

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Gustavo Guedes Brigante

Terremoto de Aço: Reverberações Corporais Perante o Metal Extremo

Mestrado em Ciências Sociais

2020

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Gustavo Guedes Brigante

Terremoto de Aço: reverberações corporais perante o Metal Extremo

Mestrado em Ciências Sociais

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em ciências sociais (com concentração em antropologia) sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Mira.

2020

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Mira

Prof^a Dr^a. Mariza Martins Furquim Werneck

Prof. Dr. Ricardo Monezi Julião de Oliveira

RESUMO

Terremoto de Aço: reverberações corporais perante o Metal Extremo.

Gustavo Guedes Brigante

Orientadora: Maria Celeste Mira/Mariza Martins Furquim Werneck

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPGCS, do Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em ciências sociais (com concentração em Antropologia).

Esta pesquisa direciona-se às experiências musicais suscitadas no âmbito do *Heavy Metal*, em seus agenciamentos ‘extremos’ – isto será explicado adiante. Busca-se aqui, em outras palavras, erigir um estudo acerca da experiência corporal-estética, alicerce primeiro da adesão à prática cultural do *Metal Extremo*. O que os sentidos têm a dizer a respeito desta ligação tão forte (e do prazer estético tão peculiar) que permeia seus adeptos? Para a exposição e sistematização dos estudos e pesquisas, o trabalho foi composto em três momentos. O primeiro introduz a questão da produção de sensações, tendo por base, sobretudo, uma análise comparativa entre uma perspectiva neurológica (relativamente compartilhada por autores como Robert Jourdain, Ivan Izquierdo, Antônio Damásio...) e uma perspectiva antropológica (relativamente compartilhada por autores como Marcel Mauss, Lévi-Strauss, David Le Breton...) do assunto. Já o segundo momento é dedicado a uma cartografia do Metal Extremo, delineada a partir de etnografias, pesquisa bibliográfica e análise de materiais produzidos por este circuito, intentando assim constituir um esboço de suas diferentes constelações simbólicas. Tratadas então as questões que desvelam a discussão inicial sobre sentido e os símbolos-práticas difundidos neste âmbito musical, o terceiro momento se calca, sobretudo, em depoimentos de praticantes oriundos tanto do *mainstream*, quanto do *underground*. Tais depoimentos são constituídos de entrevistas em profundidade e de conversas informais, tecidas ao longo de minha caminhada por estes campos.

Palavras-chave: corpo; prazer estético; *Metal*; música.

Agradecimento a CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Número de processo: 88887.163072/2018-00.

Agradecimento ao CNPQ

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

Número de processo: 134244/2018-4.

Agradecimentos gerais

O presente trabalho é fruto de uma história de vida permeada por inúmeras outras. Eu não teria espaço (nem tão boa memória) para agradecer devidamente àquelas e aqueles que, de algum modo, contribuíram para a realização deste texto; mas tentarei.

Agradeço às professoras Maria Celeste Mira e Mariza Martins Furquim Werneck pelas conversas, conselhos, ensiamentos, aulas e contrapontos, todos cruciais para as reflexões aqui expostas - sem a segunda, a pesquisa não teria sido iniciada; sem a primeira, não teria sido concluída. Também agradeço às professoras Carmen Junqueira, Eliane Hojaij Gouveia, Rita de Cássia Alves Oliveira e Teresinha Bernardo pelas diversas e proveitosas conversas.

Agradeço aos professores Edgard de Assis Carvalho, Ricardo Monezi e Edmilson Felipe por todas as reflexões e aulas, que me ajudaram profundamente a ampliar o campo de visão, desmurando as fronteiras que pretensamente tentam fazer muro entre os saberes.

Agradeço, ademais, a todos os funcionários do programa de pós-graduação de Ciências Sociais, sem os quais os problemas burocráticos seriam intransponíveis.

Agradeço ao CNPQ e à CAPES pelas bolsas de estudos concedidas, sem as quais, obviamente, a presente pesquisa seria inexecutável.

Agradeço a todos os entrevistados - Frank, Fernanda F., Rafael B. e Silvia O. - que dispuseram seus tempos e intesidades durante longas e frutíferas conversas; sem as quais, é evidente, a pesquisa não teria sido possível. Em especial, por força do tempo, gostaria de agradecer Rafael pelos anos de conversas e vivências.

Agradeço à minha mãe, Ivana Guedes, ao meu pai, Graciano Brigante, ao meu irmão, Gabriel Guedes Brigante, e demais familiares pelo constante e incondicional carinho, apoio e dedicação. Agradeço também à Kamille Miranda, mulher de minha vida, cujo amor, apoio e paciência me foram, são e serão cruciais. Por último, não menos importante, agradeço também ao Bernardo, um singelo e amado gato rotundo, por suas eficácias terapêuticas ao repousar no colo.

Índice

Introdução.....	7
Capítulo 1 – Corpo	11
1.1 – Estesia(s)	22
1.2 – Memória(s)	39
Memória e emoção	51
Memória e símbolo	58
1.3 – Ictus e Musicorporeidade	61
Capítulo 2 - Metal, a Hidra sônica.....	76
I) Thrash Metal, a cabeça do Apocalipse	105
II) Death Metal, a cabeça da Morte.....	117
III) Grindcore, a cabeça da Mutilação	125
IV) Black Metal, a cabeça da Profanação.....	133
V) Doom Metal, a cabeça da Ruína	155
2.2 Circuitos: Mainstream e Underground, as trilhas da Hidra	171
Capítulo 3 – Experiências.....	184
3.1 Prazer estético no Metal Extremo	210
Bibliografia:	224

Introdução

O *Heavy Metal* é um estilo musical que, desde seu surgimento, muito frequentemente atribuído à tão conhecida banda inglesa *Black Sabbath* (1969), é tomado frequentemente por “barulhento”, “violento” e “insolente”. Este é um estilo musical cujas dimensões estéticas (sonoras, verbais, performáticas e imagéticas no geral) carnificam conteúdos, como qualifica Deena Weinstein (2000 [1990]), dionisiacos e caóticos; oscilando entre o mágico e o trágico. Enquanto o lado “dionisiaco” é expresso em letras, imagens, performances e atitudes de algum modo concernentes ao êxtase do entorpecimento (sobretudo via drogas e/ou relações sexuais), o lado “caótico” projeta-se em conteúdos concernentes ao conflito pessoal-social, ao ódio, à dor, à melancolia, à guerra e ao oculto.

O que aqui se entende por “Metal Extremo”, em linhas gerais, é o conjunto de produtos das várias mutações operadas sobre o estilo musical *Heavy Metal*, sobretudo a partir do início da década de 1980, e que resultou na intensificação de seus conteúdos estéticos “caóticos” em todas as dimensões: sonoras, verbais, performáticas, visuais...Tais intensificações se deram no sentido de enfatizar tudo o que tenha a ver com o ruidoso, o soturno, o bélico, o odioso, o doloroso, o desastroso, o oculto, o sacrílego, o misântropo, o grotesco, o suicida, o ameaçador e afins nas produções e performances. Basta comparar as condutas estéticas operatórias do *Heavy Metal* tradicional, tais quais as composições, sonoridades e performances de bandas como *Black Sabbath* (1969, Inglaterra); *Accept* (1976, Alemanha); Centúrias (1980, Brasil); *Armored Saint* (1982, Estados Unidos); *Tiger* (2013, Brasil) e afins, com as performadas por bandas de Metal Extremo, tais quais, *Mutilator* (1985, Brasil); *Cancer* (1987, Inglaterra); *Cadaver* (1988, Noruega); *Brujeria* (1989, México); Regurgimentação Necrovaginal Sangrenta (2014, Brasil) e afins, para que a discrepância afetiva e estética (expressa, como pode-se notar, desde os nomes das bandas) rapidamente salte aos olhos, ouvidos, poros, pelos e corações.

Ademais, evidentemente, “Metal Extremo” também engloba um múltiplo conjunto de práticas, escutas, consumos, ambientes e itinerários, que constituem seu movediço lastro no desbotado concreto da cidade. Usualmente, os estudos voltados ao tema do Metal (Extremo ou não) buscam entender as mecânicas deste lastro, as relações de te(n)são que permeiam apreciadores, artistas e mediadores ao redor do planeta. Em outras palavras, geralmente enfoca-se as posições e complexas relações estabelecidas entre os agentes internos a este campo (embora estes estudos não necessariamente se

“limitem” a isso); é o caso, por exemplo, da vigorosa pesquisa realizada por Campoy (2008) a respeito do Metal Extremo nacional, onde discute-se sobretudo as relações entre as dimensões musicais e sociais (ou seja, “extra-musicais”) no âmbito do *underground*.

Aqui, visa-se passear por um caminho complementarmente distinto, buscando entender um pouco sobre a relação dialógica estabelecida entre corpo(s) e música, alicerce visceral da adesão e permanência de praticantes, e que pode contribuir à apreciação da complexidade deste fenômeno artístico de consumo global que tanto alarmou (e alarma) os jornais, pais e países. O caminho aqui vislumbrado enfoca sobretudo a experiência musical (embora não deixe de comentar sobre as configurações dos agentes e suas relações nos territórios referidos). Nossa questão é, antes: como nascem e vigoram os prazeres estéticos em relação ao Metal Extremo? Como o corpo submerge (e emerge) nestas águas abissais (e, por vezes, até hadais)?

Com a finalidade de aproximação a esta questão (que se desdobra em inúmeras questões “menores”) e sistematização de exposição, o trabalho está articulado em três momentos. O primeiro chama-se “Corpo”, no qual são tratadas questões concernentes às estesias, memórias e interações entre corpo e música, tomando de empréstimo importantes contribuições da Antropologia e das Neurociências a respeito das eficácias simbólicas e neuronais implicadas na memória e percepção. É importante enfatizar que este é um estudo antropológico que encontra ajuda na neurociência das emoções; não se pretende fazer um estudo neurológico (o que demandaria técnicas e equipamentos que não dispomos) sobre a experiência no Metal Extremo, mas uma formulação antropológica do prazer estético, tendo em vista um entrelaçar com os ensinamentos das ciências naturais sobre o corpo, as emoções, a percepção e o prazer estético.

O entrelaçar destes saberes é altamente frutífero (e mesmo desejável) na medida em que possibilita pensar a complexidade implicada nos alicerces simbólicos e orgânicos da corpoética¹ experiência humana. Paralelamente, não utilizamos as neurociências como

¹ Esta expressão se refere a um neologismo de várias entradas, formulado por José Lima Júnior (2013). Como referido, “Corpoética” comporta várias entradas, cujo objetivo é enfatizar a densidade múltipla e simultânea que permeia o corpo em sua experiência. Na expressão CORPOÉTICA, como um caça-palavras, temos: “Corpo”, que se refere à inextricabilidade entre as eficácias da carne, da psique, do mito e do(s) poder(es) que atravessa(m) os corpos; “Cor”, que se refere à peculiaridade de cada corpo, sua “punctualidade”, seu inevitável ineditismo no jogo entre a vida e a morte; “Pó”, se refere à historicidade do corpo, incrustada em suas formas de ser, agir e sentir; “Ética”, se refere à possibilidade de reorganização valorativa, pareada com reorganizações racionais, emocionais e imaginativas pelas quais inevitavelmente o corpo transcorre; “Poética”, se refere à criatividade, no cerne do talento e da prática, de que cada corpo é dotado; e, obviamente, “Corpoética”, que se refere à modalidade de análise que reflete todos estes termos e torna óbvia sua imperiosa e inalienável multiplicidade.

um recurso supremo de legitimação discursiva, como se evocássemos indeléveis ensinamentos divinos, advindos do incólume panteão científico contemporâneo: “carteirada” epistemológica só contribui para para a falsa concepção de que há apenas uma causa para cada efeito (concepção que ceifa, já de antemão, a complexidade fundamental de toda vivência e ocorrência) e para o perigoso estabelecimento (abominável) de uma hierarquia dos saberes. Como salientam Varela, Thompson e Rosch (1993, p. 73), “não dependemos da neuociência para validar a experiência; o que seria um imperialismo científico. Nós simplesmente estamos interessados, num caminho tão aberto quanto possível, naquilo que a neurociência tem a dizer sobre a questão”...

O segundo momento, intitulado “Metal, a Hidra Sônica”, dedica-se ao mapeamento da miríade de conteúdos e propostas que permeiam as várias ramificações do Metal Extremo – motivo da analogia morfotrópica com a Hidra. Embora não cubramos todas as ramificações que poderiam ser classificadas como “extremas”, coisa que demandaria muito mais tempo e espaço², as cinco vertentes privilegiadas (*Thrash Metal*, *Death Metal*, *Grindcore*, *Black Metal*, *Doom Metal*) e suas sutilezas internas, possibilitam uma boa projeção sobre os núcleos-duros do Metal Extremo, propiciando um pouco o ambíguo gosto da densidade atmosférica enfocada. De certo modo, pode-se dizer que o segundo momento se pauta nas características das dimensões visuais, verbais, sonoras e performáticas que compõem as condutas estéticas operatórias em questão. Após estas considerações, o crepúsculo do segundo momento é dedicado às configurações, territórios e idiossincrasias do *mainstream* e *underground*, as trilhas da Hidra, visando oferecer um gancho de territorialização à exposição que o precede.

O terceiro momento, simetricamente oposto em relação ao anterior, repousa sobre as experiências propiciadas ao vivenciar estas produções. Se o segundo momento se alonga sobre as dimensões estéticas operatórias do som, imagem, palavra e performance, o terceiro se volta às condutas estéticas receptoras³ de quatro apreciadores, duas mulheres e dois homens – Fernanda Ferrer, Silvia Oliveira, Rafael Bandeira e Cristiano Gonçalves

² Além disso, um esforço enciclopédico voltado ao esquadrinhamento totalizante do Metal também não nos seria possível, visto que novas ramificações sempre podem surgir em qualquer momento e lugar.

³ Para abordar as relações estéticas em movimento e ressonância, Couchot (2019) opera uma distinção entre “condutas estéticas operatórias” e “condutas estéticas receptoras”. A grosso modo, para sermos diretos, as primeiras dizem respeito aos atos de produção de certa obra, enquanto as segundas concernem aos atos de apreciação de certa obra (indutor estético intencional) ou indutor estético não-intencional (as ranhuras de uma folha de árvore podem incitar um prazer um estético, por mais que não tenha sido “feitas” com essa intenção). Ao mesmo tempo, ressalva o autor, estas duas modalidades de conduta não são excludentes, mas complementares: todo “receptor”, como veremos, é um “operador”; não há algo como “pura reapecepção”.

–, de idades variadas (entre 20 e 42 anos), com os quais tive maior chance e tempo para conversar; a maioria reside na cidade de São Paulo e suas práticas neste meio são diversas. Estas conversas, mantidas ao longo de vários dias, à guisa de entrevistas, transcorreram por temáticas relevantes ao presente propósito, sem que houvesse uma padronização de perguntas; as trilhas foram sendo firmadas na medida em que as linhas do caminhar performavam os passos. Além destas conversas mais consistentes, duradouras e profundas, foram também realizadas incontáveis conversas fragmentárias, fugazes, que contribuíram com pequenos estilhaços, agora bricolados de modo diluído em inferências e inspirações ao longo do texto. O objetivo principal deste momento é o de engendrar reflexões sobre as corporeidades emergidas nestas peculiares experiências musicais (que muito transcendem a dimensão estritamente musical). Ademais, a coleta dos dados apresentados em relação aos depoentes foi realizada durante conversas presenciais, exceto no caso de Cristiano, com o qual a comunicação foi realizada via *internet*.

Por último, tendo em mente os conteúdos expostos e experiências relatadas, nos lançaremos de frente à questão do prazer estético no contexto do Metal Extremo, retomando pontos-chave da exposição inicial e balizando a discussão com as contribuições sobretudo de Weinstein (2000 [1990]), Varela *et. al.* (1993), Piper (2013) e Couchot (2019). Ora, o Metal Extremo mostra ser um lugar privilegiado para escutas, observações e reflexões sobre a complexidade do que chamamos “prazer estético”, sobretudo levando em consideração que este é um lugar no qual costuma-se celebrar, corporificar e ruminar uma riqueza de experiências pelo “negativo”. Suas est(éticas), veremos, se contrapõem de modo enfático tanto em relação à “estética do liso”, imperiosa marca, segundo Byung Chul Han (2019), da atual “sociedade da positividade”; quanto em relação às pressuposições do intermitente “pensamento positivo” (“*positive thinking*”) - outra marca relevante na “sociedade da positividade”- que tanto alimenta discursos padronizados e pasteurizados, “lisos”, que se aglomeram nas gôndulas de autoajuda de diversas livrarias e sebos.

Enfim, sem mais delongas, para finalizar esta introdução e adentrar aos momentos acima comentados, replico as palavras de preocupação e sonho que o arqueólogo José Pellini escreveu ao encerrar a introdução de um belo artigo, que escrevera a propósito do que chamou de “arqueologia sensorial”:

Precisamos tentar resgatar sentimentos, percepções e paisagens a fim de desenvolver uma arqueologia [ou, diríamos, qualquer ramo da ciência] mais reflexiva tanto do ponto de vista teórico quanto metodológico. Sinta-se convidado a atravessar o espelho. Esta será uma

viagem rumo ao desconhecido. Vamos tomar um chá com o chapeleiro, vamos lutar **ao** lado de Pan. Vamos abrir a caixa de Pandora e enfrentar nossos medos. Vamos sonhar. A promessa é de muitas aventuras (PELLINI, 2010; p. 05).

Uma última coisa⁴: ouvir as músicas, checar as capas de discos, ver performances e se alongar nas letras são ações que podem contribuir notavelmente com a imersão na leitura, adensando a experiência e propiciando outras ressonâncias.

Capítulo 1 – Corpo

A condição humana é uma condição corporal;
tudo que existe passa pelo corpo.

– David Le Breton⁵

“Corpo” é aqui referido como uma substância estésica, emocional, dotada de história, memória e perspectiva. Não que pedras ou cadeiras não possuam “corpos”, mas não são delas que estamos falando. Falamos do corpo vivo, sensível, palco de toda sensação e emoção e, por consequência, de todo aprendizado e esquecimento; de todo prazer e de toda dor. Lugar de convergência, diria Espinosa, entre os efeitos do mundo e os *afetos* do vivente. Afetos estes, pretende-se mostrar, que não possuem fonte única: não dependem tão somente da eficácia de um sistema neuro-imunológico; não dependem tão somente da eficácia de um sistema cultural; não dependem tão somente da “exterioridade” do entorno e nem da “interioridade” do corpo (categorias, ademais, questionáveis). Não há, conforme veremos, neurônios apartados de relações intersubjetivas, assim como não há um entorno sem a cognição que o vive, carregando consigo uma história.

Ora, mais especificamente, falamos do corpo humano⁶ anatomicamente moderno, cuja caixa craniana com cerca de mil e oitocentos centímetros cúbicos envolve um cérebro

⁴ Aliás, a grande maioria das bandas aqui referidas podem ser encontradas no banco de dados da “Enciclopédia Metallum”. Link de acesso: <www.metal-archives.com>.

⁵ Frase dita pelo autor, durante uma entrevista concedida à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JviC2DjTk4A&t=252s>>. Embora Le Breton refira-se especificamente à “condição humana”, é certo que sua afirmação estende-se a todos os viventes: da ameba à baleia azul.

⁶ Sem a intenção de endossar perspectivas antropocêntricas, que se baseiam na premissa de que o humano é ontologicamente superior em relação aos demais viventes, a ressalva feita se dá por nossa impossibilidade de verificar em animais não-humanos a experiência estética (isto é, sou completamente incapaz – instrumental e teoricamente – de estudar a experiência de penguins ou gatos ao experienciarem Metal Extremo). Além disso, como mostram Varela, Thompson e Rosch (1993, p. 181), a propósito da experiência visual, as espécie animais percebem de modos muito distintos. As cores, exemplo por eles

massivo ligado, segundo Roger Bartra (2010 [2006]), a inúmeros sistemas simbólicos dos quais depende intimamente em suas operações. A inextricabilidade entre sentidos-cérebro-cultura-(in)consciência forma a profundidade, complexidade, multiplicidade do corpo e, da seguinte maneira, Edgard de Assis Carvalho ressalta e ressalva:

Integrante essencial da cultura, o corpo é, porém, portador de uma zona obscura, um buraco negro que escapa a padrões geométricos e regulações culturais. Sua reorganização é incessante, por vezes involuntária, por outras, imperiosa. Jamais o desvendaremos plenamente (CARVALHO, 2008; p. 119).

Todos os seres (uni e pluricelulares), como enseja Damásio (2010 [2009]), possuem corpos e (in)consciências⁷ com os quais vivem no mundo; porém, como não nos deixam esquecer, tanto o próprio Damásio (2018 [2017]) quanto outros inúmeros

oferecido, são experienciadas em função de muitas coisas; dentre elas, da natureza visual bicromática, tricromática, tetracromática ou mesmo pentacromática de seus respectivos sistemas visuais. Enquanto os humanos, tricromáticos que são, detêm um sistema visual que “compreende três tipos de foto-receptores interconectados a três canais de cor”; patos, tetracromáticos que são, detêm um sistema visual com quatro canais. Este tipo de discrepância filogenética, por exemplo, garante experiências radicalmente distintas, de modo que sejam incomensuráveis. Nenhuma delas é “melhor”, ambas são fundamentalmente heteróclitas. Assim a questão “que cor tal animal vê?”, como se ambas fossem comensuráveis em uma mesma categoria, como se ambas experienciassem um mesmo “mundo externo”, torna-se, como bem notado pelos autores, ingênua. “O mundo de cor que percebemos”, escrevem “é um dos vários caminhos possíveis e viáveis ao longo da trilha filogenética na história evolucionária dos viventes” (ibid. p. 183). Como é de se esperar, o mesmo ocorre com as experiências auditivas (JOURDAIN, 1998) e certamente com todos os sentidos.

⁷ Conforme explica, a consciência é um advento bem recente na história dos viventes. A consciência de si, o *self*, ressalta, é um atributo de altíssima raridade entre os viventes deste pequenino planeta. A inconsciência, por sua vez, conforme marca, está presente desde os primórdios e não necessita sequer - como no caso de bactérias - da existência de estruturas corticais para sua existência. Ambas, segundo expõe, possuem o propósito gerir e manter a vida do vivente, agem como sinalizadores e mapeadores do estado do corpo. Este equilíbrio, nunca estático e sempre em reorganização, em relação à manutenção da própria vida, leva o nome de *homeostase* e tal conceito é pregnante no núcleo duro de seu pensamento. Em *E o cérebro criou o homem* (2010), o autor distingue três categorias ou “estágios” de *selves* que se dividem entre a consciência e a inconsciência: O primeiro destes, como propõe, é o estágio “mais simples e tem origem na parte do cérebro que representa o organismo”, isto é, que mapeia o território corporal, das vísceras à pele. O *protosself*, segundo marca, é de caráter inconsciente e gera “sentimentos espontâneos”, nomeados pelo autor como *sentimentos primordiais* (ou *emoções*), concernentes à posição do corpo ao longo da faixa homeostática - emoções ‘ruins’ ao se afastar do centro ideal e ‘bons’ ao dele se aproximar. (DAMÁSIO, 2010, p. 147) . O segundo, por sua vez, resulta da relação entre os mapeamentos oriundos do *protosself* com “qualquer parte do cérebro que represente um objeto a ser conhecido”. A relação, portanto, dos mapas guiados pelos sentimentos primordiais ante a vida corrente, tal qual representada pelo cérebro, dá vasão a um *self* central (ibid.). Já o terceiro estágio, *self* autobiográfico, é o resultado de “pulsos de *self* central em profusão”, iniciados pela interação entre o *protosself* e os múltiplos objetos mapeados. Como é ensinado, tais estágios “são os espaços de imagem, a arena onde se dá a influência da percepção corrente” (ibid.). Os dois primeiros estágios de *self* constituem, conforme seus termos, “o eu material”, enquanto o *self* autobiográfico, alimentado pelo “eu material”, se concretiza em um “eu espiritual” (ibid. p. 26).

autores⁸, os corpos e aptidões estésicas são distintos e suas experiências sensório-motoras e mentais são de uma variedade atordoante.

A teoria de Damásio, como referido nesta última nota de rodapé, aponta para a existencia de várias categorias de “*self*”, que tangem tanto a consciência quanto a inconsciência. É importante, logo de início, frisar que a convicção na existência do “*self*” não é universal. Varela, Thompson e Rosch (1993), por exemplo, argumentam que o que chamamos de consciência, isto é, a experiência mental acessível direta e tão somente ao corpo em questão, é pautada por arranjos múltiplos (mnemônicos, fisiológicos, emociogênicos...), que são descontínuos e auto-regulantes. Esta multiplicidade de operações, que envolve o corpo nos mais diversos níveis de operação (nas quais átomos, tecidos, músculos e atividade mental se entrelaçam mútua e continuamente), transforma o próprio sistema – impossibilitando a existência de um *self* como entidade superior e incólume às linhas que rodeiam o corpo e o perfazem.

Os autores chamam a característica de auto-alteração do sistema visceral (e experiência mental), de “fechamento operacional” (*operational closure*). Em relação aos sistemas que o comportam, os autores escrevem:

Um sistema que possui fechamento operacional é um no qual o resultado dos seus processos são os próprios processos em si. A noção de fechamento operacional, deste modo, é uma maneira de especificar classes de processos que, em sua própria operação, voltam-se a si mesmos para formar redes autônomas. Tais redes não caem em uma classe de sistemas definidos por externos mecanismos de controles (heteronomia), mas em uma classe de sistemas definido pelos mecanismos internos de auto-organização (autonomia). O ponto-chave é o de que estes sistemas não operam por representação de um mundo independente [isto é, totalmente “externo” e translúcido ao corpo], eles enactam [*they enact*] um mundo como um domínio [*domain*] de distinções que é inseparável da estrutura incorporada [*structure embodied*] pelo sistema cognitivo (VARELA *et. al.*, 1993, pp. 139-140).

Tendemos a concordar com Varela, Thompson e Rosch (ibid.) em relação à crítica sobre a impossibilidade do *self* como uma entidade imperiosa e engessada, que pressupõe uma identidade esquadrinhada e quase predestinada, no sentido de servir como uma espécie de marco de normalidade do “eu”, ponto de referência absoluto, marcador de poder sobre a ontologia do vivente. Afinal, se as operações movidas pelo sistema alteram a si mesmas, não há um referencial imperioso e sobrecodificador possível, que seria o *self*.

⁸ Dentre eles, Jourdain (1998), Le Breton (2016 [2006]), Bartra (2010 [2006]).

A pergunta “o que é que você está se tornando?”, declara Deleuze (1998, p. 04) analogamente, “é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio”. Ou seja, este “ponto de referência”, sugere uma falsa sobredeterminação, uma captura, daquilo que é inevitavelmente movediço.

Os *selfs* evocados por Damásio, se bem entendemos, não parecem se referir à noção de uma identidade drasticamente rígida, ponto estável e de pleno equilíbrio. O autor utiliza estas categorias para explicitar a característica de mútua e inextricável projeção entre o sistema cognitivo e o corpo ao qual este pertence. Conforme não cessa de afirmar, a experiência depende em alto grau das emoções e sentimentos correntes, que, por sua vez, dependem do corpo em questão, de seus estados psicofísicos. Deste modo, consciência não é feita de pura mente, de pura informação e correntes elétricas, mas na profusão entre esta e um corpo físico, de correntes bioquímicas, hormonais (DAMÁSIO, 2018).

Ora, por enquanto basta notar que cada corpo, tecido pelo mundo que o ronda, faz emergir uma realidade, um mundo sensorial próprio. Enacta-se um “aqui e agora” com a mescla das tintas do mundo e da carne, colorindo a obra da paisagem cognoscível, fazendo emergir a atmosfera no interior da qual o ser vive, o que demanda o corpo por inteiro. Não sejamos, conforme aconselham Varela *et. al.* (1993, pp. 140 - 145), nem tão subjetivistas a ponto de supor que o “real” não passa de solipsismo, que ele só existe do “lado de dentro”, e nem tão objetivistas a ponto de supor que o “real” se encontra desnudado, predeterminado e imperioso do “lado de fora” do corpo, independente da cognição que o vive, e que cabe a este último ler a concretude imparcial das coisas como elas são. Ambas direções, salientam os autores, performam um “fundamentalismo”, que busca (ingloriamente) encontrar o fundamento último da experiência, “fora” ou “dentro” do corpo. Pensando na infinda miríade de experiências possíveis, Le Breton escreve:

Existe a floresta do coletor de *champignons*, do passeante, do fugitivo; a floresta do índio, do caçador, do guarda-florestal ou do caçador ilegal, a dos apaixonados, dos extraviados, dos ornitólogos; a floresta igualmente dos animais ou da árvore, a do dia e a da noite. Mil florestas na mesma, mil verdades de um mesmo mistério que se esgueira e que jamais se dá senão em fragmentos. Não existe a verdade da floresta, mas uma infinidade de percepções a seu respeito segundo os ângulos de aproximação, de expectativas, de pertenças sociais e culturais (LE BRETON, 2016 [2007]; p. 12).

Segundo o autor, no parágrafo seguinte, a missão antropológica é caminhar por estes mil mundos encrustados em toda e cada parte do mundo, se lançando no âmago de

um multiverso simbólico sensível. Contudo, como se explicam tais disparidades? Ora, como nos lembram tanto as Ciências Humanas quanto as Ciências Naturais, no processo de apreensão do mundo, o corpo não tem nada de passivo - a tábula rasa como imagem da consciência é uma ruína que permanece sob ataque, assim como a concepção de que o corpo “apreende” o mundo; antes, ele o faz emergir a partir de processos ativos. Aliás, como ressalta Edmond Couchot (2019, p. 157), nem mesmo a fotografia registra a realidade tal qual é, de modo neutro, passivo; ao invés disso ela consiste em “uma interpretação técnica [a partir] do próprio sistema óptico-químico”.

Na área das Ciências Humanas, em especial nas Ciências Sociais – sobretudo aquelas que apontam para a configuração da *figura do homem estrutural*⁹ – inúmeras obras se esforçaram em mostrar que o invólucro cultural, as instituições sociais, os símbolos, a linguagem, o peso histórico e as relações de poder exercem profundas modulações inconscientes da autoconsciência e, assim, das maneiras de ser, sentir e agir. Dois tradicionais exemplos de tais considerações são os textos que Marcel Mauss escreve sobre *As Técnicas do Corpo* e sobre *A Expressão Obrigatória de Sentimentos*. No primeiro, argumenta que as técnicas que utilizamos para comer, sentar, dormir, nadar... são transmitidas e legitimadas socialmente. Seu “princípio é este: exemplo e ordem” (MAUSS, 2003 [1934]; p. 420), a transmissão se dá, conforme aponta, pelo prestígio ou pela norma. No segundo, tendo por base a “expressão oral” de sentimentos em povos espalhados pela Austrália e Polinésia, argumenta que “um considerável número de expressões orais de sentimentos e emoções, em muitas povoações espalhadas pelo continente, têm unicamente caráter coletivo” (MAUSS, 1979 [1921] p. 153) – isto é, são emanadas por forças das tradições, das convenções, das instituições sociais. Mais

⁹ Em seu livro *Nossa Humanidade: de Aristóteles às neurociências* (2011 [2010]), Francis Wolff expõe as características, semelhanças e diferenças de quatro *figuras do homem*: *Homem Antigo* (entendido como *animal racional*, da tradição aristotélica); *Homem Clássico* (entendido como *substância pensante estreitamente ligada a um corpo*, da tradição cartesiana); *Homem Estrutural* (entendido como *sujeito sujeitoado*, da tradição estruturalista); *Homem Neuronal* (entendido como *animal entre outros*, da tradição cognitivista). As figuras são abstrações formadas - pelo próprio autor - a partir de elementos constantes encontrados no cerne destas tradições de pensamento. Todavia, alerta Wolff, estas *figuras* não são representativas do campo em questão. Sempre houveram e sempre haverá dissonâncias entre os autores e não há nada de plenamente unificado, apenas “constâncias”. O *homem estrutural*, especificamente, segundo explica, se refere à noção de que o homem é um *sujeito-sujeitado*. Sujeitado pelas estruturas sociais, pelos fluxos simbólicos, *regimes de verdade*, pela língua materna, enfim, por fenômenos culturais/sociais. O externo modula o interno; uma *visão externalista*, conforme expressão de Bartra (2010 [2006]) se configura. Segundo Wolff (ibid. p. 70), tal *figura* ganha sua eficácia e potência maior no que cunhou de “momento estruturalista”, isto é, “*momento na História da Filosofia francesa e, em especial, do ‘momento filosófico da década de 1960 na França’*”.

contemporâneamente, o livro de Le Breton, *Antropologia dos Sentidos*, por exemplo, se dedica exclusivamente à exposição de diversos *modelos sensoriais*¹⁰, construídos socialmente mundo afora. Conforme expõe, a estesia é modulada pela caminhada individual do sujeito sobre o invólucro cultural e sob suas constelações simbólicas. Enfim, a cultura e o símbolo adentram ao corpo e modelam-no, segundo Claude Lévi-Strauss (2008 [1975]) (e, de certa forma¹¹, toda tradição do *homem estrutural*) através de uma *eficácia simbólica*¹².

Na área das Ciências da Natureza, em especial nas Neurociências – que geralmente apostam e delineiam a *figura do homem neuronal*¹³ – inúmeras obras se esforçam em mostrar que a fisicidade cerebral, as ações sinápticas, o relativo funcionamento dos córtices e lobos cerebrais, as reações elétricas e bioquímicas modulam inexoravelmente tanto a formação de memórias quanto a percepção da realidade corrente e, assim, também modulam a própria autoconsciência. Autores como Robert Jourdain (1998), António Damásio (2010 [2009]), Ivan Izquierdo (2018), dentre muitos outros, afirmam com firmeza que todo cérebro e sistema cognitivo (sistema nervoso e imunológico) não captam a realidade ‘pura’, cada espécie e cada indivíduo da mesma espécie modula a realidade de acordo com suas próprias aptidões cognitivas e neuronais. Como apontam, o cérebro literalmente mapeia seu entorno, modelando-o através de suas diversas estruturas corticais e sub-corticais. Uma “eficácia neuronal”, se podemos assim dizer, edita e coordena *uma* realidade, um incessante emergir do mundo em fluxos elétricos e bioquímicos, fazem do mundo físico, diria Jourdain (1998), um mundo informacional (embora tendamos a ressaltar que as fronteiras entre “mundo físico” e

¹⁰ Ver nota de rodapé 28.

¹¹ Pois que a premissa do *homem estrutural* é ser sujeito pelo invólucro cultural, substância sobre a qual o símbolo pode ser *eficaz*.

¹² Melhor exposto adiante, o conceito se trata da peculiar característica de permeabilidade que os símbolos apresentam em relação aos corpos humanos.

¹³ Esta *figura*, oriunda dos novos campos da Ciência da Natureza e sintetizada sob o paradigma cognitivista, segundo Wolff, se alicerça sobre a concepção de que o homem se configura como um animal dentre outros, um vivente, sujeito tão somente pela atividade genética, elétrica e bioquímica de seu corpo. O postulado metodológico do paradigma cognitivista, conforme Wolff (2010; p. 109), consiste em considerar a cognição (isto é, processos de conhecimento como as percepções, memória, linguagem, imaginação...) e os fenômenos mentais (consciência, emoções, pensamentos...) como fenômenos naturais, frutos da tempestade eletroquímica intracraniana. O interno modula o externo, performando, segundo Bartra (2010 [2006]), uma *visão internalista*. Ademais, como já referido, embora ambas figuras (neuronal e estrutural) tenham sido expostas, elas não constituem plenos paradigmas dominantes no seio de suas respectivas ciências parturientes; como escreve Edmond Couchot (2019, p. 13) sobre as ciências cognitivas, “sua história é marcada por correntes diversas cujas divergências, convergências e intersecções são múltiplas” – o mesmo, evidentemente, pode ser dito a respeito das ciências humanas em relação à figura do *homem estrutural*.

“informacional” sejam indetermináveis, sendo ambas profunda e fundamentalmente intrincadas).

Ambas perspectivas, segundo explica Francis Wolff (2010), atendem programas epistemológicos distintos (métodos de conhecimento próprios às ciências naturais e humanas), possuem pressupostos metafísicos opostos (relativos às *figuras*) e a articulação entre ambas não ocorre sem ruídos. Todavia, a pertinência dos resultados de ambos os campos é evidente. Versamos sobre a percepção e, se ambas instâncias a modulam, são indispensáveis ao pensamento sobre o tema. Segundo a célebre e bem conhecida passagem de Merleau-Ponty:

No homem, tudo é natural e tudo é fabricado, como se quisesse, no sentido em que não há uma só palavra, uma só conduta que não deva algo ao ser simplesmente biológico — e que ao mesmo tempo não se furte à simplicidade da vida animal, não desvie as condutas vitais de sua direção, por uma espécie de regulação e por um gênio do equívoco que poderiam servir para definir o homem. A simples presença de um ser vivo já transforma o mundo físico, faz surgir aqui "alimentos", ali um "esconderijo", dá aos estímulos um sentido que eles não tinham. Com mais razão ainda a presença de um homem no mundo animal. Os comportamentos criam significações que são transcendentais em relação ao dispositivo anatômico, e todavia imanentes ao comportamento enquanto tal, já que este se ensina e se compreende. (MERLEAU-PONTY, 1999 [1945]; p. 257).

Com efeito, em ressonância, Roger Bartra formula uma instigante proposta a este respeito. Segundo escreve em seu livro *Antropologia del Cerebro* (2010 [2006]), os fluxos que costuram o sistema nervoso humano funcionam conectando-se a “uma rede cultural e social de mecanismos extrasomáticos, estreitamente ligada ao cérebro”. Sua busca, segundo explica, consiste em captar a dialógica entre os elementos intra e extracorporais. A conexão entre os elementos intra e extracorporais, salienta, é um traço filogenético que acabou por melhor gerir a sobrevivência — formando, assim, um *exocérebro* no “indivíduo [que] está submetido a um sofrimento ante as dificuldades para sobreviver em condições hostis” (BARTRA, 2010 [2006]; p. 22 - 36). A existência de um *exocérebro*, conforme aponta, possibilita inferir que os circuitos cerebrais — graças, sobretudo, à sua plasticidade¹⁴ — conseguem “usar, em suas diversas operações conscientes, os recursos simbólicos, signos e os sinais que se encontram no entorno, como se fossem uma extensão dos sistemas biológicos internos” (ibid. p. 67). Isto não significa,

¹⁴ Levando em consideração que o cérebro e suas estruturas não são substâncias estáticas e estão em perene mutação, plasticidade cerebral se refere à capacidade das estruturas cerebrais assumirem funções novas. Conforme Bartra (2010 [2006]; p. 25), “a plasticidade neuronal permite que o cérebro se adapte e construa em diferentes áreas os circuitos que funcionam com deficiência”.

como ressalva o autor, que o exocérebro seja pura e simplesmente um monólito cultural e simbólico. Mais exatamente, se refere aos circuitos exocerebrais como constituintes de um *sistema simbólico de substituição* e “isto quer dizer que substituem certas funções cerebrais mediante operações de caráter simbólico¹⁵, com o qual se ampliam as potencialidades dos circuitos neuronais” (ibid. p. 96).

Bartra identifica tal *sistema simbólico de substituição* aos *modelos cognitivos* que, segundo Elkhonen Goldberg¹⁶, são “alimentados externamente, graças a recursos culturais e internalizados durante a aprendizagem, *como se fossem* módulos pré-fabricados” (ibid. p. 97). Contudo, conforme ressalta, a simbiose entre cérebro e exocérebro não se dá por pura imitação; “a rede simbólica”, escreve Bartra, “sem dúvidas inclui capacidades miméticas”, mas não se resume a elas (ibid. p. 106). Inversamente, também não se trata de uma relação unilateral, na qual o cérebro, como uma máquina, “ingere dados e excreta ordens”¹⁷. Conforme alerta o autor, “para que as sensações subjetivas sejam um fenômeno trancado no cérebro é necessário demonstrar que as fronteiras que separam as percepções (de cor, peso, tom, etc.) são fixadas por processos internos” (ibid. p. 119), ou seja, seria necessário que hovesse uma sincronia perceptiva, configurada geneticamente. Contudo, conforme assinalam tanto Bartra quanto os escritos citados oriundos das Ciências Humanas e Naturais, as percepções não são operações fechadas e as sensibilidades variam intensamente entre povos e corpos. Há um processo de modelagem mútua entre os fluxos intra e extra-cranianos; para ilustrar suas palavras, Bartra recorre ao exemplo da garrafa de Klein, um objeto cuja superfície não é orientável e que forma um *continuum* perene em sua forma; nela não há, de maneira segmentada, dentro e fora; ambas dimensões são interligadas e complementares. Aproximando o corpo da imagem da garrafa de Klein, Bartra liberta o corpo da perspectiva que o trata tão somente como uma bolha (que possui “dentro” e “fora”) e o aloca na lógica da linha (que não conta com a distinção interno/externo), segundo a categorização elaborada por Tim

¹⁵ Conforme aponta na página seguinte, apesar de espécies de animais não humanas serem dotadas de processos de “comunicação, codificação e memorização”, realizam-nos por “processos não simbólicos” – eis, segundo explica, a especificidade do exocérebro humano.

¹⁶ Elkhonen Goldberg, *The executive brain. Frontal lobes and the civilized mind* (2001).

¹⁷ Ao utilizar esta expressão, Bartra responde diretamente algumas correntes das ciências naturais, tais quais o cognitivismo/computacionismo, por exemplo, para os quais o cérebro realiza uma “computação dos símbolos”, segundo expressão de Couchot (2019). Isto é, um tratamento mecânico no qual o corpo modela cognitivamente um mundo exterior inerte. As proposições de Bartra, no âmbito das ciências naturais, se aproximam das proposições de Francisco Varela sobre a teoria da enação, segundo a qual “o ato de comunicar não se traduz mais por uma troca de informações entre o emissor e o destinatário, e sim pela modelagem mútua de um mundo comum” (COUCHOT, 2019; p. 46).

Ingold (2015). Bolha e linha são duas categorias utilizadas por Ingold em seu estudo sobre “a vida das linhas” [*the life of lines*] e, conforme o autor, formam dupla base complementar sobre a qual a vida se configura e desenrola. Estabelecendo um contraste complementar entre ambas, escreve:

De fato, a maioria das formas de vida, senão todas, podem ser mais economicamente descritas como combinações específicas de bolha [*blob*] e linha [*line*], e esta pode ser a combinação de suas respectivas propriedades que permitem-nas florescer. Bolhas possuem volume, massa, densidade: elas nos dão materiais. Linhas não possuem nada disso. Aquilo que elas tem, e que falta às bolhas, é torção, flexão e vivacidade. Elas nos dão vida [*They give us life*]. A vida começa quando linhas começam a emergir e escapar do monopólio das bolhas. Onde a bolha atesta ao princípio da territorialização [*territorialisation*], a linha confirma o princípio contrário, de desterritorialização [*deteritorialisation*] (INGOLD, 2015, p. 04).

Um mundo só de bolhas, aventa, seria um mundo sem vida, só de objetos; ao passo em que um mundo só de linhas, seria um mundo sem objetos, só de *vida*. “Nada pode persistir sem que se trace uma linha e a não ser que essa linha se entrelace com outras” (ibid. p. 03). A declarada premissa de Ingold é a de que “todo vivente é uma linha ou, melhor, um pacote de linhas” (ibid.).

Diferentemente das bolhas, que não conseguem se interpenetrar sem que uma engula a outra ou sem que ambas se percam totalmente, as linhas se entrelaçam, formando laços [*knots*], sem que com isso se percam de vez. A diferença é a de que as linhas, embora componham os laços, não se fundem em uma massa indistinta ao se entrelaçarem e podem, inversamente, se desentrelaçar.

Nota-se, assim, como as mencionadas especificações de Bartra sobre a relação cérebro&cultura, segundo as quais a relação entre ambos não é mera mimese ou fusão, mas um profundo entrelaçamento entre as linhas do sistema nervoso e do sistema simbólico, também repousam sobre o terreno das linhas em fluxo.

Um possível correlato cerebral desta abertura à flexibilidade cultural, ou seja, um possível correlato cerebral para os inúmeros laços entre as linhas culturais e cerebrais, de acordo com Bartra (2010 [2006]), se constitui pelo conjunto de neurônios-espelho, atuantes no córtex pré-motor. Sobre eles o autor aponta uma hipótese que considera “muito razoável”, apresentada por Giacomo Rizzolatti e Michael Arbib em “*Language within our grasp*”, segundo a qual

as modificações dos circuitos compostos por neurônios-espelho teriam permitido conectar agora não só com as ações fixas e estereotipadas dos movimentos das mãos de outros indivíduos, mas com um sistema cultural e social flexível e criativo de comunicação composto de sinais, signos e sons codificados. (BARTRA, id. p. 113)

Segundo explica Edmond Couchot (2019), os neurônios-espelho, importante descoberta da década de 1990, diz respeito a um conjunto de neurônios presentes na região do córtex pré-frontal conhecida como Área de Broca e que opera uma ressonância motora naquele que observa outrém realizar alguma ação. Rizzolatti e sua equipe, utilizando imagens por ressonância magnética realizadas em macacos rhesus, foram os primeiros a propor os neurônios-espelho como um mecanismo imprescindível a esta ressonância motora.

A ressonância não se traduz em uma mimese efetiva da ação observada, mas em uma simulação virtual dos estados do corpo de quem é observado. Tal simulação, vale frisar, não se traduz em uma genuína vivência dos estados de ânimo do observado, mas de uma bricolagem realizada pelo observador, que projeta suas próprias sensações e emoções sobre o observado. Para ilustrar, o exemplo oferecido por Couchot é o do equilibrista: quando observamos um equilibrista sobre a corda bamba, simulamos internamente seus passos, intenções e sensações. Simulando-o, podemos sentir vertigem, medo, ansiedade... muito embora o próprio equilibrista não esteja sentindo nada disso. Além do aspecto puramente motor, da ressonância das intenções motoras do observado, “as reações em espelho também intervêm nas emoções” (ibid. p. 243), pois, como argumenta, só é possível compreender as emoções alheias, simulando-as, entrando em ressonância; tal afirmação parte da observação de que a ínsula anterior (uma região cerebral, explica Edgard de Assis Carvalho em uma nota de tradução, cuja função principal é integrar o sistema límbico¹⁸) é ativada tanto quando passamos por uma situação prazerosa ou desgostosa, quanto quando observamos a expressão facial de prazer/desprazer no rosto de outra pessoa. Há assim, um compartilhamento.

Como explica Couchot, as mesmas áreas neuronais são ativadas tanto ao sermos tocados, quanto ao vermos alguém o ser. Finalmente, “os neurônios-espelhos interviriam ainda na linguagem. Para Rizzolatti, eles fornecem sólidos argumentos à teoria da origem gestual da linguagem” (ibid. p. 246). Tal hipótese é reforçada pelo fato de que a Área de Broca, além de conter os neurônios-espelhos, é uma região imprescindível à linguagem. O curioso é que, segundo ressalta Couchot, em certos casos, nossos próprios conjuntos de neurônios-espelhos podem se ativar ao longo de nossas próprias ações, “tudo então se passa como se considerássemos nossas próprias ações como as de um outro” (ibid. p. 248), fazendo, assim, com que tenhamos, em um mesmo corpo, uma relação

¹⁸ Abordado mais a frente, no sub-item “Memória e emoção”.

intersubjetiva entre (pelo menos) duas perspectivas. Desta maneira, a funcionalidade ressonante dos neurônios-espelhos também constituem uma importante base (mas não única) tanto da empatia (entrar em ressonância com o Outro) quanto do prazer estético (entrar em ressonância com o que é contemplado).

Ora, até aqui apenas introduzimos algumas noções gerais advindas das Ciências Humanas e Naturais sobre as maneiras pelas quais o corpo *sente*, evidenciando que os trabalhos ativos neuronais e simbólicos convergem e modelam o entorno. Esta imbricação inextricável que permeia o corpo compõe sua densidade e seu mistério. Contudo, convém agora aproximar-nos um pouco mais destes referidos processos ativos. Como a estesia e a memória se dão e atuam nas explicações destes autores?

Antes de nos lançarmos às questões seguintes, talvez seja importante marcar já de antemão que, embora possa parecer (em função dos próximos títulos), não se sugere em hipótese alguma que o corpo vivente seja redutível às atividades estésicas e mnemônicas, o que resultaria em confundir corpos orgânicos viventes com computadores e robôs. Como mencionado na abertura deste item, no caldeirão do corpo, os “elixíres bioquímicos” envolvidos na produção emociogênica, provenientes da eficácia visceral, são ingredientes primorosos, sem os quais, conforme enseja Damásio (2018), a “consciência” não se faz. Além disso, como em breve se confirmará, também não se sugere que o corpo se reduza às suas operações de retroalimentação entre atividade visceral e mental; todo corpo está inescapavelmente imerso em um contexto que baliza sua experiência. Deste modo, por exemplo, as relações intersubjetivas de te(n)são, mediadas por contextos culturais e seus sinais, signos e símbolos, assim como seus mitos e dispositivos de poder, atuam simultaneamente na emergência do mundo vivido; veremos isto mais detalhadamente.

1.1 – Estesia(s)

No seu atuar de distintos modos, o corpo opera apreendendo e sentindo o sentido que é sentido graças à condição estésica.

- Ana Claudia de Oliveira¹⁹

Em poucas palavras pode-se dizer que estesia é a aptidão de perceber estímulos através dos sentidos (COUCHOT, 2019). Todavia, como vimos, os autores citados afirmam haver modulação cultural e neuronal nos processos perceptivos. Como ocorrem os processos do *perceber*?

Segundo Damásio (2010) e Jourdain (1998), o sistema nervoso é um mapeador impulsivo; forma, reforma e apaga mapas a partir dos estímulos vivenciados pelo sistema nervoso, das vísceras às nuvens; graças ao “portal da estesia”, aos sentidos. O corpo, explicam, imerso em um oceano de estímulos táteis, visuais, auditivos, olfativos e gustativos, mapeia e analisa o contexto corrente tendo por base tanto a funcionalidade de estruturas sub-corticais (tais quais cerebelo, tálamo, hipotálamo, gânglios basais...) e corticais sensoriais primárias e secundárias quanto a evocação de mapas anteriormente cartografados e memorizados de estímulos similares. Em outras palavras, o cérebro produz imagens²⁰ a partir do que lhe for sensível: imagens visuais, auditivas, olfativas, táteis e gustativas vêm constituir a imagem estésica que costura a totalidade cognitiva do corpo à cada instante.

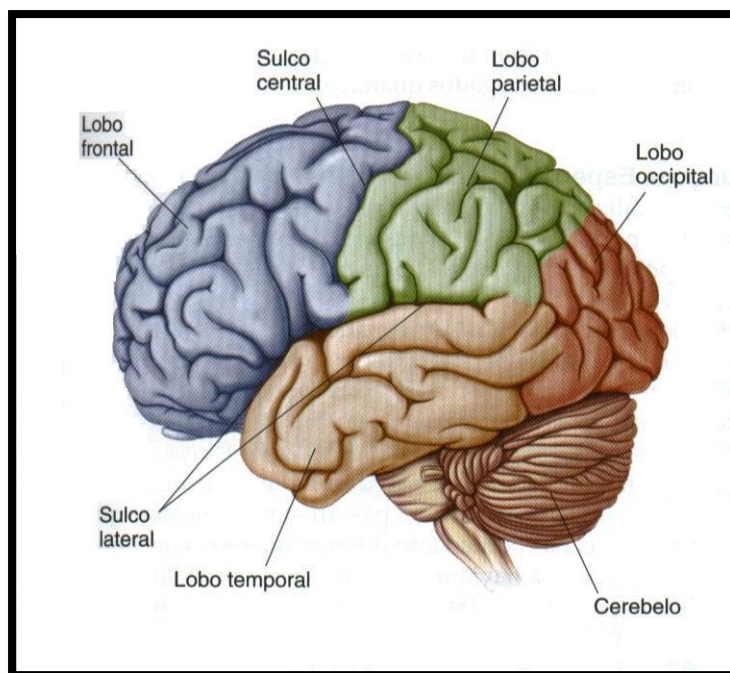
Esses mapas são modelados pela atividade de um sistema nervoso, composto pelo cérebro e pelas estruturas sub-corticais, ligado a um sistema músculo-esquelético sensível. O sistema nervoso conta com dois hemisférios, ligados pela estrutura conhecida por “corpo caloso”. Destes, explica Couchot (2019, p. 179), “o esquerdo é dedicado à linguagem e apreende a realidade de um modo sequencial, temporal e analítico. Ao contrário, o direito apreende a realidade de maneira global, holística e sintética, intuitiva”. Esta assimetria, ressalta Jourdain (1998), recebe o nome de “lateralização cerebral” e

¹⁹ Estesia e Experiência do Sentido (2010, p. 5), In. Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA - Vol.08 nº2).

²⁰ Tanto Jourdain quanto Damásio apontam a característica imageante do cérebro. Conforme Damásio, pessoas que sofrem lesões na região occipitotemporal (lobos occipital – que concerne à visão - e temporal – concernente, dentre outras coisas, à memória) “veem seu mundo visual em preto e branco, ou mais exatamente em tons de cinza. São incapazes de ‘imaginar’ as cores na mente” (DAMÁSIO, 2010 p. 122). De maneira inversa, lembra, Jourdain, Beethoven, mesmo surdo, “ouvia”. “Em certo sentido”, explica o autor, seu córtex auditivo ainda funcionava, embora não mais alimentado pelo ouvido, com dados de sons reais – permitindo assim que escrevesse sua *Nona Sinfonia*, mesmo que estivesse “surdo de pedra” (JOURDAIN, 1998; p. 215).

representa antes uma diferença de proeminências do que um estrito monopólio funcional por parte de cada hemisfério.

Cada hemisfério é dotado de cinco lobos cerebrais (parietal, frontal, temporal, occipital e o lobo da ínsula), cada qual compondo simultaneamente o circuito de análises, associações, evocações e memorizações pelo qual passa o corpo. Cada lobo detém estruturas corticais²¹ (mais voltadas às extremidades) que agem em sinergia às estruturas sub-corticais (alocadas mais profundamente no órgão) e cuja finalidade é melhor gerir a vida do corpo que o detém. Fora destes lobos há o cerebelo (ele mesmo dividido em seus próprios lobos: rostral e caudal), estrutura sub-cortical e muito antiga, localizada entre o lobo occipital, temporal e tronco cerebral e que também realiza análises (neste caso concernetes à coordenação muscular), somando-se aos circuitos cerebrais gerais.



Representação lateral da divisão dos lobos cerebrais (parietal, occipital, frontal e temporal). Apesar de não representado, sob estes, abrindo-se o sulco lateral, reside o lobo da ínsula. Fonte da imagem: <<https://www.psiquiatriageral.com.br/cerebro/texto9.htm>>.

A repetição de uma experiência evoca os mapas já delineados e os redesenha em relação à experiência corrente. Contudo, como explica Damásio (2010 [2009]), mesmo na ausência da experiência os mapas podem ser evocados e podemos senti-los de maneira

²¹ Com efeito, estritamente falando, o cérebro é formado “apenas” pelos córtices; as estruturas subcorticais são consideradas como algo distinto do neocórtex. O motivo da distinção provavelmente se calca em suas aptidões e na discrepância de surgimento entre ambas ao longo da filogênese. Diferente das estruturas subcorticais e suas operações inconscientes, o neocórtex (assim como a autoconsciência), frisa Damásio (2010), são ganhos adaptativos recentes na história da espécie.

mais ou menos vívida; o corpo é capaz de simular vivências pelas quais tenha passado, presenciado ou imaginado.

Conforme salienta o autor, há, por assim dizer, uma divisão neuronal do trabalho entre um “espaço da imagem” e um “espaço dispositivo” operantes no processo de formação de mapas. O primeiro, explica, é constituído por inúmeras estruturas, concernentes “ao vasto território formado pelo agregado de todos os córtices sensoriais iniciais [*early sensory cortices*], ou seja, às regiões do córtex cerebral situadas no ponto de entrada dos sinais sensitivos” e que “também inclui os territórios do núcleo do trato solitário, do núcleo parabraquial e dos colículos superiores, que são dotados de capacidade para criar imagens”. Já o segundo, “é onde as disposições mantêm a base de conhecimento e os mecanismos para a reconstituição desse conhecimento na evocação”, desta maneira configura-se como a fonte das imagens da imaginação e do raciocínio. Este sistema dispositivo, explica, radicam-se em córtices cerebrais “que não são ocupados pelo espaço da imagem (os córtices de ordem superior e parte dos córtices limbicais) e em numerosos núcleos subcorticais” (DAMÁSIO, id; pp. 116-117).

Tudo ocorre, portanto, nas transições entre percepção, mapeamento e evocação de mapas anteriores: enquanto um espaço (imagético) constrói “mapas explícitos” na percepção e os reconstrói na evocação; o outro espaço (dispositivo) contém, em vez de mapas, disposições, “ou seja, fórmulas implícitas sobre como reconstituir os mapas no espaço de imagem” (ibid. p. 125). Explicando um pouco mais sobre os fluxos entre espaços de imagens e de disposições, o autor escreve:

As disposições produzem vários resultados. Em um nível básico, podem gerar ações de diversos tipos e muitos níveis de complexidade, como a liberação de um hormônio na corrente sanguínea, a contração de músculos em vísceras, em um membro ou no aparelho vocal. Mas as disposições corticais também mantêm registros de uma imagem que foi efetivamente percebida em alguma ocasião anterior, e participam da tentativa de reconstituir a partir da memória um esboço dessa imagem. As disposições também contribuem com o processamento de uma imagem percebida no momento, por exemplo, influenciando o grau de atenção dispensado à imagem em curso. Nunca nos damos conta do conhecimento necessário para executar qualquer uma dessas tarefas, nem dos passos intermediários no processo. Só nos apercebemos dos resultados, por exemplo, um estado de bem-estar, o coração disparado, o movimento da mão, um fragmento de som recordado, uma versão editada da percepção corrente de uma paisagem. (DAMÁSIO, id. pp. 117 – 118)

O cognoscível, portanto, ao que parece, depende de como fluem, pelas veredas do sistema nervoso, torrentes imagéticas editadas e multi-sensoriais. Como todo “ambiente”

é sinestésico, a paisagem que se presencia é sempre composta por uma densa rede perceptual, tecido simultaneamente pelos córtices sensoriais em sinergia com as estruturas concernentes às memórias *procedurais* e *declarativas*²².

Enquanto escrevo estas linhas uma forte chuva cai “lá fora” e os inúmeros choques dos velozes pingos contra os telhados, plantas, carros, iniciam a movimentação de inúmeras moléculas de ar que passam a vibrar em acordo ao movimento desencadeador das vibrações – parindo, assim, energia sonora pela explosão da energia cinética. Tais vibrações viajam pelo espaço-tempo e vão perdendo força ao longo do caminho. Caminho suficientemente extenso para chegar a mim e energia suficientemente forte para atravessar – não sem modificações de suas qualidades – as paredes, vidros e teto que me escondem do mundo, fazendo chover ecos ao meu redor. Uma vez aqui ecoando, as persistentes ondas sonoras batem em meu corpo, atingindo minha orelha e atravessando o ouvido externo por um pequeno ‘túnel’ de em média dois centímetros e meio de comprimento cujo final revela uma fina película, conhecida por tímpano – um portal do ouvido médio. Fazendo o portal vibrar, a energia atinge três minúsculos ossos relacionados entre si e arregimentados por dois minúsculos músculos ligados um ao tímpano e, outro, próximo à entrada do ouvido interno. Tais ossos, justamente batizados de ossículos – martelo, bigorna e estribo -, “fazem a energia que cai sobre o tímpano convergir para apenas um décimo sexto de área equivalente, na abertura do ouvido interno” (JOURDAIN, 1998; p. 29). Os ossículos servem tanto para modular a frequência sonora, quanto seu volume, tornando mais segura a transposição de tamanha energia sobre uma área dezesseis vezes menor. Os dois minúsculos músculos – citados há pouco – se enrijecem ou molificam parcialmente de acordo com a carga energética que chega. Se a carga for grande, eles se enrijecem, amenizando as vibrações e vice-versa²³. Após tal jornada pelo ouvido médio, ao longo dos ossículos, o som da chuva adentra meu ouvido interno, dessa vez sob a forma de uma onda de pressão no fluído que o banha. Tal passagem se dá pelo aguilhoamento realizado na membrana de entrada do ouvido interno, pelo último ossículo do ouvido médio. Como Jourdain (ibid. p. 32) ilustra, “nossos ouvidos internos são salões de concerto do nosso sistema nervoso, onde a música se desdobra diante de uma ansiosa plateia de milhares de neurônios” (ibid. p. 32). Esta platéia, explica, se acomoda em uma

²² Sobre memórias declarativas e procedurais, ver a diante, ao início do item sobre Memória.

²³ Além deste efeito moderador, que nos salva de uma surdez altamente precoce, os ossículos também ressoam melhor as frequências médias da música - um presente da evolução, segundo o Jourdain, para contribuir no desenvolvimento de novas linguagens.

estrutura de três câmaras estreitas, cujo comprimento atinge quase quatro centímetros. Esta estrutura leva o nome de cóclea e suas câmaras são retorcidas entre si em forma de uma concha de caracol (significado da palavra original em Latim, *cochlea*). Nela, um líquido vibrante – pelos estímulos advindos dos ossículos, sobre o ouvido interno – inunda o salão e estimula tipos especiais de neurônios, chamados “células ciliadas ou capilares”, cuja movimentação transforma a energia de pressão sobre o líquido em descargas elétricas a serem encaminhadas para o cérebro. Tais neurônios encontram-se no chão de cada câmara, atarraxados numa complexa estrutura chamada “órgão de Corti”²⁴ e suas descargas elétricas são enviadas ao cérebro “por fibras nervosas de alta velocidade”. Enfim, “quanto mais forte o movimento [das células ciliadas], mais rápida a excitação, a música deixa o mundo do físico, o da vibração, e entra no mundo do psicólogo, da informação” (ibid. p. 34). A partir de então, as descargas elétricas desembocarão em meus córtices auditivos primário e secundário, fazendo com que a chuva deixe de povoar apenas minha carne e passe a povoar meus sonhos²⁵. Uma vez lá, os fantasmas de chuvas passadas vêm fazer coro com a experiência corrente, liberando uma torrente de sensações e emoções, ligadas aos meus mapeamentos anteriores - vivências, desejos e outras quimeras vão se associando sob o som e o gélido frescor da chuva. Chove sobre e sob minha pele. Agora já não chove mais; mas ainda ouço e sinto a impressão que o som da chuva deixou em minha memória e em minha superfície.

Embora talvez esteticamente agradável e útil na medida em que desvela um pouco o caminho percorrido por um estímulo sonoro quando nos acerta, como mencionado na nota de rodapé 22, este exemplo não é muito fiel quanto à multiplicidade e não-linearidade implicadas na experiência. Esta multiplicidade será retomada em breve. Contudo, por ora, pode-se adiantar que, por exemplo, segundo Varela, Rosch e Thompson (1993, p. 93), “as características da resposta neuronal dependem diretamente de neurônios distantemente localizados de suas áreas receptivas”; assim, no lugar de ver o estímulo como uma linha

²⁴ Interessante notar que “cada agrupamento tem mais sensibilidade para uma frequência de som diferente – tons agudos na entrada da cóclea, tons graves no final da espira” (ibid. p. 32).

²⁵ Importante assinalar que o processo não é nada engessado, como posso ter feito parecer; com um quadro após o outro, linearmente. Como nos alerta o autor, a cóclea não é “um microfone de carne e sangue, ligado ao cérebro, transmitindo fielmente todas as notas de uma sonata”. Não há uma transmissão e *depois* um escutar; o cérebro, segundo explica, “começa a processar o som neste nível [das emissões] a fim de controlar sua receptividade”. Ademais, quando o autor escreve “controlar sua receptividade”, ele se refere tanto à função coclear de abafar os sons internos, produzidos pelo próprio corpo em funcionamento, quanto à modelação da própria entrada sensorial: em casos de lesão neste sistema, segundo o autor, o sujeito tem sua capacidade de seletividade auditiva interferida. Assim, se há ruído, os sons de fundo misturam-se aos sons de frente e o entendimento é então mais facilmente abalado. Aqui o autor distingue as faculdades de *ouvir* (captar os sons correntes) e *escutar* (compreendê-los).

em curso que adentra o corpo, e o sistema nervoso como um agregado de dispositivos que opera uma linha analítica sobre a linha captada, é mais apropriado dizer que tanto o estímulo quanto o ambiente quanto o corpo-cérebro (e sua história) formam, cada qual, um amontoado de linhas que se entrelaçam mutuamente. Por exemplo, como observam os autores, qualquer movimento, por menor que seja, altera as respostas neuronais no córtex visual (ou “occipital”) primário²⁶, o que não ocorreria caso se tratasse de um processo padronizado, no qual a resposta neuronal seria indelevelmente indexada. Portanto, enfatizam os autores: “Uma descrição simbólica estágio-por-estágio para um sistema com este tipo de constituição parece altamente inaplicável” (ibid. p. 94).

Quanto às linhas e multipicidades do sistema nervoso e do ambiente imediato, Joudain (1998) enseja que o sistema nervoso formula padrões e categorias a partir da sinergia entre experiência corrente e o fluxo de memórias evocado no momento da experiência. A comparação entre as categorias e a análise da emanção corrente modelam um padrão; quando isso ocorre, segundo o autor, “surge a sensação significativa”. Inversamente, quando o cérebro não consegue formar e modelar um padrão, “nada acontece” (ibid. p. 23). De maneira análoga, Couchot escreve sobre o que expressa como *atenção cognitiva*, uma “projeção do cérebro no mundo”, uma canalização de atenção às percepções pertinentes no momento. Conforme enseja:

A atenção cognitiva é uma espécie de feixe de luz dirigido a um “alvo” (um objeto, uma cena, um acontecimento) que produz dois efeitos: melhorar o tratamento das informações que emanam do alvo, mas, em contrapartida, eliminar as que são exteriores a ele. Esse feixe funciona como um filtro seletivo e sua orientação é determinada por uma estimulação externa automaticamente provocada pela identificação do alvo e, também, por uma decisão do próprio indivíduo. O circuito neuronal implicado na atenção interage com outros circuitos, como as áreas temporais do cérebro [lobos temporais] que permitem recuperar informações já constituídas ou conservar novas, e o circuito límbico dedicado às emoções que intervêm nas motivações do sujeito (COUCHOT, 2019; p. 56).

A atenção é um fenômeno notório. Sua existência faz ranger as bases da concepção de que os estímulos nos “acertam” de modo unilateral. O corpo, ativamente, dirige sua atenção a partir da ação do momento. Assim, o exemplo da chuva, ao caracterizar a experiência auditiva como uma via de mão única, ele deixa de notar talvez o fato mais importante: o corpo captura o ambiente ao passo em que é capturado por este.

²⁶ O mesmo pode ser dito, por exemplo, sobre a audição; as qualidades sonoras captadas são influenciadas também pelos movimentos do corpo ouvinte.

Além disso, como é possível observar na passagem citada, a percepção depende profundamente da eficácia neuronal em questão, qualquer alteração nas estruturas cognitivas ocasionará alteração da experiência corrente. Listando uma série de infortúnios fisiológicos que podem ocorrer com nossa percepção, Jourdain assinala a importância do bom funcionamento da cóclea e cita o terrível caso da doença de Ménière. Em suas palavras:

Toda afinação da cóclea pode ser jogada fora, principalmente quando a cóclea inteira sofre lesões orgânicas. As altas frequências podem ser percebidas como tons baixos, enquanto as frequências mais baixas deslizam para cima. Esta foi a sorte do compositor Gabriel Fauré, no fim de sua vida. Ainda piores são os resultados da doença de Ménière, que faz a cóclea ficar inchada com o fluido. As vozes podem soar como a do Pato Donald e a música se mistura toda, até o ponto de não haver interrupções entre notas. Quem sofre disso não consegue distinguir entre os sons dos vários instrumentos e, nos casos piores, há descrições de que a música soa como latas caindo ou martelos batendo numa bigorna. (JOURDAIN, 1998; p. 42).

Se as percepções são tributárias do bom funcionamento das estruturas corporais e eficácia neuronal, também o são, segundo ressaltam Le Breton, Mauss, dentre outros, do sistema cultural que as envolve. A este respeito, Mauss escreve um notório artigo, batizado de *As Técnicas do Corpo* (2003 [1934])²⁷. Nele, o autor sustenta que as maneiras pelas quais as pessoas se servem de seus corpos são maneiras culturalmente fomentadas e transmitidas. Ou seja, as técnicas do comer, do dormir, do martelar, do correr, do nadar, do sentar, do andar, do cortar, enfim, atos “*de ordem mecânica, física ou físico-química*” (ibid. 407), variam de sociedade para sociedade, de geração para geração e de sexo para sexo: tudo depende da cultura, da época e da posição do indivíduo na malha social – sua casta, classe, gênero, idade, seus circuitos, etc. Os exemplos são abundantes: ora o autor lembra-se de sua infância, quando seu professor de educação física o repreendia: “Seu animal! Andas o tempo todo com as manoplas abertas!” (ibid. p. 404); ora cita o caso dos povos Masai²⁸, que “conseguem dormir em pé” (ibid. 414); ora ressalta ter podido até distinguir se uma criança (do século XIX) é francesa ou inglesa, só pelos códigos de mãos à mesa – a primeira apoiava seus cotovelos à mesa enquanto não comia, característica não reproduzida pela outra (ibid. p. 404). A estes somam-se outros exemplos, infinitos, trazidos por inúmeras pesquisas, etnografias e relatos de viagem.

²⁷ Texto considerado por muitos como um fundamental passo em direção aos estudos sobre a formação do corpo propriamente dito do ponto de vista histórico e cultural.

²⁸ Localizados, segundo o autor, no Quênia e norte da Tanzânia.

Mas fiquemos inicialmente com estes três gestos. O que temos aí? Respectivamente: uma técnica do andar, uma técnica do dormir e uma técnica do repousar. Todas são exemplos de modulações sociais, trabalho cultural sobre a fisiologia do corpo, diria o autor. Como argumenta, tais transmissões são realizadas por imitação e se impõem de cima. A imitação, como ressalta, se dá por prestígio e autoridade do imitado. Em resumo, “o princípio é este: exemplo e ordem²⁹. Há, portanto, uma forte causa sociológica em todos esses fatos. Espero que concordeis comigo” (ibid. p. 420). Tal noção, acerca do caráter de *construção*, erigida por “uma forte causa sociológica”, está presente por toda a vastidão do campo das ciências humanas, especialmente as sociais.

Alguém poderia perguntar: “mas o que a transmissão de técnicas, de maneira percebida ou não, tem a ver com a estesia”? Ora, a percepção também é uma técnica corporal de transmissão cultural. Ademais, em um escrito anterior, publicado em 1921, Mauss assinalava a obrigatoriedade cultural/contextual da expressão sentimental, tendo como base de observação o contexto dos rituais orais funerários australianos. Além de assinalar a “perfeita obrigação” de manifestações sentimentais (como o choro³⁰, por exemplo), marca também alterações cognitivas: em numerosos povos “do centro e do sul, do norte e do nordeste australiano, o morto não se limita a dar uma resposta ilusória ao conclave tribal que o interroga; a coletividade que o evoca escuta-o responder fisicamente, realmente” (id. 1921, p. 149). Assim, os contextos sociais se revelam como linhas de força atuantes não só na expressão sentimental, como também na percepção “imediata” do mundo.

²⁹ ‘Exemplo e ordem’ são as características fundamentais do que Durkheim entendia por *fatos sociais*, isto é, maneiras de *agir*, de *pensar* e *sentir*, exteriores e coercitivas ao indivíduo; indexadas e transmitidas socialmente - pela força das leis, dogmas e demais influências (como qualquer momento de exaltação social, no qual a própria ação do grupo coage a ação dos indivíduos). Ao delinear esta noção Durkheim visava designar o objeto próprio de estudo da sociologia, em uma tentativa de afastamento da psicologia e das ciências naturais (‘guia metodológico’ das ciências sociais, em sua alvorada primeira). “As regras do método sociológico” (2007 [1895]), portanto, para se emanciparem, devem ser distintas das ‘regras do método naturalista’. Ver o indivíduo nestas três interfaces daria acesso ao que Mauss designou como “Homem Total”, isto é, um corpo no cerne da tríade psique-natureza-cultura. Esta missão-base, de cartografar as causas sociais, é levada adiante pelas gerações futuras das ciências sociais e, apesar das infinitas discordâncias que separam cientistas sociais no que concerne a análise e propostas acerca das causas sociais dos fatos, todos concordam que são *sociais* e não outra coisa – justamente do mesmo modo que Jourdain e Damásio discordam acerca da análise e propostas para a fonte da emoção, mas concordam que este é, fundamentalmente, um ‘fato neurológico’, biológico, natural.

³⁰ Segundo o autor, “não só o choro, mas toda uma série de expressões orais de sentimentos não são fenômenos exclusivamente psicológicos ou fisiológicos, mas sim fenômenos sociais, marcados por manifestações não espontâneas e da mais perfeita obrigação” (id. 1921 p. 147).

O fato de *realmente* ouvir as respostas físicas do morto não é o resultado de um desatino coletivo ou de uma biologia própria aos povos em questão – David Le Breton cita, por exemplo, os relatos expostos pelos inquisidores e monges dominicanos Henrich Kraemer e James Sprenger em *Malleus Maleficarum* (“O martelo das bruxas”). O escrito data de 1486 e relata experiências que “supostamente possuíam caráter satânico”, na Europa – a investigação foi movida a pedido do Papa Inocêncio VIII. Dentre os fatos expostos, há o de uma cidade assolada pela peste. Nela havia um boato de que uma mulher havia morrido e, sepultada, comia lentamente sua própria mortalha; enquanto a mortalha fosse comida, diziam, a peste permaneceria. Dada a força do boato e a necessidade do momento, foi realizado um conselho entre magistrados e a decisão foi exumar o corpo para averiguar a veracidade dos boatos. Segundo contam-nos, os inquisidores:

...encontraram quase a metade da mortalha introduzida na boca, na garganta e no estômago do cadáver, e já digerida – podre. Diante deste espetáculo, o preboste transtornado saca sua espada e, cortando a cabeça, a lança para fora da fossa. Imediatamente a peste cessou (SPRENGER & KRAEMER, 2009 [1486] apud. LE BRETON 2016 [2006] p. 103)

Eis o resultado, diriam Le Breton e Mauss, do trabalho social, que prepara os corpos para *sentir* o que se era suposto, vivências e percepções, portanto, socialmente lapidadas. Como expressa, Le Breton: “ao ver o mundo não cessamos de ver-nos. Todo olhar é um autorretrato, mas primeiramente aquele de uma cultura” (ibid. p. 101). As percepções são todas impregnadas, conforme expõe, de eficácia simbólica e, inversamente, é tal eficácia que permite-nos sentir o que sentimos, perceber como percebemos.

Esta dinâmica de transição entre as significações em pauta e a sensação fisiológica fora marcada por Lévi-Strauss (1975) – criador do conceito *eficácia simbólica* – a partir da leitura que fez de um livro³¹, redigido por Nils Holmer e Henry Wassen em 1947, que contém descrições sobre um ritual xamânico dos Cuna, oriundos da República do Panamá. Tal ritual, como é explicado, era realizado em casos de partos difíceis e consistia em um encantamento, entoado por um xamã (conhecido como *nele*) em “quinhentos e trinta e cinco versículos” e “em fumigações de favas de cacau queimadas, invocações, e confecção das imagens sagradas ou *nuchu*” (LÉVI-STRAUSS, 1975; p. 215-6).

³¹ A obra chama-se *Mu-Igala or the Way of Muu: a Medicine Song from the Cunas of Panama*.

O encantamento, basicamente, narra os empenhos do *nele* em busca de *Muu* - espírito que, na cosmologia Cuna, apesar de imprescindível à formação da vida do feto, pode ocasionalmente “ultrapassar suas atribuições” e se apoderar do corpo da parturiente, tomando-lhe seu *purba*³² (“alma”). Após a longa e detalhada narrativa de seu caminho, os momentos finais da entoação anunciam a vitória do xamã sobre *Muu*, desencadeando *de fato* a liberação fisiológica do parto. Para explicar como as bases simbólicas da entoação poderiam reverberar nas bases fisiológicas da paciente, o autor propõe que isto ocorre pois cada aspecto constituinte do mito entoado (seus personagens e passagens) é vivido como um duplo simbólico que se confunde necessariamente com as pessoas envolvidas – os corpos aqui são, então, substratos materiais dos símbolos em jogo, o que ocorre em um, reverbera em outro, a desordem fisiológica da dor, por exemplo, corrobora uma desordem de significado, enquanto a reorganização de significado (através da narrativa fluida e significativa) corrobora a reorganização fisiológica, possibilitando o parto. O encantamento, escreve Lévi-Strauss (ibid. p. 223), oferece “uma oscilação cada vez mais rápida entre os temas míticos e os temas fisiológicos, como se se tratasse de abolir, no espírito da doente, a distinção que os separa, e de tornar impossível a diferenciação de seus respectivos atributos”. A ‘morada de *Muu*’, o útero, se confunde com ele: quando o xamã age sobre *Muu* é sobre o útero que ele *verdadeiramente* incide. A desordem fisiológica, proveniente da dor, é transduzida em ordem verbalizada mítica, reordenando, desta forma, a primeira (pois com ela se confunde). O que conta, como lembra o autor, não é a objetividade dos espíritos ou de sua fantástica jornada ao longo de Mu-Igala (“caminho de Mu”, que representa/é o canal uterino), o que importa é que a parturiente “acredita nela, e ela é membro de uma sociedade que acredita” (ibid. p. 228).

Assim sendo, não estaria em cada coisa, isoladamente - na fava do cacau, por exemplo - o poder mágico, sua eficácia³³, mas no contexto em que é queimada, na sua

³² Como é ressaltado por Lévi-Strauss (ibid. p. 218), cada órgão possui um *purba* e quando todos os *purbas* estão em harmonia têm-se uma boa manutenção do *niga*, que “parece ser exatamente, no plano espiritual, o equivalente da noção de organismo: do mesmo modo que a vida resulta do acórdio dos órgãos, a “força vital” não seria senão o concurso harmonioso de todos os *purba*, cada um presidindo o funcionamento de um órgão particular”.

³³ A noção de eficácia, é importante marcar, como ressalta Sônia Maluf (2013, p. 34), apesar de tratada e desdobrada por Lévi-Strauss, já havia sido formulada por Marcel Mauss e Henri Hubert já por volta de 1902. Segundo a autora: “É particularmente em Esboço de uma teoria geral da magia que Mauss e Hubert desenvolvem de forma mais explícita o conceito de eficácia, no caso eficácia mágica ou ritual, buscando discutir o que denominam de “explicações ideológicas da eficácia dos ritos”. A ideia de eficácia, enfim, neste contexto, remete à potência de transformação do real.

relação para com os demais itens e seres presentes no rito e na cosmologia em questão. A crença ou as imagens realizam a cura, segundo o autor, por traduzir e ordenar a inexpressável desordem fisiológica, sentida pela dificuldade do parto, em termos verbalizados e legitimados no âmbito de um sistema de crenças socialmente compartilhado. Cria-se uma Ordem mítica, subterfúgio pelo qual a fisiologia também se alinharia, em pura ressonância. O xamã, neste âmbito, opera ao construir imagens e oferecer sentindo onde ele falta, formulando estados “informulados”. Em suas palavras:

O xamã fomece à sua doente uma linguagem, na qual se podem exprimir imediatamente estados não-formulados, de outro modo informuláveis. E é a passagem a esta expressão verbal (que permite, ao mesmo tempo, viver sob uma forma ordenada e inteligível uma experiência real, mas, sem isto, anárquica e inefável) que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização, num sentido favorável, da sequência cujo desenvolvimento a doente sofreu. (ibid. P. 228)

Assim, segundo Lévi-Strauss (ibid. 233), corpo (significado) e mito (significante) formam “estruturas homólogas” interligadas por uma “propriedade indutora”, que realiza a passagem entre ambas. Ora, a *eficácia simbólica* “consistiria precisamente nesta ‘propriedade indutora’ que possuiriam, umas em relação às outras, estruturas formalmente homólogas que se podem edificar”. Enfim, a *eficácia simbólica*, conforme observa Sônia Maluf (2013, p. 31), remete “à ideia de transformação de si, metamorfoses do *self*, emergência do sujeito. Eficácia como cura, de um lado, e eficácia como modo de subjetivação, de outro” – ou seja, uma eficácia que se realiza pela confluência entre as dimensões simbólicas e práticas/performáticas envolvidas no processo.³⁴

³⁴ O artigo de Sônia Maluf, “*Eficácia simbólica: Dilemas teóricos e desafios etnofrágicos*”, é parte do livro “Para Além da Eficácia Simbólica: Estudos em religião, ritual e saúde” (2013) e constitui, tal qual o livro inteiro, uma notória contribuição contemporânea. Uma importante atualização, presente na maioria (senão em sua totalidade) dos artigos expostos, é a noção de que não apenas as imagens, símbolos e significados atuam neste jogo, mas que, junto a estes, há uma força indispensável à eficácia e advinda da experiência corporal, não necessariamente relacionada ao ‘representar’. Nesta linha, Fátima Tavares, no mesmo livro (p. 262), propõe *agenciamentos eficazes*, que “não envolvem representações sobre coisas (ou eficácia simbólica), mas transformações corporais importantes”, no lugar de uma eficácia *puramente* simbólica. Não é que a dimensão da experiência vivida, da performance adotada, como ressalta Sônia Maluf (ibid. p. 33), seja ausente das considerações de Lévi-Strauss, “apenas não recebeu a devida ênfase”. A proposta que permeia os artigos contidos no livro é enfocar mais a questão performática neste “processo de indução” entre as “estruturas formalmente homólogas”, percebendo assim que a eficácia, longe ter a ver apenas com as imagens forjadas pelo xamã e pela cosmologia, é sobretudo tributária da performance. Notoriamente, como já ressaltado, para Robert Jourdain, os movimentos corporais (isto é, a performance) tem como efeito reforçar as previsões neurológicas e intensificar a *sensação* e respostas emocionais. Talvez pudéssemos aventar que, nesta perspectiva, a *eficácia* de uma música (imagens mentais auditivas) é mais intensa com seu correspondente performático, viver a música a ponto de simulá-la no corpo.

Este preparo cultural do corpo e dos sentidos e sentimentos se dá pela transmissão e é atestado pela iniciação: como escreve o autor de *As técnicas do corpo*, “o grande momento da educação do corpo é, de fato, o da iniciação”. (MAUSS, 1934 p. 413). Só os devidamente *iniciados* possuem aptidão de ver para além dos obtusos olhos profanos dos não-iniciados - só eles ouvem, observam, cheiram, tocam ou degustam seus mundos sagrados – enquanto alguns vêem apenas “muitas estrelas”, salienta Lévi-Strauss (2016 [1962]), outros, mais íntimos aos assuntos celestes, veem constelações devidamente nomeadas e posicionadas: tanto a cognição (de perceber o ajuntamento), quanto a terminologia/taxonomia (que classifica o fato em meio aos demais) especializam-se e tornam palpáveis os aspectos não percebidos pelos ‘de fora’. Jourdain (1998), ao falar de musicistas, tece o mesmo comentário: segundo ele, pela vasta experiência com música, o cérebro e a audição do ‘iniciado’ passam a captar características que ouvidos e cérebros sem a mesma intimidade não captam – e é por saber encontrar tais belezas acessíveis tão somente aos sensíveis a elas, conseguir “entender” seu idioma, que apreciadores [musicistas ou não] de música erudita se retorcem em êxtase, enquanto os demais se retorcem em tédio, ao longo de uma execução de Antonio Vivaldi; do mesmo modo ocorre com os amantes de Metal Extremo, que *percebem* fraseados coesos e extasiantes onde outros provavelmente só encontram dolorosos e ruidosos caos sonoros. Com efeito, conforme expõe Le Breton:

Uma cultura determina um campo de possibilidades do visível e do invisível, do tátil e do intocável, do olfativo e do inodoro, do sabor e da sensaboria, do límpido e do nebuloso etc. Ela desenha um universo sensorial particular, os mundos sensíveis não se recortando mais porque são igualmente mundos de significações e valores. Cada sociedade elabora assim um “modelo sensorial” (CLASSEN, 1997)³⁵ particularizado, com certeza, pelas pertencas de classe, de grupo, de geração, de sexo, e principalmente pela história pessoal de cada indivíduo, por sua sensibilidade particular (LE BRETON, 2016 [2006]; p. 17)

A noção de cultura enquanto delimitadora do acessível e inacessível, anunciada por Breton em consonância com Classen, faz reverberar também um apontamento de

³⁵ *Modelo sensorial* é um conceito utilizado por Le Breton, tomado de empréstimo de Constance Classen, para designar o caráter cultural-histórico das percepções sensoriais, apontando para diferentes hierarquias do *sentir*. Esta característica hierárquica das sensorialidades também é marcada por Giorgio Agamben (2017 [2015] p. 11), ao afirmar que a visão e audição gozam de um estatuto privilegiado na “tradição da cultura ocidental”, em detrimento da gustação. Ao passo em que, como ressalta Le Breton (2016 [2006] p. 16-17), “outras sociedades, antes da ‘visão’ do mundo, falariam de ‘gustação’, de ‘tatilidade’, de ‘audição’ ou de ‘olfação’ do mundo para prestar contas de sua maneira de pensar ou de sentir [...] Os homens habitam universos sensoriais diferentes”.

Edgar Morin (2002 [1969])³⁶, segundo o qual a cultura estabelece com a vivência/experiência uma relação ambígua de fechamento e abertura, de limitações e propulsões simultâneas:

A relação [da cultura] com a experiência é bivetorial: de um lado, o sistema cultural extrai da existência a experiência que permite assimilar e eventualmente acumular, de outro, fornece à existência os quadros e estruturas que assegurarão, dissociando ou mesclando, a prática e o imaginário, ou seja, a conduta operacional e a participação, assim como o gozo e o êxtase (MORIN 2002 [1969] p. 184).

Um exemplo sobre a modelação cultural da estesia tão clássico quanto próximo (isto é, exemplo que não envolva sociedades ou tempos distantes e que sempre será atual) é o do arco-íris e, mais amplamente, da percepção cromática. Conforme lembram Bartra (2010 [2006]) e Le Breton (2016 [2006]), cada sociedade determina para o arco-íris uma quantidade e qualidade específicas de cores: enquanto Newton, preocupado que estava em “acordar-se com as harmonias musicais”³⁷, designou arbitrariamente sete cores para o arco-íris (modelo ainda em vigor); gregos e romanos designavam de três a cinco (LE BRETON, op. cit. p. 116) – as disparidades, como exposto, não se findam na visão; o autor compila um grandioso número de casos que desvelam limites corporais bem distintos em todas as cognições³⁸.

Se perguntássemos o que é a cor, em termos físicos, talvez dissessem-nos que é o produto da ação de *photons* sobre as superfícies, portanto, uma manifestação fora do sujeito, algo natural, que ocorre pelas leis da física e da química, cor enquanto variação de luz, partícula e onda. Todavia, os exemplos, citados por Le Breton, levam-no a afirmar que as

³⁶ Observação contida no escrito: Da culturálise à política cultural.

³⁷ Sete notas na escala musical para sete cores do arco-íris.

³⁸ Um de seus marcantes exemplos diz respeito às “crianças selvagens”, tematizadas por Lucien Malson em *Les enfants sauvages* (1964). Dentre elas, um cruel caso ocorrido na França em 1798. Trata-se de um menino de aproximadamente dez anos de idade, encontrado nas gélidas regiões das montanhas de Aveyron, onde vivia nu. O garoto, que então recebeu o nome de Victor, foi entregue aos cuidados do tutor Jean Marc Gaspard Itard e apresentava notória resistência térmica tanto para o frio quanto para o calor. Itard, considerando anômala tal característica, se empenhou em fazer a criança se adequar às ‘formas francesas’, por assim dizer, de sentir aqueles fenômenos. Para isso, um tratamento de choque foi iniciado e levado ao longo de meses: movendo assim “um lento trabalho de erosão, de fragilização do corpo da criança”, sob freqüentes banhos de várias horas em água fervente, por exemplo, o educador de Victor atingiu sua meta. A criança, então, torna-se vulnerável à oscilação térmica e seu sistema imonológico (que até então era vigoroso e notório) se enfraquece de sobremaneira, fazendo-no adoecer com freqüência. Itard, ignorando tais efeitos colaterais, registra com grande ânimo os resultados de seu método: “posso vos garantir que naqueles idos ela tinha uma epiderme fina e aveludada” (MALSON, apud. LE BRETON; 2016 [2006], p. 253). Victor, que outrora gozava de surpreendente sistema imunológico e corria nu por entre as montanhas, sob baixíssimas temperaturas, agora recolhia-se, friorento e constipado, muito próximo à fogueira quando a noite chega, tal qual era esperado de um menino francês “normal”.

cores só existem dentro do sujeito, cor enquanto variação de aprendizagem, não apenas de luz. Como sustenta:

A cor não existe fora de um olhar humano que separa os objetos da luz. Ela não é somente um dado ótico, físico ou químico, ela é primeiramente uma questão de percepção. Ela não se deduz mecanicamente das diferentes modalidades do espírito de Newton, mas de um dado pessoal impregnado pela educação. O homem interpreta as cores, ele não as registra (ibid. pps. 110-111).

Analogamente, Edmond Couchot (2019; p. 43), escrevendo sobre o conceito de *enação*, frisa que a cognição não é um espelho³⁹ da realidade pura; antes, o corpo *faz emergir*⁴⁰ esta realidade, a partir dos fluxos do corpo e dos sistemas culturais, acoplando o mundo ao corpo. “É desse modo que um sistema cognitivo adquire sentido. As capacidades cognitivas estão inextricavelmente ligadas à história daquilo que é vivido, entendamos por isso: vividos por nosso corpo”.

O conceito de *enação* é particularmente importante aqui. Elaborado amplamente por Varela, Thompson e Rosch (1993), ele diz respeito ao abrangente contexto psico-bio-cultural no cerne do qual o corpo percebe-age, tendo como base material o sistema sensório-motor. Segundo ensinam, o mundo não se dá pronto, não detém uma verdade cristalizada totalmente independente da cognição (ao mesmo tempo em que, obviamente, o mundo também não reside, de modo solipsístico, na atividade mental), mas emerge através da história dos acoplamentos estruturais⁴¹ do ser ao entorno; nem a percepção é anterior ao mundo e nem o mundo é anterior à percepção, ambos são simultâneos e estão em perene devir, em uma inescapável infecção mútua. Deste modo, notoriamente, a idéia de “representação” é desenfaturada. Conforme explicam (ibid. p. 135), este termo pode se desenrolar em duas noções: uma “relativamente incontroversa” (embora

³⁹ Com efeito, conforme salienta o autor, nem mesmo uma fotografia pode ser considerada um reflexo “puro” da realidade, mas uma representação, uma construção óptico-química (a partir de suas propriedades e mecânicas intrínsecas) da paisagem sob a mira da lente.

⁴⁰ “Enaço”, conforme explica, designa, literalmente, a expressão “fazer emergir”. O mundo, portanto, para ser percebido precisa ser *enactado*.

⁴¹ Acoplamento estrutural é uma das ferramentas teóricas utilizadas por Varela *et. al.* (1993) no seio do paradigma enativo. Ela se refere aos modos e conteúdos do incessante permear entre corpo e mundo, ambos sincrônicos: ambiente e cognição incorporada (dotada de uma história de acoplamentos estruturais) entrelaçam-se mutuamente e enactam um mundo. Como escreve Couchot (2019, p. 279): “O acoplamento estrutural é característico do ser vivo. A inscrição da cognição no corpo, que é também uma inscrição no tempo, depende da história, inevitavelmente singular, do organismo em um ambiente, cuja forma é dada por essa mesma história”. É bom sempre ressaltar que, embora “ambiente” e “corpo” sejam mencionados de maneira separada, pela própria lógica da explicação, essa segmentação é desenfaturada: ao mesmo tempo, em um ato, o corpo está imerso no ambiente, que está imerso no corpo.

necessariamente “fraca”) e, outra, “controversa” (embora “forte”) e em quase total oposição em relação às bases do paradigma enativo.

A primeira via “refere-se à qualquer coisa que possa ser interpretada como sendo sobre algo”. Significativamente, os autores oferecem o exemplo do mapa, que, neste caso, é uma superfície sobre a qual se representa alguma área, traçando “certas características do terreno e, assim, interpreta[ndo] este terreno como sendo de certa maneira [*construes that terrain as being a certain way*]”. Este senso de “representação” é fraco, aventam, “por não precisar carregar qualquer forte compromisso epistemológico ou ontológico”. Ou seja, “é perfeitamente aceitável que se falar sobre o mapa representar o terreno sem preocupar-se sobre como coisas como mapas adquirem seu significado” (ibid.). Contudo, salientam, este senso óbvio de representação, como algo sobre alguma coisa, dá vasão ao senso forte (no sentido de que carrega amplos compromissos ontológicos e epistemológicos) de representação. Tal senso “surge quando generalizamos as bases do senso mais fraco para construir uma teoria completa [*full-fledged theory*] de como a percepção, linguagem e cognição, em geral, devem funcionar” (ibid.). As obrigações epistemológicas e ontológicas deste senso forte, operantes no coração das teorias alçadas sobre a primeira via, mais fraca, da noção de “representação”, argumentam, se pautam em uma base dupla: por um lado se assume que o mundo é predeterminado (*pregiven*), ou seja, “que seus elementos podem ser especificados anteriormente a qualquer atividade cognitiva”; por outro lado, tendo a primeira assunção em mente, hipotetiza-se que as representações mentais são a interface entre a atividade cognitiva e o mundo predeterminado (ibid.).

Ao invés de considerar a cognição como máquina modeladora de um mundo externo preterminado (ao modo de uma operação extrativista ou ao modo de um *software* que resolve problemas), o paradigma enativo considera a cognição como uma enação, “uma história de acoplamento estrutural que gera um mundo [*structural coupling that brings forth a world*]” (VARELA *et. al.*, op cit. p. 206). O paradigma da enação, deste modo, propõe que a cognição e a ação do corpo são suturadas uma na outra e balizadas pelos acoplamentos estruturais experienciados pelo corpo. Um belo exemplo, oferecido pelos autores, de como se dá a inextricabilidade entre ação e percepção é o estudo que Walter Freeman desenvolveu a respeito da atividade mental dos coelhos ligada à experiência olfativa. Como escrevem:

Outra modalidade sensorial onde a relação entre percepção e ação pode ser vista é a olfação. Ao longo de vários anos de pesquisa, Walter

Freeman obteve êxito em inserir uma matriz de eletrodos no bulbo olfativo de um coelho, para que então uma pequena porção da atividade global possa ser mensurada enquanto o animal se comporta livremente. Ele notou que não há um nítido padrão de atividade no bulbo a menos que o animal seja, por várias vezes, exposto a um odor específico. Além do mais, tais padrões emergentes de atividade parecem partir de um fundo [*background*] de atividade incoerente ou caótica e adentrar um atrator coerente. Como no caso da cor, o cheiro não é um mapeamento passivo de conteúdos externos, mas uma forma criativa de enectar significado [*significance*] com base na história incorporada do animal (ibid. p. 175).

Eis, como dito, um bom exemplo de como ação-percepção de autorreferem, ou de como objeto e sujeito são simultâneos e evocam, a cada novo instante, o abrangente contexto dos acoplamentos que rondam o corpo.

Esta necessária simultaneidade contextual muito confluí com as proposições de Roger Bartra (2010 [2006]), que enfocou a condição humana a propósito da relação entre o sistema nervoso e o que chamou de exo-cérebro. Conforme Bartra, sem as categorias exocerebrais, fomentadas sobretudo pela linguagem, nossa percepção das cores, e do arco-íris e do mundo não existiriam como tais, pois, argumenta, as funções neuronais, isoladamente, são insuficientes (embora também indispensáveis) para perceber, qualificar e transmitir o que se percebe; as próteses simbólicas permitem, assim, a sistematização do mundo que nos rodeia através da cultura e seus modelos sensoriais, assim como também permitem nossa vida de *sapiens-demens*⁴². Assim como o entrelaçamento do sistema nervoso com os sistemas simbólicos não se encontra nem intra e nem extra-cranianamente, mas entre-meios, de modo a atravessar tal dicotomia (dentro/fora), o real se encontra, no paradigma enativo, entre ambos os meios, entre-meios. Conforme notam, a propósito da experiência cromática: as cores não estão “lá fora”, independente das capacidades perceptuais, e também não estão “aqui dentro”, independentes de nosso entrono biológico e mundo cultural. Deste modo, “o estudo do caso das cores nos permite apreciar o óbvio ponto de que [...] mundo e observador se especificam mutuamente” (VARELA *et. al.* p. 172).

Sobre a necessidade de simultaneidade entre os circuitos cerebrais e exocerebrais para a eficácia da percepção há um exemplo notório, narrado por Oliver Sacks (2015 [1995]), sobre Virgil, um massoterapeuta que vivera praticamente cego ao longo de uns

⁴² *Homo Sapiens-Demens*, conceito exposto em *O Enigma do Homem* (1973) de Edgar Morin, busca salientar a inextricabilidade da razão e desrazão, marca que anuncia os alvoreceres do que se conhece por homem moderno - “o homem é louco-sábio. A verdade humana comporta o erro. A ordem humana comporta a desordem” (p. 125).

quarenta e cinco anos até que retoma a visão de maneira repentina após uma cirurgia. Contudo, segundo relata Sacks, a operação, apesar de ter cumprido seu papel de sanar a opacidade de seus cristalinos, não o amparou contra o caos visual ao qual fora subitamente lançado. Após a retirada dos curativos da operação cirúrgica, Virgil podia captar as formas, movimentos e intensidades luminosas que o rondavam, porém, não conseguia relacioná-las entre si; não via, assim, *sentido* nos borrões que o cercavam⁴³. Segundo Sacks, esse caso confirma os apontamentos do filósofo George Berkeley em *A new theory of vision* (1704), segundo o qual não há “necessariamente conexão entre o mundo tátil e o da visão” (SACKS 2015 [1995]; p. 115). É necessário aprender a ver, converter os elementos exocerebrais que garantiam o sentido dos estímulos táteis e auditivos em sentido visual, enactar um mundo radicalmente distinto.

Nós que nascemos com a visão mal podemos imaginar tal confusão. Já que, possuindo de nascença a totalidade dos sentidos e fazendo as correlações entre eles, um com o outro, criamos um mundo visível de início, um mundo de objetos, conceitos e sentidos visuais. Quando abrimos nossos olhos todas as manhãs, damos de cara com um mundo que passamos a vida *aprendendo* a ver. O mundo não nos é dado: construímos nosso mundo através da experiência, classificação, memória e reconhecimento incessantes. Mas quando Virgil abriu os olhos, depois de ter sido cego por 45 anos – tendo um pouco mais que a experiência visual de uma criança de colo, há muito esquecida –, não havia memórias visuais em que apoiar a percepção; não havia mundo algum de experiência e sentido esperando-o. Ele viu, mas o que viu não tinha qualquer coerência. Sua retina e nervo óptico estavam ativos, transmitindo impulsos, mas seu cérebro não conseguia lhes dar sentido; estava, como dizem os neurologistas, agnóstico⁴⁴ (Ibid. p. 119)

A memória, em vista disso, delineia a percepção tanto por permitir a incorporação dos modelos culturais (como querem as ditas Ciências Humanas) quanto por formar, armazenar e evocar lembranças (como querem as ditas Ciências Naturais). Detenhamo-nos, portanto, um pouco sobre ela(s).

⁴³ Segundo escreve, conforme contou Virgil, assim que o cirurgião retirou-lhe o curativo do olho operado, ele “não fazia a menor ideia do que estava vendo. Havia luz, movimento e cor, tudo misturado, sem sentido, um borrão” (Ibid. p. 118).

⁴⁴ Agnosia se refere à incapacidade de se compreender o que a cognição capta. Sobre tudo nos primeiros momentos após a cirurgia, marca Sacks, o comportamento de Virgil não era nem de um cego e nem de alguém dotado de visão. “Era, antes, o comportamento de alguém *mentalmente* cego, ou agnóstico – capaz de ver, mas não de decifrar o que estava vendo” (ibid. p. 122).

1.2 – Memória(s)

Eu sou quem sou, cada um é quem é, porque todos lembramos de coisas que nos são próprias e exclusivas e não pertencem a mais ninguém. Nossas memórias fazem cada ser humano ou animal ser um ser único....

- Ivan Izquierdo⁴⁵

Memória e estesia, como visto, são indissociáveis. Ambas retroalimentam-se e se formam mutuamente: a estesia oferece mecanismos para captar estímulos enquanto a Memória modela, armaneza e evoca as informações mapeadas. Um exemplo prático dessa inextricabilidade, segundo expõe Ivan Izquierdo, é a alteração da experiência visual no contexto de esquizofrenia.

Na esquizofrênia, há falha na *memória de trabalho*⁴⁶: o sujeito fica incapaz de entender o mundo que o rodeia. Por exemplo, o paciente pode enxergar uma parede com pessoas apoiadas contra ela como uma espécie de quadro ou como uma massa monstruosa cheia de corpos, cabeças e pernas. Ele não discrimina memórias simultâneas ou sucessivas dessas pessoas que está vendo. Muitos autores modernos admitem que o caráter alucinatório da realidade para os esquizofrênicos deriva da falha na memória de trabalho. Nessa doença, observam-se alterações morfológicas, geralmente congênitas não só do córtex pré-frontal anterolateral, mas também de várias sub-regiões do hipocampo. Assim, o hipocampo, que é o principal encarregado de formar memórias declarativas, as forma mal, e o conteúdo delas pode ser alucinatório (IZQUIERDO, 2018; p. 17).

Em linhas gerais, como também nos explicam Damásio e Jourdain, as memórias são evocadas por processos neuronais nos quais são exercidas atividades elétricas e bioquímicas, excitadas por quaisquer estímulos, que serão lançados em um oceano formado, no caso humano, por cerca de oitenta bilhões de neruônios. Os mapas sensoriais, delineados a partir do trabalho neuronal sobre os estímulos modulados pelo sistema cognitivo, compõem o estofo das memórias. Desta forma, coforme explicam, longe de ser um arquivo de pastas bem organizadas, a memória é a difusa convergência de inúmeros mapas. Portanto, também não há, conforme ressaltam, por exemplo, Bartra (2010 [2006]) e Jourdain (1998) um localizacionismo estrito no cérebro. Isto é, não existem módulos ilhados, solitários e monopolizadores de determinada função; todas as estruturas do córtex, em ambos os hemisférios cerebrais, suas linhas se interpenetram e entroncam-se; o sistema nervoso não é uma bolha ou um agregado delas. Antes, ele é o tempestuoso e múltiplo fluxo de linhas elétricas e bioquímicas que, rizomaticamente,

⁴⁵ Memória (2018, p. 02).

⁴⁶ Ver páginas 48-49.

toma a inteireza do corpo; sem essas linhas ele seria apenas um amontoado de carne, significativamente em forma de bolha! Os núcleos da memória, do movimento, da emoção, da sensação, da linguagem talham um trabalho *complexus* no sentido conferido por Edgar Morin (1991, pp. 17-19), isto é, uma obra tecida em conjunto. Conforme projeta Damásio:

O cérebro é um sistema de sistemas. Cada sistema é composto de uma elaborada interconexão de regiões corticais pequenas mas macroscópicas e de núcleos subcortais, que são feitos de circuitos locais microscópicos, os quais por sua vez são feitos de neurônios, todos eles ligados por sinapses (DAMÁSIO, 2011 [2009]; p. 256).

Com efeito, escrevem Deleuze e Guattari (2017 [1980], p. 34), “as descontinuidades das células, a atividade dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de fendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas” garantem ao cérebro sua multiplicidade, sua qualidade de *rizoma*⁴⁷, instaurando um “*uncertain nervous system*” – um incerto sistema nervoso no lugar de uma centralidade deste mesmo sistema. Como completam, ao final do mesmo parágrafo e página: “o próprio cérebro é mais ser uma erva do que uma árvore”. Ou, em outra referência a propósito da mesma coisa: “o comportamento de todo o sistema [nervoso] assemelha-se mais a uma conversa em festa de coquetel do que a uma corrente de comandos” (VARELA et. al. 1993, p. 96).

Ademais, esta “conversa” não ocorre apenas no salão de festas do crânio, ela se estende de maneira orgiástica, como erva daninha, por todo o pavilhão do corpo. Com efeito, enfatiza Damásio, o corpo é dotado de sistemas nervosos que transcendem os recuados limites da caixa craniana - questionando, assim, a validade da qualificação do sistema nervoso craniano como “sistema nervoso central”⁴⁸. Um notório exemplo destes sistemas nervosos extra-cranianos é o sistema nervoso entérico, responsável por regular

⁴⁷ *Rizoma* é um conceito amplamente presente em toda a sequência de Mil Platôs, escrita pelos autores. Tomado de empréstimo, pela aparência de plantas-rizoma (tais quais alpinias, íris, gengibre, espada-de-São-Jorge...), o conceito designa “multiplicidade”, uma infinidade de linhas interconectadas que não obedecem uma lógica de arborificação ou qualquer centro (tronco principal): todos os pontos são conectáveis e desconectáveis simultaneamente, sem que o conjunto morra – assim como ocorre com as raízes dessas plantas. Assim como o rizoma, sem centros ou imperiosas estruturas, os sistemas nervosos, embora sejam sistemas cooperativos, escrevem Varela et. al. (1993, p. 105) “eles não são redes uniformemente estruturadas, pois consistem de inúmeras redes conectadas de várias maneiras”.

⁴⁸ A questionabilidade da qualificação “central” para o sistema nervoso correspondente à geografia do cérebro se dá pelo entendimento de que tal qualificação é imprecisa na medida em que erige uma distinção centro/periferia nos sistemas corporais. Deste modo, por exemplo, o sistema nervoso entérico (correspondente às atividades gastrointestinais) é geralmente e indevidamente referido como “sistema nervoso periférico”.

as atividades gastrointestinais, “desde a faringe e esôfago até a outra extremidade” (DAMÁSIO, 2018, p. 157). Conforme aponta na mesma página, este sistema nervoso é constituído por um notável oceano neuronal “que abrange entre 100 e 600 milhões de neurônios, um número comparável ao de toda medula espinhal, ou até maior”. Sua faraônica estrutura é efetivamente independente⁴⁹ do “sistema nervoso central” (embora sua atividade possa ser modulada por este) e suas operações são de suma importância não somente para o trato gastrointestinal, mas para os estados de ânimo do corpo. Aliás, conforme salienta, tanto as atividades gastrointestinais quanto o sistema entérico no geral são muito relevantes para os humores e sentimentos. Como faz notar:

O sistema nervoso entérico é um importante tributário do nervo vago, o principal conduto de sinais das vísceras abdominais. Mas há outros fatos intrigantes que condizem com a argumentação [de que o sistema nervoso entérico detém grande influência sobre os humores e sentimentos]. Distúrbios digestivos tendem a correlacionar-se com patologias do humor, por exemplo, e curiosamente o sistema nervoso entérico produz 95% da serotonina no corpo, um neurotransmissor apreciado por seu papel crucial em distúrbios do afeto e sua correção (DAMÁSIO, 2018, p. 159).

Este magnífico exemplo evidencia como o corpo não se constitui em segmentos atarrachados e bilateralmente comunicantes (entrada/saída), mas em uma multiplicidade imperiosa. Assim como os fluxos corporais não são trancafiados em segmentados compartimentos específicos do corpo/sistema nervoso, a memória, por exemplo, também não poderia seguir a lógica segmentária. Desta maneira, por exemplo, a ideia – que por longo tempo permeou os campos das ciências neuropsicológicas, segundo Damásio (2011 [2009]) e Jourdain (1998) – de que informações específicas seriam “guardadas” em neurônios específicos cai por terra. Como explicam, não há um “neurônio-vovó”, que guarde integralmente todas as informações adquiridas ao longo da vida a respeito da avó de quem lembra⁵⁰. De acordo com ambos, a memória seria mais como um perene fluxo

⁴⁹ Isto significa que a grande maioria dos neurônios do sistema nervoso entérico é intrínseca – ou seja, seus neurônios, majoritariamente, “são oriundos da própria estrutura, de onde fazem seu trabalho. Apenas uma pequena fração de neurônios é extrínseca e, em grande medida, projeta-se para o sistema nervoso central por intermédio do famoso nervo vago” (DAMÁSIO, 2018, p. 157). A proporção entre neurônios no âmbito do sistema nervoso entérico é a de dois mil intrínsecos para cada extrínseco; “verdadeira marca de uma estrutura neural independente” (ibid.). E, com isso, é um sistema nervoso tão “central” quanto aquele que povoa o crânio.

⁵⁰ Talvez esta suposta dinâmica do “neurônio-vovó” se traduza na terminologia de Deleuze e Guattari no, acima mencionado, “fazer decalque”. Se o sistema nervoso é um rizoma, é natural que faça mapas através da multiplicidade cognitiva/sináptica e não decalques, por um pressuposto neurônio pivotante, mandatário, arborecente.

de mapeamentos⁵¹ gravados e mutáveis. A vovó não é *evocada*⁵² pela ativação de um neurônio específico, tal qual o gênio surge ao se esfregar uma lâmpada mágica; ela seria evocada pelo entroncamento das imagens mentais sensoriais (auditivas, visuais, táteis, gustativas e olfativas) formadas ao longo da convivência com a avó e que a ela se relacionam; tendo por base a sinergia entre os sistemas nervosos que nos enredam. Talvez isso explique o motivo pelo qual a palavra “vó” remete a gostos – “comida de vó”; cheiros – “perfume de vó”; visões – “parece casa de vó”, e assim por diante... Como frisam Varela et. al. (1993, p. 96), embora dado neurônio individual participe de operações complexas e imprescindíveis, quando tomado avulsamente torna-se pouco relevante.

Em suma, são as sensações sentidas ao longo da vida e evocadas de maneira editada, em forma imagética de mapas⁵³ e valências, surgidos e agenciados pelas mais diversas conexões e seus contextos. Como as memórias advêm das experiências, Izquierdo (2018) ressalva que é mais útil e acurado distinguir entre “Memória” e “memórias”; a primeira se referindo à capacidade geral de formar, armazenar e evocar os mapas e a segunda para se referir às múltiplas experiências que foram memorizadas.

Ao experienciar estímulos cognoscíveis, os estágios iniciais da cognição (que compreendem, por exemplo a cóclea, no caso dos estímulos sonoros, ou o nervo óptico no caso dos estímulos visuais) convertem a natureza da energia recebida, traduzindo-as⁵⁴ (ou, se preferir, codificando-as) em sinais elétricos. Estes sinais elétricos, conforme descreve Izquierdo (ibid. pp. 4-6), são transmitidos entre os neurônios através de prolongamentos chamados axônios e desembocam em outros prolongamentos, chamados dendritos; a transferência entre ambas as margens se dá pela atividade de substâncias químicas produzidas nas terminações dos axônios e batizadas de *neurotransmissores*. O espaço mais próximo entre o axônio e o dendrito, via de acesso pela qual os

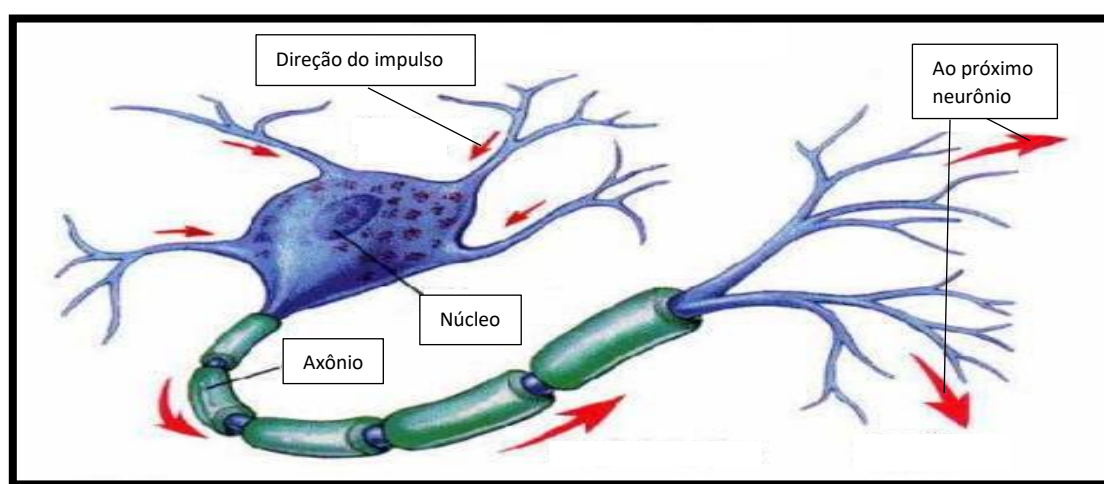
⁵¹ “Fazer mapa” é, notoriamente, uma característica que Deleuze e Guattari articulam à noção de *rizoma*: “Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE & GUATTARI, 2017 [1980]. P. 30). Contrário ao mapa, segundo os autores, é “fazer decalque”, isto é, simples reprodução, modelo engessado, fechado.

⁵² Segundo Damásio (2010), o processo de *ecovação* consiste em “trazer” algo para a mente consciente, para seu “espaço de imagem”.

⁵³ Embora Varela et. al. (1993) critiquem a noção de mapa, uma vez que, em seu sentido forte, se postula a existência de um “puro fora” a ser cartografado por um “puro dentro”, a utilizamos para facilitar a comunicação. Para nós, o “mapa” é a própria cognição incorporada, a partir do qual se enacta um mundo sensível.

⁵⁴ Em toda tradução, inescapavelmente, como lembra o autor, há modificação da coisa traduzida; assim, novamente, a realidade captada é uma fração do Real e tal fração é necessariamente modificada em algum grau, tanto pela atividade cerebral (conforme Damásio, Jourdain, Izquierdo...), quanto pela modulação cultural (conforme Le Breton, Mauss, Mary Douglas...).

neurotransmissores vagueiam, ponto real de intercomunicação entre as células nervosas, leva o nome de *sinapse*⁵⁵. Nas fendas sinápticas, incrustadas na margem dos dendritos, proteínas específicas para cada neurotransmissor recebem a carga vindoura; tais proteínas recebem o nome de *receptores*. Estes últimos, por sua vez, podem excitar (‘receptores excitatórios’) ou inibir (‘receptores inibitórios’) os neurotransmissores que chegam. Para que o neurônio possa se comunicar e gerar potência, ele precisa ser despolarizado⁵⁶, os excitatórios corroboram a despolarização e os inibitórios a impedem. No que concerne ao processo de memória, explica o autor, os principais neurotransmissores (apesar de existirem muitos outros) são as moléculas de glutamato, ácido gama-aminobutírico (ou GABA), dopamina, noradrenalina, serotonina e acetilcolina⁵⁷.



Representação gráfica simples dos fluxos que perpassam o corpo de um neurônio. Nas extremidades do axônio estão os dendritos, na extremidade dos quais estão fendas sinápticas. Fonte da imagem: <<http://www.colegiavascodagama.pt/ciencias3c/images/sistema-nervoso-60.jpg>>.

⁵⁵ Apesar de se constituir como “ponto real” de intercomunicação, o autor ressalva que existem substâncias (como a *betaendorfina*), conhecidas como *neuromoduladores*, que, uma vez emitidas pelo axônio, atingem vários receptores e não apenas aquele mais próximo.

⁵⁶ Isto é, é preciso que a diferença de potencial entre os fluidos internos e circundantes ao neurônio diminua, é preciso que se nivelem até certo *limiar*, expressão que designa este ponto de equilíbrio. Como explica o autor, os efeitos excitatórios e inibitórios se devem aos fluxos de entrada e saída de íons no neurônio. Assim, “a entrada de íons positivos, ou *cations* (sódio, cálcio), reduz a diferença de potencial entre o interior da célula, que é negativo, e o exterior. A entrada de íons negativos, ou *anions* (cloro), ou a saída de cátions (potássio) produz um efeito inverso” (IZQUIERDO, 2018; p. 5). Além disso, tanto o efeito dos neurotransmissores sobre os receptores, quanto dos receptores sobre os neurotransmissores podem ser mimetizadas por determinadas substâncias ‘estrangeiras’; o mesmo pode acontecer com os neuromoduladores; daí, por exemplo, a causalidade do efeito de fármacos e drogas.

⁵⁷ Há um alerta feito pelo autor, segundo o qual, muitas vezes vêem estas substâncias como as “portadoras das emoções/sentimentos”, mas este desencadear não depende apenas da substância em si, mas sobre onde ela recai. Elas causam prazer/desprazer dentro de um ‘contexto’. A dopamina, por exemplo, pode ser tanto medidora de sensações prazerosas, quanto de dependência química, quanto de atenção, quanto da própria formação e persistência de memórias; tudo depende de onde ela atua. (IZQUIERDO, 2018; p. 20). De uma forma interessante, repete-se, em outros arranjos, a noção de que os elementos singulares só são eficazes pelo circuito em que jorram. Se os símbolos são eficazes pelo contexto social, os neurotransmissores o são pelo contexto neuronal em que atuam.

Enfim, estes processos de polarização/despolarização dos neurônios e inibição/exitação dos neurotransmissores, são as bases da atividade neuronal e, por consequência, as bases do mapeamento cortical/subcortical, das *evocações* de mapas pretéritos e mesmo de mapas, de certa forma, “inexistentes”, imaginados, frutos da eficácia dos acoplamentos estruturais do corpo sobre os conteúdos mentais que se faz do mundo. A memória, explica Izquierdo, descarta o trivial e plasma a *realidade* à *idealização da realidade*, cinge o concreto com sonhos e incorpora tal quimera bem no fundo de nós. Há, como salienta, tradução tanto na formação de memórias quanto em suas evocações. Conforme escreve:

Os processos de tradução, na aquisição e na evocação, devem-se ao fato de que, em ambas as ocasiões, assim como durante o longo processo de consolidação ou formação de cada memória utilizam-se redes complexas de neurônios. Os códigos e processos utilizados pelos neurônios não são idênticos à realidade da qual extraem ou à qual reverterem as informações. Uma experiência visual penetra pela retina, é transformada em sinais elétricos, chega por meio de várias conexões neuronais ao córtex occipital e, lá, produz uma série de processos bioquímicos hoje bastante conhecidos. Uma informação verbal, embora possa penetrar também pela retina (por exemplo, quando lemos), acaba em outras regiões do córtex cerebral. A informação olfativa penetra pelo nariz, não pelos olhos; a gustativa pela língua, etc. Há regiões do cérebro em que todas essas vias convergem. Essas regiões são usadas na formação e na evocação de memórias (IZQUIERDO, 2018; p. 10).

Ora, este trecho é notório ao marcar a inescapável tradução de natureza entre fluxos e estímulos (do físico ao elétrico e bioquímico e vice-versa) na experiência do corpo. Todavia, solto como está, dá a entender que a experiência cognitiva da memória depende sempre de estímulos exteriores; porém, conforme o autor escreve páginas antes, as memórias, na maioria das vezes, são evocadas pelos “maiores reguladores da aquisição, da formação e da evocação das memórias”, que “são justamente as emoções e os estados de ânimo”. “Muitas vezes”, salienta memoravelmente, no momento de evocar memórias, “é o coração quem pede ao cérebro que lembre, e muitas vezes a lembrança acelera o coração” (ibid. p. 04).

Esta dinâmica me parece corroborar as considerações de Varela, Thompson e Rosch (1993, p. 174) a propósito do paradigma estímulo-resposta/representação. Conforme enfatizam, “quando o olho e a orelha seguem um animal em vôo, é impossível dizer ‘o que começou primeiro’ na permuta entre estímulos e respostas”; deste modo, ao passo em que se diz ser o comportamento como efeito de um meio, também pode-se dizer

que “o comportamento é a primeira causa de todas as estimulações”. Isto significa, segundo ensinam, que “a forma de excitação é criada pelo próprio organismo, pela sua própria maneira de oferecer-se às ações externas”; portanto, neste âmbito, é justamente o organismo que “escolhe os estímulos do mundo físico [*physical world*] aos quais será sensível” (ibid.). Assim, qualquer definição imperiosa entre dentro/fora, estímulo/resposta, é enfraquecida.

Ademais, é notável como Oliver Sacks nos atenta para o fato de que, por exemplo, as “respostas rítmicas” do corpo a uma peça musical, frequentemente referidas pelo termo enfaticamente mecânico, “arrastamento rítmico” [*rhythmic entrainment*] são pautadas, majoritariamente, pelo fluxo de previsões desenrolado ao longo da experiência. Como escreve: “Nós antecipamos as batidas, absorvemos os padrões rítmicos assim que os ouvimos e estabelecemos modelos ou gabaritos internos desses padrões. Esses gabaritos internos são assombrosamente precisos e estáveis” (SACKS, 2015 [2007]; p. 253). Novamente, parece ser impossível estabelecer “o que vem primeiro”, memória e estímulo confluem em um concentrado fluxo atencional a enactar o instante vivido.

Até aqui expusemos algumas características elementares gerais que concernem à Memória. Vejamos, agora, um pouco mais de perto quais os tipos de memórias atualmente concebidas e algumas de suas qualidades.

Segundo Izquierdo (2018), as memórias podem ser classificadas de acordo com seu tempo de duração, sua função e/ou seu conteúdo, assim como todas elas (dependendo das circunstâncias) podem passar pelos processos de *formação*, *consolidação*, *extinção*, *repressão*, *reconsolidação* e/ou *esquecimento*⁵⁸. Em seu livro sobre o tema, o autor

⁵⁸ As memórias se formam e podem ou não ser consolidadas, isto é, “inscritas” nos registros da memória de longa duração. Se o forem, essas memórias podem (seja por lesões, por novos aprendizados ou mesmo pelo próprio fluir do tempo) ser extintas, ou seja, sua evocação fica inibida – o que não significa “esquecida”: se uma memória é efetivamente esquecida ela não pode ser evocada, não pode ser “trazida à tona” em determinadas ocasiões (como ocorre com as extintas). Se as memórias extintas podem ser evocadas pela interrupção da inibição que até então a selava, elas são passíveis de reconsolidação. Além destas, e “vizinho à extinção”, há o fenômeno denominado, pela psicanálise, de repressão. Este último se constitui, basicamente, de inibições de memórias humilhantes, inconvenientes (geralmente episódicas) – conforme salienta o autor, nos quadros de depressão parece haver o funcionamento oposto desse mecanismo, no qual são as memórias dos “fatos favoráveis” que são inibidas (IZQUIERDO, 2018, pp. 27-70). Estes são os processos básicos pelos quais podem passar qualquer memória. No que concerne ao esquecimento, segundo o autor, a exceção são determinadas memórias episódicas, conforme explica: “As memórias episódicas adquiridas em situações particularmente emocionantes jamais serão esquecidas” (ibid. p. 66). É evidente que uma memória profunda (como uma memória procedural ou uma memória episódica, adquirida em um contexto de grande carga emocional) é menos vulnerável (ou completamente invulnerável) ao efetivo esquecimento, mas não à extinção temporária - não há memória completamente engessada, todas são relativamente moduláveis. Os estágios mais avançados e terminais do Mal de

cataloga nove tipos diferentes, assim as memórias podem ser: memórias episódicas (ou autobiográficas); memórias semânticas; memórias procedurais; memórias operacionais (ou de trabalho); *priming* (ou memória adquirida por meio de “dicas”); memórias de curta duração; memórias de longa duração; memórias associativas e não-associativas. Todas elas formam uma memória multidimensional do corpo, reforçadas ou reconfiguradas a cada experiência.

Aliás, o que conhecemos por “inspiração” é um belo exemplo desta memória corporal⁵⁹ aprimorada pela experiência e pelas modulações emocionais em maior ou menor nível. Como lembra Jourdain (1998; pp. 224-225) a maior parte das inspirações ocorrem ao longo de nosso cotidiano, quando “repetidamente, as ideias vêm como fragmentos que podem ser fundidos com outros”, porém, conforme reitera, a torrente repentina da inspiração é tanto mais provável quanto maior a experiência, prática e aptidão da pessoa inspirada. Isso ocorre, conforme explica, pelo advento de uma memória bem treinada, de imagens mentais categorizadas e bem fluídas. Um poeta experiente, familiarizado com as mais diversas expressões, “tropeará” em uma brilhante ideia para um verso ou poema; já uma musicista experiente, familiarizada com as mais diversas músicas e técnicas, “tropeará” em fraseados musicais ou composições inteiras. A tenacidade da memória, como vimos, é reforçada pelas emoções, enquanto a fluidez dos encadeamentos mnemônicos, pelas experiências, pela maestria.

Segundo expressa Jourdain (op. cit. p. 225) “uma mente ativa, impulsionada pelos sempre obstinados lobos frontais, pode alimentar à força o processo de categorização, expondo-o repetidamente a modelos perceptuais novos e desafiadores. Finalmente, concepções mais antigas desabam, para acomodar novas e mais poderosas”. Não é sem motivo, segundo salienta, que Mnemosyne⁶⁰ seja a mãe de todas as musas; a memória é tanto mantenedora da repetição quanto parturiente da diferença, da eclosão de novos arranjos. Vejamos algumas especificidades das várias facetas de Mnemosyne:

O primeiro conjunto de memórias descritas por Izquierdo (op. cit.) é o de memórias declarativas, isto é, como o nome sugere, memórias passíveis de declaração,

Alzheimer e Mal de Parkinson, por exemplo, podem chegar a comprometer memórias profundas. Contudo, como veremos, os efeitos danosos de ambas patologias (e de outras) podem ser refreados (embora, infelizmente, não “curados de vez”) através da eficácia musical – o que, sem dúvidas, melhora significativamente a qualidade de vida do enfermo.

⁵⁹ Que, neste caso, pode ou não ser “procedural”.

⁶⁰ Nos mitos gregos, é a divindade personificadora da Memória. Também não é sem motivo que é filha da da concretude da Terra (Gaia) com o onirismo do Céu (Urano), profusão entre o concreto e o etéreo.

ou seja, memórias que podem ser verbalizadas. Este conjunto é formado pelas memórias episódicas e semânticas. As memórias episódicas concernem aos conteúdos de episódios vividos por quem se lembra, episódios da vida pessoal de cada um. As memórias semânticas (que podem também ser episódicas) dizem respeito aos conhecimentos gerais adquiridos pelo corpo em questão (as ciências, as estratégias de um jogo, a filosofia, a história de um gênero musical etc.). Ambas podem ser adquiridas de modo explícito ou implícito e, assim, permear tanto a consciência quanto a inconsciência. Elas são memórias que contextualizam nossa experiência, que apressentam os motivos e justificativas daquilo que estamos sendo e fazendo. Todos traçamos itinerários distintos e o repertório de experiências (portanto, de memórias) de cada um nunca será exatamente o mesmo, assim como o repertório semântico de cada um é único e inédito.

As principais estruturas neuronais responsáveis pelas memórias declarativas, explica o autor, são o hipocampo e o córtex entorrinal, ambas localizadas nos lobos temporais. Estas, “trabalham associadas entre si e em comunicação com outras regiões do córtex, como o córtex cingulado e o córtex parietal, e com os núcleos basal e lateral da amígdala, que são também importantes moduladores da formação e da evocação da memória” (op. cit. p. 19). Não obstante, revela o autor, foi “determinado que o sistema hipocampal⁶¹ é a região mais importante tanto para a formação como para a evocação das memórias declarativas” (op. cit. p. 94); este é formado pelo circuito interno ao hipocampo (regiões CA1, CA3, subículo e giro denteado) em relação ao córtex entorrinal.

Se as memórias declarativas são de conteúdo puramente simbólico (conhecimentos gerais e episódios da própria vida), as memórias *procedurais*, por sua vez, são as memórias, por assim dizer, das *técnicas do corpo*⁶², isto é, de natureza motora, adquiridas inexoravelmente de maneira implícita, inconscientemente – o que explica sua profundidade e tenacidade. Na maioria das síndromes amnésicas, explica Izquierdo (op. cit. p. 18), “encontram-se preservadas a maioria das memórias procedurais e boa parte

⁶¹ Comentando sobre a mecânica do sistema hipocampal, Izquierdo (op. cit. pp. 44-45) explica que, no hipocampo, a região conhecida como CA1 emite fibras excitatórias ao subículo (região vizinha à CA1), que emite, então, fibras excitatórias ao córtex entorrinal, que, por sua vez, emite fibras excitatórias à região CA3, “cujos axônios fazem sinapses excitatórias com as células piramidais da [região] CA1”. Assim, o circuito formado pela perene troca entre CA1→subículo→córtex entorrinal→giro denteado→CA3→CA1, descrito pela primeira vez por Don Santiago Ramon y Cajal, no início do século XX, tem sua validade atualmente confirmada.

⁶² Tal afirmação, oriunda das neurociências, reverberam as palavras de Mauss, para o qual as técnicas do corpo são transmitidas tácitamente pela vivência do sujeito em seu ambiente cultural. Ademais, como salienta, mesmo as semânticas podem ser adquiridas de maneira inconsciente.

das memórias semânticas adquiridas de maneira implícita. As exceções são a doença de Alzheimer em sua fase terminal e a doença de Parkinson em seus estágios mais avançados” - a persistência tenaz das memórias procedurais é também verificada por Mauss em seu já referido escrito, *As Técnicas do Corpo*.

Conforme afirma Izquierdo (op. cit. p. 20), as memórias procedurais ficam a cargo do circuito formado pelo núcleo caudado (inervado pela substância negra) e o cerebelo. Algumas delas, ressalva, “também utilizam circuitos do lobo temporal (hipocampo, córtex entorrinal) nos primeiros dias depois de sua aquisição”.

Além destas e muito distinta de qualquer outro tipo de memória, a memória operacional (ou “memória de trabalho”) é frequentemente referida por Izquierdo como “*online*”. Seu papel, explica, “não é o de formar arquivos, mas sim o de analisar as informações que chegam constantemente ao cérebro e compará-las às existentes nas demais memórias, declarativas e procedurais, de curta ou longa duração” (op. cit. p. 53). A memória operacional, assim, exerce um papel gerenciador, ela “precede aos outros dois tipos de memória e determina que tipo e quanta informação irá se ‘fixar’ nos sistemas de curta e de longa duração” e sua “principal base anatomofisiológica” é o córtex pré-frontal (op. cit. p. 55).

Quando a filtragem de informação apresenta complicações, em casos, por exemplo, de lesionamento do córtex pré-frontal, os efeitos podem variar, como explica o autor, entre desorientação e alucinações - a própria estesia fica comprometida pela disfunção do trabalho analítico dessa memória. Conforme aponta:

Em alguns quadros demenciais predomina, no início, uma disfunção da memória de trabalho. Essa disfunção é de difícil detecção e se manifesta por uma diminuição da capacidade de filtrar informação, fazendo o sujeito parecer muitas vezes desorientado, com dificuldade em concentrar o que denomina “sua atenção” naquilo que está acontecendo e com tendência a confundir o que percebe ou o que recorda. A disfunção da memória de trabalho está associada a lesões do córtex pré-frontal (IZQUIERDO, op. cit. p. 93)

O papel de gerenciamento e coordenação dos estímulos em relação às memórias acessíveis ocorre no sentido tanto de conferir sentido ao redor quanto de melhor garantir a vida do corpo que a detém. Segundo exemplifica o autor, “ao perceber algo potencialmente perigoso, a memória de trabalho o compara com nossas memórias declarativas de outras coisas perigosas e procura as capacidades motoras mais úteis entre as memórias procedurais” (op. cit. p. 21), ou seja, ela se constitui como o alicerce de um

plano de ação, é justamente este mecanismo que permite a eficácia dos *marcadores somáticos* elaborados por Damásio (2011 [2009]) e comentados mais adiante.

Após a “decisão” da memória de trabalho, os conteúdos filtrados se instalam paralelamente nos registros das memórias de curta e de longa duração⁶³. A aquisição da primeira é rápida e seus conteúdos duram de uma a seis horas⁶⁴, tempo necessário para a consolidação das memórias de longa duração que, por sua vez, levando mais tempo para se consolidar, podem durar meses, anos ou décadas (ficando conhecidas, a partir de certo ponto, como *memórias remotas*). Assim como aventou William James ao se referir à “memória secundária”, a memória de curta duração exerce a função de permitir que o corpo responda aos estímulos enquanto a gravação nos registros de longa duração não se completa; é como poder abrir um arquivo antes de seu *download* ter-se completado. Para tal funcionalidade, ressalta Izquierdo (op cit. p. 57), a partir do momento de sua formação, “a memória de curta duração não sofre extinção ao longo das 4 ou 6 horas em que pode se estimar sua duração máxima. A partir desse intervalo, passa a ser gradativamente substituída pela memória de longa duração”. A memória de curta duração, na prática, serve para agirmos no momento, seja qual for a ação: “para ler (chegando à página 3 de um texto, devemos recordar as páginas 1 e 2), para dar sequência a episódios e, certamente, para manter conversas” (ibid.); como veremos, ela também é imprescindível para a eficácia musical.

Para poder exercer essa funcionalidade de resposta em relação aos estímulos correntes, a memória de curta duração envolve um mecanismo de evocação muito mais simples do que o de longa duração e requer tão somente “receptores glutamatérgicos intactos” na região CA1 do hipocampo; enquanto no mecanismo de evocação de longa duração, “são necessários, em CA1, os córtices entorrinal, parietal e cingulado anterior” (IZQUIERDO, op. cit. pp. 62-63), a diferença entre elas, portanto, reside não exatamente em seu conteúdo, mas, essencialmente, em seus circuitos, velocidades e suas bases⁶⁵.

⁶³ Como ressalta Izquierdo, foi William James, em 1890, o proponente da hipótese de que havia um sistema mnemônico secundário que garantisse as respostas dos animais enquanto a consolidação da memória primária não estivesse completa. Com o passar do tempo, a “memória secundária” ficou conhecida como memória de curta duração, enquanto a “memória primária” passou a ser referida como memória de longa duração (IZQUIERDO, 2018, p. 52).

⁶⁴ Apesar de reter a memória pelo tempo necessário à consolidação das memórias de longa duração, aponta o autor, ambas envolvem processos paralelos, e “até certo ponto, independentes” (op. cit. pp. 23-24).

⁶⁵ Conforme salienta o Izquierdo (op. cit. p. 53), “as bases da memória de curta duração são essencialmente bioquímicas e diferentes das da memória de longa duração”.

Em linhas gerais, o *priming* – termo para o qual não há boa tradução em português - é, segundo Izquierdo, uma memória que alguns consideram distinta das demais; ela se constitui e se desenrola a partir dos fragmentos de um Todo, ou seja, ela é evocada quando engatilhada por uma “dica”: um traço de um desenho, um verso de um poema, um trecho musical, uma cena de um filme, o fragmento de um quadro ou paisagem...

Talvez seja essa uma das principais categorias mnemônicas envolvidas na “lei da boa continuação”, desenvolvida pela psicologia da *Gestalt*, importante referência sobre a qual Jourdain (1998, p. 115) projeta parcialmente suas considerações acerca da eficácia musical no cérebro. Segundo escreve: “A lei da boa continuação estabelece que a mente une automaticamente duas linhas cumprindo a mesma trajetória. O mesmo acontece com os fragmentos melódicos”. Assim é uma memória que “funciona” no movimento; como exemplifica Izquierdo, “muitas vezes um músico só lembra o resto de uma partitura quando executa ou ouve as primeiras notas”. Certamente exerce um papel importante no processo de previsões neuronais, comentadas mais adiante. No que concerne à base fisiológica desta categoria mnemônica, o autor explana que “o *priming* é um fenômeno essencialmente neocortical. Participam dele o córtex pré-frontal e as áreas associativas” (IZQUIERDO, op. cit. pp. 21 - 23).

As memórias associativas, basicamente, são as adquiridas a partir da associação entre dois ou mais estímulos ou entre um estímulo e uma resposta; as não-associativas, o contrário. Conforme explica Izquierdo (op. cit. p. 24), foi Ivan Pavlov no início do século XX o primeiro formulador desta assertiva. Segundo explana, o surgimento de um novo estímulo causa, na maioria dos casos, uma reação de curiosidade. Porém, a repetição do mesmo estímulo, com o tempo, suprime a resposta de curiosidade inicial e consolida o que denominou-se *habituação*⁶⁶. Todavia, por sua vez, o estímulo que foi habituado, explica, pode ser modulado por novas experiências. De acordo com Izquierdo:

Pavlov (1926) estabeleceu que, nos aprendizados associativos, se um estímulo novo é pareado com outro “biologicamente significativo” (doloroso, prazeroso) que produz invariavelmente uma resposta (por exemplo, fuga, salivação), a resposta ao primeiro muda: fica *condicionada* ao pareamento. Assim passaram a ser denominados os estímulos neutros cuja resposta muda por sua associação com outros,

⁶⁶ Cujas mecânica se assemelha à da extinção, já que a resposta de curiosidade em relação ao estímulo passa a ser, conforme mencionado, inibida, suprimida.

estímulos condicionados, e a resposta nova a esse estímulo, *resposta condicionada* (ibid.).

Este mencionado estímulo biologicamente significativo, por sua vez, salienta, é denominado estímulo incondicionado, pois ela mesma gera a resposta (neste caso chamada *resposta incondicionada*), sem depender de um outro estímulo. Desta forma, vemos como o estímulo emocional detém a capacidade de modular tanto a formação quanto a relação que se estabelece entre um corpo e sua Memória. Contudo, é necessário ressaltar que as emoções e estados de ânimo exercem um papel modulador⁶⁷ maior sobre as memórias declarativas do que sobre as demais⁶⁸.

Antes de passarmos para o próximo item, convém salientar uma importante ressalva realizada por Izquierdo a respeito desta classificação mnemônica. Conforme aponta, muito embora ela tenha valor descritivo e clínico, não pode ser tomada em absoluto, pois, no fluir de cada momento, todas essas formas de memórias comungam e misturam-se entre si, a maioria das memórias, escreve Izquierdo (op. cit. p. 28), “se constitui de misturas de memórias de vários tipos e/ou misturas de memórias antigas com outras que estão sendo adquiridas ou evocadas no momento”. Aliás, salienta na mesma página, “a repetição da evocação das diversas misturas de memórias, somada à extinção parcial da maioria delas, pode nos levar à elaboração de *memórias falsas*”.

Enfim, assim como, em cada instante, a fluidez da vida demanda a sinestesia, isto é, uma sinergia entre os vários sentidos, ela também demanda uma sinergia mnemônica, isto é, a “sinestesia” entre as várias memórias.

Memória e emoção

Uma das primeiras afirmações de Izquierdo (2018, p. 04) é justamente a de que “os maiores reguladores da aquisição, da formação e da evocação das memórias são justamente as emoções e os estados de ânimo”. Assim, para iniciar este sub-item, é necessário que nos detenhamos um pouco sobre o que são emoções e sentimentos. Adotamos aqui as perspectivas apresentadas por Damásio (2011 [2009]; 2018).

⁶⁷ Sobretudo através da ação conjunta entre a “área basolateral da amígdala, a substância negra, o *locus coeruleus*, os núcleos da rafe e o núcleo basal de Meynert” (op. cit. p. 19).

⁶⁸ As procedurais ou implícitas, explica, “sofrem pouca modulação pelas emoções ou pelos estados de ânimo. A principal modulação dessas memórias é pela via substância negra → núcleo caudado (op. cit. p. 20)

Se por um lado, como argumenta Izquierdo (2018, p. 97), “não existem memórias a-emocionais” e que “toda memória quando se faz ou se evoca envolve e requer a ativação das vias moduladoras dependentes das emoções e dos sentimentos”; por outro, Damásio (2011 [2009]) ressalta que não existem emoções ou sentimentos neutros; todos são embuídos de alguma valência, assim como as memórias⁶⁹. Evocar os sentimentos sem levar em conta tanto a valência do sentimento quanto sua capacidade de gerar atenção, seria perder seus “ingredientes cruciais” (DAMÁSIO, 2018; p. 142).

Ademais, ao passo em que não existem memórias a-emocionais e nem emoções ou sentimentos neutros, o fluxo de afetos⁷⁰ pelos quais passa o corpo é ininterrupto, pois este diz respeito ao mapeamento e projeção do corpo em cada instante. Embora seja apenas aparente o caráter de pleno “fluxo”⁷¹, os afetos (que englobam emoções, sentimentos e contextos externos do momento) balizam todo e cada instante de nossas vidas, toda e cada evocação, assim como toda e cada percepção, imaginação, evocação, decisão, aprendizado, ação e/ou raciocínio. Segundo frisa o autor, pensar em sentimentos como eventos esporádicos que nos “visitam” de tempos em tempos, não conota adequadamente a sutileza do mar afetivo ao qual estamos submetidos (DAMÁSIO, 2018, p. 119).

Segundo define o mesmo autor, (ibid. pp. 121-122), sentimentos são experiências mentais cujos conteúdos dizem respeito sempre ao corpo de onde pulsam e são dotadas de uma “característica especial chamada valência”. Sobre esta última, o autor escreve:

*Valência é a qualidade inerente da experiência, que apreendemos como agradável, desagradável ou algo entre esses dois extremos. Representações que não se qualificam como sentimentos são bem designadas por termos como “ter uma sensação”⁷² ou “perceber”. Mas as representações conhecidas como sentimentos são *sentidas* e por elas somo *afetados*. É isso que torna única a classe de experiências que*

⁶⁹ Estas considerações estilham a já estilhada (embora ainda viva) crença inocente na possibilidade de uma “neutralidade” qualquer. Se as ciências humanas já haviam apontado tal impossibilidade pelo próprio trabalho modulador da cultura, dos sistemas valorativos e do interesse político de quem fala, as neurociências apontam-na já desde o nível fisiológico e emocional.

⁷⁰ Conforme enfatiza Damásio (2018, p. 119), “afeto” é a categoria na qual se encontram “não só todos os sentimentos possíveis, mas também as situações e mecanismos responsáveis por produzi-los, ou seja, por produzir as ações cujas experiências tornam-se sentimentos”. Assim, afeto diz respeito aos sentimentos e sua produção.

⁷¹ Conforme ressalva o autor, “a aparente continuidade é construída em etapas a partir de múltiplos pulsos de sentimento derivados do fluxo de imagens em curso” (DAMÁSIO, 2018, p. 120).

⁷² Note-se que a distinção entre “sentimento” e “sensação” em Damásio, corresponde à mencionada distinção entre “sensação” e “sensação significativa” em Jourdain (ver p. 27). De certo modo pode-se dizer que essas noções se equivalem: a sensação significativa emerge da modelação de um padrão especial pelas “mãos” do próprio corpo perante o mundo; o mesmo ocorre com os sentimentos mais arrebatadores (embora, como mencionado, o “fluxo” afetivo seja perene).

chamamos de sentimentos – junto com a singularidade dos objetos que contém os sentimentos, ou seja, do corpo ao qual o cérebro pertence (ibid. p. 125).

Deste modo, a valência, certamente em ligação com a memória operacional, ocorre com a análise e julgamento dos estímulos voltados ao corpo (assim como os estados deste), enquanto “*o sentimento anuncia o julgamento ao proprietário do corpo*” (ibid. p. 126). A operação da valência, assim, segue tanto no sentido das vísceras à concepção, quanto o inverso, quando as vísceras se alteram em função de alguma concepção. Sentimentos, desta maneira, podem ser *espontâneos* ou *provocados*. Os *espontâneos*, também chamados de *sentimentos homeostáticos*, podem ser ocasionados tanto pelo “fluxo de processos vitais que ocorre em segundo plano no organismo”, quanto “pelas *respostas emotivas* desencadeadas pelo processamento de inúmeros estímulos dos sentidos”. Os *provocados*, por sua vez, têm por causa direta “as respostas emotivas resultantes de impulsos (por exemplo, por fome ou sede), *motivações* (como luxúria ou brincadeira), ou *emoções*” (ibid. pp. 118-119). Tendo isso em mente, mais a frente, o autor notadamente enfatiza:

Se não existe distância entre corpo e cérebro, se corpo e cérebro interagem e formam um organismo unitário, então o sentimento *não* é uma percepção do estado do corpo no sentido convencional do termo. Aqui é rompida a dualidade de sujeito-objeto, de percebedor-percebido. No que diz respeito a esta parte do processo, o que existe é uma unidade. O sentimento é o aspecto mental dessa unidade. (ibid. p. 148)

Damásio argumenta que para melhor vislumbrar a contribuição dos afetos, é necessário considerá-los sob o prisma da homeostase, faixa que assegura a permanência deste corpo unitário. Conforme mencionado, em uma nota de rodapé no item “Corpo”, homeostase é um “equilíbrio” em perene reorganização, isto é, equilíbrio não fixo, que se altera relativamente com a vida vivida. Segundo enseja, este “equilíbrio” pode ser encarado como um intervalo mais ou menos bem localizado, ao longo de uma “faixa homeostática”. A faixa homeostática, por sua vez, pode ser encarada como uma representação dos limites das suportabilidades do corpo, dos limites de suas resistências físicas e mentais. Quanto mais próximos estamos do intervalo positivo, mais provavelmente manteremos o corpo vivo; quanto mais distantes deste intervalo, mais

provavelmente mataremos o corpo. Em uma imagem, a faixa⁷³ homeostática é a linha da vida, para além da qual cruza-se a fronteira final.

A posição do corpo é esquadrihada pelo sistema nervoso e tem como parâmetro de julgamento os conteúdos das diversas memórias construídas ao longo da vida e evocadas no momento da experiência. Porém, não satisfeitos em cartografar a situação do corpo, os afetos, marca Damásio, incitam ações que buscam preservar a vida de quem os detém. Estas ações são as “respostas emotivas” mencionadas há pouco, visto que “uma emoção é um programa de ação, e o resultado da ação é uma mudança no estado do corpo” (DAMÁSIO, 2011 [2009], p. 100).

Os programas de ação, que são as emoções, nesta perspectiva, regulam tanto a atividade visceral do corpo (pressão arterial, níveis de açúcar no sangue, batimento cardíaco etc) quanto a ação externa (corroborando esta ou aquela ação perante a este ou aquele estímulo). As emoções, irremediavelmente inconscientes, são suscitadas majoritariamente, de acordo com o autor, por regiões sub-corticais e, evolutivamente, alguns diriam, “pré-cerebrais”. Comentando sobre as estruturas das respostas emotivas, o autor escreve:

Sabemos onde se situam as regiões cerebrais críticas. A maioria delas consiste em grupos de neurônios (núcleos) no hipotálamo, no tronco encefálico (onde uma região conhecida como substância cinzenta periaquedutal é especialmente proeminente) e no prosencéfalo basal (onde os núcleos da amígdala e a região do *nucleus accumbens* são as principais estruturas). Todas essas regiões podem ser ativadas pelo processamento de conteúdos mentais específicos. Podemos imaginar a ativação de uma região como “fazer correspondência” de certo conteúdo com a região. Quando a correspondência ocorre – o que equivale a dizer que a região reconhece determinada configuração –, tem início o desencadeamento da emoção (DAMÁSIO, 2018, pp. 130 - 131).

Estas regiões, salienta o autor, via emissões químicas diretas ou indiretas (quando se conta com o intermédio do córtex cerebral), atingem a totalidade do corpo. O desencadeamento das respostas emotivas ocorre, marca Damásio (ibid. pp. 131), “de modo automático e não consciente, sem a intervenção de nossa vontade”. Os sentimentos, por sua vez, seriam o produto consciente do processamento inconsciente da situação

⁷³ O autor frequentemente menciona “faixas”, dando a entender que existem tantas faixas homeostáticas quanto modalidades da suportabilidade corporal. Deste modo, seriam especializadas faixas homeostáticas, concernentes aos diversos estímulos possíveis: pressão, temperatura, luminosidade, sonoridade... Aqui menciona-se “faixa” a fim de simplificação; embora existam inúmeras “faixas”, todas seguem a mesma mecânica de gestão vital (embora por circuitos diferentes).

desencadeadora da resposta emotiva. Em poucas palavras, sentimentos são “experiências mentais conscientes do evento emocional” (ibid. p. 132).

Toda a funcionalidade homeostática, sua eficácia de mapeamento corporal e a lógica da formação dos planos de ação, que englobam tanto o ato de correr de medo quanto o ato de aumentar a produção de mucosas nasais quando estamos engripados, ocorrem alicerçadas pela sinergia entre os circuitos de evocação de memórias e de emissão de moléculas químicas, neurotransmissores, “que se relacionam, de um modo ou de outro, a estados de recompensa ou punição, e assim, por extensão, são associadas a valor [ou, valência]” (DAMÁSIO, 2011 [2009], p. 45). Dentre estes neurotransmissores, dopamina, serotonina, cortisol, oxitocina são alguns dos exemplos mais conhecidos. Hoje sabe-se que a emissão e circulação destes, no âmbito da recompensa/punição, depende em boa medida do conjunto conhecido como sistema límbico.

Significativamente, várias estruturas envolvidas na modulação das memórias declarativas (como a amígdala, o núcleo basal de Meynert etc.) estabelecem relações (ou mesmo fazem efetivamente parte) do que é conhecido por sistema límbico. Este, ilustra Jourdain (1998, p. 389), é constituído por um conjunto de “estruturas primitivas” concernentes à atenção, emoção, memória e cuja estimulação pode “levar abruptamente um animal até extremos emocionais como fúria ou terror”.

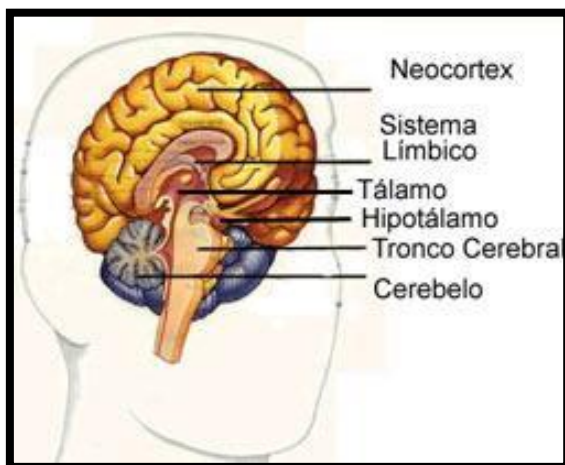
Escrevendo, então, a respeito das áreas e estruturas envolvidas nos circuitos do sistema límbico, Edmond Couchot (2019, p. 57) ressalta que “esses circuitos funcionam como relés: o núcleo amigdalino, o núcleo accumbens⁷⁴, o hipocampo, o hipotálamo, o tálamo, assim como certas áreas do córtex pré-frontal e córtex temporal”⁷⁵. Sobre as relações de retroalimentação entre os córtices e o sistema límbico, Jourdain prossegue:

Ao considerar como funciona a memória, encontramos um importante componente do sistema límbico, o *hipocampo*. Embora a memória não esteja “localizada” no hipocampo, esta estrutura parece decidir que

⁷⁴ O núcleo accumbens (NAc), estrutura notoriamente importante no circuito límbico, recebe impulsos dopaminérgicos da área tegmental ventral (ATV). Sobre esta última, explica Edgar de Assis Carvalho em uma nota de tradução no livro de Couchot (2019, p. 156), “trata-se de um agrupamento de cerca de 450 milhões de neurônios localizados no centro do mesencéfalo. Desempenha importante papel na cognição, no prazer, na motivação, na paixão”. Quando as descargas de dopamina advindas da ATV são realizadas em determinados receptores do NAc, ela age como mediadora do prazer e da dependência. Porém, é bom salientar que o mesmo neurotransmissor (no caso, a dopamina) pode exercer diferentes funções, quando liberado em outros locais. Assim, a dopamina pode concernir tanto à mediação da dependência quanto da atenção ou sensações prazerosas e mesmo, ao agir sobre o hipocampo ou amígdala, da formação de memórias (IZQUIERDO, 2018; p. 20).

⁷⁵ Prudente, o autor afirma logo em seguida que é muito provável que outras estruturas e circuitos concernentes à “vasta rede de nosso cérebro emocional” ainda sejam descobertas.

partes da experiência lembraremos a longo prazo⁷⁶. Então, o hipocampo está profundamente relacionado com o processo de categorização do lobo temporal, que funde diferentes tipos de experiência. Com milhares de comportamentos possíveis diante de nós, em todas as ocasiões, não podemos considerar cada um por seu turno. Em vez disso o sistema límbico faz valer o conjunto do nosso conhecimento do mundo enquanto, simultaneamente, pesa a importância de cada fator e, assim, nos encaminha para a atividade mais apropriada. Isto é feito em íntima consulta com o córtex, que fornece análise detalhada sobre o que está acontecendo no mundo e as possibilidades disponíveis. (JOURDAIN, 1998; p. 392)



Representação geral das distinções entre o córtex (ou neocórtex) e as estruturas subcorticais (sistema límbico, tálamo, hipotálamo, tronco cerebral e cerebelo).

Fonte da imagem: <http://www.psiqweb.med.br/site/FBArquivos/NO/00000207/00000207_450.jpg>.

Percepção, memória e emoção formam uma tríade alicerçada neuronal e simbolicamente e que nos faz pensar, sentir e agir⁷⁷. “O circuito da ação à sensação e a mais ação”, escreve Jourdain (ibid. 283), “mostra como o corpo se governa pelo mundo afora, sem precisar de um capitão no leme”, como um barco (dotado de aptidões culturais e biológicas) em ininterrupto refazimento enquanto veleja por um imperioso oceano de afetos. Esta assertiva de Jourdain conflui à proposição do paradigma enativo, segundo a qual a enação surge justamente da cognição enquanto uma ação incorporada [*embodied action*] (VARELA *et. al.* 1993, p. 172). A coerência de cada momento emerge da ação

⁷⁶ Como vimos, de acordo com Izquierdo hoje sabe-se que não é o hipocampo que “decide” quais memórias serão inscritas nos registros mnemônicos; isso fica a cargo da memória operacional – embora, ela mesma balizada pelos afetos que se calcam consideravelmente nas lembranças evocadas do hipocampo.

⁷⁷ Os planos motores e produção emocional são profundamente entrocados. Como mencionado, Damásio (2009 [2011]) chega a conceber a emoção como um “programa de ações”. Isto se dá, conforme Jourdain, pela ação do córtex parietal, onde “um mapa do corpo encontra-se com um mapa do mundo. A coordenação desses dois mapas dá lugar (em grande parte, através dos gânglios basais) a planos motores, que são então executados como verdadeiros movimentos”. Estes movimentos, por sua vez, alteram os mapas e demandam mais ações, enfim, “ação produz *feedback*, que provoca mais ação” (JOURDAIN, 1998; p. 283).

ininterrupta sobre a encruzilhada corpo-mundo, necessariamente entrelaçados e mutuamente atravessados, sem a necessidade de “um capitão no leme”, isto é, um “*self*”.

A propósito desta relação ação (emoção⁷⁸)– percepção (“sensação”, na expressão de Jourdain) – sentido (isto é: “coerência”, em boa medida garantida pela memória das experiências passadas), no âmbito do paradigma enativo, Couchot escreve:

Mesmo que não possua uma representação do mundo no qual está inserido, o organismo, na sequência das múltiplas experiências que acionam os circuitos de ação-percepção-ação, chega a se situar no mundo e agir nele para manter sua integridade. O sistema neuronal surgiu dessa maneira. O mundo que ele faz emergir se torna *seu* mundo; é um mundo “enactado”. [...] a ação é parte constitutiva da percepção. É esse circuito que enacta o sujeito e o objeto (COUCHOT, 2019, p. 42).

Este circuito intermitente é balizado pela ação alicerçada na história do corpo atuante. Varela *et. al.* (1993, p. 172) propõem a utilização da expressão *embodied action* [ação incorporada], mencionada há pouco, para designar esta dinâmica. Conforme explicam, o termo *embodied* [incorporada] busca ressaltar tanto que a cognição depende das experiências vividas por se ter um corpo dotado de várias aptidões sensório-motoras quanto “que essas individuais capacidades sensório-motoras são elas mesmas cravadas [*embedded*] em um contexto biológico, psicológico e cultural mais abrangente”. Quanto ao termo *action* [ação], escrevem na mesma página, é escolhido para que se ressalte o fato de que “os processos sensórios e motores, percepção e ação, são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida [*lived cognition*]. [...] estes não são meramente ligados contingencialmente nos indivíduos; eles são envolvidos juntos [*evolved together*]” (ibid. p. 173).

O contexto mais abrangente no qual opera a ação incorporada, conforme mencionado, conta com a dimensão cultural, isto é, como diria Bartra (2016) com as próteses simbólicas, operantes no interior de um sistema simbólico de substituição. Portanto, vistas até aqui algumas características e mecânicas intra-cranianas dos tipos de memória discernidos por Izquierdo (2018), nos detenhamos sobre a eficácia do contexto cultural em sinergia com o aparato mnemônico.

⁷⁸ Levando em conta as considerações de Damásio sobre emoção como um plano de ação (seja voltada à autoregulação visceral ou ao entorno).

Memória e símbolo

Apesar dos circuitos elétricos e bioquímicos dos processos mnemônicos, Hans M. Borchgrevink (1991, pp. 76-77) salienta que o processo de *percepção* (e, portanto, também de memória) é o resultado da ação mútua entre *sensação*, isto é, “conversão (automática) de estimulação em impulsos nervosos (desempenhada pelo nervo sensitivo)”; *discriminação*, que remete à “capacidade de discernir se dois estímulos são iguais ou diferentes (após análise de padrão envolvendo o córtex)”; *identificação*, ou seja, “a capacidade de reconhecer o estímulo comparando-o com uma impressão previamente armazenada”; *detecção de mensagem*, que se refere à “capacidade primitiva de compreender que um estímulo (por exemplo, um som) pode *se referir* a algo mais do que o estímulo em si mesmo, isto é, ir à porta quando a campainha toca”; e, finalmente, *função simbólica*, que indo além da pura detecção da mensagem, “requer a capacidade de compreender que o estímulo se refere a um conceito ou ideia sem nenhum vínculo (físico ou ambiental) entre o estímulo e aquilo a que ele se refere”, e isto requer que o ser esteja “em condições de conhecer a fundo avançados códigos referenciais de linguagem para conceitos abstratos e teóricos (envolve identificação + organização da memória + cognição)”.

Estes “códigos referenciais de linguagem”, símbolos, estofo cultural, povoam as memórias declarativas e procedurais, explícitas e implícitas, operando em uma vasta rede de associações, que nunca cessa de ser tecida. “No seu atuar de distintos modos, o corpo opera apreendendo e sentindo o sentido que é sentido graças à condição estésica”, escreve Ana Claudia de Oliveira⁷⁹. Nesta linha, o sentido que é sentido só pode ser assim sentido graças à memória, que armazenou categorias culturais de entendimento e percepção. Os símbolos e vivências - lembradas e esquecidas⁸⁰ - de cada um fazem com que as respostas emocionais variem entre as pessoas; a bricolagem mnemônica do corpo, com a ajuda das *próteses simbólicas* (BARTRA, 2010), torna cada ser um universo inédito de conhecimentos, experiências e sensações.

Um famoso exemplo sobre a eficácia das categorias culturais e simbólicas no âmbito da memória, ordenando tanto o mundo quanto a própria consciência, é o surpreendente caso de Helen Keller. Nascida no Alabama, em 1880, Keller fora diagnosticada com uma doença que lhe tolheu a visão e a audição em seu décimo nono

⁷⁹ Epígrafe do item ‘Estesia’.

⁸⁰ O esquecimento, conforme ressalva Izquierdo (2018), é fundamental para o exercício da memória.

mês de vida. Doravante, passou a viver em um isolamento comunicativo até completar sete anos, momento a partir do qual, pouco a pouco, a talentosa educadora Anne Sullivan ensinou-lhe a *conceber* o mundo a partir do tato. Um trabalho de *despertar* foi sendo posto em ação, de maneira similar ao processo descrito por Condillac em *Tratado das Sensações* (1754), na metáfora da estátua, segundo a qual uma estátua, a partir do aprendizado ministrado por seu tutor, aprende os sentidos dos sentidos alternativos à visão, desobrando a si e ao mundo. Anne Sullivan, tal qual o tutor metafórico, além de colocar Keller em contato com sensações alternativas à visão e audição, precisou ligá-las a símbolos; construindo e operando bem exatamente o *sistema simbólico de substituição*, mencionado por Bartra (2010 [2006]). Antes do aprendizado idiomático simbólico, de aprender expressar e a figurar os estímulos em símbolos condizentes, Keller vivia de maneira bem parecida com a estátua de Condillac antes de seu aprendizado: em um mundo que era, conforme conta em sua autobiografia⁸¹, um “não-mundo” e mesmo sua existência, ressalta Bartra (ibid. pp. 125-129), era designada nas memórias de Keller como “Fantasma”. Disso depreende-se que, conforme Bartra (ibid.) e Le Breton (2016 [2006]), não adianta apenas sentir os estímulos sem que possua um sentido para aquele que os sente. Por mais que Keller tenha sentido estímulos táteis, olfativos e gustativos ao longo de quase seis anos, estes não foram suficientemente eficazes para fazê-la emancipar de sua identidade “Fantasma”, habitante de um “não-mundo”; o invólucro cultural ordena e torna inteligível o caos sensorial.

Inspirado nas ideias de Susanne Langer em *Phylosophy in a new key* (1941) - e corroborando as distinções expostas por Hans Borchevink - o autor reproduz a distinção, proposta pela autora, entre sinais e símbolos, que vale a pena citar integralmente:

Para ela é importante distinguir entre sinais e símbolos. Para marcar a distinção, Langer cita precisamente a famosa passagem da autobiografia de Helen Keller, onde relata o descobrimento da diferença entre signos ou sinais digitais e o nome ou símbolo da coisa (a água). O signo ou o sinal, que é a base da inteligência animal, indica algo sobre o que há de se atuar ou também é um meio para ativar uma ação. Por sua vez, o símbolo é uma ferramenta de pensamento. Um sinal revela a presença de uma coisa, uma situação, um acontecimento ou uma condição. O sinal é percebido pelo sujeito e significa um objeto presente, futuro ou passado. Certo odor indica uma fruta, determinado ruído significa que um grande quadrúpede se aproxima, um sabor peculiar revela que o alimento está podre. Além destes sinais naturais, há os sinais artificiais: o apito que anuncia a saída do trem, as das letras que significam um som vocal silábico, os sinais em um pentagrama que significam um acorde musical preciso. Helen Keller aprendeu várias sequências de sinais digitais (“*signos digitales*”) antes de compreender

⁸¹ *The world I live in* (1908).

que formavam um símbolo (uma palavra) do qual podia se servir para pensar e conceber um objeto. Como sustenta Langer, os sinais *anunciam* seus objetos a um sujeito, enquanto que os símbolos *os conduzem a concebê-los*. Uma curta sequência de sinais em sua mão podia anunciar a Keller que uma sensação fria fluiria entre seus dedos. Mas só a palavra “água” como símbolo lhe permitiu pensá-la (BARTRA, 2016; p. 132).

Conforme aponta o autor, enquanto os circuitos neuronais operam mediante sinais elétricos e químicos, a linguagem performa um sistema simbólico. Já que o cérebro não opera diretamente com símbolos, argumenta, é necessário que se conecte com o entorno cultural, alicerce sobre o qual os signos tornam-se símbolos e santuário sob o qual estes estão garantidos. Todavia, também não deixa esquecer que “algumas transformações simbólicas dos circuitos culturais têm, por assim dizer, um *caráter cerebral*” (ibid. 133).

Os sistemas simbólicos e o estofo cultural, ao oferecerem *ferramentas de pensamento* (que são os símbolos), no cerne de determinada cosmologia, operam associações pertinentes entre signos, símbolos e estímulos, enactando um mundo. Tais associações são eficazes pela capacidade mnemônica: imagino, sou e sinto aquilo que lembro e esqueço; só posso sistematizar tais memórias de maneira mais eficaz a partir do auxílio dos *sistemas simbólicos de substituição*, pois que elas ajudam a nomear o inominável. Conforme matiza Edgar Morin (1973, p. 185), “o sistema cultural não suplanta o sistema genético; é a herança cultural que, assegurando a integração do indivíduo numa sociedade específica, complementa a hereditariedade e assegura a perpetuação da sociedade”. É necessário, portanto, que os fluxos internos que garantem a(s) memória(s), argumenta Bartra, realizem “correspondências sinestésicas com as próteses simbólicas externas” (2016, p. 138).

Neste quadro, entre memória e estesia, “em um lugar impreciso entre os sinais naturais e os símbolos convencionais da fala”, há a experiência musical (ibid. p. 167). A música, sobretudo instrumental⁸², prossegue o autor, oferece uma ponte de contato mais fluida entre os sistemas simbólicos e neuronais “do que as rígidas sintaxes”; eis os efeitos, aliás, da terapêutica musical. Além disso, como marcam as pesquisas de Campoy (2008),

⁸² O foco na música instrumental, explica, se deve à desconexão à qualquer significado fixo, indexado por letras musicais, que guiam semanticamente o tom da música. Porém, no caso do Metal Extremo, como veremos, apesar de muitos fãs comentarem sobre a importância do conteúdo lírico de cada música, a voz funciona como um instrumento. As técnicas vocais nestes meios geralmente se voltam mais à liberdade de modulação vocal (vocalis guturais, gritos, sussurros, rosnados...) do que à nitidez de dicção. Voltaremos a isso futuramente.

Deena Weinstein (2000 [1990]), Wlisses (2014), entre outras, é sobre a música que se alicerça o coração da prática cultural do *Heavy Metal* e, conseqüentemente, do Metal Extremo. Detenhamo-nos, portanto, um pouco sobre como a música garante sua eficácia.

1.3 – *Ictus* e Musicorporeidade

Acredita-se que a música esteja presente em todas as culturas humanas conhecidas

- Hans Borchgrevink⁸³

Se, por um lado, segundo afirma Borchgrevink, a música é geograficamente extensa – pois (“acredita-se que”) engloba todas as culturas humanas conhecidas -, por outro, é também cronologicamente extensa. Segundo ressalta Jourdain (1998, p. 385), “a descoberta de flautas de osso, em moradas pré-históricas, sugere que o desenvolvimento musical tem sido prioridade cultural há dezenas de milhares de anos”. Suas aplicações, formas, propóstas, finalidades, efeitos, associações, contextos, são de uma variedade infinda, assim como as reflexões que suas manifestações suscitam – porém, sejam como forem os contextos e aplicações, Tiago Pinto (2001, p. 223) reitera que, fundamentalmente, música é “manifestação de crenças, de identidades” e sua importância/existência, como mencionado, é universal entre as sociedades humanas.

Em rituais das mais diversas religiões, conforme é mostrado no belo documentário “Híbridos: Os Espíritos do Brasil” (2017), a música forma a indispensável atmosfera sonora, pedra angular sob e sobre a qual as experiências litúrgicas, possessões e afins se desenrolam; ela é uma forma eficaz de contatar as divindades e um *agenciamento eficaz* por excelência. Mesmo fora da esfera estritamente religiosa, a musicoterapia mostra e prova cada vez mais sua eficácia no trato, conforme expôs Oliver Sacks em seu memorável *Alucinações Musicais* (2007), de pessoas portadoras de amnésia, afasia, anedonia, discinesia, mal de Alzheimer, mal de Parkinson, síndrome de Tourette, esquizofrenia... Mesmo fora da esfera estritamente terapêutica, a música também é eficaz na organização de espaços sociais, catalização identitária, transformando espaços que geralmente são predominantemente *não-lugares* (AUGÉ, 2012 [1992]) em territórios

⁸³ Trecho de seu texto “O Cérebro por trás do Potencial Terapêutico da Música” (p. 57), presente no livro *Música e Saúde* (1991), organizado por Even Ruud. Esta frase é inspirada, segundo indica, nos estudos de Berlyne, expostos em *Aesthetics and Psychobiology* (1971).

significativos, *lugares* de memórias, afetos e intensidades, tríade tão indissociável quanto aquela formada pela percepção, memória e emoção, citada no item anterior. Mesmo fora da esfera dos circuitos concretos e especializados de determinadas musicalidades, da experiência social (fazer parte de um território coletivo) a música exerce sua eficácia também ao nível da experiência individual. Podemos usar música para nos concentrar, relaxar, incentivar, inspirar... tudo isso é possível mesmo na mais plena solidão. Somos capazes, ademais, de cantarolar uma melodia, repeti-la mentalmente por poucos segundos ou indefinidamente, “como uma frequência, uma faixa radiofônica” (SACKS, 2015 [2007]; p. 19) incessante que pode apenas ser “desligada” por algum tempo – eis as palavras de um “musicófilo por acidente”, Dr. Anthony Cicoria⁸⁴. Em todos estes casos a eficácia se desencadeia através do impacto sonoro ambiente ou evocado (no caso, por exemplo, do Dr. Cicoria) sobre o corpo, impacto este que Murray Schafer (1992 [1986]; p. 169) entende por *ictus*.

Segundo Jourdain (1998, p. 306), “nas sociedades industriais modernas, a música está em *toda parte* e embutida em *tudo*” e, conforme salienta Afonso Galvão (2006, p. 169), “a atividade musical, que é multifacetada em termos de estilo, também o é no que diz respeito aos modos de vivenciá-la”: acordamos, andamos, exercitamo-nos, comemos, pensamos, trabalhamos, estudamos, dormimos, festejamos, fazemos amor, embreagamo-nos e somos até postos em nossos túmulos, muitas vezes, sob música. Como a música estabelece sua eficácia? De que maneira ela, segundo a expressão de Jourdain, “captura nossa imaginação”⁸⁵?

Aqui, cognição, memória e símbolos se inter cruzam. Portanto, tratar-se-á, inicialmente, de como a música, segundo uma explicação atualmente em voga⁸⁶, ressoa no cérebro e, posteriormente, nos deteremos nos elementos simbólicos (sonoros, visuais, líricos...) constituintes do Metal.

⁸⁴ Conforme escreve Sacks (2015 [2007], p. 17), o curioso caso do médico Dr. *Cicoria*, ocorrido em 1994, é um caso de “*musicofilia súbita*”. Cicoria, resumidamente, após ter sido atingido por um raio e tido, com isso, uma experiência de quase-morte, passa, após quatro semanas do ocorrido (quando tudo já parecia normalizado), a ser acometido de “um desejo insaciável de ouvir música de piano”, muito embora até então não fosse uma pessoa muito ligada à música – sobretudo de piano. Subsequentemente ao desejo súbito tanto de ouvir quanto de tocar músicas em piano (sobretudo as peças de Chopin), segundo releva, passou a “ouvir música na cabeça” (ibid. p. 19), um fluxo musical incessante que não se deixava suprimir completamente chegou a ele primeiramente através de um sonho. Seus novos interesses e práticas musicais permitiram-lhe gravar, um ano após a publicação original do referido livro de Sacks, seu álbum *Notes from an accidental pianist and composer* (2008).

⁸⁵ Expressão encontrada já no sub-título de seu livro *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*.

⁸⁶ Compartilhada por autores como Jourdain (1998), Garcia (2013), Zatorre (2018), Ferreri et al. (2018)...

Conforme mencionado, o cérebro, em suas faculdades analíticas, modela os padrões sonoros que se desenrolam no tempo enquanto a música flui. A dimensão temporal da música, portanto, é tida como uma de suas principais fontes de especificidade e eficácia. Seguindo tal perspectiva, ressalta Jourdain, a música não se encontra em cada nota, mas na relação entre as notas, nos padrões que as separa e aglutina. Conforme suas humoradas palavras:

Ninguém jamais verá um peixinho dourado retorcendo-se ao compasso de uma valsa, porque não são as notas de uma valsa, mas as relações entre essas notas, que fazem o corpo querer dançar. Essas relações – imponderáveis e resistentes à observação, difíceis de descrever e classificar – é que *são* música, não as vibrações atmosféricas que os instrumentos provocam. As moléculas vibrantes que transmitem a música de uma orquestra para os nossos ouvidos não “contêm” sensação, apenas padrões. Quando um cérebro é capaz de modelar um padrão, surge a sensação significativa (JOURDAIN, 1998 , p. 23).

Aqui, então, temos a característica modeladora do som, que realiza um trabalho incessante de mapeamento dos elementos sonoros e suas relações. Lembra-se do exemplo da chuva? Levando em consideração as palavras citadas, não são os sons dos pingos, separadamente, ou mesmo as moléculas vibrantes, que transportam seu som, que me fazem sentir a torrente afetiva; mas sim a modelação/articulação entre os sons destes pingos – conferindo uma específica textura sonora captada/modelada por mim – e destes pingos com a minha memória, que me fazem ter a sensação de diluir-me em som e frescor; tais sons ocasionam em mim *sensações significativas*. A *sensação significativa*, como sustenta o autor, surge da articulação entre a capacidade de modelar padrões (com os fragmentos retidos pela memória de *curta duração*) e as memórias pessoais (de *longa duração*), perante a sensação corrente (a cargo da *memória operacional*). Ora, se há sensações significativas, há também sensações que não o são. A este respeito, Jourdain marca uma distinção entre “sensações passivas” e “intenções ativas”. Como já mencionado, o entorno é irremediavelmente sinestésico e somos bombardeados incessantemente com estímulos da vida corrente: informações táteis, olfativas, gustativas, visuais e auditivas; a maioria destes estímulos passa despercebida - por exemplo, a sensação tátil que uma cadeira provê ao corpo nela sentado. Porém, algumas nos captam e nos tragam para um momento de arrebatamento quando, por exemplo, um cheiro específico nos transporta à infância – associação movida por primoroso trabalho neural de associação, apoiado em alicerces simbólicos que o permitem significar as memórias associadas à experiência.

O desencadear do prazer ou desprazer, portanto, segundo o autor, concerne mais à capacidade de *intenção ativa* de modelar, a partir de nossa aptidão neural de analisar – com a análise, argumenta, modelamos padrões entre os elementos que constituem uma música (relação entre notas) ou cena (relação entre as coisas representadas), entre nossa própria vida e o momento desencadeador de sensações que, por nossas vivências, são *significativas*.

De acordo com o autor, referindo-se à música, “a modelagem de relação começa de fato no córtex auditivo secundário” – apesar de já haver mapeamento no córtex primário. O córtex é “secundário”, como complementa, pois cerca o córtex auditivo primário⁸⁷ e por ele é alimentado. Jourdain segue sua explicação comparando a organização dos córtices [concernentes a todas as cognições] a um “favo de colunas”, as quais, são constituídas de neurônios e cruzam, “de cima à baixo”, as seis camadas horizontais, que compõem a maior parte do cérebro. (ibid. p. 82).

O córtex auditivo secundário “consiste em mapas”, cujos quais alguns medem e analisam frequências (tais quais os traçados no nível do córtex primário), enquanto outros são “organizados misteriosamente”. Todavia, “cada mapa analisa um aspecto particular do som” e o número possível de mapas varia de espécie para espécie; os morcegos, por exemplo, têm seus mapas “voltados apenas ao seu sistema sonar”. Em humanos, estes mapas são de número desconhecido. (ibid. p. 85).

Estes mapeamentos, porém, para se articularem, não levam em consideração apenas o “formato” do evento captado (frequência e altura, por exemplo). Como o autor explicou na ilustração com o peixinho dourado, a música reside não na simples soma de suas partes isoladas, mas na articulação entre dois ou mais estímulos (entendidos como um, postos em um mesmo “presente”, em um mesmo “espaço”). O infortúnio do peixinho é que ao ouvir duas notas (supondo que as pudesse ouvir nitidamente dentro da água), talvez não as co-relacione; em outras palavras, as notas não confluem sob o *presente perceptual* do peixinho.

O presente perceptual é definido por Jourdain como um “breve espaço de concepção” que interliga eventos e possibilita o acesso às “relações profundas” que costuram eventos, seres, objetos e quaisquer estímulos captáveis... em suas palavras:

⁸⁷ Que, por sua vez, recebe os impulsos advindos da cóclea.

Nossos cérebros entendem a sensação que chega e localizam quantidades familiares: pássaros, árvores ou nuvens, quando olhamos para o mundo; trinados, arpejos ou mudanças de acordes, quando ouvimos música. Os cérebros fazem o melhor que podem para detectar relações entre tais observações, descobrindo pássaros aninhados em árvores sombreadas por nuvens, ou um trinado torcendo um arpejo, para fazê-lo entrar em nova tonalidade (ibid. p. 185).

Assim, um primoroso trabalho de cartografia holística, de *categorização*⁸⁸ do mundo e da vida, é posto em movimento amplamente pela ação dos lobos temporais, mas inicia-se nas sensorialidades disponíveis. Com efeito, algo que o autor deixa transparecer por todo o livro é a afirmação de que o cérebro opta por uma observação do Todo (buscando e estabelecendo as relações mencionadas) ao invés de se prender a detalhes – conforme Afonso Galvão (2006, p. 169), “de alguma forma, face à experiência musical, tal como em muitas outras experiências cognitivas, o cérebro busca naturalmente por regularidades. Esta posição teórica tem sido defendida por estudiosos tão diferentes como David Hilbert e os primeiros psicólogos da *Gestalt*”. Um exemplo do qual ele se utiliza para exemplificar tal disposição é o da apreciação de uma apresentação de dança. Nela, inúmeros dançarinos se põem sobre o palco e se lançam aos seus movimentos, ora em conjunto, ora apartados; seu argumento é o de que não nos concentramos nos movimentos de um dançarino isoladamente:

... em vez disso, acompanhamos os padrões que se formam com a interação dos dançarinos, focalizando a atenção nas relações entre eles. [...] E, assim, saímos de um espetáculo de dança com lembranças abstratas do quadro total, mas com uma memória relativamente pobre dos fenômenos isolados. Como o prazer profundo está nas relações mais profundas, nos satisfazemos com o espetáculo, mesmo só tendo tempo para observar atentamente uma pequena fração dele (JOURDAIN, 1998 ; p. 322)

As relações profundas, portanto, são padrões que desvelam a estrutura geral do fenômeno, seus núcleos duros. Os padrões, ao se repetirem, geram a expectativa de sua recorrência; a expectativa, por conseguinte, gera previsões – semeadas por distintas

⁸⁸ Isto é, a classificação dos fenômenos que percebemos, sistematizar as percepções, fazer taxonomia: “É isso que distingue as atitudes de diferenciar e categorizar. O cérebro pode perceber, prontamente, a diferença acerca de mil e trezentos diapasões [frequências], dentro do registro de frequências que usamos como base para os tons musicais. Mas o cérebro não pode guardar mil e trezentas categorias de diapasões, identificando um como sol bemol-bemol-sustenido-bemol e o seguinte como fá sustenido-bemol-sustenido-sustenido” (ibid. p. 95).

estruturas cerebrais atuando em conjunto (como os lobos frontais⁸⁹, temporais⁹⁰ e córtex parietais⁹¹) – a serem postas à prova. Este esquema está no cerne das celebradas *previsões neurológicas*, mecanismo de antecipação que se encontra no âmago de sua argumentação. Segundo explica:

A antecipação libera a mente dos detalhes superficiais, permitindo-lhe sondar relações mais profundas. [...] ultrapassar os níveis superficiais da hierarquia é observar as estruturas musicais que se desdobram além do breve espaço de tempo do presente perceptual. Em níveis mais profundos da hierarquia, o ouvinte não pode mais contar com o “eco” do córtex auditivo para juntar os elementos musicais. Assim, a memória musical de curto prazo se torna importante. O ouvinte habilitado não percebe apenas notas de passagem mas carrega adiante braçadas de fragmento, para serem usados momentos depois. (ibid. p. 338)

Não é novidade, no campo das neurociências, que o corpo, federando a cognição e a memória (como vimos, altamente dependente do estado emociogênico), é capaz de realizar predicções. Conforme apontam autores como Jourdain (1998), Huron (2006), Damásio (2011 [2009]), Zatorre (2018), este aspecto é um produto filogênico que melhor garante a manutenção da vida. Um exemplo prático e bem conhecido, elaborado por Damásio (op. cit.), é o de *marcador somático*⁹², uma aptidão do corpo, animado pelas emoções e evocações menmônicas em relação ao contexto corrente, de prever o resultado

⁸⁹ Segundo o autor, esta estrutura é mais propriamente concernente tanto à atenção que prestamos a um fenômeno, quanto de coordenação da memória de curto prazo: “Os lobos frontais resplandecem [...] nos exames feitos no cérebro em torno das tarefas da memória de curto prazo. [...] a atenção também é administrada em grande parte pelos lobos frontais. De fato, os dois fenômenos da memória de curto prazo e da atenção estão intimamente unidos, ambos baseando-se na antecipação” (ibid. p. 339).

⁹⁰ Estrutura, segundo o autor, mais ligada à formação da memória de longo prazo, da formação de *categorizações*: “os lobos temporais desempenham um papel especial, ao fundirem diversas representações e prepará-las para a memória de longo prazo” (ibid. p. 219).

⁹¹ Região mais propriamente responsável, segundo explica o autor, pela coordenação entre os mapas do corpo e os mapas do entorno: ali “um mapa do corpo encontra-se com um mapa do mundo” (ibid. p. 283). Com tal coordenação, dão vãsão a planos motores, especialmente via os gânglios basais, encontrados no espaço deste córtex. Lembremo-nos, para fins de intersecção, que Damásio identifica emoções como “programas de ação”.

⁹² A base dos marcadores somáticos é a noção de que o corpo – através da memória - induz estados corporais agradáveis ou desagradáveis, incidindo sobre a reação do corpo em relação aos estímulos externos. Isso é movido, segundo aventa, pelo dito sistema de recompensas e punições operante no sistema nervoso, responsável por mediar o medo, adrenalina, êxtase... Um exemplo, oferecido por Jourdain (1998; p. 410) é o da gazela que “registra um marcador somático agradável, ao ver gostosas gavinhas no bosque, mas também registra um marcador somático desagradável, ao associar o bosque com predadores, e pesando tudo, decide que as gavinhas não valem o risco”.

de uma ação ou acontecimento, simulando também o estado corporal que possivelmente se sucederia⁹³. Conforme habilmente sintetiza Amanda Veloso Garcia:

Quando temos uma previsão inadequada, o que implica que podemos estar numa situação de perigo, nosso organismo emite respostas de valoração negativa que ficam associadas àquela situação. Por outro lado, se fazemos uma previsão adequada nosso organismo nos recompensa com uma resposta de prazer por meio do sistema límbico. O sucesso preditivo, por nos dar a certeza de que não estamos numa situação de insegurança, gera sempre respostas límbicas positivas. (GARCIA, 2013; p. 94)

Pois bem, a ideia base sobre a qual Jourdain escreve é a de que a música envolve, por sua dimensão temporal, o sistema predictivo e corrobora as aptidões cerebrais de modelar padrões e encontrar *relações profundas*. “Um dos mais importantes aspectos da percepção e que é crítico para a música”, escreve Zatorre (2018, p. 04), “é a habilidade de antecipar eventos futuros baseado na experiência passada”; contudo, quando algo torna-se altamente previsível e repetitivo, ressalva Jourdain (1998, p. 84) nossos cérebros deixam de lhes prestar atenção pela própria monotonia; “sem a constante renovação de um som (ou sem a renovação da atenção a um som), nos tornamos surdos para ele”. Portanto, para uma eclosão emocional mais proeminente, se faz necessária a existência da surpresa, do inesperado. Tal afirmação ele toma, como explica, de empréstimo da *teoria da discrepância*, segundo a qual a emoção é uma “reação à experiência inesperada” (ibid. p. 389). Aliás, esta mesma proposição aparece em um inesperado livro de Quentin Skinner sobre o riso. Neste livro⁹⁴, Skinner (p. 33) comenta a respeito do livro *De Sympathia* (1546), escrito por Girolamo Fracastoro, um médico italiano. Nele, Fracastoro argumenta que o que geralmente nos leva à risada é aquilo que traz alguma novidade, de forma inesperada. De acordo com este, a novidade dá origem ao que chama de *admiratio*⁹⁵ que, por sua vez, desencadeia o *delectatio*⁹⁶, fazendo-nos rir. Aqui, a *emoção prazerosa* é provocada pela surpresa; momento em que a monotonia da previsibilidade é subitamente quebrada e os mapas se *desterritorializam*⁹⁷.

⁹³ Conforme escreve em *E o cérebro criou o homem*: “o cérebro pode fazer mais do que meramente mapear, com maior ou menor fidelidade, os estados que estão ocorrendo no momento: ele pode transformar os estados corporais e, mais dramaticamente, simular estados corporais que ainda não ocorreram” (DAMÁSIO, 2010; p. 79).

⁹⁴ Hobbes e a teoria clássica do riso (SKINNER, 2002).

⁹⁵ “Admiração”, em tradução livre.

⁹⁶ “Deleite”, em tradução livre.

⁹⁷ Isto é, fogem ao território até então formado: alteram subitamente as linhas fronteiriças que até então serviam de demarcação territorial mais ou menos estável à previsibilidade.

As observações realizadas neste tão fortuito livro, sobre o riso, respaldam as proposições de Jourdain; ainda mais se levarmos em conta a expressão “emoção prazerosa”, utilizada por Fracastoro. Pois, como explica Jourdain, o sistema de *previsões neurológicas* atua segundo um sistema de recompensas, conferindo sensações prazerosas ou desprazerosas; segundo escreve, “a experiência, vem da interação entre antecipação e sensação” (JOURDAIN, 1998 ; p. 382).

Todavia, apesar de alocarmos, lado a lado, Jourdain e Fracastoro, num passo seguinte, eles divergem seus caminhos pois, para Jourdain, mesmo que o inesperado seja imprescindível para o desencadear emocional, ele serve na realidade – em todos os âmbitos - para causar um efeito reforçador das previsões anteriores à sua quebra. Como explica:

... o prazer mais profundo da música vem com os desvios do esperado: dissonâncias sincopações, torceduras no contorno melódico, repentinos estrondos e silêncios. Não é contraditório? Não, se os desvios servem para estabelecer uma resolução ainda mais forte [...] Música bem escrita não se apressa nem um pouco para satisfazer previsões. Ela arrelia, instigando, repetidamente, uma previsão e sugerindo sua satisfação, algumas vezes precipitando-se em direção a uma resolução, mas recuando, depois, com uma falsa cadência. Quando, afinal, ela se entrega, são postos em ação, ao mesmo tempo, todos os recursos da harmonia e do ritmo, do timbre e da dinâmica. A arte de escrever esse tipo de música não consiste tanto em elaborar resoluções, mas sim incrementar as previsões até níveis extraordinários. Se o processo nos soa tão parecido com o de uma receita para fazer bem o amor, mas se trata de fazer boa música, é porque o sistema nervoso funciona de mesma maneira em todas as suas esferas. O mesmo mecanismo básico se aplica a todos os prazeres, artísticos ou não, pelo simples motivo de que esse mecanismo é prazer (JOURDAIN, 1998; pp. 401 - 402).

Neste trecho, é interessante notar como a descrição da relação ordem-desordem é homóloga à encontrada no campo da antropologia, sobre esta mesma relação: um dos efeitos da desordem momentânea é reforçar a Ordem posterior⁹⁸. Jourdain, assim, sustenta que a fuga, pura e unicamente, não pode conter a fonte própria do prazer, pois a sucessão exacerbada de fugas, imprevisibilidades (que acabam por “incrementar as previsões até níveis extraordinários”) precisam ser liberadas através do retorno do fenômeno em fuga

⁹⁸ Tal concepção levará, por exemplo, Georges Baladier (1997 [1985] p. 63) a afirmar que “O que está ligado ao princípio de existência são as três categorias: diferença [potencialmente causadora de desordem], complementaridade, ordem. [...] A ordem não existe sem seu contrário”; ou, conforme citado em nota de rodapé anterior, Edgar Morin (1975, p. 125) a afirmar que “O homem é louco-sábio. A verdade humana comporta o erro. A ordem humana comporta a desordem”.

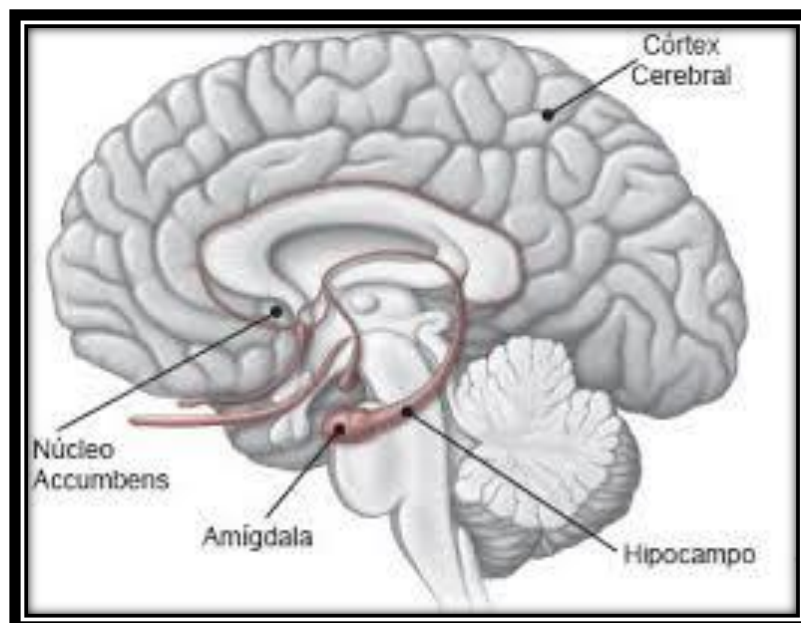
à previsão, verdadeira recompensa de um mapeador inveterado como o cérebro⁹⁹. Como argumenta o autor, para que não restem dúvidas a este respeito, uma super capacidade analítica não poderia se satisfazer com fenômenos tão superficiais em termos de relação:

Não adianta possuir o maravilhoso poder de resolução do nosso córtex visual e auditivo, as vastas capacidades de categorização dos nossos lobos temporais, ou a espantosa habilidade analítica dos nossos lobos parietais, se esses mecanismos são aplicados para finalidades banais. Um sistema nervoso deve estar sempre à espreita de atividades *mais* importantes a que se dedicar. Este é o objetivo final da emoção (ibid. p. 391).

As recompensas oriundas “desse mecanismo básico [que] se aplica a todos os prazeres”, segundo aventa o autor, são estados corporais corroborados pela emissão de substâncias como a endorfina, produzidas, segundo explica, pela atividade do sistema de recompensas e punições, cujo circuito envolve o sistema límbico em sinergia ao núcleo accumbens e caudado¹⁰⁰. Comumente tais substâncias são emitidas em situações nas quais o corpo necessita amenizar uma dor física, conferindo um efeito analgésico e prazeroso; porém, também podem ser emitidas em diversas situações, que não envolvam lesões corporais: “Se as endorfinas forem liberadas quando não existe dor alguma para ser contrabalançada, o resultado é uma euforia muito parecida com a que produzem drogas como a morfina” (ibid. p. 399).

⁹⁹ Aqui, contudo, expressões musicais mais contemporâneas, como a *livre improvisação*, descrita por Rogério Costa (2016) como uma experiência musical que foge o quanto pode dos idiomas, regras, métricas, jargões que formatam estilos musicais, potencialmente oferecem um questionamento contundente a este aspecto da explicação de Jourdain, pois, neste caso, as previsões são muito mais improváveis. Digo “potencialmente” pois ao passo em que Jourdain se refere “ao que é tradicionalmente musical”, Costa ressalva que “na livre improvisação, se almeja um afastamento do que é tradicionalmente ‘musical’ e uma aproximação do que é simplesmente sonoro” (2016, p. 26). A livre improvisação se funda, conforme explica, “no contexto da superação do paradigma da nota e de sua substituição pelo paradigma do som” (ibid. p. 19).

¹⁰⁰ Conforme exposto em um artigo escrito por um grupo de doze neurocientistas, dentre os quais Laura Ferreri, Robert Zatorre, Rosa Antonijoan, Jordi Riba etc., “pesquisas anteriores mostraram consistentemente que o prazer evocado pela música é acompanhado por mudanças psicológicas no sistema nervoso autônomo, bem como pela modulação do caminho da recompensa no sistema mesolímbico (*mesolimbic reward pathway*) [onde se encontra a área tegmental ventral], que assemelha-se àqueles encontrados em resposta de recompensas primárias (sexo, comida) ou secundárias (dinheiro). Notavelmente, um estudo tomográfico constatou que, similarmente ao processamento de recompensas biológicas relevantes, a música preferida induz a liberação de dopamina em regiões estriais, particularmente no núcleo accumbens e o caudado. Estas descobertas têm conduzido a um modelo no qual os recrutamentos dos circuitos dopaminérgicos pela música – através da comunicação com áreas cognitivas e sensoriais envolvidas no processamento da informação musical – podem resultar em mudanças na intensidade emocional e excitação, levando a sentimentos prazerosos e recompensadores” (FERRERI et. al., 2018; p. 01).



Representação gráfica das localizações de importantes estruturas neuronais concernentes às memórias e sentimentos. Obtido em: < http://bio-neuro-psicologia.usuarios.rdc.puc-rio.br/assets/13_patologias_psiquiaticas_neuro.pdf>.

Paralelamente a estas reverberações neuronais, Jourdain marca que os movimentos corporais suscitados pela experiência musical também são de suma importância por reforçarem a vivência, *carnificando* a música, convertendo seus aspectos sonoros (contornos melódicos, ritmos...) em aspectos performáticos. Conforme expressa, a dança reforça a intensidade das previsões e seus resultados. Esta homologia entre a fluidez da música e do corpo é atestada pelos magníficos resultados obtidos pela musicoterapia em pacientes, por exemplo, com mal de Parkinson. Um caso memorável, relatado por Oliver Sacks e concernente à experiência que tivera em 1966 no hospital para doentes crônicos Beth Abraham (Bronx, Nova Iorque), diz respeito aos “quase oitenta” pacientes que foram “vítimas da encefalite letárgica, da epidemia de doença do sono que assolou o mundo logo após a Primeira Guerra Mundial, e alguns estavam naquele estado congelado desde quando tinham sido internados, havia quarenta ou mais anos” (SACKS, 2015; p. 241). Descrevendo suas características principais, o autor revela que nenhum deles podia iniciar uma ação com facilidade, embora muitos, conforme ressalva, pudessem responder. Todos padeciam do que chamou de “gagueira cinética”, uma patologia característica da imobilidade parkinsoniana. Porém, segundo descreve:

Conseguiam apanhar uma bola que lhes fosse jogada, e quase todos tendiam a responder, de algum modo, à música. Alguns eram incapazes de tomar a iniciativa para dar um passo, mas podiam ser levados a dançar, e então faziam-no com desenvoltura. Alguns mal conseguiam proferir uma sílaba; quando falavam, era com uma voz quase espectral,

carente de tom e de força. Mas às vezes aqueles pacientes conseguiam cantar, alto e claro, com plena força vocal e em uma faixa normal de expressividade e tom. Outros podiam andar e falar, mas só de um modo espasmódico, entrecortado, sem um ritmo constante, e às vezes com acelerações incontinentes - para esses, a música podia modular o fluxo do movimento ou da fala, e dar-lhes a estabilidade e o controle de que tanto necessitavam (SACKS, 2015 [2007]; p. 242).

Como é possível observar nos diversos casos clínicos sobre os quais Sacks escreve, a melodia sonora reverbera uma *melodia cinética*, melodia da movimentação do corpo e mesmo do pensamento, oferecendo a articulação e cadência que faltam aos pacientes descritos pelo autor. À semelhança do ritual Cuna, comentado por Lévi-Strauss em *A Eficácia Simbólica*, no qual a fluidez da entoação do xamã corrobora a fluidez fisiológica da parturiente, a fluidez musical corrobora a fluidez cinética (ou seja, fisiológica) daqueles que estão sob seus efeitos. Deste modo, é bem provável que tenha sido o xamã, dentre muitas outras coisas, o primeiro musicoterapeuta.

Assim, pode-se estabelecer um paralelo entre a afirmação de Lévi-Strauss (1975, p. 228) de que um dos efeitos da entoação do xamã é fazer a parturiente “expressar imediatamente estados não formulados, de outro modo informuláveis” com a de Bartra (2010, p. 172) de que “a música é uma representação daquilo que não pode ser representado”. Oliver Sacks (2015 pp. 318 - 321) tece exatamente as mesmas observações em relação ao seu paciente Harry S., que sofrera uma ruptura de aneurisma cerebral¹⁰¹, gerando “grave hemorragia em ambos os lobos frontais”. Ficou em coma por meses em uma unidade de neurocirurgia até receber alta e ser transferido para o hospital Beth Abraham, em 1966. Harry havia, nesta altura, “perdido o emprego, a mulher, o uso das pernas e uma grande porção de sua mente e personalidade”. Segundo escreve, embora recobrasse gradativamente suas antigas capacidades intelectuais, “na esfera emocional ele permanecia gravemente deficiente: inerte, desanimado e indiferente”, nada conseguia retirá-lo do torpor emocional no qual se encontrava – exceto música. A música, escreve, “pode atravessar a barreira, ainda que de um modo limitado ou por um período breve, e liberar emoções aparentemente normais”, isto é, expressar estados emocionais

¹⁰¹ Conforme explica Maria Helena Varella, aneurisma cerebral se trata de uma dilatação formada numa parede enfraquecida em alguma artéria do cérebro. Os aneurismas formam-se quando o fluxo normal de sangue da artéria força a parte enfraquecida da parede, “formando uma espécie de bexiga que pode ir crescendo lenta e progressivamente”. Quando a “bexiga” é rompida (ocasionando a “ruptura de aneurisma cerebral”) ocorre a hemorragia sofrida por Harry S.; conforme explica Maria Varella, os aneurismas cerebrais podem ser ocasionados por predisposição genética, hipertensão arterial, dislipidemia, diabetes, uso de cigarro e/ou ingestão de álcool.

Fonte: <<https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/aneurisma-cerebral/>>.

informuláveis, no caso de Harry S., de outro modo. Se, por um lado, sua apatia pós-traumática decorrera da grave hemorragia que acometeu seus lobos frontais, a música, observa Sacks, opera como uma *prótese* em relação às estruturas cerebrais comprometidas:

Era como se a música, sua intencionalidade e sentimento, fosse capaz de "destrancá-lo", ou de servir como uma espécie de substituto ou prótese para seus lobos frontais e fornecer os mecanismos emocionais que ele aparentemente não possuía. Parecia transformar-se quando cantava, mas assim que a música terminava ele recaía, em segundos, no vazio, na indiferença, na inércia (SACKS, 2015 [2007]; P. 319).

Eis um notório exemplo de como um elemento exocerebral (música) opera como prótese simbólica do tecido neuronal. Um *sistema simbólico de substituição* (BARTRA, 2010) se desenrola e alicerça o sistema nervoso, alinhando e potencializando suas aptidões; liberando - via ressonância - a fluidez corporal, emocional, cognitiva. Música e corpo encontram-se em uma prodigiosa musicorporeidade, possível tão somente por seus atributos sensório-motores e simbólicos.

Escrevendo a respeito da eficácia simbólica nas relações entre música e possessão (portanto, entre música e corpo), Xavier Vatin (2013) explica que no contexto dos candomblés da Bahia¹⁰² as possessões podem se dar por vários meios: através de

¹⁰² Segundo ressalta o autor, a Bahia conta com diversas nações de candomblé - "termo que designa as supostas origens étnicas e culturais de um determinado Terreiro". As nações existentes atualmente são as nações "Ketu, Nagô e Ijexá, de origem linguística yoruba, cultuam os orixás; a nação Jêje, de origem linguística fon, cultua os voduns; as nações Angola e Congo, de origem linguística bantu (essencialmente kimbundu e kikongo), cultuam os inquices (forma aportuguesada da palavra bantu nkisi)" (VANTIM, id. p. 247).

“desencadeadores” sonoros¹⁰³, táteis¹⁰⁴, visuais¹⁰⁵, olfativos¹⁰⁶ e/ou gustativos¹⁰⁷. Também podem, ademais, se dar tanto de maneira coletiva (em contexto de culto) quanto individual (em “contexto cotidiano”¹⁰⁸). Segundo expõe, “a relação de indução que existe entre música e possessão é fundamentalmente de ordem simbólica e não mecânica, condicional e não (somente) condicionada, extrínseca e não (somente) intrínseca” (VATIN, 2013; p. 244). Se, por um lado, nem todas as possessões necessitam de música para serem desencadeadas (como no exemplo de Jacira no contexto da “possessão cotidiana”)¹⁰⁹, por outro lado, segundo aponta Vatin, há grande frequência de relatos sobre possessões ocorridas em visitantes de primeira viagem ao Terreiro, “totalmente externas ao Candomblé”, ou seja, alheias às regras e símbolos que a tradicional explicação externalista da *eficácia simbólica* considera como as verdadeiras forças motrizes da possessão e da eficácia ritual, levam necessariamente à indagação sobre a *eficácia musical em si*, sobre a natureza de sua eficácia mecânica. Observando estes dois exemplos simétrico-opostos (possessão sem música mas com tradição internalizada de antemão no possuído e possessão com música mas sem tradição internalizada no possuído [visitante de primeira viagem]) o autor conclui:

¹⁰³ Constituídos por cantigas, ritmos e instrumentos específicos, altamente sacralizados e concernentes às tradições de determinada *nação de candomblé*. Um exemplo trazido pelo autor é o sino sagrado *adjá*, encontrado nas três grandes tradições Ketu, Angola e Jeje. Segundo explica, “sacudido insistentemente no ouvido de um iniciado, o *adjá* induz frequentemente a possessão; em seguida, este serve de ‘guia sonoro’ ao possuído, pois a maioria das possessões pelas divindades de origem africana ocorre de olhos fechados” (ibid. p. 250).

¹⁰⁴ Conforme ressalta, nas três tradições a possessão também pode se dar pela via tátil, através do abraço de um possuído, “para o povo-de-santo, este abraço permite a circulação do axé, podendo, portanto, desencadear imediatamente a possessão de certas pessoas da assistência” (ibid. p. 252).

¹⁰⁵ De acordo com sua explicação, o testemunho de certas cenas, compostas em geral por “gestos coreográficos codificados e altamente sacralizados” (ibid. p. 252), pode desencadear o transe.

¹⁰⁶ Nas três tradições os membros costumam, escreve o autor, borrifem as divindades femininas presentes com um perfume composto de arroz e pétalas. Conforme escreve: “Este cheiro forte teria por efeito, segundo alguns iniciados, estimular a possessão de certas pessoas presentes na ocasião, principalmente filhos ou filhas dessas divindades” (ibid. p. 251).

¹⁰⁷ Há também a possibilidade de possessão, segundo marca o autor, pela ingestão de jurema, que é uma planta cujas folhas são usadas para fazer uma bebida (também chamada “jurema”). Tal bebida, escreve, “é tida por fracamente alucinógena – porém, conforme mostra uma observação minuciosa, fortemente enteógena [ou seja, alteradora de consciência, indutora de estados xamânicos e de êxtase]” (ibid. p. 253).

¹⁰⁸ As possessões, segundo aventa, não ocorrem apenas em contextos cerimoniais; podem também em ambientes domésticos de alguns iniciados, cotidianamente. O autor traz o exemplo de Jacira, iniciada na tradição Ketu e filha de Obaluaiê e Iansã, que “recebe toda quarta-feira, na sua casa, uma pomba-gira chamada Maria Formosa” (ibid. p. 257), cuja qual várias pessoas consultam para resolução de variados problemas pessoais. Neste caso específico é significativo que a possessão de Jacira não dependa de qualquer desencadeador sonoro; seu transe se dá, conforme expõe o autor, pela por sua concentração e pronúncia de algumas palavras rituais, não exatamente *música*.

¹⁰⁹ Este caso complica as noções que consideram tão somente os aspectos mecânicos da música no processo de eficácia da experiência de possessão; pois, mesmo sem música, Jacira é afetada pela eficácia da possessão.

...podemos afirmar que a natureza das relações entre música e possessão é, ao mesmo tempo, intrínseca e extrínseca, natural e cultural, fisiológica e simbólica. Confrontados à possessão e ao xamanismo, verificamos que a música se situa, ao mesmo tempo, aquém, no âmago e além da eficácia simbólica (ibid. p. 260).

Esta simultaneidade, referida pelo autor, entre intrínseco e extrínseco, interno e externo, concernente às relações entre música e possessão, reforça a contundência e a necessidade da expressão *redes neuroculturais* (BARTRA, 2010). Ao elaborá-la, Bartra busca expressar a “continuidade não homogênea”¹¹⁰ (pois, segundo explica, o sistema nervoso e os sistemas simbólicos abarcam diferentes processos) que se instaura entre os neurônios e a cultura em questão. “A informação”, escreve o autor, “circula ao largo de todo o contínuo neurocultural e tanto dentro como fora do cérebro há um *hardware* material que consome energia” (ibid. p. 202).

Com efeito, corroborando a noção de continuidade, no que concerne ao *gosto* musical, Jourdain (1998) argumenta que não é necessariamente pensando no jogo entre música e cérebro, no desenrolar das previsões neuronais em relação ao fluxo musical ou na busca de associações entre as partes constituintes da música que se definem as afinidades; outra variável de grande importância é o significado incrustado em determinado estilo musical. Em suas palavras:

Os ouvintes também se voltam para gêneros particulares de música por seu significado externo, seu simbolismo social. Que maneira melhor para dar vazão a pretensões aristocráticas do que desfilar através do tempo e ouvir uma sinfonia de Haydn? E haverá melhor maneira de afirmar independência diante de pais tirânicos do que bombardeá-los com *Megadeth*? (JOURDAIN, 1998, p. 334)

¹¹⁰ Quando se refere ao termo “neurocultural”, seja na expressão “redes neuroculturais” ou “contínuo neurocultural”, o autor busca sempre distinguir sua concepção de rede tecida em conjunto pelos elementos neuronais e exocerebrais da concepção (rechaçada por Bartra) apresentada por Karl Popper e John Eccles em *The self and its brain* (1977), segundo a qual o mundo é intermediado por um sistema triádico, composto pela ação conjunta dos estados físicos do cérebro (mundo 1) e as esfera das linguagens e produtos sociais (mundo 3). Entre eles, um mundo intermediário, cuja base é a consciência do “eu” e da morte (mundo 2). Como afirma, sua concepção de redes neuroculturais não abarca a necessidade deste suposto mundo intermediário. Conforme escreve, “não há uma substância mediadora entre o indivíduo e o que escuta ou contempla. A existência de redes neuroculturais não obriga a crer que há um espaço [...] distinto das texturas nervosas e estruturas sociais”. O exocérebro, como salienta, não está entre o indivíduo e o entorno, ele apenas constitui “o segmento ambiental estruturado que continua certas funções cerebrais por outros meios” (BARTRA, 2010; p. 208).

Pensando nesta assertiva, em consonância com Vantim, o *ictus* possui sua eficácia alicerçada em bases mecânicas e semânticas. O coração acelera, impulsionando mais fortemente o sangue, que irriga o corpo, e os pelos arrepiam-se não em decorrência apenas do desenrolar dos elementos sonoros, mas também nas associações semânticas realizadas por aquele que as presencia; as *relações profundas* mencionadas por Jourdain não se dão, nesta linha, apenas entre os elementos da obra testemunhada, mas da relação entre os seus elementos constituintes e os da história pessoal de quem a vivencia. A memória e suas associações bricolam o corpo à arte e estes à vida.

Após tratados alguns pontos importantes da relação mecânica entre cérebro e música, podemos agora nos perguntar sobre quais os símbolos e práticas, nos campos abissais do *Heavy Metal* e suas vertentes, que convergem ao tecido neuronal e se plasam à própria constituição da consciência, garantindo plenamente o *continuum* neurocultural. O que estas peculiares musicalidades e vivências têm a oferecer à memória e à estesia? Quais contelações simbólicas iluminam a perene caminhada dos adeptos pelo vasto vale das sombras do *Metal*?

Capítulo 2 - Metal, a Hidra sônica

Chill and numbs from head to toe

Icy sun with frosty glow

– Black Sabbath¹¹¹

A Hidra, grotesca criatura fantástica oriunda dos mitos gregos, composta por um corpo de dragão (ou de serpente, dependendo da versão) e cabeças de serpente, cujo hálito e sangue são mortalmente venenosos e cujas cabeças se regeneram e multiplicam quando decepadas, oferece uma oportuna analogia para falar sobre o *Heavy Metal* e seus desdobramentos. Em uma analogia fisionômica, tal como a Hidra, o *Metal*, sobretudo atualmente, possui inúmeras “cabeças”, isto é, inúmeras variações, uma multiplicidade que engloba mais de cinquenta especializações do gênero, mais de cinquenta variações de *Metal*¹¹². Do mesmo modo, assim como a Hidra, as vertentes (cabeças) coexistem e o nascimento de novas especializações ocorre na reorganização sobre cabeças (vertentes) antecedentes¹¹³. Tal qual a Hidra, também, o Metal (Extremo ou não) sofreu tentativas de decapitação, porém, seu inglório Hércules, cosseguindo apenas arranhar superficialmente a besta, falhou logo no segundo dos doze trabalhos que garantiriam sua redenção. Além da analogia fisionômica (ou sintática, isto é, atentando às formas), é possível também traçar uma analogia semântica (isto é, atentando aos conteúdos); conforme expõe Iva Marques da Fonseca, em um documento¹¹⁴ não datado, a “Hidra simboliza, desde a antiguidade, o mal, os erros e as falhas vividas pelos seres humanos ao longo de sua caminhada” (p. 49). Como veremos, toda a carga simbólica carregada pela Hidra é análoga às bases fortes deste gênero musical e seus circuitos.

¹¹¹ Trecho da música *Behind the wall of sleep*, terceira faixa do álbum que leva o nome da banda, *Black Sabbath* (1970). Traduzindo livremente, o trecho diz: “Calafrios e entorpecimentos da cabeça aos pés – Gélido Sol com brilho frígido”.

¹¹² Dentre elas, *Heavy Metal*, *Thrash Metal*, *Death Metal*, *Progressive Metal*, *Black Metal*, *Speed Metal*, *Groove Metal*, *Gothic Metal*, *Power Metal*, *Folk Metal*, *Grindcore*, *Industrial Metal*, *Orchestral Metal*, *Doom Metal*, *Stoner Metal*, *Sludge Metal*, *Nü-Metal*, *Drone Metal*....

¹¹³ Ou seja, nascem da morte total ou parcial de certos elementos até então adotados, rearranjados em novas associações.

¹¹⁴ Documento redigido para a Fundação Cultural Avatar e disponível em: http://www.fcavatar.org.br/HERCULES/Trab_Hercules_completo.pdf

Conforme apontam todas as fontes consultadas (livros, artigos, documentários, praticantes...) o Metal é um gênero musical muito peculiar, uma singular manifestação do campo artístico na segunda metade do século XX. Entre o imenso circuito de artistas, mediadores, adeptos e detratores, não há consenso estrito sobre a primeira banda do gênero. Contudo, é ponto pacífico que uma de suas primeiras e mais proeminentes fontes foi a banda inglesa *Black Sabbath*. Formada em 1969 e composta pelo quarteto Ozzy Osbourne (vocal), Tony Iommi (guitarra), Geezer Butler (baixo) e Bill Ward (bateria), *Sabbath* fez emergir, neste contexto, qualidades sonoras basilares sobre as quais novas bandas ergueriam seus trabalhos, modulando-as das mais diversas formas.

Conforme sustenta Jonathan Piper (2013 p. 45), estes elementos são: afinação grave e distorcida, o vasto uso de *power chords*, trítomos e a adoção de melodias modais no lugar dos padrões mais próprios ao *blues* (embora o *blues* mantivesse sua influência em outros aspectos, como no caso do trítomo, conhecido também como *blue-note* e que, segundo escreve Piper (ibid.), foi abraçado por *Sabbath* “como uma destinação harmônica em si, capitalizando sua longa história na música ocidental como um significador de malevolência, medo e perigo”). Algumas dessas qualidades, como o uso dos *power chords* (que, conforme explica Piper (ibid. p. 42), “ênfatiza a estrutura harmônica [...] e reforça o som da melodia”) ou a afinação grave (que, somada à distorção, garantia uma textura sonora densa), se deram como expertises que viabilizavam a performance de Tony Iommi, que, em 1966, na fábrica de placas metálicas na qual trabalhava, havia perdido as pontas dos dedos anelar e médio da mão direita (por ser canhoto, é a mão direita que ele utiliza para segurar o braço da guitarra e modular seus acordes). Iommi, após quase desistir da música, elaborou e passou a utilizar pequenas próteses, feitas de metal e couro, para poder tocar sua guitarra. Os *power chords*, argumenta Piper (ibid.), foram uma estratégia em resposta à redução de suas possibilidades de explorar outros tipos de acordes, enquanto a afinação grave, relaxando o tensão das cordas, foi uma solução direta e simples para o doloroso tensionamento entre seus dedos e as cordas. Sobre os efeitos deste “relaxamento” das cordas, o autor salienta:

Enquanto esta baixa-afinação [*downtuning*] possui o efeito óbvio de diminuir a tonalidade geral do som de Iommi e do Sabbath, ela produz, em combinação com tendências de amplificações [sonora] mais e mais poderosas, um grande grau de “presença” física para o som. Isto é, o decrescido som da guitarra, combinado com a baixa-afinação do baixo, enfatiza e abraça a capacidade do som de baixa frequência ser sentido tanto quanto, ou até mais que, é ouvido. Essa “baixeza” [*lowness*] e presença são as maiores contribuidoras para o peso [*heaviness*] do

Sabbath, tanto quanto a guitarra de baixa-afinação [*downtuned guitar*] assume uma qualidade espessa, quase lamacenta [*almost muddy*] que é amplificada em um poderosa sensação corporal (PIPER, 2013, pp. 43-44)

Contemporâneamente (ou quase) ao *Black Sabbath*, bandas como *Scorpions*¹¹⁵ (1964, Alemanha), *Thin Lizzy* (Irlanda, 1969), *Flower Travellin' Band* (Japão, 1969), *Ash* (Austrália, 1969), *Lucifer's Friend* (Alemanha, 1970), *Mass* (1970, Alemanha), *Judas Priest* (Reino Unido, 1970), *El Reloj* (Argentina, 1970), *Tarkus* (Peru, 1971), *Pentagram* (Estados Unidos, 1971), *Vitacit* (República Tcheca, 1972), *The Heandsome Beasts* (1972, Reino Unido), *Twisted Sister* (1972, Estados Unidos), *Iron Maiden* (1975, Reino Unido), *Krokus* (1975, Suécia), *Quiet Riot* (1975, Estados Unidos), *Rainbow* (1975, Reino Unido), *Diamond Head* (1976, Reino Unido), *Shock* (1976, Brasil), *Raff* (1976, Itália), *Dokken* (1977, Estados Unidos), *Stress* (1977, Brasil), *Mystery Blue* (1978, França), *Saxon* (1978, Reino Unido), *Angel Witch* (1978, Reino Unido), *Mercyful Fate* (1981, Dinamarca) dentre outras, ajudaram a agrimensar um território ainda, de certo modo, inexistente. Apesar do surgimento dessas bandas a partir de 1969, segundo Deena Weintein (2000 [1990]; pp. 19-20), o termo *Heavy Metal*¹¹⁶ começou a ser “usado para nomear a música característica da fase formativa do gênero” a partir de 1971; antes disso, escreve a autora, o *Heavy Metal* não era identificado como um gênero.

Segundo enseja Leonardo Campoy (2008 pp. 97-98), aludindo um artigo escrito por Will Straw (1985)¹¹⁷, este período iniciático (década de 1970) é marcado por características estéticas bem unificadas e indiferenciadas entre si. Intentando delinear uma cartografia geral deste *código* inicial, Weinstein (2000 [1990]) escreve sobre suas características sonoras, visuais, verbais e comportamentais. Este “código”, afirma a autora, “não define as regras para gerar toda produção que possa cair sob a rubrica ‘*Heavy Metal*’ [...] Mas demarcou o centro da música [*core of music*] que pode ser chamada, indisputavelmente, *Heavy Metal*” (ibid. p. 22).

¹¹⁵ Embora tenha surgido muito antes do *Black Sabbath*, seu primeiro lançamento, *Lonesome Crow* [Corvo Solitário], surgiu tardio, em 1972. Neste ano *Black Sabbath* já contava com um montante de lançamentos constituído por quatro álbuns, nove *singles*, dois *EPs*, duas compilações e um *split*.

¹¹⁶ O surgimento do termo *Heavy Metal* é um tema que possui inúmeras versões, dois exemplos da utilização do termo antes de ser empregado como nome de um gênero musical são o personagem *Heavy Metal Kid*, de William Burroughs em *Nova Express* (1964) e a música *Born to be Wild*, lançada em 1968 pela banda *Steppenwolf*, que inclui a expressão *Heavy Metal Thunder* (“trovão de metal pesado”), referindo-se à potência, velocidade e barulho das motocicletas e carros que correm livremente “pelas autoestradas desertas da Califórnia” (WEINTEIN, 2000; p. 19).

¹¹⁷ *Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal*.

No que concerne ao código visual, Weinstein (ibid. p. 27) cita a existência e eficácia tanto de logotipos (ou “logos”) de bandas, imagens em revistas especializadas, vídeoclipes, capas de discos, fotografias, *patches*¹¹⁸ e camisetas, quanto de elementos performáticos, tais quais “roupas de apresentação [*concert costumes*], efeitos luminosos, montagem de palco, e coreografia”. Todos estes, escreve, são “artefatos visuais e efeitos que revelam seu sentido inerente” (ibid.).

O conteúdo imagético que alimenta todos estes suportes materiais, aponta a autora, é basilarmente distinto daquele que alimenta outros circuitos, sobretudo da *música pop*. Os logos, presentes em praticamente todos os suportes visuais (camisetas, *patches*, palcos...), são dotados de grande importância; do mesmo modo como funcionam para empresas, servem para “prover uma rápida identificação e transmitir uma imagem significativa” (ibid. p. 27). Todavia, argumenta Weinstein, diferentemente da estilização gráfica do nome de empresas ou de artistas de outros circuitos, que geralmente buscam uma nitidez e leveza (*softness*), o *Heavy Metal* incorpora “uma multitude de ângulos oblíquos” (ibid. p. 28), uma densidade visual, por vezes impenetrável, que não possui nada de aleatório; as formas apolíneas ou caóticas dos logos geralmente refletem o caráter apolíneo ou caótico das propostas musicais das bandas em questão. Em sinergia, “as cores e imagens nas capas dos álbuns realçam o poder transmitido pelo logo” (ibid. p. 29). Conforme aponta a autora, enquanto o *código* da música *pop* ou *country* é voltado imagetivamente para a reprodução do rosto do artista nas capas dos discos, “o *código* do *Heavy Metal* especifica que o que deve ser retratado deve ser algo sinistro (*ominous*), ameaçador e inquietante, sugerindo o caos e resvalando no grotesco”¹¹⁹ (ibid.).

¹¹⁸ *Patches* referem-se a pedaços de tecido qualquer, recordados geralmente em forma quadrilátera ou redonda e costurados geralmente em calças ou jaquetas. Neles são inscritos emblemas quaisquer que, no caso do *Metal*, concerne às bandas ouvidas por quem os veste. De certo modo pode-se dizer que *headbangers* colecionam bandas em suas vestes, assim como acadêmicos colecionam referências bibliográficas em suas bibliografias. É notório que não raro, em âmbito acadêmico, ouço frases como “não julgo um livro pela capa, mas pelas referências bibliográficas”; a mesma lógica é aplicada por *headbangers* ao longo de círculos de conversa sobre Metal Extremo. Segundo geralmente se sugere, a disposição de *patches* e seus conteúdos ocasionam o efeito de “localizar” a pessoa ao longo de um vasto campo estético e político.

¹¹⁹ Quando há a representação do artista na capa do disco, frisa a autora, “as bandas frequentemente posam como motociclistas” (ibid.) ou sob a estética concernente ao motociclismo (jaquetas de couro, motocicletas, rodas, metais, braceletes); exemplos são *Wheels of Steel* (Saxon), *Too Fast for Love* (Mötley Crüe), *Balls to the Wall* (Accept), *Ace of Spades* (Motörhead). Tudo isso, conforme salienta, é valorado enquanto indicativo de potência, virilidade, juventude, vitalidade, poder, vigor, autonomia, força, rapidez e desafio lançado a quem quer que tente cercear tais intensidades.



Dois exemplos de capas que expressam os apontamentos feitos pela autora, tanto em relação aos logos quanto às capas. Respectivamente, *Sad Wings of Destiny* (Judas Priest, 1976) e *Black Sabbath* (Black Sabbath, 1970).

As imagens que servem de capas para os discos produzidos no circuito frequentemente estampam as camisetas que seus adeptos vestem. Segundo a autora (ibid. p. 30), o uso destas camisetas, somado ao uso de calças *jeans*, jaquetas e cabelos longos, formavam o “uniforme de todo dia” dos primeiros artistas e adeptos.

Assim, adeptos (músicos ou não) se ornaram com toda a carga simbólica carregada pela capa estampada em seu peito e pelas bandas inscritas nos *ptaches* de sua indumentária. Tal ornamentação, além de indicar os conteúdos de *gosto* de seu portador (e justamente por isso) localiza-o tanto em relação aos *de fora*, quanto em relação aos *de dentro*; um duplo trabalho de *distinção*¹²⁰ é movido: em relação aos estrangeiros ao *campo* do *Metal* (como *pop*, *country*, *rap*, *hip-hop*) e em relação aos internos ao *campo*, adeptos de distintas variações internas ao *Metal*. Além desta composição inicial, Weisntein ressalva que outras formas surgiram ainda na década de 1970, como, por exemplo, a roupagem a base de couro e metal, introduzida no *Heavy Metal* pelo *Judas Priest*, e cujas

¹²⁰ Segundo nos ensina Pierre Bourdieu, o *gosto* é o resultado da incorporação de disposições estéticas através do trabalho de exposição e aprendizagem operado em ambiente social, sobretudo familiar e escolar. Ele localiza o corpo em relação aos semelhantes e diferentes tendo por base essas disposições estéticas, que influem tanto sobre o consumo específico de itinerários e suas produções, quanto sobre a sensibilidade em relação às criações do circuito destes mesmos itinerários. Nas palavras do autor: “Como toda a espécie de gosto, ela [a disposição estética] une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se têm, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado” (BOURDIEU, 2006 [1979]; p. 56).

raízes advém dos circuitos das práticas sado masoquistas. Citando uma frase de Laurie Greenan, *designer* de roupas especializadas no circuito do *Metal*, Weinstein (ibid. p. 30) expõe: “Sado Masoquismo foi *Heavy Metal* muito antes do *Heavy Metal* ser”. Ademais, a autora cita o uso de calças de elastano, agregada posteriormente, pelos artistas; o tecido além de conferir uma maior liberdade de movimentos no palco, marca – por sua elasticidade – as linhas do corpo, realçando os glúteos e pernas no caso das mulheres e o pênis, no caso dos homens.

Como mencionado, além destes elementos visuais que estampam corpos e capas, há também os elementos performáticos – movimentos sincrônicos, coreografias próprias, linguagem corporal, expressões faciais – e toda série de produção de palco – cenário, roupagem específica, jogo de luzes, emissão de fumaça branca. Vejamos as seguintes imagens para melhor observar alguns elementos visuais aqui referidos:



Frame da gravação da apresentação da banda Accept (1976), no festival *Solothurn Rockfest*, ocorrido na Suíça, 1981. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=xt1k6I0aptM>>.



Bruce Dickinson (da banda *Iron Maiden*) e Dorothee Pesch (na época, da banda *Warlock*; atualmente na banda *Doro*), ambos são ícones fotos datam da década de 1980.



Foto de Rob Halford à direita e da banda *Judas Priest* em sua formação original, provavelmente datam da segunda metade da décadas de 1970 ou início da década de 1980.

Se por um lado a dimensão imagética do *Heavy Metal* concerne às capas, aos logos, às indumentárias, às performances... a dimensão verbal mencionada pela autora diz respeito aos nomes das bandas, dos pseudônimos (utilizados mais pelos agenciamentos extremos), das músicas/álbuns e o conteúdo das letras; estes, segundo argumenta, formam os três conjuntos que tecem a malha desta dimensão. A dimensão verbal é particularmente

interessante pois é nela que mais explicitamente, pelo menos nos momentos iniciais de formação do gênero musical, nos quais as produções tendem a ser mais indiferenciadas, as raízes temáticas se revelam. Segundo Weinstein (2000 [1991]), o código verbal do *Heavy Metal*, que se reverbera nas demais dimensões, oscila entre um complexo temático dionisíaco¹²¹ e um complexo temático caótico¹²².

O ímpeto do prazer dionisíaco no *Metal* se expressa pela celebração dos chamados “prazeres da carne”, seja aravés do consumo de álcool e outras drogas, seja através do frenesi sexual. Músicas como *Sweet Leaf* [Doce Folha] (*Black Sabbath*, 1971 – cuja letra faz alusão ao uso da maconha), *White Line Fever* [Febre da Linha Branca] (*Motörhead*, 1977 – cuja letra faz alusão ao uso da cocaína), dentre outras, desvelam o lado dionisíaco pelo entorpecimento, enquanto músicas como *Rocka Rolla* (*Judas Priest*, 1974) ou *China Lady* [Dama Chinesa] (*Accept*, 1980), tematizam o lado dionisíaco pela via sexual. Ambos os aspectos anunciam a vitalidade jovem, cujo lema – ironicamente – acabou por sintetizar-se na famosa expressão “*Live fast, die young*”, isto é, “Viva rápido, morra jovem”.

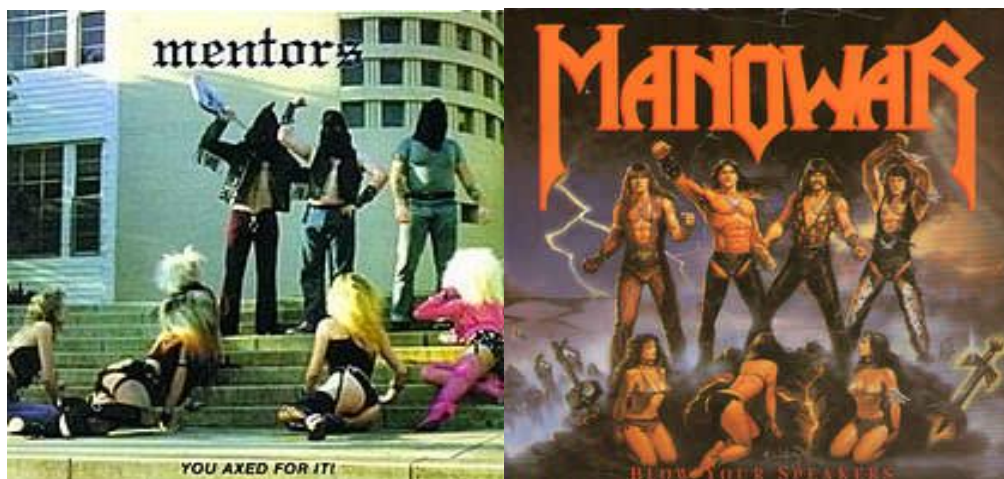
Quanto ao frenesi sexual, ele desvela um outro efeito, ligado à valoração social da figura masculina como um símbolo de poder; o caso das *groupies* é significativo. Celebradas em músicas e mesmo em capas e *shows*, são tidas como entidades submissas, cuja função final é o prazer. Conforme ressalta Weinstein (ibid. p. 36), “sexo é um emblema de poder masculino jovem [*youthful male power*], uma marca de proeza e de prazer”. Por outro lado, como argumenta uma ex-*groupie*, Pamela Des Barres, escritora do livro “*I’m with the band: confessions of a groupie*” (1987), em uma entrevista realizada por Sam Dunn (2005), as *groupies* “estavam lá por vontade própria” – um profundo entroncamento entre liberdade corporal e submissão de gênero se delineia no vale do *Metal*, sob as luzes de Dionísio.

Seja como for, e é um fato observado tanto por Weinstein (2000 [1991]) ao escrever sobre os primórdios do *Heavy Metal*, quanto por Campoy (2008) ao escrever sobre o *underground* do metal extremo contemporâneo no Brasil, há impregnância de uma dominação masculina, além de uma celebração dos traços masculinizantes e repúdio dos feminilizantes. Segundo aponta Weinstein, tal valoração se deve aos símbolos

¹²¹ Temas que remetem ao prazer, simbolizado por Dionísio, divindade grega do vinho, da festa, do descomedimento, da híbris, da transgressão.

¹²² Temas que remetem à desordem, simbolizada por Caos, primeiro dos deuses primordiais, que designa o espaço vazio entre o mundo e o éter, representa a cisão e vive através da descontinuidade.

associados à tradicional imagem de masculinidade (força, virilidade, brutalidade; em suma, agente ativo) em oposição aos associados à feminilidade (fraqueza, comedimento, delicadeza; em suma, agente passivo); a masculinidade acaba por reunir em seu mito boa parte de um alicerce semântico para a expressão de “poder”, tão caro ao *Heavy Metal*. Desta forma, de fato, reforçam o mito do “eterno feminino”, escrutinado por Simone de Beauvoir, em “O Segundo Sexo” (1967 [1949]). A *macho ideology*, expressão empregada por Weinstein (2000 [1991]), conforme observa, recai tanto sobre as mulheres, quanto sobre a homossexualidade (especialmente masculina). Campoy (2008) observa que entre os adeptos com os quais conviveu ao longo de sua pesquisa (e não foram poucos), há um forte repúdio à homossexualidade. De minha parte, posso afirmar que entre considerável parte dos adeptos com os quais convivi (que também não foram poucos), há a mesma repulsa e mesma valoração acerca da masculinidade. Há, contudo, alguns casos específicos e paradoxais quando se trata de certos artistas consagrados dentro do *Heavy Metal*, tal qual Rob Halford que, apesar de ser assumidamente homossexual, goza de grande prestígio mesmo entre os adeptos mais homofóbicos com os quais conversei. Na dimensão dos artistas, no que concerne ao reforço dos mitos da masculinidade em contraste absoluto ao eterno feminino, bandas como *Mentors* (1976) e *Manowar* (1980) promulgam com frequência a(s) dicotomia(s):



Respectivamente, as capas dos discos *You Axed for it!* (*Mentors*, 1985) e *Blow Your Speakers* (*Manowar*, 1987). Ambas explicitam o que foi dito por Weinstein (2000 [1991]) sobre a *Macho Ideology*. Ambas imagens foram obtidas pelo banco de dados disponível em <https://www.metal-archives.com>; acessado em 22/02/2019.

Com o passar do tempo e com a crescente adesão de mulheres ao gênero musical, surgiram resistências contra tais atitudes e valorações, sobretudo mais recentemente:

bandas¹²³, músicas¹²⁴, sites¹²⁵ e coletivos¹²⁶ emergiram e continuam emergindo ininterruptamente contra a *Macho Ideology*¹²⁷. Tanto os quadros descritos por Weinstein e Campoy, quanto o levante contra estes mesmos quadros são bem expressos na declaração de Luana Dametto (atual baterista da banda paulistana - de metal extremo - Nervosa) em uma entrevista¹²⁸ concedida à *Whiplash* em 2018; conforme enseja:

“Acho que cada vez mais estamos melhorando nessa questão da representatividade feminina. Em ‘*Downfall of Mankind*’ [álbum lançado no ano da entrevista], temos alguns sons com letras puramente feministas, falando dos problemas que muitas mulheres ainda vivem em nossa sociedade. Isso faz toda a diferença. Além de sermos mulheres tocando e representando nesse meio, ainda estamos abrindo espaço para que, com a nossa música, se discutam ainda mais essas questões que nos envolvem. Acredito que, sim, o metal ainda está atrasado nesse assunto. Recebemos muitos comentários machistas em cada vídeo novo que lançamos, comentando sobre a nossa aparência a todo momento, como se tivéssemos a obrigação de parecermos bonitas, mesmo que nossa única obrigação seja com a música. Esperamos um dia sermos julgadas apenas pela música e pelo trabalho, como qualquer outra banda de homem” – Luana Dametto (2018)

Muito embora ainda não tenhamos chegado aos Metais Extremos, a fala de Luana Dametto é sintomática e seus conteúdos certamente reverberam pela inteireza das vertentes – melódicas e extremas – do *Heavy Metal*. Outras artistas, mesmo oriundas dos metais melódicos, tais quais Elize Ryd (*Amaranthe*) ou Tarja Turunen (Tarja), corroboram o ímpeto de Dametto contra a dominação masculina no campo em questão.

Ao longo de seu transcurso explicativo acerca dos campos dionisiacos, Weinstein ainda ressalta que, muito mais importante que drogas ou mesmo sexo para este complexo temático, é louvar a música em si. Existem atualmente, cadastradas no banco de dados do

¹²³ *Thrash Queen* (Estados Unidos, 1984); *Tormentress* (Singapura, 2006); *NeraNature* (Polônia, 2009); *Nervosa* (Brasil, 2010); ; *Castrator* (Estados Unidos, 2013); *Amurians* (Brasil, 2017); *Operation Volkstod* (Alemanha, 2018)...

¹²⁴ *Manslayer* (*Thrash Queen*); *No Gods No Masters* (*Operation Volkstod*); *Deusa da Morte* (*Amurians*); *The Emasculator* (*Castrator*)...

¹²⁵ Tais quais *Feminist Headbanger* (<https://feministheadbanger.wordpress.com/>) ou *Dear Darkness* (<http://www.deardarknessofficial.com/>).

¹²⁶ Como o coletivo *Emancipar* que, em 2012, promoveu o primeiro *Feminista Fest*, na praça Roosevelt (São Paulo). É um coletivo que cataliza adeptos tanto do *Metal*, quanto do *punk* e *hardcore*. <https://coletivoemancipar.wordpress.com/>.

¹²⁷ Ou seja uma “ideologia masculina”, “ideologia macho”; isto é, um modelo, um sistema valorativo voltado para a imposição de traços/símbolos arbitrariamente associados à figura masculina e menosprezo de traços/símbolos arbitrariamente associados à figura feminina. Cria-se, desta maneira, uma hierarquia tão simbólica quanto concreta, petensamente naturalizada, que aloca o que se entende por masculino sobre o que se entende por feminino a partir de dualidades como “forte/fraco”, “*sujeito* que goza/*coisa* a garantir o gozo”...

¹²⁸ Disponível em: <https://whiplash.net/materias/entrevistas/287355-nervosa.html>.

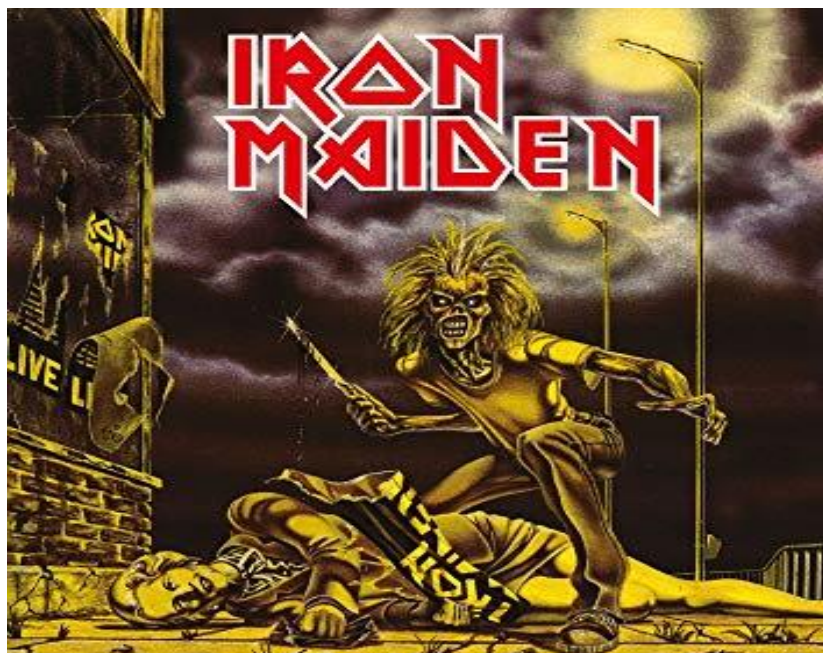
site *Metal Archives*, quase duas mil bandas cuja temática lírica inclui o próprio *Metal* – glorificando, decerto, sua velocidade, grandiosidade, minuciosidade, peso, brutalidade; verdadeira perfeição sonora aos ouvidos dos adeptos. Celebra-se e extasia-se com o “poder” destas musicalidades; poder expresso tanto em letras, quanto na próprias formas musicais e mesmo através do altíssimo volume. Conforme observa Weinstein (2000 [1991], p. 38), “o aspecto mais excitante na música *Heavy Metal*, é o alto volume [...] o poder sônico que mais estritamente define o significado inerente do Heavy Metal atinge um delineamento auto-consciente”.

Ao passo em que os temas dionisíacos não são únicos ao *Heavy Metal*, referências caóticas são, segundo a autora, o atributo distintivo do gênero¹²⁹. Dotado de um espectro de negação, seu discusso sobre o caos, conforme escreve:

...inclui o interesse em desordem, conflito, oposição e contradição. Ele incorpora imagens de monstros, do grotesco, de mutilação e desastre. Fala sobre injustiça e resistência, rebelião e morte. Esta constelação de temas pode ser entendida como a inversão da constelação que envolve Eros na música contracultural, que enfatiza imagens de unidade. [...] Para o *Heavy Metal*, a realidade de relações falhas atropela a utopia de uma harmônica e não-coercitiva ordem (ibid. p. 39)

Com efeito, músicas como *War Pigs* (*Black Sabbath*, 1970), *Dissident Agressor* (*Judas Priest*, 1977), *Kill the King* (*Rainbow*, 1978), *Sounds of War* (*Accept*, 1979), expressam bem tal carga simbólica. Toda a agressividade e potência incrustadas, segundo Weinstein (2000 [1991]), nas bases fortes do *Heavy Metal*, corroboram, entre outros, um caráter de rebeldia - “insubmissão de pensamento”, diria Messias (2013) - contra a autoridade estabelecida e exercida por pais, pastores/padres, professores, policiais, governantes e qualquer dirigente passível. Sobre estes últimos, a polêmica e famigerada capa do disco *Sanctuary*, gravado pela banda *Iron Maiden*, é bem explícita. Publicado em 1980, sua capa ilustra o mascote da banda (“*Edward the head*”, criado por Derek Riggs) empunhando uma longa faca, da qual pingam gotas de sangue sobre o cadáver sorridente da então primeira-ministra, Margareth Thatcher.

¹²⁹ Todavia, embora o complexo caótico seja um aspecto marcante do gênero, de modo algum pode-se afirmar que este é monopolizado pelo *Metal*. O *Punk*, por exemplo, tem sua força motriz sobre tais temáticas.



Capa do disco *Sanctuary*, lançado em 23/05/1980 e censurada no Reino Unido. A imagem sugere que Margareth Thatcher tentava arrancar, da parede, um anúncio de apresentação da banda. Irônicamente, o nome da banda, contido na parte arrancada do pôster, agora recai sobre o cadáver da primeira-ministra¹³⁰.

Segundo escreve Weinstein (ibid. p.43) “em sua expressão final de poder, o *heavy metal* inverte e joga com a retórica do poder pastoral, privando-no de ser uma autoridade inquestionável. Ele usa a retórica da transgressão do sagrado [...] redefinindo o que é sagrado e o que é profano”. Com efeito, segundo todos os adeptos entrevistados por Dunn (2008), ouvir e aderir ao Metal são *statements* (isto é, declarações de posicionamento) - o mesmo tipo de afirmação que ouço quase sempre (para não dizer sempre) em conversas a respeito.

As inversões dos reinos sagrado e profano atingem sua forma mais conhecida quando se trata da temática cristã, um dos maiores aportes temáticos, segundo Weinstein, para o gênero: “Se não houvesse cristianismo”, diz a autora em entrevista para Dunn (2005), “não haveria *Metal* como conhecemos”. Toda uma fartura simbólica daí nasce e cruzeiros invertidas, possessões, demônios, visões do inferno, anjos decadentes, Satanás, enfim, toda sorte de imagens do Mal vêm formar uma malha consistente no complexo caótico do *Heavy Metal*, sobretudo em seus agenciamentos extremos. Tais temas são encontrados já na primeira década de sua existência e atravessam, vigorosamente, as eras.

¹³⁰ Uma segunda ironia é a de que, Margaret Thatcher, devido suas políticas neo-liberais, austeritárias, de apoio às privatizações e desmonte do *welfare state* (estado de bem-estar social), ficou conhecida por Dama de Ferro (ou *iron maiden*), aludindo ao equipamento de tortura que leva o mesmo nome. Agora, a *iron maiden* morre pelas mãos do *Iron Maiden*.

Músicas como *Lucifer's Friend* (*Lucifer's Friend*, 1970), *Rout 666* (*Cirith Ungol*, 1978), *Sons of Satan* (*Venom*, 1981) oferecem um pequeno punhado de exemplos destas inversões nos primeiros quinze anos de formação do gênero. Conforme um trecho da música *Lucifer's Friend* (*Lucifer's Friend*, 1970):

*Come take my hand I'm Lucifer's friend
Tonight is the end of your way
Take me, take me away, you can have me,
you can take me, you can take me away*¹³¹

Finalmente, passadas algumas considerações sobre as dimensões imagéticas e verbais que costuraram o código inicial, há ainda a dimensão sonora, plano sobre e sob o qual os corpos e espíritos comungam, motivo iniciático de adesão. Não é fundamentalmente sobre o uso de determinadas roupas ou temas que há o amálgama do *campo*, mas – sobretudo – a partir da internalização das sonoridades específicas, compostas e disseminadas pelo circuito.

O código sônico a iluminar o *Heavy Metal* em seus alvoreceres, conta essencialmente com a sinergia entre os sons da guitarra, do baixo, da bateria e da voz; todos estes submetidos a um ritmo enfático, cujo compasso, geralmente em 4/4, é típico também do *Blues Rock* e *Acid Rock* – estilos musicais com os quais, segundo Weinstein (2000 [1990] pp. 23-24), o *Heavy Metal* iniciático estabelece íntimas relações (embora deles se aparte).

No cerne do complexo formado no entroncamento entre as linhas sonoras emanadas de cada instrumento, a autora sustenta que o elemento essencial de complexidade no som é a guitarra, que “é tocada como o instrumento principal [*lead instrument*], um agenciamento musical que tensiona sua melodia em oposição às suas possibilidades rítmicas”. Suas notas, altas e distorcidas (podendo ser em afinações graves ou mais agudas) pela aparelhagem eletrônica, como os pedais de distorção – elemento tecnológico imprescindível¹³² ao nascimento do *Metal* –, requerem, salienta a autora

¹³¹ “Venha pegar minha mão, sou amigo de Lúcifer/ Esta noite é o fim do seu caminho/ Leve-me, leve-me embora, você pode me ter,/ Você pode me levar, pode me levar embora”.

¹³² Tecnologia e música são duas dimensões cuja simbiose corrobora, conforme Jourdain, novas e totalmente inesperadas *arquiteturas do êxtase*. A modulação eletrônica do som faz com seja possível dobrá-lo ao bel prazer, fazendo emergir novos mapas e possibilidades estéticas e mesmo cognitivas (com a expansão das formas musicais, novas *sensibilidades* são necessárias). Segundo escreve, “uma possibilidade é de que a inteligência artificial venha em nossa ajuda, com os computadores examinando padrões possíveis de som, para serem criadas arquiteturas do êxtase ainda não descobertas” (JOURDAIN, 1998; p. 418). A propósito, este dueto entre música e tecnologia é bem utilizado por Rogério Costa e

(ibid.), “a habilidade de tratar o som não meramente como notas de duração e altura [pitch], mas como tons¹³³ que podem ser dobrados uns nos outros”. Estes, associados entre si, formam fraseados¹³⁴, em sucessivos estados de tensionamento e liberação, base sobre a qual geramos expectativas e as previsões se desenrolam. Os fraseados musicais, em grande parte do Metal, costumam ser curtos e repetitivos, com algumas variações entre as repetições.

No código originário geralmente se conta com duas guitarras, uma voltada para o acompanhamento rítmico (guitarra rítmica, ou *rythm guitar*) e outra aos contornos melódicos (guitarra solo ou *lead guitar*); o conjunto da guitarra rítmica, baixo e bateria, forma as fundações da música, sobre as quais tanto a voz quanto a guitarra solo projetar-se-ão em dueto. Enquanto as bases rítmicas instauram uma acentuada pulsação prenhe, estabelecendo uma linha de continuidade tenaz, de constância, que arrasta o ouvinte em suas predicções neurológicas, a guitarra solo estabelece linhas descontínuas em seus contornos melódicos presentes geralmente em introduções, interlúdios, encerramentos e, evidentemente, no solo. Sobre o solo, Weinstein (2000 [1991], p. 24) salienta ser um traço essencial do nascente código sonoro, cuja sucessão de sons (elaborada previamente ou improvisada) marcam a virtuosidade do guitarrista e corroboram o auge da potência musical, no qual não há palavras para fixar o sentido; é um momento de pura sonoridade, de pura imagem sonora em fuga, em desterritorialização constante.

A bateria, frequentemente tida como “metrônomo da banda”, é o instrumento rítmico cuja composição de tambores no caso do *Heavy Metal* é, conforme Weinstein (ibid.), “muito mais elaborada do que os conjuntos de bateria [drum kits] empregados em tantas outras formas de rock”. Em sua composição podem ser encontrados uma grande variedade de pratos (prato de ataque, prato de corte, prato de condução, prato de choque...) e tambores (como o surdo, os tons, a caixa...) de diversos tamanhos, que necessitam da maestria na coordenação entre ambas mãos e pés para serem tocados. Essa amplitude de equipamentos permite uma grande gama de efeitos sonoros que incrementam os diversos padrões rítmicos que serão explorados na medida em que os músicos explorem as

Gérard Assayag ao realizarem uma *livre improvisação musical* no colóquio *Fronteiras Musicais, Tecnologias que desafi(n)am os sentidos* (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=mrByNensP6I>.

¹³³ Tom, segundo Jourdain (ibid. p. 57), pode ser entendido como a organização de sons harmônicos em um padrão. Ele é a “referência à escala sobre a qual a harmonia dominante é construída” (ibid. p. 425).

¹³⁴ Conforme explica Jourdain (ibid. p. 422), o fraseado pode ser entendido como “a combinação de eventos musicais em ‘declarações completas’. As frases individuais muitas vezes sobem até um ponto de de tensão e depois tornam a se resolver num estado de repouso. Várias frases menores podem combinar-se para formar outras, maiores”.

possibilidades musicais e empurrem as linhas limítrofes até então alcançadas. Os sons emanados da bateria, no altíssimo volume em que são tocados, desvelam de maneira mais intensa a dimensão tátil da música: é possível sentir as estrondosas pulsações do bumbo, por exemplo, reverberando pela superfície de nossos corpos. O mesmo ocorre com o baixo, “que produz um amplificado som pesado [*heavily amplified sound*]” e cuja contribuição ao complexo sonoro é garantir o peso, ou seja, estatuto de “*heavy*” ao *Heavy Metal*. Seu alto volume, requerido pela alta amplitude da frequência que gera por suas notas graves, corrobora esse efeito, tudo isso faz com que “a música possa ser sentida, não apenas metaforicamente, mas literalmente¹³⁵, sobretudo no tórax do ouvinte”. Ademais, diversas distorções de seu som conseguem produzir efeitos sonoros essenciais ao leque de metais extremos que em breve será exposto. A essencialidade do baixo no gênero é expresso pela argumentação da autora, segundo a qual, o *Heavy Metal* seria, em termos técnicos, impossível antes da década de 1960, pois, até então, a amplificação sonora do baixo não era tecnologicamente disponível (WEINSTEIN, id. p. 25).

Além dos instrumentos citados, o *Heavy Metal*, em sua fórmula iniciática essencial, sempre inclui a voz, que, por sua vez, estabelece uma íntima relação com os demais instrumentos, não tendo, necessariamente, um privilégio em relação às demais linhas sonoras, como ocorre na música *Pop*; contudo, Weinstein (ibid.) enseja que “a voz é um instrumento que desafia a proeminência da guitarra [...] Ambos são focos duplos [*dual foci*], como os focos gêmeos de um eclipse, no entorno do qual a música é descrita”. Nas imagens sonoras vocalizadas são frequentes os gritos, sussurros e proeminentes elevações, todas estas sustentadas não meramente por aparelhagem eletrônica, mas por um “robusto conjunto de vísceras e cordas vocais”. Todos estes contornos são, novamente, “subordinados ao som como um todo” (ibid. p. 26). Além disso, a entonação da voz, sua sonoridade e contornos, conforme aponta a autora, aludindo a um escrito de Simon Firth¹³⁶, é mais importante do que a própria articulação das palavras - é à voz que primeiramente respondemos, muito antes de sequer sabermos o conteúdo da letra. Portanto, os gritos e outros sons especiais servem, dentre outros, para enfatizar o poder e

¹³⁵ Esta é, aliás, a experiência musical comum entre surdos. Impossibilitados, em diversos graus diferentes, de ouvir o som, sentem-no por toda superfície de seus corpos; deleitam-se com o terremoto somático ocasionado pela constante e específica vibração das ondas sonoras em sua concretude. Conforme explica Sacks (2015 [2007], p.106) em uma nota de rodapé: “Muitos surdos adoram música e são acentuadamente responsivos ao ritmo, que sentem como vibrações e não como som. A aclamada percussionista Evelyn Glennie tem surdez grave desde os doze anos de idade”.

¹³⁶ *Towards an Aesthetic of Popular Music* (1987).

a emoção demandados pelo *código*, independentemente da letra¹³⁷; neste sentido, sobretudo quando não se entende a letra musical, a voz opera como um instrumento tal qual outros, oferecendo uma textura e energia adicional à música. Unindo estes elementos iniciáticos, que formam um centro mínimo, a autora escreve: “Alto volume, o choro da guitarra [*a wailing guitar*], o bumbo estrondoso, uma pesada linha de baixo e o vocal gritado [*screaming vocal*] combinam para liberar o poder vital que empresta seu espírito à qualquer tema lírico” (ibid. p. 27).

Entretanto, estas concepções de Weinstein e Firth, sobre a primazia sonora em detrimento do conteúdo lírico, não procedem por completo. Embora existam aqueles para os quais a letra atrapalha a “pura” experiência sonora, o tema lírico da música e as imagens que evoca, para inúmeras pessoas, constituem uma dimensão importante (às vezes, imprescindível) da experiência musical; conforme argumenta Piper (2013), as capas dos discos e os conteúdos das letras ajudam a formar pontes que levam a experiência musical para além da escuta e do tempo musical. Oferecem ao ouvinte um terreno fértil sobre o qual semear as sementes de suas emoções e imaginações. Embora a música e o *show* tenham cessado, torrentes de imagens associativas reverberam pela mente do fã, embalando o corpo em uma aura de bricolagens e incitando, dialógicamente, respostas emocionais e alterações corporais concernentes; assim como as emoções suscitam associações, associações também suscitam emoções (IZQUIERDO, 2018; COUCHOT, 2019). Deste modo, afirmando que a separação hierárquica entre letra, capa e som é arbitrária, escreve Piper:

Os fãs olham e interpretam a arte do álbum e isso afeta o modo como ouvem música. Da mesma forma, os fãs leem os conteúdos das letras e aprendem cada palavra de suas músicas favoritas, e cantam, palavra por palavra, em performances que, para pessoas de fora, consistem em pouco mais do que grunhidos e gritos. [...] O processo de *musicar* [*musicking*] é desleixado [*sloppy*] e indistinto, e cada momento nesse processo reúne várias mídias e experiências passadas (PIPER, 2013, p. 141).

“Musicar” é um conceito desenvolvido por Christopher Small, em seu livro *Musicking* (1998), e amplamente utilizado por Piper (2013). Conforme este último, a concepção se refere a fazer parte do ato performativo, isto é, da performance, seja por

¹³⁷ Isto não é novo. A este respeito, Schafer (1992 [1986]) menciona, por exemplo, o funcionamento do *poema fonético* (ou, poema sonoro), no qual o poema é criado a partir de “palavras” inexistentes, sem significado mas cuja sonoridade é agradável. Este tipo de poema, explica, fora criado por Hugo Ball no seio do movimento Dadaísta, ainda nos primeiros decênios do século XX. Dois exemplos são seus poemas “Birimbalbalball” e “Karawane”, ambos de 1917.

tocar, praticar, ouvir, dançar, vestir roupas específicas, contemplar capas de álbum, internalizar letras de música... (PIPER, 2013, pp. 94-100). A noção de musicar é bem útil e será utilizada aqui quando oportuno, pois ela alude a toda uma bricolagem de gatilho musical e chama a atenção para a experiência da música para além da experiência musical (entendida como experiência sonora, que nasce, vive e morre no comprimento da música).

Chamando a atenção para a experiência musical além do evanescente mometo de escuta, o conceito “musicar”, deste modo, embora se refira ao universo musical (danças, imagens, roupas...), incita também a ligação com outras mídias; as “várias mídias” que Piper menciona no trecho citado. Dentre elas, o autor enfatiza os filmes de horror das décadas de 1960 e 1970. Segundo argumenta, filmes como “O bebê de Rosemary” (1968) e “A Noite dos Mortos Vivos” (1968) ofereceram um profícuo terreno semântico, do qual o *Metal* compartilha em grande medida, em vários âmbitos. Segundo escreve:

A conexão entre *Metal* e filmes de horror vão além do simples fato de que ambos lidam, de algum modo, com violência. Ambos utilizam imageria do oculto e da violência sexual. Ambos enfatizam o medo, horror [*dread*], escândalo [*shock*] e poder. E, historicamente, a emergência do *Metal* através da década de 1970 (coalescendo em *Heavy Metal* ao final daquela década e expandindo-se em outros subgêneros no início da década de 1980) coincide amplamente com o florescimento [*flourishing*] dos filmes [norte-]americanos de horror, que começaram ao fim da década de 1960 (PIPER, 2013, p. 130).

Significativamente, esta relação não configura uma unilateralidade que parte do cinema e vai ao *Metal*; como salienta, nos idos da década de 1980, um “número de bandas de *Heavy Metal* e artistas [*performers*] até escreveram músicas ou trilhas sonoras inteiras especificamente para os filmes de horror” (ibid. p. 132). É o caso de filmes como Fenômeno [*phenomena*] (1985), O Retorno dos Mortos Vivos [*The Return of the Living Dead*] (1985) e *Trick or Treat* (1986), que significativamente teve seu título traduzido na edição brasileira por “*Heavy Metal* do Horror”. Deste modo, embora filmes não sejam exatamente uma “experiência musical”, ambos os gêneros se retroalimentam e compartilham semânticas e públicos. Embora, como salienta Piper, nem todos os apreciadores de *Metal* sejam também apreciadores de filmes de horror norte-americanos dos anos 1980, a ligação e influência de ambas as artes são notórias.

Enfim, não obstante as ligações comerciais entre cinema e *Metal*, o crucial é que os filmes de horror oferecem dimensões narrativas, imagéticas e, como vimos, sonoras, que as apreciadoras e apreciadores de *Metal* podem facilmente associar com as proferidas em suas músicas e capas de álbum favoritas, projetando a si e às obras associadas em um

mesmo feixe. Além do gênero horror, filmes de narrativa épica, livros (poéticos ou teóricos) e jogos eletrônicos também frequentemente oferecem dimensões midiáticas passíveis de interconexão e reforço mútuo no processo de musicar, em uma complexa tecitura simbólico-visceral.

Ademais, existem duas observações a se fazer. A primeira diz respeito à ressalva de Weinstein (2000, p. 22), segundo a qual, definir e expor o código sonoro do *Heavy Metal* “não descreve o som tal qual é experienciado”. Portanto, é desejável que se ouça o material produzido pelo até então nascente gênero musical.¹³⁸

A segunda observação se lança às *paisagens sonoras* pintadas nas produções de *Heavy Metal*, que certamente foram influenciadas também pelas paisagens sonoras vivenciada pelos artistas. Em entrevista ao documentário *Heavy Metal Britannia*¹³⁹, Rob Halford (*Judas Priest*), Glen Tiptonn (*Judas Priest*), Brian Tatler (*Diamond Head*), Jon Lord (*Deep Purple*) lembram da colonização sonora movida pelas indústrias de fundição e dos estrondosos martelos à vapor que recobriam os centros urbanos ingleses nos quais viviam e como foram (e aparentemente ainda são) prenhas em suas memórias. Este fato é notório se levarmos em consideração a paisagem fabril, fria e poluída da qual o *Heavy Metal* surgiu; tudo isso, de alguma forma, está contido no código inicial. Um efeito prático da dialogia estabelecida entre música e a sonoridade ambiente é o volume. Segundo nos explica Murray Schafer:

Uma das coisas interessantes que percebemos através da história é que a música vai aumentando em volume. Todos os famosos violinos antigos de Stradivarius e outros artesãos foram reforçados durante o século XIX para poderem produzir sons mais fortes. O piano substituiu amplamente o cravo e o clavicórdio, porque produzia sons mais fortes. Hoje, como demonstram a guitarra elétrica e o microfone de contato, não nos satisfazemos mais, de modo algum, com o som natural, mas queremos fazê-lo chegar ao ‘tamanho família’. Agora estão disponíveis amplificadores com força suficiente para levar os sons além do limiar da dor¹⁴⁰ (SCHAFFER, 1992 [1986]; p. 137).

¹³⁸ Para tanto, segue uma pequena lista parcial de álbuns paradigmáticos deste alvorecer: *Paranoid* (*Black Sabbath*, 1970); *Burn* (*Deep Purple*, 1974); *Rising* (*Rainbow*, 1976); *Sin After Sin* (*Judas Priest*, 1977); *Motörhead* (*Motörhead*, 1977); *Angel Witch* (*Angel Witch*, 1980); *Lightning to the Nations* (*Diamond Head*, 1980); *Iron Maiden* (*Iron Maiden*, 1980); *Breaker* (*Accept*, 1981); *Holy Diver* (*Dio*, 1983); *Melissa* (*Mercyful Fate*, 1983)....

¹³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AlpVVicUuQ8>>.

¹⁴⁰ Isto é, um som cuja intensidade ultrapasse a marca de 120 decibéis. A afirmação de Schafer não é exagerada, existem exemplos bem conhecidos no âmbito do *Metal*. Dentre eles, o da banda Manowar - que chegou a atingir 130 decibéis ao longo de uma execução musical. Segundo uma reportagem veiculada pela *Music Television* (MTV), para a execução foram utilizados “mais de dez toneladas de equipamentos desenvolvidos especialmente para a ocasião e quatrocentos e dez amplificadores, alimentados por oitenta mil watts”; disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zDqLECFInKY>>.

Conforme o autor, cada sociedade, em seu respectivo espaço-tempo, produz suas sonoridades próprias, suas músicas próprias, a partir de seus próprios contextos, de suas próprias paisagens sonoras¹⁴¹ (e sinestésicas), políticas, geográficas, culturais, sociais...

O *Heavy Metal* emerge em um contexto socio-político-econômico crítico para o mundo ocidental, no qual a Guerra Fria, a Crise do Petróleo, a Guerra do Vietnã, a corrida espacial e bélica para decidir qual das ditaduras – capitalista ou socialista – triunfaria sobre o mundo, somados ao perigo (sentido como iminente) do fim do planeta via guerra nuclear marcam o tom da época e desembocam desafortunadamente no neo-liberalismo de Margareth Thatcher na Inglaterra e Ronald Reagan nos Estados Unidos, respectivamente ao fim dos anos 1970 e começo dos 80 – piorando notadamente as expectativas de um mundo por vir. As crises atingem as populações (em especial - como sempre - as parcelas mais pobres e marginalizadas, que padecem mesmo em contextos de “pleno progresso”), e lança o mundo ocidental na “mais séria depressão desde os anos 1930 (pré-segunda guerra com a crise de 1929) retomando para essas sociedades um fantasma que parecia exorcizado para sempre nos anos 1960: o desemprego”¹⁴² e, consequentemente, mesmo em países ricos, “a miséria” (ibid.). Tudo aquilo que se julgava sanado e vencido pelo sistema tecno-econômico vigente (capitalismo financeiro mundial e intergrado), volta para assombrar as imaginações e os corpos. As sucessivas desilusões em relação às expectativas de um futuro dourado inspiram visões distópicas, cenário de parto do *Heavy Metal*; marcado pela obliteração das esperanças *hippies*, de um futuro pleno de harmonia pacífica e não-coercitiva (WEISNTEIN, 2000; SILVA, 2014); momento (ainda presente), diria Viveiros de Castro, da “contra-revolução de 1968”¹⁴³. Conforme escreve Wlisses James Silva (2014, p. 78), “o *Heavy Metal* veio como uma faceta desses duros tempos, e tal agressividade sonora pode ser entendida como dimensão

¹⁴¹ O autor, ao versar sobre as paisagens sonoras, enfatiza sua “afinação”, isto é, o trabalho humano ativo na modulação da paisagem sonora corrente – uma “afinação do mundo” antes de uma paisagem sonora plenamente autônoma. Nesta linha, também poderíamos expandir suas considerações às demais cognições. A propósito, Rob Halford, na entrevista citada há pouco, comenta suas lembranças sobre as “pequenas partículas metálicas” que, emanadas das indústrias, tomavam o ar britânico, formando uma espécie chuva de fuligem que, frequentemente, eram respiradas e, por vezes, mesmo degustadas (ocasionalmente, marca Halford, tais partículas pousavam em suas bocas e línguas). A paisagem sonora dos martelos a vapor, deste modo, soma-se à paisagem visual industrial; à paisagem tátil do frio (também muito mencionado) e da fuligem; e à uma paisagem gustativa, pelo gosto sentido dessa mesma fuligem. Tudo isso, enfatiza Halford ao longo da entrevista, faz parte da “psicologia [...] das raízes da experiência *Metal*”.

¹⁴² (SILVA, 2014; p. 67).

¹⁴³ Expressão proferida no colóquio “Os Mil Nomes de Gaia: Do Antropoceno à idade da Terra” (“A revolução faz o bom tempo”), ocorrido no Rio de Janeiro, em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=1230&v=CjbU1jO6rmE>.

de uma era de intensa crise capitalista, crise esta que vinha desde os anos 1970 e estoura como uma bomba no rosto da juventude dos anos 1980”; o *Heavy Metal*, assim, é um reflexo desgostoso do mundo do qual nascera e que se intensifica à medida em que a própria crise se intensifica. Segundo o autor:

No fim da década de 1970, na Inglaterra, parte da esética musical e lírica do punk é abraçada por uma nova geração do Heavy Metal britânico, essa junção forma o que se convencionou chamar de *New Wave of British Heavy Metal*, ou simplesmente NWOBHM. O NWOBHM surge na Inglaterra num momento em que a situação econômica e social do país sofria uma série de agravantes. A taxa de desemprego havia atingido o patamar de 20% no final da década de 1970, combinada com uma inflação crescente, levando a situação a ponto de estrangulamento da economia, gerando a pior situação econômico-social da Inglaterra desde a Segunda Guerra mundial (SILVA, 2014, p. 79).

Assim temos que a NWOBHM, ápice do gênero até então, nasceu em perfeita sincronia ao ápice da crise até então. Além disso, notoriamente, a primeira declaração de Sam Dunn em seu documentário *Metal – A Headbanger’s¹⁴⁴ Journey* (2005) é a de que “em 1986 algo estranho ocorreu; o *Heavy Metal* se tornou a música mais popular do mundo e, para todo lugar que se olhasse, crianças estavam deixando seus cabelos longos, projetando o sinal do chifre do diabo¹⁴⁵ [*devil horn sign*] e tocando guitarras de ar¹⁴⁶ [*air*”

¹⁴⁴ *Headbanger* é o termo mundialmente utilizado para designar o adepto ao gênero musical; o termo se refere ao aspecto marcante de bater (*bang*) cabeça (*head*) ao longo das audições; geralmente acompanhando o ritmo da pulsação musical. “Bater cabeça”, por sua vez, é uma expressão que mina a complexidade da vivência, na qual o corpo todo participa. Não se trata de apenas balançar a cabeça de modo impetuoso, mas de arquear o corpo segundo os momentos da música, projetando o arquemaneto corporal para frente e para trás, muitas vezes apoiando as mãos sobre os joelhos levemente curvados. Todo o tronco e pernas, assim como o pescoço, atuam em um simples “bater cabeça”. O mesmo é observado por Piper (2013). Se feito sem técnica, provavelmente ocasionará dolorosos (no limite, irreversíveis) efeitos ao corpo. Em 2014, por exemplo, um acontecimento envolvendo o “bater-cabeça” chamou a atenção da mídia em geral: um homem de identidade não relevada, com a idade de 50 anos, durante uma apresentação da banda *Motorhead* na Alemanha, sofreu uma hemorragia cerebral após “bater cabeça vigorosamente”. Ele descobriu sua condição apenas quatro semanas depois, quando procurou ajuda médica para entender e sanar suas até então inexplicáveis, constantes e intensas dores de cabeça que vinha sentindo desde a ocorrência do mencionado evento. Um caso como este, contudo e felizmente, é extremamente raro. Um dos *links* sobre a notícia: <<https://www.bbc.com/news/health-28144928>>.

¹⁴⁵ Símbolo feito com as mãos, no qual o dedo indicador e o dedo mínimo ficam esticados enquanto os demais curvam-se sobre a palma – projetando, assim, um par de chifres. Apesar de frequentemente associado aos chifres do diabo, Ronnie James Dio (tido como o introdutor deste sinal no código visual do gênero) relata, em entrevista concedida a Sam Dunn (2005), que o aprendera – sob o nome de *malloik* – com sua avó. Conforme explica, ela o usava como um sinal de proteção e ataque, tanto para lançar o “mal olhado” [*evil eye*] quanto para dele se proteger.

¹⁴⁶ Essa expressão designa o ato de simular os movimentos do guitarrista, em uma guitarra imaginária. Deste modo, para se utilizar termos expostos por Edmond Couchot (2019), a conduta estética receptora (daquele que simula) se move no sentido de replicar a conduta estética operatória (do guitarrista); intensificando a experiência pelo movimento corporal alinhado ao movimento sonoro.

guitar]”. Assim temos o ápice da mencionada crise, o ápice do gênero até então, o ápice da fragmentação do gênero (com o surgimento de inúmeras vertentes) e o ápice da popularidade gozada pelo gênero - tudo isso atingido em menos de um decênio; não é à toa que ainda hoje a década de 1980 seja frequentemente reverenciada pelos amantes do gênero como “a década de ouro do Metal”.

Ora, como mencionado anteriormente, o código, que encontrou seu ponto de tensão maior na emergência da NWOBHM aos fins da década de 1970, permaneceu coeso, conforme explicado anteriormente, apenas ao longo desta mesma década; segundo Weinstein, com a saturação de possibilidades dentro das linhas do *Heavy Metal*, o gênero se fragmenta e, deste código, surgem duas grandes variações, que esticam seus termos em direções simétricas e opostas; trata-se do que a autora chama de “*lite metal*” e “*speed/thrash metal*”, mas que aqui nos referenciaremos respectivamente por *metal melódico* e *metal extremo*. Escrevendo sobre o processo de fragmentação, a autora explica:

Na década de 1970 nenhuma segregação de estilos em termos de concertos, fãs e fanzines eram aparentes. Tudo isso mudou ao longo dos anos 80 [...] A fragmentação da década de 1980 incluiu uma cisão tanto lírica quanto musical: a especialização melódica herdou o legado Dionisiaco enquanto que a posição mais rítmicamente orientada [referindo-se ao *speed/thrash*] aproxima-se mais do legado de Caos (WEINSTEIN, id. p. 45)

Weinstein utiliza a expressão *lite Metal* para designar um novo modelo, pautado por alterações de vários aspectos do código tradicional, que se direcionam no sentido de atenuar as asperezas (imagéticas, sonoras e líricas) contidas na estética tradicional. Tanto indumentária quanto sonora ou líricamente, a autora marca um abandono das propostas de matriz caótica e intensificação dos temas dionisiacos; em outras palavras, “os elementos verbais do *lite metal* são mais concernetes ao amor e a luxúria do que ao paraíso e ao inferno” (ibid. p. 47). Segundo explica, é no *lite metal* que os temas sexuais, trazidos do *Blues* pelo *Rock* e *Heavy Metal*, se encontram com maior proeminência. Músicas como *Ride My Rocket* (*Pantera*¹⁴⁷, 1983); *Ten Seconds of Love* (*Mötley Cüe*, 1983); *No Tell Motel* (*London*, 1985), exprimem primorosamente essas características gerais. Sob uma sonoridade muito mais próxima ao *hard rock*, o refrão da música *Ride My Rocket* diz:

¹⁴⁷ O caso da banda *Pantera* (EUA, 1981), é curioso e revelador: se a banda começou como *Glam Metal*, Metal Melódico, adotando determinadas indumentárias, temáticas e sonoridades; ela terminou como *Groove Metal*, Metal Extremo. Esta alteração diametral de estilo, alterou bruscamente tanto suas indumentárias, sonoridades e temáticas abordadas (ou seja, como diria Weinstein, suas dimensões visuais, verbais e sonoras).

ride my rocket
wear me out
ride my rocket
make me twist and shout
ride my rocket
give me all of your love
ride my rocket
*I just can't get enough*¹⁴⁸

É evidente que as produções oriundas dessa matriz não seguem à risca todo e cada elemento característico mencionados pela autora. Há sim menções de cunho caótico - tais quais, *Shout at the Devil* (Mötley Crüe, 1983) ou *Machine Gun Eddie* (Nitro, 1989) – porém, no geral, são, por assim dizer, menos monstruosas. Também há distorção e velocidade, porém, novamente, de maneira mais atenuada, “mais suavizada” e de “fácil audição”. Segundo a autora, “o estlo vocal do *lite metal* é melodioso [sweet], sem rugidos ou gritos. Este é caracterizado pelo intenso uso [much use] da harmonia, que revela a influência do *Aerosmith* e *Kiss* [...] Auditivamente [aurally], *lite metal* é um *heavy metal* suavizado” (ibid. p. 46).

A ênfase conferida ao caráter “melódico” demanda, contudo, a “remoção do grosseiro som de fundo do *heavy metal* tradicional” (ibid. p. 45). Suas sonoridades mais orientadas por contínuos e harmônicos contornos melódicos se abrem, inevitavelmente, para um público maior, podendo ser apreciadas mesmo por adeptos do *pop* em geral – motivo pelo qual surgiram expressões pejorativas em relação ao gênero, tais quais “*Pop Metal*”, “*Metal Comercial*”, “*Metal Falso*”, por parte de apreciadores dos agenciamentos mais pesados (ibid. p. 46). Tal acusação se funda parte em relação aos códigos líricos/sonoros adotados, e parte em relação ao código visual vigente neste agenciamento. Uma miríade de cores invade o espaço até então reservado ao preto dentro do código tradicional e o glíter literalmente passa a recobrir os corpos como parte da indumentária, uma *glittery fashion* se instaura sob a notada influência de artistas como *Prince* e *Boy George* (ibid.).

¹⁴⁸ “Pilote meu foguete/ me desvista/ pilote meu foguete/ faça-me retorcer e gritar/ Pilote meu foguete/ me dê todo o seu amor/ pilote meu foguete/ Eu simplesmente não consigo me saciar”.



Foto da banda *Pantera* na metade final da década de 1980, em sua época *Glam Metal*.
Foto obtida pelo banco de dados disponível em: <<https://www.discogs.com>>.

Todas essas alterações no código inicial, que intensificam a dimensão dionisíaca, se devem pela influência magna do *Glam Rock*, que vinha se desenvolvendo pelo menos desde a década de 1960. Dentre os artistas de maior notoriedade no *glam rock* poderiam ser citados: *Alice Cooper* (1964); *Aerosmith* (1970); *Kiss* (1973); *Quiet Riot* (1973); *Def Leppard* (1977); *Europe* (1979)... todos estes já continham os elementos distintivos que fariam do *lite Metal* uma vereda bem singular do complexo metálico. Tendo então esta base tão sólida no *Glam Rock*, o *Lite Metal* tal qual descrito por Weinstein fica mais conhecido como *Glam Metal*, isto é, *Glamour Metal*.

Ao expor as mencionadas características distintivas, Weinstein enquadra tão somente a vertente *Glam* dos metais melódicos, o filho direto do *Glam Rock* em toda sua sonoridade, temática e esética geral – entretanto, isto não se deve a uma eventual omissão da autora; seu livro, publicado pela primeira vez em 1990, simplesmente surgiu antes da plena consolidação de outras variações melódicas do gênero. O *Power Metal*, por exemplo, um dos gêneros melódicos atualmente mais proeminentes, ganhara maior força tão somente após esta data. Weinstein chega a citar esta vertente, mas, inevitavelmente, de modo incipiente. De todo modo, os novos agenciamentos melódicos compartilham com a matriz *lite metal* algumas características fundantes: sonoridades harmônicas e agradáveis mesmo ao ouvido desacostumado com o gênero, contornos melódicos

proeminentes, passagens sonoras e refrões fáceis de serem acompanhados e cantados¹⁴⁹... Músicas como *I Want Out* (Helloween, 1988); *The Bard's Song* (Blind Guardian, 1992); *Abyss of the Void* (Gamma Ray, 1995); *Heeding the Call* (HammerFall, 1998); *Sensorium* (Epica, 2003); *Winds of Vale* (Orden Ogan, 2008); *Cloud Factory* (Sonata Arctica, 2014); *Phantom Divine* (Kamelot, 2018); *The Legend Goes On* (Rhapsody of Fire, 2019) expressam nitidamente tais características. Da mesma maneira que o *lite metal* agrega públicos mais amplos por sua “limpidez sonora”, os demais metais melódicos também o fazem – o que não significa que a música seja “fraca”, ou que seus artistas sejam inabilidosos, muito pelo contrário. As composições oriundas desses agenciamentos são de incrível dificuldade e impecabilidade técnica. O *Power Metal* e outros agenciamentos (como o Metal Orquestral¹⁵⁰, por exemplo) combinam com maestria e velocidade as técnicas de seus antecessores à estética do “Épico”, sustentada, no caso do *Power Metal*, por temas fantásticos do imaginário enfocado: dragões, bruxos, guerreiros, feiticeiras, espadas, cavaleiros, armaduras, batalhas épicas, Senhor dos Anéis e figuras análogas frequentemente formam o estofo simbólico, imagético, indumentário e temático dessas produções.

¹⁴⁹ Todos estes elementos foram citados pela totalidade de entrevistados por Sam Dunn em episódio de *Metal Evolution*, voltado ao *Power Metal*. Como reiteram os músicos de bandas como *Blind Guardian*, *Gamma Ray*, *HammerFall* - ícones mundiais do gênero até hoje -, é muito importante que o público possa cantar os contornos melódicos das músicas e que sejam melodias de fácil audição e a letra seja plenamente discernível (diferente do que ocorre nos metais extremos, cuja aspereza sonora instrumental, vocal incluso, dificulta o entendimento da palavra proferida), para reforçar uma sensação de união através da platéia cantando em uníssono. Um exemplo bem nítido dessa dinâmica foi a execução da música *Bard's Song* pela banda *Blind Guardian* no festival *Wacken Open Air* em 2011, no qual a platéia acompanha vocalmente a banda na execução inteira da música, em uma sintonia neuronal, uma “neurogamia”, como diria Oliver Sacks (2010), primorosa <<https://www.youtube.com/watch?v=eoYjtAX7w1M>>.

¹⁵⁰ Gênero que incorpora amplamente elementos de músicas clássicas eruditas. Um grande exemplo é a banda *Trans-Siberian Orchestra* (EUA, 1993), cuja temática sonora e lírica é inspirada em Beethoven. Link sobre a banda: <https://www.metal-archives.com/bands/Trans-Siberian_Orchestra/1447>.



Capa do álbum *Legendary Tales* [Contos Lendários] (1997), primeiro álbum lançado da banda *Rhapsody Of Fire*. A imagem expressa bem a referida temática do épico-fantástico, garantida imageticamente pela presença de elementos como o dragão, o cavaleiro, a espada, o unicórnio, a montanha e o castelo ao fundo.

O prazer estético e a adesão a estes gêneros são mais facilmente “compreensíveis” ou, pelo menos, “concebíveis”, visto que suas características compartilham, de certo modo, um lugar-comum com a grande maioria dos gêneros musicais em termos sonoros: melodias cativantes facilmente memorizáveis (muito embora seus contornos melódicos sejam arquitetônicos¹⁵¹); são músicas “límpidas”, “translúcidas” aos ouvidos, sem ruídos ou chiados de fundo, majoritariamente sem gritos asperos ou guturais. Além das sonoridades, que são mais “familiares”, não-nocivas ao grande público, as temáticas

¹⁵¹ Como explica Jourdain, o sistema nervoso é capaz de (e mesmo tende à) “simplificar” passagens complicadíssimas, transformando-as em contornos melódicos de fácil reprodução vocal – é evidentemente mais fácil cantarolar as músicas compostas por Brahms, Mozart, Bach, do que de fato executá-las; o mesmo vale para o *Metal*. Conforme explica, os neurônios do córtex auditivo não se estimulam todos mutuamente, em mesma intensidade, a partir de todo e cada som captado. Além da excitação de uma parcela de neurônios, há uma grande atividade voltada para a inibição da atividade de outros; deste modo, há uma seleção de componentes importantes a serem analisados e uma supressão do ruído. “Isso significa que o córtex auditivo seleciona apenas algumas características para um processamento maior. Essas características fornecem o material bruto para modelar relações de ordem superior, no córtex auditivo secundário adjacente. Sem tal simplificação, o cérebro, simplesmente, não poderia pôr em ação sua capacidade para entender complexas situações auditivas” (JOURDAIN, 1990; pp. 83-84). No caso do Metal extremo, apesar de haver a ocorrência do mesmo processo, seus ruídos, chiados, reverberações dissonantes, são frequentes e, assim, sua própria textura sonora dificulta (embora, evidentemente, não impeça) a simplificação.

também o são - o grandioso sucesso da literatura, cinema, jogos e outras produções que dialogam com o épico e o fantástico evidencia isso. Porém, a paisagem muda de figura quando tanto as sonoridades quanto as temáticas e a estética em geral incorporam formas estranhas, chocantes e mesmo inconcebíveis para o chamado “grande público”; este é o caso do Metal Extremo, escopo do atual estudo.

2.1 Metais Extremos, as cabeças caóticas

*Try to run or hide from your death
You will burn and bleed from your head
Total Death, Total Death, Total Death, Total Death
- Kreator¹⁵²*

Tido por Dunn (2015) como a matriz de subgêneros¹⁵³ mais importante da evolução do *Metal*, o Metal Extremo recebe a maior parcela de atenção das pesquisas e estudos que repousam sobre esta prática cultural. Suas propostas e formas ganham configurações de grande choque visual, sonoro e lírico. Segundo Weinstein (2000 [1990], p. 48), se o *lite metal*, ou os metais melódicos em geral, são o resultado de “movimentos latitudinais”, isto é, mais distantes em relação ao núcleo duro do código inicial, o Metal Extremo (referido pela autora como *speed/thrash metal*, consideradas como suas

¹⁵² Trecho da música *Total Death* [Morte Total], segunda faixa do primeiro álbum da banda *Kreator*, *Endless Pain* [Dor interminável] (1985). Em tradução livre, o trecho diz: “Tente correr ou se esconder de sua morte/ Você irá queimar e sangrar pela cabeça/ Morte Total, Morte Total, Morte Total, Morte Total”.

¹⁵³ Dentro da tipologia concernente ao gênero em questão, o *Metal* é um gênero musical (*Heavy Metal*) que se desdobra em vários sub-gêneros (*Power Metal*, *Thrash Metal*, *Doom Metal*, *Black Metal*) que, por sua vez, dão vasão à variações dentro dos próprios sub-gêneros (é o caso, por exemplo, do *Funeral Doom Metal*, variação interna ao *Doom Metal*). Além disso, quando combinados, também dão vasão à variações, localizadas no espaço intermediário entre os sugêneros (é o caso do *Blackened Thrash Metal*, variação nascida na linha fronteira entre o *Thrash Metal* e o *Black Metal*). Como marca Leonardo Campoy (2008, p. 15): “No limite, essa diversidade de ‘sub-gêneros’ gera discussões entre os interessados acerca da própria capacidade do termo heavy metal em abrigar suas diferenciações. Eles se perguntam: será que o heavy metal ainda existe ou agora seus desdobramentos já são autônomos?”. Há quem aborde o Heavy Metal como um Todo (Deena Weinstein, por exemplo), entendendo que existe um núcleo comum entre todas as variantes e há quem aborde segmentos, determinadas variações, por entenderem que são demasiadamente específicas e suficientemente distantes de outras emanações, ao ponto de uma verdadeira e profunda cisão (Leonardo Campoy, por exemplo). Uma não é mais certa do que a outra; ambas, lembra Campoy (id. p. 102), corroboram a tão desejada abordagem holística do fenômeno enfocado – o Todo e as partes. Quanto ao presente trabalho, o enfoque escolhido é o do exame aproximado das variações extremas, pois nelas as reverberações e prazeres estéticos são sentidos a partir de estímulos cuja ‘beleza’ é percebida tão somente pelos iniciados adeptos.

primeiras formas mais bem definidas), neste sentido, se constitui como uma descendência mais fundamentalista [*fundamentalist strain*] em relação à sua filogênese, à sua ascendência - afinal, conforme já mencionado, o Metal Extremo se concentra sobre o ‘complexo temático caótico’ (cujos elementos específicos marcam mais nitidamente o caráter distintivo do gênero¹⁵⁴) e intensifica proeminentemente seus elementos sonoros, visuais e verbais. Porém, também convém salientar que esse “fundamentalismo” não se caracteriza por uma mera continuação daquilo que se busca reviver no código original; muito mais do que isso, ressalta a autora, o *speed/thrash metal* são “novos começos”, ou, na analogia com a Hidra, “novas cabeças”.

Não há consenso acerca da primeira banda destes sub-gêneros, as passagens e transformações se dão em processos, fluxos, e não em pontos bem discernidos, estáticos e separados; a intensificação do peso, da velocidade, do ruído, da carga lírica caótica, foi ocorrendo ao longo do tempo; como salienta Campoy (2008, p. 21), “essas segmentações dos estilos de *heavy metal* parecem acontecer gradativamente, ou seja, uma dada segmentação só se desdobra a partir de outra, prévia”. Sabe-se, por exemplo, que estas novas segmentações extremas contaram com intensas influências de bandas sob a bandeira do NWOBHM como *Venom* (1979, Reino Unido), *Iron Maiden* (1975, Reino Unido) e *Diamond Head* (1976, Reino Unido) (WEINSTEIN, 2000 [1990], p. 49). Dentre estas, a banda *Venom* (certamente também influenciada pelas outras duas bandas citadas pela autora) parece oferecer um exemplo arquetípico do que viria a partir dali. Sonoramente, suas músicas enfatizam a velocidade no lugar do “peso” (no sentido conferido a esta palavra no contexto do *Black Sabbath*), a velocidade é obtida e mantida através dos ataques percurssivos com a utilização de bumbos duplos e das linhas distorcidas da guitarra/baixo, tocadas com *palhetadas alternadas*¹⁵⁵ que preenchem quase todos os espaços da música; enquanto *Black Sabbath* enfatiza a sustentação das notas ao

¹⁵⁴ Isto decerto não significa que este gênero musical detenha qualquer monopólio sobre este complexo temático. Evidentemente o caos, a morte, a destruição, o apocalipse, a dor, o horror, o desespero e todo tipo de danação ocupam as mentes e as produções estéticas humanas há milênios. O que não falta à arte e às produções estéticas humanas em geral é a morte. Não é a toa que Edgar Morin, em *O Enigma do Homem*, encontre na pintura rupestre e na sepultura os berços sincrônicos do *Homo Sapiens Demens*, isto é, do que se conhece por “humano anatomicamente moderno”.

¹⁵⁵ Técnica utilizada ao se tocar um instrumento de cordas como guitarra ou baixo. A técnica simplesmente consiste, como o nome sugere, em se utilizar de uma palheta, movendo-a para cima e para baixo incessantemente contra as cordas enfocadas, para aumentar a velocidade do andamento musical e tornar os solos mais proeminentes, mais intensos. Esta técnica não nasceu com o *Venom* e muito menos com o *Black Metal*. As bandas de *Heavy Metal*, e mesmo de *Rock*, afim de aumentar seu poder sonoro, já a utilizavam. Quando sua velocidade é elevada aos limites, passamos a ouvir um trêmulo efeito sônico; quando isto ocorre, a fenômeno passa a ser denominado, sugestivamente, de “tremolo”.

longo dos *riffs* e maior espaçamento entre os ataques percursivos, *Venom* enfatiza uma sucessão entre notas e batidas de maneira a reduzir o quanto possível o espaço entre elas. Conforme qualifica Rafael B.¹⁵⁶, o “peso”, no sentido conferido ao som do *Venom*, apoiado mais no frenesi sonoro do que na formação de densas texturas sonoras, associa-se para ele mais à noção de agressividade, enquanto o “peso” conferido pela baixa-frequência e acentuada distorção sonora, remete mais à sensação de peso contra o corpo.

A alta velocidade do som distorcido é acompanhada por temas que envolvem frequentemente a imagem de Satanás, entoada com roucos vocais em curtos versos de estrófes rápidas e que geralmente rimam em padrões simétricos AABB, ABAB ou ABBA¹⁵⁷. Conforme um dos trechos da música *In League With Satan* (décima faixa do álbum *Welcome to Hell* [Bem-vindo ao Inferno], 1981):

[A] - *Look out beware*
 [B] - *When the full moon's high n'bright*
 [A] - *In every way I'm there*
 [B] - *In every shadow in the night*
 [C] - *Coz I'm evil in league with satan*
 [C] - *Evil in league with satan*

Este conteúdo lírico reverbera por toda a obra da banda *Venom* e é de grande frequência entre as bandas de matriz extrema. Tanto lírica quanto sonora ou iconograficamente, os conteúdos de bandas como as citadas serviram como base sobre a qual o Caos tomaria suas mais diversas formas pelas ruidosas veredas do Metal Extremo. Na época de seu lançamento (e mesmo ainda hoje) certas imagens utilizadas como capas de disco são espantosas a olhos desavisados. Se verbalmente e sonoramente há uma “liga com Satã”, imageticamente também. Cores escuras e diversas representações de Satanás, cruzes invertidas, pentagramas invertidos, possessões e toda espécie de imageria satânica e profana são amplamente utilizadas.

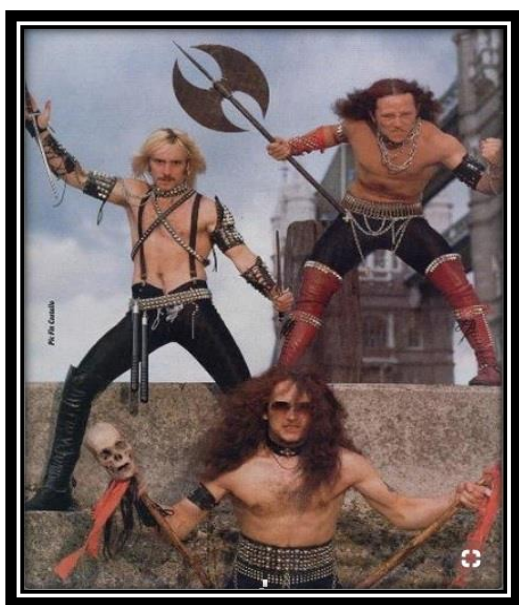
¹⁵⁶ Um dos entrevistados enfocados no item 3.

¹⁵⁷ Estes padrões de rima, apesar de enfáticas nas composições da banda *Venom*, não são necessariamente utilizados; todavia, dois de seus efeitos são aumentar a fluidez da sonoridade dictiva e reforçar a memorização por parte do ouvinte; como o cérebro percebe mais facilmente formas simétricas (JOURDAIN, 1998), trechos inteiros, compostos em rimas simétricas, podem se tornar *brainworms* sonoras ao capturarem o ouvinte em suas tenazes formas sonoras.



Capa do primeiro álbum da banda *Venom*; *Welcome to Hell* (1981).

Passadas algumas rápidas considerações sobre suas dimensões sonoras e iconográficas, há ainda a questão indumentária, que se constitui, sobretudo no *Black Metal*, como uma dimensão de forte expressão e significado. No caso da banda *Venom*, a roupa é formada por grandes coturnos; calças pretas ou vermelhas; braceletes, braçadeiras e coleiras, tudo ornado com correntes ou metais (geralmente pontiagudos, em forma de cruzes invertidas); cintos repletos de munição de fuzil e, em fotos promocionais, a utilização de machados, facas, espadas e bastões.



Famosa foto da banda *Venom* na década de 1980, em sua formação original. Ao lado direito, o guitarrista “Mantas”, empunhando um par de facas; à esquerda, o baixista/vocalista “Cronos”, empunhando um longo machado; ao centro, o baterista “Abaddon”, empunhando um par de bastões cuja extremidade possui uma réplica de crânio humano. A utilização destes itens e adoção destes pseudônimos são marcas importantes das dimensões verbais e visuais que costuram esses agenciamentos.

Lado a lado, *Venom* e *Black Sabbath* apresentam um duplo espectro que cinge, em algum grau, todo o território dos Metais Extremos: *Venom* pelo veloz “peso agressivo”, *Sabbath* pelo lento “peso denso”. O agressivo e o pesaroso formam os espectros simétricos e opostos do que, no âmbito do *Metal*, se entende por “peso”.

Segundo Weintin (ibid.), o *speed/thrash* são caracterizados por “criar um estilo que é completamente inaceitável à cultura hegemônica”, adotando e veiculando uma constelação simbólica e sonora totalmente estranhas aos ouvidos sintonizados em estéticas e propóstas mais apolíneas e dóceis.

Ao estudar o circuito *underground*, que veicula, produz e vivencia o Metal Extremo no Brasil, Campoy (2008) identifica cinco sub-gêneros em voga: *Thrash Metal*, *Doom Metal*, *Black Metal*, *Gore/Grind/Splatter* e *Death Metal*. Atualmente, ao lado destas, poderia ser adicionada mais uma vertente que vem ganhando alguma proeminência, trata-se do *Drone Metal*. Agora, então, ouçamos e vejamos algumas especificidades de cada uma, a fim de conferir as cores e densidades que garantem a espessura desta específica atmosfera, no cerne da qual os corpos comungam e ressonam em complexa neurogamia.

I) *Thrash Metal*, a cabeça do Apocalipse

Waiting - This is the final hour
Hate - We're all gonna die
Destruction - A pre planned comission
Fate - There will be death from above
- Toxic Holocaust¹⁵⁸

Conforme mencionado, as tensões nos limites verbais, sonoros e imagéticos foram movidas por várias bandas. Mais ou menos contemporaneamente ao *Venom*, bandas como *Exodus* (1979, Estados Unidos), *Holy Moses* (1980, Alemanha), *Overkill* (1980, Estados Unidos), *Bulldozer* (1980, Itália), *Anthrax* (1981, Estados Unidos), *Metallica* (1981, Estados Unidos), *Living Death* (1981, Alemanha), *Slayer* (1981, Estados Unidos), *Voivod* (1981, Canadá), *Verbal Abuse* (1981, Estados Unidos), *Sodom* (1981, Alemanha), *United* (1981, Japão), *Death Angel* (1982, Estados Unidos), *Dorsal Atlântica* (1982, Brasil), *Onslaught* (1982, Estados Unidos), *Destruction* (1982, Alemanha), *Korzus* (1983, Brasil), *Coroner* (1983, Suécia), *Dark Angel* (1983, Estados Unidos), *Megadeth* (1983, Estados Unidos), *Razor* (1983, Canadá), *Rose Rose* (1983, Japão), *Overdose* (1983,

¹⁵⁸ Trecho da música *Death From Above* [A Morte vem de cima], décima segunda faixa do álbum *An Overdose of Death* [Uma Overdose de Morte], lançado em 2008 pela banda *Toxic Holocaust* [Holocausto Tóxico] (1999, EUA); o trecho diz: “Esperando – Esta é a hora final/ Ódio – Todos nós vamos morrer/ Destruição – Uma comissão pré-planejada/ Destino – Haverá morte vinda de cima”.

Brasil), *Assassin* (1983, Alemanha), *Kreator* (1984, Alemanha), *Violent Force* (1984, Alemanha), *Sadus* (1984, Estados Unidos), *Holocausto* (1984, Brasil), dentre outras, estavam nascendo e produzindo material; mesclando mais intensamente os elementos entre o NWOBHM e o *Hardcore Punk*; dando luz a uma sonoridade entendida como mais “agressiva” em relação às formas precedentes (WEINSTEIN, 2000 [1990]). Um importante resultado desta mescla, foi a cristalização da técnica *blast beat* como elemento rítmico basilar, utilizada na bateria, que consiste na realização de golpes rápidos (em um andamento próximo à 170 batidas por minuto [bpm]) e alternados no bumbo e caixa, em simultaneidade com golpes em algum dos pratos (chimbal, condução...).¹⁵⁹

O *Thrash*, além da característica rítmica do *blast beat*, conta com melodias compostas por velozes e curtos *riffs* distorcidos e geralmente agudos, que se repetem em seções, formando padrões que se intercalam ao longo da execução com outros momentos musicais como *breaks*¹⁶⁰ ou solos. Um saliente ponto no âmbito dos *riffs* e das linhas melódicas gerais da guitarra é a centralidade do uso de técnicas como a palhetada alternada e *downpicking*¹⁶¹ no lugar da palhetada trêmula (importantíssimo elemento na sonoridade do *Death Metal*, *Grindcore* e *Black Metal* e que veremos mais adiante).

O fraseado no *Thrash*, assim como no caso do *Venom*, tende a não deixar espaços (ou espaços longos) entre as notas. Além dos fraseados sem “espaços vazios”, o próprio desenrolar da música, muitas vezes, também se faz sem eles. O espaço do tempo musical é quase completamente preenchido em algum grau. Há sempre um fundo de estímulos sonoros incessantemente renovados e em repetição, seja pelas cordas ou percussão, e cuja quebra mais significativa é o solo de guitarra, no clímax da música. Esta onipresença dos estímulos mantém um constante nível de adrenalina e atenção, um ‘pano

¹⁵⁹ A técnica foi sendo desenvolvida com o passar do tempo, ficando mais precisa e rápida. Atualmente existem bandas (geralmente de *Grind/Gore/Splatter*, *Death* e *Black Metal*) que realizam *hyperblast beats*, em andamentos que quase alcançam 300 bpm.

¹⁶⁰ *Break* é o nome dado ao momento musical onde há uma quebra no fluxo sonoro, após a qual geralmente o tempo musical é alterado. Sua função é articular as sucessivas seções musicais. Esta quebra pode se dar com um breve silêncio súbito ou sem ele, aumentando a sensação de contraste e podendo suscitar uma breve confusão (se as linhas da música não estiverem memorizadas, é simplesmente uma alteração por vezes muito acentuada para que o sistema nervoso, prontamente, já tenha organizado os novos padrões).

¹⁶¹ Palhetada alternada, como o nome sugere, designa a técnica de se atingir as cordas com a ponta da palheta de cima para baixo e o inverso, sucessivamente, visando um acréscimo de velocidade e o preenchimento tão total quanto possível do tempo musical). *Downpicking*, por sua vez, designa a técnica de se mover a palheta apenas de cima para baixo, sucessivamente, coferindo uma precisão maior (embora possa comprometer a alta velocidade atingida pela palhetada alternada). Ambas técnicas são fundamentais nas linhas melódicas do *Thrash*.

de fundo’ sobre o qual as maiores sublevesações (geralmente nos refrões ou solos) se darão. Além disso, é importante ressaltar, diferentemente de boa parte dos demais Metais Extremos, o *Thrash* tem uma afinação mais aguda para as cordas da guitarra (e, por vezes, do baixo), o que, somado à velocidade na qual as músicas transcorrem, impossibilita o “peso” no sentido conferido por Piper ao *Black Sabbath*. Assim, como um todo, o *Thrash* se aproxima mais da definição de “agressivo”, formulada por Rafael¹⁶².

Outro aspecto importante na dimensão do conjunto instrumental é a voz, que pode contribuir para o aumento da agressividade sonora quando se adota a técnica gutural¹⁶³ de canto (provendo uma textura áspera, podendo ser modulada em sonoridades mais agudas ou mais graves). Longe de ser um grunhido indistinto, cada vocalista possui um gutural característico, da mesma forma como cada violinista possui seu próprio vibrato. Ademais, é bom salientar que o vocal gutural é performado tanto por homens quanto por mulheres. O vocal gutural feminino é bem comum no ala extrema do *Metal*; no caso do *Thrash Metal* nacional, bandas como *Torture Squad* [Esquadrão da Tortura] (1990, São Paulo) ou *Nervosa* (2010, São Paulo) oferecem exemplos notórios. Mayara Puertas para a banda *Torture Squad* e Fernanda Lira para a banda *Nervosa*. Esta última, alias, é formada inteiramente por mulheres: Fernanda Lira (baixo/vocal), Prika Amaral (guitarra) e Luanna Dametto (bateria), que proferiu o depoimento anteriormente exposto sobre o combate ao machismo no *Metal*. O vocal de Fernanda Lira, conforme qualifica Filipe¹⁶⁴, é “brutal”.

Apesar da técnica gutural ser quase onipresente nas bandas de *Thrash*, existem exemplos que não a adotam. Com isso, muitas vezes, deixam de ser “extremos”. A voz, portanto, detém a decisiva capacidade de aumentar ou atenuar drasticamente o “peso”/“agressividade”. Bandas como *Anthrax* (1981, Estados Unidos), *Megadeth* (1985, Estados Unidos), *S.D.I.* (1986, Alemanha), dentre outras, adotam vocalizações mais “limpas” e, embora sejam classificadas como *Speed/Thrash Metal* por suas partituras, dificilmente seriam referidas como “Extremas” por seus apreciadores.

¹⁶² Ver p. 103.

¹⁶³ A técnica gutural de canto consiste em produzir sons roucos e profundos. A distorção do som vocal se dá sobretudo por tensionamentos nas pregas vocais e laringe.

¹⁶⁴ Filipe, 35 anos de idade, é fã da banda e professor de História, com o qual conversei no dia 15/06/2018, durante uma apresentação que a banda *Nervosa* realizou com a banda, também de *Thrash Metal*, *Havok* (2004, EUA). O evento ocorreu no Espaço 555, casa de *shows* localizada no centro da cidade de São Paulo, próximo à Galeria do Rock.

No *Thrash*, ao que parece, a virtuosidade técnica é assimilada ao espectro sonoro *punk*, seja através do *blast beat* ou das curtas e velozes formas sonoras que não deixam espaços vazios; muitas bandas, aliás, encontram-se a meio caminho entre ambos os campos. Estas são classificadas como *Crossover Thrash*, isto é, um *Thrash* que enfatiza mais acentuadamente os elementos *Punks* em suas composições. Alguns exemplos são *Suicidal Tendencies* (1981, Estados Unidos), *Dirty Rotten Imbeciles* (1982, Estados Unidos), *Imminentchaos* (2002, Brasil), *Inutilators* (2007, México)... Contudo, embora hajam salientes trocas, escreve Campoy,

o *trash*¹⁶⁵ é “técnico” e não está baseado no “faça-você-mesmo” musical próprio do *punk*; seus músicos usam cabelos longos e não moicanos, calças pretas coladas ao corpo e não bermudas e se querem divulgar alguma ideia, é aquela do “som pesado” e não a da anarquia¹⁶⁶, tão ligada no imaginário urbano ao movimento *punk*. Se baseando nessa separação entre *punk* e *metal*, Mauro¹⁶⁷ traça uma genealogia do *metal* extremo fundada no *trash*, o “vovô” (CAMPOY, 2008, pp. 112-113).

Como bem marca o autor, na mesma página, cada adepto (baseado em suas próprias preferências) possui sua própria versão da História do *Metal* e elegem eventos significativos que marcaram épocas; porém, isto não significa que as versões de cada um sejam sempre muito diferentes entre si (Mauro entende que este sub-gênero é “Metal com uma pitada *punk*”, enquanto outros, como a banda *Rot*¹⁶⁸, entendem que o *Thrash* não é nem *Metal* e nem *Punk*), existem versões mais e menos compartilhadas. No que concerne à grande maioria de adeptos do *Thrash*, como Mauro, este é o ancestral por excelência do *Metal* Extremo (o verdadeiro *old school*¹⁶⁹), sua primeira formulação mais consistente. Tal concepção, como vimos, também é corroborada por Weisntein (2000 [1990]), que sustenta ser a vertente *speed/thrash* a herdeira primordial do complexo temático (e, mais

¹⁶⁵ Ao que parece, o autor omite intencionalmente a letra “h” da expressão original “*Thrash*”. Provavelmente a “omissão” intenta fazer alusão a palavra “lixo” (em inglês, *trash*). Isto talvez se deva pelas associações que realiza a partir da fala de seus informantes: a concepção do *Thrash* é a de que atualmente vivemos em um “mundo lixo”, infectado pela ação humana e, portanto, em vias de padecer, nos engolindo junto com ele...

¹⁶⁶ Não obstante, existem bandas de *Thrash* que têm a(s) anarquia(s) como força motora motora de suas criações. Dentre estas, alguns poreminentes exemplos são: *Raw Power* (Itália, 1981), *Soziedad Alkoholika* (Espanha, 1988), *Orsini* (Espanha, 2011), *Apoptosis* (Hungria, 2015) – todos estes estão catalogados e disponíveis no banco de dados do site <<https://www.metal-archives.com>>.

¹⁶⁷ Mauro Flores, amante de *Metal* Extremo (notadamente *Thrash Metal*). Foi entrevistado por Campoy na época em que trabalhava como caixa em uma loja especializada, na Galeria do Rock.

¹⁶⁸ Banda paulistana de *goregrind*, formada em 1990, citada pelo autor. Link sobre a banda: <<https://www.metal-archives.com/bands/Rot/3540426129>>.

¹⁶⁹ Expressão utilizada pelos adeptos para se referir a “velha escola”, à ancestralidade do *Thrash*, a ser reverenciada e tomada como referência.

amplamente, estético) caótico. Tal sentimento de ancestralidade é muito importante no âmbito deste sub-gênero; várias bandas atuais, nacionais e internacionais, de *Thrash*, escrevem letras musicais sobre as raízes e o retorno ao *old school*. Um exemplo bem conhecido (e citado por Campoy) é o da banda *Violator* (2002, Brasil), cuja música *Addicted to Mosh* [Viciado em *Mosh*] desfecha-se da seguinte maneira:

*No breakdowns and no pretensions
All we want is the Thrashbanger beat
Unstoppable head banging
We're Obsessed by old school spirit*¹⁷⁰

Além da obsessão pelo espírito *old school*, a dimensão verbal do *Thrash Metal* inclui menções acerca da própria experiência intensa perante a apresentação ao vivo, salientando sua “loucura”, “insanidade”, “velocidade”, “confusão” - termos são muito frequentes ao se tratar destas temáticas. Porém, diferentemente da obsessão em relação à ancestralidade (tematização possível apenas com o passar do tempo¹⁷¹), a obsessão em relação ao êxtase pulsante em meio ao caos sentido de vivenciar o *show* é tematizada desde “a época de ouro do *Thrash*”¹⁷². Dentre vários exemplos¹⁷³, um bem conhecido é a música *Thrashard*, primeira faixa do álbum *Thrash Zone* (1989), gravado pela banda *Dirty Rotten Imbeciles* (“Imbecis Podres e Sujos”). Ao cantá-la, Kurt Brecht (vocalista da banda) grita:

*The band kicks in, they begin to rage/
No-man's land, in front of the stage/
Poseurs in the bathroom still looking at their hair/
Thrashers in the foreground doing what they dare/

In the pit, in the pit, in the pit, in the pit/
In the pit/

Thrashing and slamming like hell in the pit/
Tomorrow they know may not come/
Banging and moshing like they don't give a shit/
To the rapid beat of the drum/

A boot to your forehead, a knee to your face/
Your nose and lips start to bleed/
Like a wild indian from outerspace/*

¹⁷⁰ “Sem quebras e sem pretensões/ Tudo que queremos é a batida do Thrashbanger/ Irrefreável bater de cabeça/ Estamos obsecados pelo espírito da velha escola [*old school*]”.

¹⁷¹ Pois, evidentemente, na época hoje referida como “ancestral”, os “ancestrais” eram jovens.

¹⁷² Expressão muito recorrente na fala dos adeptos; refere-se à década de 1980 - ou seja, a época do *old school*.

¹⁷³ Outros exemplos de músicas: *Hit the Lights* (Metallica, 1983); *Bonded By Blood* (Exodus, 1985); *Caught in a Mosh* (Anthrax, 1987); *The Toxic Waltz* (Exodus, 1989); *Addicted to Mosh* (Violator, 2006); *Thrash or be Thrashed* (Violent Agression, 2011); *Combat Mosh* (Lich King, 2012)....

Este fragmento é significativo, ele marca alguns aspectos latentes deste subgênero. Inicialmente, nos dois primeiros trechos do excerto, há a constatação de que o território em frente ao palco é “terra de ninguém”, espaço dos *Thrashers* - onde o caos do *Pit* (o “poço”, o “bate-cabeça”, a “roda”, o “empurra-empurra”) tomará o lugar. Em oposição, o banheiro representa proteção em relação a toda essa insanidade de corpos chocando-se entre si; é o lugar dos *posers* (termo pejorativo que designa o *falso* adepto; aquele, segundo Jean Praelli¹⁷⁵, “que só faz pose”) que, no caso, se preocupam mais com o estado do próprio cabelo do que com a vivência intensiva do *show*. Após essa distinção, os terceiro e quatro trechos frisam a intensidade e frenesi da mencionada “terra de ninguém”, na qual os corpos são levados ao limite no *moshpit*¹⁷⁶, chegando a sangrar no nariz e lábios, “como um índio selvagem do espaço sideral, bêbado e alto de maconha”.

Por mais que possa parecer, em relação à época do lançamento, 1989, não há muito exagero na letra do excerto citado. Como revela Sean Killian, vocalista da notória banda *Vio-Lence* (1985, EUA), em entrevista para o documentário *Get Thrashed: The Story of Thrash Metal* (2006)¹⁷⁷, “fazíamos *shows* em clubes com palcos baixos, onde eles [os fãs] podiam pular e rachar suas cabeças e abrir seus crânios. A ambulância vinha e precisávamos de muita estratégia; o *show* não parava e eu não sabia de nada até que acabasse”. Paralelamente, Gary Holt (guitarrista da banda *Exodus*, também entrevistada

¹⁷⁴ “A banda entra em ação, eles começam a se enfurecer/ Terra de ninguém, em frente ao palco/ Posers no banheiro ainda estão olhando seus cabelos/ *Thrashers* na linha de frente, fazendo o que eles se atrevem/ No poço, no poço, no poço, no poço/ No poço/ Trombando e batendo como o inferno, no poço/ O amanhã, eles sabem, pode não chegar/ Batendo e ‘moshando’ como se não dessem a mínima/ Para a rápida batida da bateria/ Uma bota em sua cabeça, um joelho em seu rosto/ Seu nariz e lábios começam a sangrar/ Como um índio selvagem do espaço sideral/ Bêbado e chapado de maconha”.

¹⁷⁵ Na época em que conversamos (2014), Jean era baterista da banda paulistana *Fire Strike*. Atualmente, é membro da banda paulistana *Living Metal*.

¹⁷⁶ *Moshpit*, ou “Poço do mosh”, é o espaço geralmente circular formado no público ao longo dos *shows* e cujo perímetro embala a dança característica, na qual todos os envolvidos correm ou em círculos ou uns contra os outros, chocando-se. Mesmo que este tipo de engajamento possa ser percebido como violento e aterrorizante para quem não é familiarizado, como salienta Piper (2013. p. 09), “o *mosh pit* é um ambiente comunal, no qual os fãs ajudam uns aos outros e trabalham juntos para não haver ferimentos sérios. *Pits* são encerrados quando alguém se machuca”. Com efeito um jargão adotado por fãs e bem recorrente nestes âmbitos é o “*No Karate in the pit*” [Sem Karatê no *pit*], como uma expressão que reprova a intencionalidade de, efetivamente, ferir os demais. Embora essas afirmações estejam em completa oposição em relação aos relatos de Gary Holt, é possível sustentar que uma não cancela a outra. Holt se refere à década de 1980, enquanto tanto o “*No Karate in the pit*” quanto a observação de Piper são mais recentes; é possível que a violência física tenha diminuído gradativamente ao longo do tempo. Atualmente, as observações de Piper parecem ser mais adequadas do que as memórias de Holt para se caracterizar o ambiente do *show* – embora, certamente, não tenha caráter universal.

¹⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q_TBvw2PWwg&t=2184s>.

no documentário) afirma: “Todos se divertiam, mesmo sangrando”! Aliás, segundo o guitarrista, a expressão *Thrash* (que, segundo o Dicionário de Cambridge¹⁷⁸, remete à expressão “surrar”), advinda do *hardcore*, se deu “porque o público destruía tudo, e isso marcou”. Conforme lembra, em 1984, realizou um *show* no qual *Exodus*, *Slayer*, *Blizzard* e *Possessed* compartilharam o pequeno palco do clube *Ruthie’s Inn* (localizado em São Francisco). Segundo relata:

“Da primeira vez que o *Slayer* veio para a *Bay Area* [local do *Ruthie’s Inn*], nós tocamos no *Stones* e no *Ruthie’s* e, na primeira noite eles [os organizadores] disseram: ‘vão em frente, destruam a cidade toda’. Eles não conseguiram nem terminar a frase antes de começarmos a destruir o local. Fizemos uma nova entrada para o banheiro; um buraco na parede, grande o suficiente para se passar por ele. TVs quebradas, pizza no teto, e assim que ouvimos a polícia a caminho, desaparecemos como baratas quando atingidas pela luz” - Gary Holt (*Exodus*)¹⁷⁹

A insanidade referida sobre esses eventos permanecem vivas, de certa forma. Um registro vídeográfico¹⁸⁰ da apresentação da banda *Violator* durante uma das edições do festival Verdurada, ocorrido na cidade de São Paulo, em 2009, capta bem a evocação desta atmosfera: enquanto boa parte do público alimenta largos e ininterruptos *moshpits*, várias pessoas se alvoroçam em frente ao palco, que constantemente é compartilhado por elas; frequentemente compartilham também o microfone com vocalista (durante palavras ou frases inteiras) e/ou se jogam de volta à movediça massa humana de onde vieram e são sustentados alguns momentos pelos braços erguidos em prontidão. Os impetuosos movimentos e altas velocidades aos quais os corpos ali estão submetidos corroboram um notório caos sensorial, tudo é frenético na platéia e no palco - a ponto do próprio vocalista/baixista, Pedro “Poney” Arcajno, ao longo de um movimento brusco, acertar o próprio rosto com o baixo, fazendo-o sangrar, antes mesmo que a apresentação atingisse dez minutos – o que não impediu a continuidade de sua performance, após alguns cuidados médicos imediatos.

Todavia, é significativo notar que, atualmente, a evocação da “insanidade” *oldschool* no âmbito do *Thrash Metal*, tal qual rememorada por Gary Holt e Sean Killian,

¹⁷⁸ Plataforma virtual com função de dicionário e tradutor, mantida pela Universidade de Cambridge: <<https://dictionary.cambridge.org/>>.

¹⁷⁹ “The first time *Slayer* came up to *Bay Area*, we played in *Stones* and *Ruthie’s* and at the first night they said: ‘go ahead, thrash the whole town’. And they even finished the word, before we started to just wrecking the place. We made a new entrance into the bathroom; a hole in its wall, big enough to walk through. Wreck TVs, pizza into the ceiling, and as soon as we heard the cops on the way, we vanished like cockroaches when hit the lights”.

¹⁸⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XkzEusoAU9c>>.

é parcial. Embora ocorra o mencionado frenesi de corpos, geralmente não há mais ninguém (ou quase ninguém) “rachando o crânio” ou destruindo paredes, como havia na descrição dos músicos sobre a experiência na década de 1980. Esta mudança se expressa, por exemplo, pela já comentada cooperação no *moshpit*, seja de modo individual (ajudando a levantar rapidamente alguém que caiu) ou coletivo (interrompendo totalmente o *moshpit* em caso de qualquer dano mais grave).

Ainda assim, muito embora não haja mais (quase) ninguém “rachando o crânio” e abrindo buracos em paredes, o frenesi e adrenalina pulsantes no corpo que ocorrem ao longo da agitação não cessaram de pulsar com ímpeto. Assim como não se está totalmente protegido contra injúrias sérias.



Frame da referida gravação. Bela captura de expressividade e frenesi. Em primeiro plano está o vocalista/baixista, Pedro “Poney”. Ao fundo, os corpos amontoados atualizam o caos semântico. Aliás, como é possível observar, o público atingiu tamanha intensidade em menos de um minuto de apresentação; em cinquenta e sete segundos foram “do zero”, do (quase) repouso, ao turbilhão caótico.



Frame que captura um dos momentos do referido Pit, “o poço”.

Contudo, independentemente se esta é ou não a parturiente do Metal Extremo, fato é que, observando a produção das bandas listadas, os usos das temáticas caóticas são vastos: assassinatos, genocídios, governantes tiranos (sejam estes humanos ou deuses), extermínios, guerras, pragas, destruições, bombas, ciência destrutiva a serviço do Estado e do capitalismo, torturas e/ou desastres ambientais compõem uma longa e vigorosa malha temática que recai sobre esta vertente. Segundo Campoy:

A realidade de acordo com a representação *trash* é sempre essa. A violência, a guerra, a bomba nuclear, a ciência sem limites, as catástrofes de um modo geral aniquilam e devastam o meio ambiente e a esperança em um melhor futuro e em uma convivência mais harmoniosa. O pesadelo prepondera sobre o sonho e a morte sobre a vida. A narrativa aponta os responsáveis. Não tanto os “governantes” mas aquilo que os impulsionam: a ganância, a obsessão e o egoísmo que os fazem sempre querer mais. Como efeito, somos todos vítimas. Enlouquecemos, acordamos à noite suando frio, com medo, e procuramos escapar dessa realidade nos viciando em entorpecentes os mais diversos. O *trash metal* é um deles. Coloca-nos em êxtase, libera nossa adrenalina e nos oferece um escape sujo deste mundo lixo. O *trash* é percebido pelos seus praticantes como mais um entorpecente deste mundo entorpecido, como mais uma insanidade desse mundo insano (CAMPOY, 2008; p. 117).

No que concerne à relação com os governantes, é importante ressaltar, existem aqueles que, de modo bem explícito, se posicionam. O *underground* do Metal Extremo conta com diversos “espectros políticos”; no caso do *Thrash*, talvez pelas relações com o *hardcore punk*, tende-se mais às rupturas em relação ao Estado, ao militarismo, ao capitalismo, às autoridades, à dominação... Um exemplo nacional clássico é o primeiro álbum da banda Chakal (1985), *Abominabe Anno Domini* (Abomináveis anos de dominação), lançado em 1987, nos crepúsculos finais da última ditadura militar, vivenciada em território nacional. Utilizando como capa a obra “*Triumph of Death*” (Triúnfo da Morte), pintada por Peter Bruegel (1562), sua segunda faixa, *Planet is Dead* (o Planeta é/está Morto) conta com as seguintes palavras, explodidas da garganta de Vladimir Krog¹⁸¹:

Dirty politicians spewing lies
Suits and ties-dummy disguises
Growing fat with the hunger-breathing lust
Bastards governors of the world
The Planet is Dead
Abusing the power – The sky is the limit
Tyrants of the world - Full of tricks

¹⁸¹ Ex-vocalista da banda Chakal; atual vocalista das bandas *The Mist* (1989) e *The Unabomber Files* (2009).

Playing with the nations – Pretending to be God

*The planet is dead
Muderers!
Assassins!
We dying in planet death!
We are dead soldiers
Unfair patriotism that kill us on the war!
We are slaves of ourselves
Stupid militaries whipping our backs!¹⁸²*

Mais recentemente, dois exemplos são muito significativos. Trata-se de duas imagens, uma lançada pela banda *Municipal Waste* (nos Estados Unidos) e, outra, pela *Violator* (no Brasil). As duas causaram grandes reverberações tanto dentro quanto fora dos circuitos próprios ao Metal Extremo; ambas representam, respectivamente, o atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, e o atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro (ambos conhecidos por suas ligações com o militarismo, políticas armamentistas e promoção da intolerância)¹⁸³ suicidando-se, cada qual atirando em sua própria cabeça. Essas imagens viraram estampas de camisetas e *patches* a serem veiculados por lojas especializadas e utilizadas pelos adeptos. Essas imagens se encontram na mesma linha daquela promulgada pelo *Iron Maiden* em relação à Margareth Thatcher, em seu álbum *Sanctuary*.

¹⁸² “Sujos políticos cospindo mentiras/ Ternos e gravatas – toscos disfarces/ Engordando com a fome – respirando luxúria/ Bastardos governantes do mundo/ O planeta está morto/ Abusando do poder – o céu é o limite/ Tiranos do mundo – cheios de truques/ Jogando com as nações – pretendendo ser Deus/ O planeta está morto/ Homicidas!/ Assassinos!/ Estamos morrendo na morte do planeta!/ Somos soldados mortos/ Injusto patriotismo que nos mata na guerra!/ Somos escravos de nós mesmos/ Estúpidos militares chicoteando nossas costas!”

¹⁸³ No que concerne ao Trump, para citar apenas um exemplo, a Organização das Nações Unidas (ONU), em 2018, qualificou como racistas seus comentários sobre El Salvador, Haiti e vários países africanos (*link* de matéria sobre o caso: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2018-01/onu-qualifica-de-racistas-comentarios-de-trump>>). No que concerne ao Bolsonaro, para citar apenas um exemplo, no ano de 2019 foi denunciado à ONU pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e pelo Instituto Vladimir Herzog. A protocolação da denúncia se deu porque Bolsonaro incentivara “comemorações devidas” em relação à ditadura militar brasileira de 1964. *Link* de matéria sobre o caso: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2019-03-29/jair-bolsonaro-denunciado-onu.html>>.

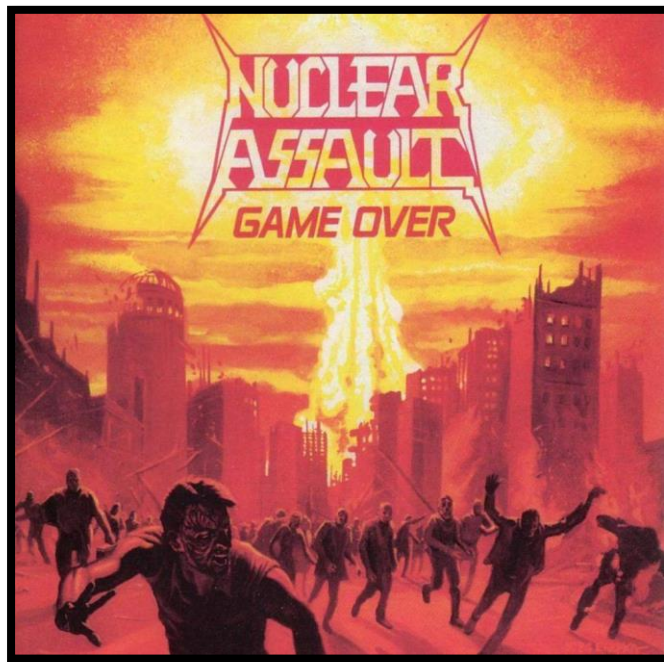


Imagens referidas; ambas lançadas em 2016.

Porém, salienta Campoy (id. p. 116), dentre a miríade de temas, a guerra nuclear e suas consequências é um dos mais abordados. Um dos exemplos internacionais mais explícitos e conhecidos neste âmbito é a banda *Nuclear Assault* (1984, Estados Unidos); seu primeiro álbum, *Game Over* [“Fim de jogo”], que conta com músicas como *Radiation Sickness* [“Doença por Radiação”], *After the Holocaust* [“Após o Holocausto”] e *Nuclear War* [“Guerra Nuclear”], é bem sugestivo. Conforme John Connelly (vocalista/guitarrista da banda) grita na música *Nuclear War*:

*Millions dead
 More on the way
 What is worth this cost
 For your god
 And country
 You'd destroy the world
 It is madness
 To believe
 That you can survive
 Take my word
 You'd rather not
 It's better just to die
 Looking at the future
 There's not much to see
 Your homeland lies under
 Radioactive debris¹⁸⁴*

¹⁸⁴ “Milhões mortos/ Mais a caminho/ Qual é o ganho deste custo/ Por seu deus/ E pátria/ Você poderia destruir o mundo/ Isto é loucura/ Acreditar/ Que você pode sobreviver/ Pegue minha palavra/ Você vai



Capa do álbum *Game Over* (*Nuclear Assault*, 1986).

Embora a afirmação categórica de que este é o tema mais abordado seja passível de questionamento, com efeito a bomba nuclear reúne em sua imagem algumas cargas semânticas basilares do *Thrash Metal oldschool*. Ao mesmo tempo, ela se associa com a temática da tirania governamental, do apocalipse social e ambiental e da ciência pareada aos interesses de dominação estatal e capital. Deste modo, mesmo que não fosse o tema mais abordado, este revela-se um símbolo coringa, que desnuda, em um ato, a decadência humana, social e planetária tão miradas por esta vertente.

Enfim, as dimensões verbais, imagéticas se complementam na dimensão sonora. O fim é anunciado, a esteira rolante que nos endereça, inevitavelmente, ao apocalipse é escancarada. Tal esteira é irrefreável e vertiginosamente acelerada pelo advento do antropoceno¹⁸⁵ e seus acelerados processos de degradação planetária, que, segundo

preferir não [ter sobrevivido]/ É melhor apenas morrer/ Olhando para o futuro/ Não há muito para ver/
Sua terra pátria encontra-se sob/ Detritos radioativos”.

¹⁸⁵ Antropoceno é um conceito desenvolvido por Paul Crutzen, que lhe garantiu um Prêmio Nobel de Química em 1995, e que designa um novo tempo geológico, iniciado pela revolução industrial e seu vasto uso de combustíveis fósseis. A queima destes combustíveis aumenta significativamente a emissão de diversos agentes danosos nos sistemas naturais do planeta, afetando profundamente o clima global e, consequentemente toda sua flora e fauna. Em um artigo escrito por Crutzen em conjunto com Will Steffen e John McNeill (2007, p. 614), os autores explicam que utilizam os níveis de concentração de dióxido de carbono na atmosfera como um indicador para traçar a progressão do Antropoceno e, ao fim do artigo (ibid. p. 620), alertam: “A *Grande Aceleração* está se tornando crítica. Enormes, imediatos desafios confrontam a humanidade ao longo das próximas décadas enquanto ela tenta passar pelo gargalo do

marcam Deborah Danowski e Viveiros de Castro (2015, p. 13), será, “ao que tudo indica, tanto mais bárbara quanto o sistema tecno-econômico dominante (o capitalismo mundial integrado) continuar sua *fuite en avant* [fuga para frente]”.

O *Thrash Metal* geralmente¹⁸⁶ trata disto: os acelerados mil apocalipses do cotidiano e da História, seja no nível microscópico (nas relações interpessoais) ou macroscópico (nos esquemas sociais e nas relações com o Planeta). Eis a cabeça que anuncia apocalipticamente o apocalipse em *todos* os sentidos.

II) *Death Metal*, a cabeça da Morte

*No life no death no future here
Infinite horror screams of fear
Your flesh, decayed
- Possessed¹⁸⁷*

Se, como expressa Campoy (2008) - e como dão a entender uma grandiosa parcela de seus adeptos -, o *Thrash* é conhecido por aglutinar relevantes aspectos oriundos do *Punk*, o *Death Metal*, como geralmente é representado pelas memórias e associações de seus adeptos, constitui-se em um gênero “puro”, isto é, um gênero que não se alimenta de referências para além do *Metal Extremo*. O *Death Metal*, nesta linha, é entendido, então, como um desdobramento do *Thrash Metal* e que se volta totalmente às propostas do *Metal Extremo*, sem mesclas diretas com outros gêneros¹⁸⁸.

Possuindo a estrutura instrumental idêntica àquela utilizada no *Thrash* (baixo, guitarra(s), voz e bateria) o *Death Metal*, aventa Maurício Amyr, “ultrapassa os limites

continuado crescimento populacional, excessivo uso de recursos e deterioração ambiental. Na maior parte do mundo a demanda por combustíveis fósseis supera o desejo de reduzir significativamente a emissão de gases de efeito estufa [*greenhouse gas*]. Aproximadamente 60% do ecossistema [*ecosystem services*] já está degradado e continuará a degradar-se futuramente, a menos que significantes mudanças sociais em seus valores e manejo ocorram”.

¹⁸⁶ O tema dionisíaco, não obstante a concentração na temática caótica, também é abordado na vertente. Músicas como “*Alcohol*” [Álcool] (*Tankard*, 1986), “*Beer Pressure*” [Pressão da cerveja] (*Municipal Waste*, 2007); *Blunt in / Blunt Out* [o termo “*blunt*”, neste caso, se refere a um cigarro de maconha enrolado em folha de tabaco, com um aspecto similar ao de um charuto] (*Insanity Alert*, 2014) celebram os prazeres do álcool e do fumo; na linha explicativa de Campoy (2008, p. 117), esta tematização pode ser abarcada na hipótese de expressarem o “entorpecimento de um mundo entorpecido”, presente no trecho há pouco citado.

¹⁸⁷ Trecho da música *Burning in Hell* [Queimando no Inferno], terceira faixa da fita demo *Death Metal*, lançada em 1984 pela banda *Possessed* [Possuído]. O trecho diz: “Nem vida, nem morte, nem futuro aqui/ Infinitos gritos horrorosos de medo/ Sua carne, apodrecida”.

¹⁸⁸ Aqui poderia-se argumentar que se o *Death Metal* é um desdobramento direto *Thrash Metal* (sendo que este último possui relevantes características advindas do *Punk*) o *Death Metal* é indiretamente influenciado pelo *Punk* – o vasto uso dos *blasbeats* nas composições de *Death Metal* tornam nítida a indireta herança.

sonoros alcançados pelo *Thrash*”. As mesmas proposições são encontradas por Campoy (id. p. 128) em seus informantes, para os quais, o *Death Metal* é uma radicalização de todos os aspectos presentes no *Thrash Metal*. Conforme declara Danilo Zolet¹⁸⁹, a respeito da instrumentação e alguns aspectos sonoros fundamentais desta vertente:

“A agressão está nas guitarras distorcidas em afinação baixa. O normal no *death* é afinar um tom e meio ou mesmo dois tons abaixo [do tom ‘lá’]. E com aquele som distorcido, que parece que tá arranhando, o som fica agressivo. A velocidade tá na bateria com dois bumbos ou pedal duplo rápido, o que a galera chama de *blast beats*. A rapidez aí é essencial pra preencher os buracos deixados pelas guitarras. A harmonia entre guitarra e bateria está no baixo, que é um instrumento de corda percussivo, acompanhando os bumbos da bateria. No meio disso tudo o vocal gutural, rosnado, cavernoso mesmo. Quando esse conjunto é bem feito, tua banda tem peso” (CAMPOY *ibid.*).

Tal descrição, como se percebe, é muito próxima (senão idêntica) às tecidas acerca do *Thrash*; ambas possuem sonoridades distorcidas e texturas ásperas, utilizam *blast beats*, pedais duplos, palhetadas alternadas, vocais guturais, “rosnados”, e tendem a preencher os “buracos” do espaço musical de maneira a se apoiar em velocidade e “peso” (tal qual descrito por Danilo Zolet). Porém, a despeito desta aparente isomorfia, suas diferenças e especificidades saltam gritantes à percepção ao experienciar as produções de cada uma. Por isso reiteramos a importância de não apenas ler, mas ouvir algumas (ou várias) composições de cada vertente. No caso do *Death Metal*, conforme ressaltam seus fãs, bandas como Vulcano (1981, Brasil); Vader (1983, Polônia); *Possessed* (1983, Estados Unidos); *Death* (1984, Estados Unidos); *Atomic Agressor* (1985, Chile); *Necrodeath* (1985, Itália); *Mortem* (1986, Peru); *Agressor* (1986, Colômbia); *Genocídio* (1986, Brasil); *Autopsy* (1987, Estados Unidos); *Armagedon* (1987, Polônia); *Masturbator* (1987, Brasil); *Carnage* (1988, Suíça); *Obituary* (1988, Estados Unidos); *Cannibal Corpse* (1988, Estados Unidos); *Dismember* (1988, Suíça); *Dementor* (1988, Eslováquia); *Necrophiliac* (1988, Espanha); *Entombed* (1989, Suíça); *Exterminio* (1989, Argentina); *Caducity* (1989, Bélgica); *Inner Sanctvm* (1989, Uruguai), dentre outras,

¹⁸⁹ Zolet é guitarrista e violinista; fez parte da banda *Infernal* (Paraná, 1986) até 2008, quando a banda se desfez. Muito embora a *Infernal* seja *Death Metal*, Zolet, após 2002, abandonou o uso da guitarra e regravou todas as faixas da banda com um violino de seis cordas, desenvolvido por ele. Contudo, apesar da brusca quebra no código instrumental, a sonoridade do violino neste contexto, por suas afinações, modelo e melodias pode ser facilmente percebida como a de uma guitarra, não ofendendo o código sonoro do *Death Metal*.

formam as bases iniciáticas, exemplos paradigmáticos de *Death Metal*; muitas destas, aliás, vale ressaltar, mantêm suas atividades e influências.

Embora muitas vezes seja idêntico o conjunto instrumental entre *Thrash* e *Death Metal*, este último possui aspectos significativos e que garantem efetivas e nítidas distinções entre ambos: enquanto o *Thrash* se pauta em afinações mais agúdas, o *Death* desce um ou mais tons em sua afinação, ocasionando sonoridades mais graves; enquanto o *Thrash* se desenrola entre os sucessivos padrões sonoros de maneira mais fluída, o *Death* conta com padrões mais discrepantes entre si, tornando truncada a passagem entre um e outro, tanto pelos acordes/batidas adotados quanto por quebras de tempo (quando, repentinamente, em determinados trechos, há um drástico aumento ou decréscimo da velocidade musical¹⁹⁰); enquanto o *Thrash* conta com uma modulação vocal ampla, podendo não ser considerado Extremo, o *Death* é inteiramente (ou quase) pautado por guturais graves¹⁹¹ e nunca deixa de ser considerado “Extremo”¹⁹²; enquanto o *Thrash* conta mais frequentemente com *blastbeats*, o *Death Metal* geralmente conta com *hyperblast beats*¹⁹³; enquanto o *Thrash* geralmente se desenvolve pela rápida sucessão entre curtos e geralmente bem nítidos fraseados musicais baseados em palhetadas alternadas e *downpicking*, o *Death Metal* enfatiza a persistência da “palhetada trêmula” [*tremolo picking*]¹⁹⁴, aumentando vertiginosamente a quantidade de estímulos a cada *riff*; perante isto, a nitidez sonora fica comprometida pela própria textura musical e sua velocidade. Quanto a esta última, portanto, embora o *Thrash* também seja pautado pela

¹⁹⁰ Isto usualmente é conhecido como *breakdown*.

¹⁹¹ A única exceção que conhecemos no âmbito do *Death Metal* é o álbum *The Sound of Perseverance* (1998), último *full-length* lançado pela banda *Death*. Nele, diferentemente dos demais álbuns, Chuck Schuldiner opera vocais guturais e agudos. Coincidentemente (ou não) este é o *full-length* com a menor média nas avaliações de ouvintes que, na plataforma da Enciclopédia Metallum, se põem a escrever extensas revisões sobre os álbuns catalogados no banco de dados. A página da Metallum sobre a banda *Death*, seus álbuns e revisões está disponível em: <<https://www.metal-archives.com/bands/Death/141>>.

¹⁹² Mesmo as bandas de *Death Metal Melódico*, que incluem algumas suaves linhas melódicas tanto vocais quanto instrumentais em geral, que sobrevoam o “caos” sonoro da base, dificilmente seriam concebidas fora do Metal Extremo. Os exemplos mais conhecidos em escala global são: *At the Gates* (1990, Suécia), *Dark Tranquility* (1991, Suécia), *Amon Amarth* (1992, Suécia), *Arch Enemy* (1995, Suécia), *Insomnium* (1997, Finlândia)... Diferentemente de algumas bandas de *Thrash Metal* que abdicam totalmente do uso da técnica gutural, o *Death Metal Melódico* faz uso de ambas vocalizações, intercalando-as, com ênfase no canto gutural.

¹⁹³ Ver nota de rodapé 157 (página 106).

¹⁹⁴ Esta técnica permite a sustentação de um tom ao longo do tempo. Isto ocorre a partir de uma sucessão muito rápida de palhetadas alternadas na(s) corda(s) envolvida(s), ocasionando um efeito sonoro, no caso do Metal Extremo, dissonante, persistente e trêmulo. Embora a aplicação desta técnica requeira a palhetada alternada, o efeito trêmulo por ela suscitada não existe na aplicação da palhetada alternada tal qual aplicada no âmbito do *Thrash Metal*. A divisão de efeitos sonoros entre a palhetada alternada e o tremolo se dá, conforme mencionado anteriormente (ver nota de rodapé 153, página 102), pela velocidade empregada.

velocidade, o *Death Metal* geralmente conta com andamentos ainda mais velozes. Obviamente, quanto mais veloz for a sucessão entre as notas (seja em tremolos ou *blastbeats*), menor será o intervalo entre elas e, quanto menor o intervalo entre elas, explica Adam Neely (2017)¹⁹⁵, menor nossa capacidade de discerní-las. Há, conforme ressalta, um limiar cognitivo a partir do qual deixamos de perceber a associação rítmica entre os sucessivos estímulos e passamos a “ouvir isso como uma nota contínua com tom [pitch]”¹⁹⁶ (7:32). A partir do intervalo de 100 milissegundos a cognição humana já passa a apresentar significativa dificuldade para analisar nitidamente o intervalo de interconexão entre os estímulos, porém, revela Neely, é a partir de 50 milissegundos que atingimos o limiar da percepção do tempo; “quando uma corrente de notas possui um intervalo entre interconexões de 50 ms ou mais rápido [ou seja, 40, 30, 20 ms...], não a percebemos mais como ritmo” (7:25). Um de seus exemplos mais enfatizados de musicistas que caminham sobre estes campos limítrofes, é o do baterista George Kollias¹⁹⁷ e, em especial, sua música *Shall Rise/Shall Be Dead*¹⁹⁸, tocada a 250 batidas por minuto, com um intervalo de interconexão de 60 ms, 10 ms mais lento do que limite mencionado por Neely. Conforme conclui:

Esta amplitude temporal de subdivisões mais rápidas que o intervalo de interconexão de 100 ms, provê um tipo especial de estética, que literalmente tensiona as fronteiras da percepção humana [isto é, do presente perceptual humano]. Quando feito com um objetivo estético em mente, velocidades e músicas extremas podem ser um tanto quanto sublimes e talvez até transcendentais (NEELY, 2017; 9:14 – 9:26).

A percepção do tempo é uma dimensão relevante para a estética destes polos extremos, na medida em que ela atinge seus limiares. O tempo sentido e o tempo métrico podem se tensionar mutuamente, assim, no limite do presente perceptual, cada nota /batida, no apogeu da velocidade, sentida é percebida como uma extensão siamesa da anterior.

¹⁹⁵ Neely é um baixista e compositor que publica ricos vídeos sobre teoria musical e temas análogos, em seu canal no *YouTube*. Link do vídeo citado: <<https://www.youtube.com/watch?v=h3kqBX1j7f8&t=73s>>.

¹⁹⁶ Um exemplo cotidiano é o som do chiado da televisão ou do rádio; se diminuirmos a velocidade do chiado notaremos gradativamente que, na verdade, são sucessivas “batidas” uniformes em constante sucessão, parecido com o som de um metrônomo.

¹⁹⁷ Conhecido mundialmente entre fãs de Metal Extremo, sobretudo por seus trabalhos com a banda *Nile* (1993, Estados Unidos), uma das maiores e mais conhecidas bandas de *Death Metal* do mundo.

¹⁹⁸ Quinta faixa do álbum *Invictus* (2015), primeiro lançamento do projeto solo de George Kollias, também sob a bandeira do *Death Metal*.

Estes elementos sonoros servem como um invólucro eficaz aos motivos cadavéricos de suas letras. A vasta presença de conteúdos frequentemente tidos como “repugnantes” pode ser plenamente vislumbrada no clássico exemplo do álbum *Scream Bloody Gore*, lançado em 1987 pela banda *Death* (1984, EUA) - uma das mais conhecidas, notórias, influentes e celebradas bandas de *Death Metal*. Do mesmo modo que a capa e conteúdo do álbum *Legendary Tales*¹⁹⁹ reúnem de maneira exemplar um complexo de símbolos significantes e paradigmáticos para os agenciamentos melódicos, a capa e conteúdo do álbum *Scream Bloody Gore* reúnem de maneira exemplar um complexo de símbolos significantes e paradigmáticos para os agenciamentos extremos. Todas as músicas contidas neste álbum, sem exceção versam sobre mortes violentas e cenários nauseantes: pilhas de corpos queimando ao longo da noite²⁰⁰, rituais de zumbificação²⁰¹, mutilações²⁰², entranhas regurgitadas²⁰³ e afins.

¹⁹⁹ Álbum da banda *Rhapsody of Fire*, exposto na página..., cuja capa representa o pré-embate entre um dragão e um cavaleiro montando em um unicórnio.

²⁰⁰ Como na música *Infernal Death* [Morte Infernal], cujo primeiro trecho diz: *Pilling the bodies/ Burn them in the night/ Skin grows black and whitered/ Decayed Smell Will rise* [Empilhando os corpos/ Queimem-nos à noite/ A pele torna-se preta e seca/ Cheiro pútrido vai se elevar].

²⁰¹ Como em *Zombie Ritual*, na qual se narra a morte do ouvinte, que é consumido por zumbis e enfeitado por eles, sendo, então, enviado ao inferno. Uma vez lá, a música narra e ordena: *“Drink from the goblet, the goblet of gore/ Taste the zombie’s drug, now you want more/ Drifting from the living, joining with the dead/ Zombie dwelling maggots, now infest your head”* [Beba do cálice, do cálice do gore/ Prove da droga dos zumbis, agora você quer mais/ Separando-se dos vivos, juntando-se aos mortos/ Vermes que habitam zumbis, agora infestam sua cabeça].

²⁰² Seja uma mutilação “genérica” (como na música *Mutilation* [Mutilação]), ou especificamente genital: peniana (como na música *Torn to Pieces* [Rasgado em Pedacos]) ou vaginal (como na música *Sacrificial* [Sacrificial]).

²⁰³ Como em *Regurgited Guts* [Estranhas Regurgitadas], cuja segunda metade do primeiro verso narra: *Your decayed guts you soon will taste/ Unholy feeling grows deep inside/ Choking on your guts you open wide* [Suas pútridas entranhas você logo irá provar/ Sentimento profano cresce no âmago/ Chocando contra suas entranhas seu corpo abre].



Capa do mencionado álbum, *Scream Bloody Gore*, representando os zumbis bebendo nos “cálices do gore” [goblets of gore], mencionados na música *Zombie Ritual* (ver nota de rodapé 199).

Além deste agenciamento do complexo temático voltado especialmente ao nauseabundo, o *Death Metal* também dialoga, como é possível notar também nos exemplos da banda *Death*, com a profanação e dela se alimenta. Um exemplo mais nítido e tão consagrado quanto o primeiro, é a banda *Possessed* (1983, Estados Unidos); seu primeiro álbum, *Seven Churches* [Sete Igrejas], lançado em 1985, reúne, tão exemplarmente quanto *Scream Bloody Gore*, símbolos significantes voltados ao sacrilégio, ao oculto, à incorporação das forças do inferno e evocação de cenários profanamente caóticos. Músicas contidas neste álbum, tais quais *Pentagram* [Pentagrama], *Holy Hell* [Sagrado Inferno], *Satan's Curse* [Maldição de Satã], *Seven Churches* e outras são exemplos bem conhecidos pelo público no âmbito do Metal Extremo. A título de exemplo, vejamos um trecho de cada uma das músicas mencionadas:

- *Pentagram*:
Fly into the Pentagram
There's a lot you'll want to see

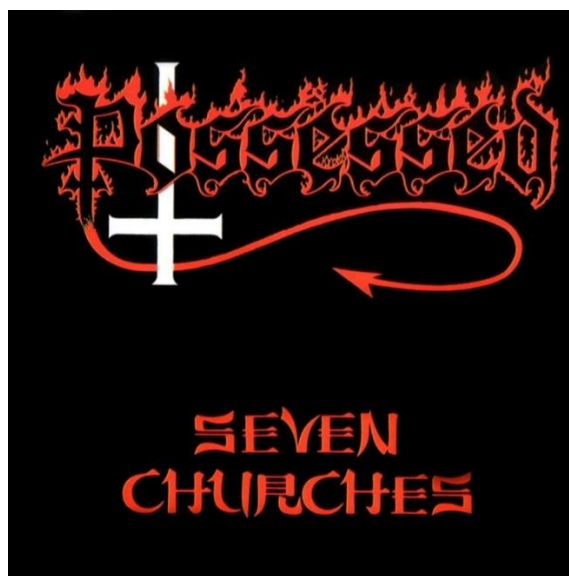
- *Satan's Curse*:
Sky fades to black
As the heavens diminish

*Sacrifice the crying ram
And drink the blood with me*²⁰⁴

*Evil takes over
The world is finished*²⁰⁵

- *Holy Hell:*
Holy Hell, death to us
Satan's fell, unholy lust
Devil's water starts to flood
*God is slaughtered, drink his blood*²⁰⁶

- *Seven Churches:*
Holy water turned to blood
Destroy the earth, devil's flood
Pounding death from my hands
*Spreading Satan through the lands*²⁰⁷



Capa do referido álbum, *Seven Churches*.

Nota-se como o conteúdo lírico destes quatro exemplos de música, apesar de não deixar de evocar cenários caóticos e sanguinários, não tem seu foco primário na explicitação nauseante do corpo virado do avesso; sua atenção recai mais sobre a cruz que sobre a carne. Assim, entre a profanação e a putrefação, ambas as bandas, nestes exemplos, recobrem boa parte dos conteúdos semânticos e técnicos que reverberam por esses territórios, todos ligados à questão da morte. Não é a intenção reduzir apenas a estas duas bandas as contribuições significantes para a vertente; elas apenas apresentam exemplos bem nítidos e facilmente contrastáveis em certos aspectos. Todas as bandas

²⁰⁴ "Voe para dentro do pentagrama/ Há muitas coisas que você vai querer ver/ Sacrifique o cordeiro choroso/ E beba o sangue comigo".

²⁰⁵ "O céu desvanece em preto/ Enquanto o paraíso é enfraquecido/ O Mal toma o controle/ O planeta é finalizado".

²⁰⁶ "Sagrado inferno, morte para nós/ Couro de Satã, luxúria profana/ Água do demônio começa a inundar/ Deus é massacrado, beba seu sangue".

²⁰⁷ "Água benta transformada em sangue/ Destrói a terra, inundação do demônio/ Batendo morte de minhas mãos/ Espalhando Satanás através das terras".

citadas no início deste item (e muitas outras) contribuíram e contribuem de maneira relevante para a constante manutenção e renovação deste agenciamento.

Ora, tido por Campoy (2008) como o corolário do Metal Extremo *underground* nacional (por reunir em si todos os aspectos essenciais presentes nas demais vertentes caóticas – tanto técnica quanto semanticamente), o *Death Metal* é, sem dúvidas, o agenciamento que mais cataliza os ouvidos apreciadores deste tipo de música. Embora, em geral, todos os Metais Extremos coexistam relativamente de maneira harmoniosa e apresentem possibilidades de simbiose²⁰⁸, alguns são bem distantes entre si (*Drone Metal* em relação ao *Thrash Metal*, por exemplo); contudo, por mais distantes que sejam um do outro, todos estabelecem certas similitudes com o *Death Metal*. Assim, fãs de *Doom*, *Drone*, *Thrash*, *Black Metal* e *Grindcore* podem ficar êxtasiados com as produções do corolário do Metal Extremo. Como escreve Campoy:

Em uma prática urbana fundamentalmente musical, o *death metal* seria a cristalização sonora dos valores e afetos que seus praticantes buscam representar pela música. Pela sua perspectiva, o filho legítimo do metal extremo cumpriu seu dever, exprimindo ritmos da virulência, expelindo melodias da agressão e vomitando harmonias pelos intestinos delgados abertos. O *death metal* figura, assim, como o corolário musical do *underground* do metal extremo nacional (ibid. p. 137)

Assim, o *Death Metal* pode ser concebido como um gênero que sustenta uma “quintessência” estilística, cujos elementos são encontrados por toda a vastidão destes obscuros territórios. A cabeça da Morte, assim, configura-se como uma espécie de arquétipo que ressona, em diferentes medidas, nas demais cabeças.

²⁰⁸ Isto é, a possibilidade de se fazer criações que contenham elementos de mais de uma vertente simultaneamente. As bandas geralmente se enquadram em mais de uma classificação: apesar de existirem muitas que são classificadas sob a chave específica de apenas uma vertente (como no caso da banda *Cannibal Corpse*, classificada apenas como *Death Metal* no banco de dados da “enciclopédia *Metallum*” [www.metal-archives.com]), a maioria das bandas é classificada em mais de uma chave (como no caso da banda *Possessed*, classificada como *Death/Thrash Metal* pelo sobredito banco de dados). Esta etiquetagem pode chegar aos extremos e, como, ressalta Campoy (2008, p. 21), pode parecer “não ter fim. No limite, cada banda está a compor um tipo de *heavy metal*, o qual será etiquetado por termos como *bombastic war black metal* ou *ultra noise porn splatter*”. Estas possibilidades infintas de combinações e recombinações, de endogamias (quando as classificações repousam internas ao crivo “Metal” [*Death/Thrash Metal*, por exemplo]) e exogamias (quando as classificações repousam entre dois ou mais crivos [*Grind/Gore/Splatter*, por exemplo]), garantem ao *Metal* seu potencial rizomático.

III) *Grindcore*, a cabeça da Mutilação

From enslavement... To obliteration...

- *Napalm Death*²⁰⁹

Se o *Thrash Metal* se constitui, conforme a visão majoritária de seus adeptos, como um “Metal com uma pitada *punk*”, o *Grind/Gore/Splatter*²¹⁰ se encontra, conforme argumenta Campoy (2008, pp. 106), na percepção de seus adeptos, em um espaço justamente entre ambos, uma emanção que se alimenta igualmente de ambas matrizes, tanto do *hardcore punk* quanto do Metal Extremo, notadamente do *Thrash* e do *Death Metal*.

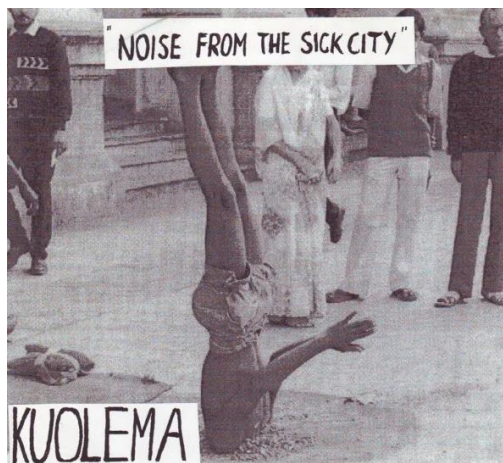
Bandas de *hardcore punk* (pelo menos em seus primeiros anos) como *Siege* (1981, EUA); *Napalm Death* (1981, Reino Unido); *Deep Wound* (1982, EUA); *Brigada do Ódio* (1982, Brasil); *Kuolema* (1982, Finlândia); *Sabotage Organized Barbarian* [S.O.B.] (1983, Japão); *Asocial* (1984, Suécia), dentre outras, exerceram grande influência sobre a sonoridade e propóstas do *Grindcore* - algumas destas, aliás, como a *Brigada do Ódio*, *Sabotage Organized Barbarian* e *Napalm Death*, por exemplo, iniciariam como bandas *Punks* e se alocariam no *Grindcore*, através de tensionamentos nas fronteiras dos códigos utilizados como matrizes. Quanto às influências de bandas oriundas do *Death* ou *Thrash Metal*, boa parte dos exemplos citados nas duas últimas seções oferecem belos exemplos das raízes metálicas do *Grindcore*.

As influências de ambos os códigos são nítidas tanto na(s) sonoridade(s) quanto na(s) temática(s). A morte, o ódio, a dominação, o *gore*, a derrocada da civilização e

²⁰⁹ Trecho da música *From Enslavement to Obliteration* [Da escravidão à Obliteração], décima segunda faixa do álbum que leva o mesmo nome da música, lançado em 1988 pela banda *Napalm Death*.

²¹⁰ Leronardo Campoy (id. p. 106), ao abordar o tema desta emanação na realidade do *underground* do Metal Extremo nacional, declara que, no que tange o espaço por ele enfocado, a música classificada como “*Grind core*, *Splatter Metal* ou *Gore Metal*”, associa-se com práticas não estritamente musicais, isto é, práticas cinematográficas de material *gore*, ou seja, de material geralmente qualificado como “violento, nojento e explícito”, cujo sub-gênero cinematográfico especializado é conhecido por *Splatter* ou *Gore*; o autor marca que tal vertente é percebida como “nem *punk* nem metal. É *grind/gore/splatter*. Uma prática musical/cinematográfica urbana que parece buscar uma autonomia, se já não a alcançou. No que tange à música, fazem frente ao *punk* e ao metal extremo”. *Grind* remete à ideia de moer, triturar; *Gore* remete ao sangue, às vísceras; *Splatter* remete a ideia de de algo espalhado; assim, temos alguma coisa como vísceras trituradas, moídas e espalhadas sobre infindas poças de sangue.

utilização de imagens realistas de violência explícita formam um largo estofo semântico para este agenciamento. Suas capas são geralmente compostas pelas mencionadas imagens de violência ou por colagens/desenhos (geralmente em preto e branco), sob um aspecto intencionalmente “cru”, “podrão”, como certa vez expressaram ‘Bob’ e ‘Veneno’²¹¹.



Capa do álbum *Noise From the Sick City* [Barulho da Cidade Doente], lançado em 1983 pela banda de *Hardcore Punk*, Kuolema.



Ao lado esquerdo, capa do álbum *World Downfall* [Queda do Mundo], lançado em 1989 pela banda *Terrorizer* [Terrorizador]. Ao lado direito, capa do álbum *Matando Güeros* [Matando brancos], lançado em 1993, pela banda *Brujeria*. Ambas *Grindcore*.

²¹¹ Quando os conheci faziam parte do grupo “Punks ABC”, com os quais tive contato há alguns anos, enquanto realizava minha pesquisa de iniciação científica. Na época (meados de 2014 e 2015) ambos tinham por volta de vinte e cinco anos de idade; Bob trabalhava como tatuador e Veneno como metalúrgico, ambos muito presentes e ativos no circuito *underground Punk*.

Musicalmente falando, marca Doug Brown²¹², no *Grindcore*, os *blast beats* ocupam um lugar central na música, acompanhado pelo “sujo e grosseiro soar do baixo” [*Nasty grossly sounding bass*], misturando-se aos gritos e guturais, que compõem as linhas vocais da música. Sobre a modulação vocal, é interessante salientar que os desdobramentos do *Grindcore* (como veremos a diante, o *Goregrind* e o *Porngrind*) são os únicos que adotam uma específica técnica gutural conhecida como *Pig Squeal*, literalmente, “guincho de porco”, na qual a modulação vocal se faz de maneira a mimetizar, como o nome sugere, guinchados suínos.

As linhas da guitarra e do baixo contam com certa amplitude de possibilidades: ao longo de uma mesma música podem variar em seus padrões idiomáticos entre arranjos ora mais próximos ao *Death Metal*, ora mais próximos ao *Thrash* e *Hardcore Punk*, ora adotando tremolos em sucessivas notas e cordas, ora adotando curtos e repetitivos *riffs* velozes; esta dinâmica pode ser bem notada, por exemplo, na música *Fear of Napalm*, terceira faixa do notório álbum *World Downfall* (*Terrorizer*, 1989). Além disso, assim como no *Death Metal*, as passagens entre os sucessivos momentos musicais, que contam com bruscas diferenças, se dá também de maneira brusca, aumentando a dificuldade de percepção e podendo fazer o ouvinte emergir em um borrão sonoro similar a um *white noise*. Um outro aspecto saliente no código sonoro do *Grindcore* é o de que as músicas não contam necessariamente com solos de guitarra, tão sagrados ao *Metal* em geral. Ademais, o código instrumental adotado pode ser alterado para que se alcance novos extremos. É o caso da banda *Chepanag* (2016, Nepal), que conta com dois bateristas.

Estas características sonoras são desenroladas geralmente em músicas de curta duração (característica de matriz *Hardcore Punk*)²¹³ cujos andamentos facilmente ultrapassam 200 batidas por minuto. Embora a duração média de uma faixa *Grindcore* seja de um ou dois minutos, é possível encontrar músicas como *Anticapital*²¹⁴ (trinta e

²¹² Diretor do documentário *Slave to the Grind* (2018), que infelizmente não tivemos a oportunidade de assistir. As falas de Brown aqui referidas foram tecidas ao longo de uma entrevista realizada por Sam Dunn e veiculada no *YouTube* pelo canal *BangerTV*: <<https://www.youtube.com/watch?v=ciT8Ccn-FDE&t=716s>>.

²¹³ O álbum *Noise From the Sick City*, por exemplo, conta com músicas como *Tärkee*, *Äpärä* e *Sun Tulevaisuus*, que duram menos de cinquenta e cinco segundos cada.

²¹⁴ “Anti-capital”, décima sexta faixa do álbum *Anticapital*, lançado em 1991 pela banda *Assück* [Chupa ânus] (1988, Estados Unidos).

oito segundos); *Festerday*²¹⁵ (vinte e dois segundos); *Speak Mouth Fuck you*²¹⁶ (seis segundos); *Collateral Damage*²¹⁷ (quatro segundos) e, no limite, *You Suffer*²¹⁸ (um segundo)... Estas músicas se constituem de estrondosas e fugazes mensagens visuais, sonoras e verbais. No geral, qualifica Maurício Amyr²¹⁹, é como “uma comprimida explosão nuclear”. Ademais, quanto menores as durações de cada faixa musical, mais faixas podem ser gravadas em um disco, desta maneira, os álbuns de *Grindcore* podem chegar a contar com mais de vinte faixas, como no caso do famigerado álbum *Scum* (*Napalm Death*, 1987), que conta com vinte e oito faixas.

A respeito do complexo temático abordado, o agenciamento performedo pelo *Grindcore*, tal qual o *Thrash*, estabelece ligações mais estreitas com as propostas do *Hardcore Punk* do que outros agenciamentos de Metal Extremo. Críticas à dominação mundial pelas mãos de corporações multinacionais; aos abismos sociais entre pessoas e nações; ao capitalismo; às religiões; ao Estado; ao militarismo... Durante os trinta e oito segundos da citada música *Anticapital*, por exemplo, Paul Pavlovich (ex-vocalista da banda *Assück*) dispara:

*Productivity has become the modern embodiment of slavery.
Efficiency traps laborer in the circles of exploit.
Chained by the human costs of prostitution and the misery it incorporates.
A prison of measured time.*²²⁰

²¹⁵ “Dia de infestação”, oitava faixa do álbum *Reek of Putrefaction* [Fedor de Putrefação], lançado em 1988 pela banda *Carcass* [Carcaça] (1986, Reino Unido).

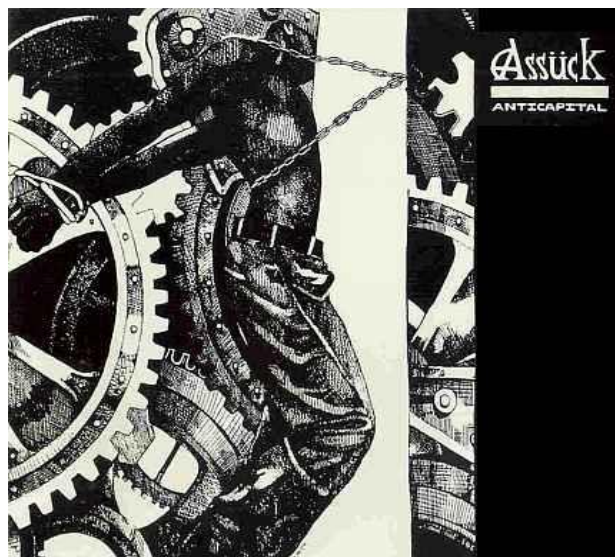
²¹⁶ “Boca falante, foda-se você”, décima sexta faixa do álbum *Don’t Be Swindle* [Não Seja Vigarista], lançado em 1987 pela banda *Sabotage Organised Barbarian* [Sabotagem Organizada Bárbara].

²¹⁷ “Dano Colateral”, sétima faixa do álbum *Extreme Conditions Demand Extreme Responses* [Condições Extremas Demandam Respostas Extremas], lançado pela banda *Brutal Truth* [Verdade Brutal] (1990, Estados Unidos).

²¹⁸ “Você Sofre”, décima segunda faixa do álbum *Scum* [Escória], lançado em 1987 pela banda *Napalm Death* [Morte por Napalm].

²¹⁹ Maurício é um grande amigo; publicitário e profundo apreciador/conhecedor de Metal Extremo.

²²⁰ “Produtividade se tornou a moderna encarnação da escravidão/ Eficiência arrasta o trabalhador no círculo da exoração/ Acorrentado pelos custos humanos da prostituição e a miséria que isso incorpora/ Uma prisão de tempo medido”.



Capa do álbum *Anticapital* (Assück, 1991). A capa representa literalmente o corpo acorentado às engrenagens do Capital.

Outras pregnantes produções como *Slaughter the Innocent*²²¹; *Multinational Corporations*²²²; *Enslaved by Propaganda*²²³; *Make More Profit*²²⁴; *Kill Your Fucking Idols*²²⁵; *State and Eenemy*²²⁶ e muitas outras seguem na mesma linha crítica. Aliás, a música *If You're Only in It for the music (S.O.D. Off!)*²²⁷ é um significante exemplo, entre outros, da importância desta carga política neste circuito. Em dois minutos e onze segundo a seguinte mensagem é ríspidamente entoada:

*If you're only in it for the music
Just fuck off we aren't interested
In your stance fascist, racist, sexist shit
Fuck off you fat Nazi pig bastard Milano - you're dead!*²²⁸

²²¹ “Chacina do Inocente”, quarta faixa do álbum *Horridified* [Horrorizado] lançado pela banda *Repulsion* [Repulsão] em 1989.

²²² “Corporações Multinacionais”, primeira faixa do álbum *Scum*, lançado pela banda *Napalm Death*.

²²³ “Escravidão Pela Propaganda”, nona faixa do álbum *World Downfall* [Queda do Mundo], lançado pela banda *Terrorizer* [Terrorizador] em 1989.

²²⁴ “Faça mais lucro”, quinta faixa do álbum *Crime Against Humanity* [Crime Contra a Humanidade], lançado pela banda *Nausea* [Náusea] em 1991.

²²⁵ “Mate os seus ídolos”, quinta faixa do álbum *Theatric Symbolization of Life* [Tétrica Simbolização da Vida], lançado pela banda *Agathocles* em 1992.

²²⁶ “Estado e Inimigo”, décima segunda faixa do álbum *Means of Existence* [Significados da Existência], lançado pela banda *Phobia* [Fobia] em 1998.

²²⁷ “Se você apenas está nisso pela música (S.O.D. Fora!)”, décima terceira faixa do álbum *A Holocaust In Your Head* [Um Holocausto Em Sua Cabeça], lançado pela banda *Extreme Noise Terror* [Terror do Barulho Extremo] em 1989.

²²⁸ “Se você está nisso só pela música/ Apenas vá se foder, não estamos interessados/ Em sua posição fascista, racista, sexista de merda/ Vá se foder, Milano, seu bastardo porco gordo nazista – você está morto”. Sobre a pessoa referida na letra, “Milano”, não é possível saber com certeza de quem se trata; porém, talvez se refira ao vocalista conhecido como ‘Billy Milano’, ex-vocalista da banda *Stroopers of Death*, cuja sigla “S.O.D.” aparece no título da música.

Além das críticas às conjunturas do Estado e do capitalismo, há também críticas lançadas sobre as próprias manifestações da *Macho Ideology* (Weinstein, 2000 [1990]), no cerne do campo. Neste sentido, a música *Cock-Rock Alienation*²²⁹, é bem expressiva e direta, assim é o seu começo:

*Capitalism, racism, sexism
The foundations of cock-rocking idealism
Exploiting, sucking, manipulating
The wisdom of a starry-eyed nation
Making "idols" out of assholes
"Raunchy" "hunky" machismo type fools*²³⁰

Até aqui falamos de elementos especificamente *Grindcore*, porém, ele cobre apenas o termo “*Grind*” da tríade *Grind/Gore/Splatter* mencionada por Campoy (2008). Os outros dois termos dizem mais respeito a um agenciamento específico, partido do pano de fundo tecido pelo *Grindcore*. Trata-se do que muitos adeptos chamam de “*Grindgore*”, uma variação que parte em direção ao que é especificamente *gore* (órgãos, patologias, deformações, anomalias). Seguramente, este agenciamento é o que mais se direciona à carne, às vísceras. Se a bomba nuclear é um dos temas mais explorados no meio *Thrash*; as vísceras, o sangue, as carnes e os ossos são os motivos *Grindgore* mais abordados e revirados. As representações imagéticas e sonoras da mutilação, dos corpos feridos, abertos, putrefados, enfim, do “*gore*”, do grotesco, aqui servem como aporte semântico para se atingir uma linha limítrofe, uma profunda náusea diante do corpo virado ao avesso, profanado e escrutinado em todo e cada espaço. Nítidos exemplos deste material são as produções de bandas como *Repulsion* (1986, EUA); *Carcass* (1986, Reino Unido); *Dead Infection* [Infecção mortuária] (1990, Polônia); *Disgore* [Vomitar] (1994, México); *Lymphatic Phlegm* [Flêuma Linfática] (1996, Brasil); *Spasm* [Espasmo] (República Tcheca, 2000); *Flagitious Idiosyncrasy*²³¹ [Idiosincrasia Flagelada] (2001, Japão); Regurgimentação Necrovaginal Sangrenta (2014, Brasil).

²²⁹ “*Alienação Cock-Rock*”, oitava faixa do influente álbum *From Enslavement to Obliteration* [Da escravidão à Obliteração], lançada pela banda *Napalm Death* em 1988. *Cock-rock* é uma classificação que se endereça às bandas que produzem “Rock falocêntrico” (tradução literal de *Cock-rock*), ou seja, promotores da *macho ideology* mencionada por Weinstein (2000 [1990]).

²³⁰ “Capitalismo, racismo, sexismo/ Os fundamentos do idealismo *cock-rock*/ Explorando, chupando, manipulando/ O conhecimento de uma nação de olhos estrelados/ Fazendo ‘ídolos’ a partir de cuzões/ ‘Sexualmente atrevido’, ‘bonitão’, idiotas de tipo machista”.

²³¹ Mais um notório exemplo de banda de música extrema formada em totalidade por mulheres: Kanako (baixista), Tomoko (baterista), Makito (vocalista) e Noriko (guitarrista).

Os nomes das bandas, neste caso, já dão o tom de suas produções e o título do álbum, lançado em 2016, pela banda Regurgimentação Necrovaginal Sangrenta²³², “Contos de Impulsos Antropofágicos, Mutilações, Desmembramentos e Manifestações de Doenças Crônicas”, resume de maneira exemplar todo o espectro lírico deste singular agenciamento. Vejamos, por exemplo, a letra da música (cuja duração é de quarenta e nove segundos) *Gross Characteristics of the Cerebral Abcess In the Early Stage Development*²³³:

Pathologically, the gross appearance of an abscess in its early stage is that of a poorly localized area of discoloration and softening.

The inflammatory process at this stage is referred to as cerebritis.

*With continued development, a capsule forms around the periphery of the abscess and its center becomes softened.*²³⁴



Capa do álbum *Pathogenesis Infest Phlegmsepsia*, no qual está contido a música acima referida.

Leonardo Campoy teve a oportunidade de entrevistar o vocalista da banda *Lymphatic Phlegm* e, a partir de suas observações, declara:

O *gore/grind/splatter* busca uma representação explícita de tripas humanas em decomposição, de cabeças humanas fisicamente divididas, de sangue coagulado. Seus músicos e apreciadores gostam de brincar

²³² Cuja atual vocalista é Mayara Puertas, também vocalista da banda *Torture Squad*, mencionada no item anterior.

²³³ “Grosseiras características do Abscesso Cerebral em Estágio Inicial de Desenvolvimento”, quinta faixa do álbum *Pathogenesis Infest Phlegmsepsia*, lançado pela banda *Lymphatic Phlegm* em 2002.

²³⁴ “Patologicamente, a grosseira aparência de um abscesso em seu estágio inicial é a de uma área pobremente localizada de discoloração e amolecimento/ O processo inflamatório neste estágio é referido como Cerebritis/ Com o desenvolvimento continuado, uma capsula se forma entorno da periferia do abscesso e seu centro torna-se mole”.

de serem legistas “loucos”, de serem “maníacos” pela morte, de serem açougueiros. Daí eles comparecerem aos *shows* vestidos de médicos sujos de “sangue” e daí a metáfora com o verbo em inglês *grind* para descrever a sonoridade do estilo. Uma música que procura representar a trituração e a moedura da carne humana, assim como o *blues* busca representar musicalmente o trem passando. Mas triturar e moer carne humana todo legista faz. O músico *gore/grind/splatter* representa essas ações de forma horrenda, “nojeiras explícitas”. O instituto médico legal imaginado pelos músicos *gore/grind/splatter* se parece com, ou melhor, soa como uma “fábrica de horrores”. Repugnante. É assim que o vocalista da banda curitibana *Lymphatic Phlegm* nos descreveu como seu vocal deve soar: “repugnante, é como se eu estivesse vomitando” (CAMPOY, 2008; p. 109).

O *Grind/Gore/Splatter* possui também outros agenciamentos, existem bandas que o levam para o cenário da pornografia: uma mistura de sexo, ejaculação, sangue, mutilação e todas as coisas que mencionamos aqui a respeito do *gore*. Alguns exemplos de bandas nesta direção (conhecidas por alguns como “*Porngrind*”) são: *Extreme Masturbation* [Masturbação Extrema] (1991, Espanha); *Total Anal Infection* [Infecção Anal Total] (1999, Indonésia); *Compulsive Vulvolatric Intruders* [Compulsivos Intrusores ‘Vulvolátricos’] (1999, Brasil); *Bowels Out* [Vísceras Fora] (2002, EUA); *Bacterial Vaginosis* [Vaginose Bacteriana] (2005, Indonésia); *Rotten Head Cock* [Pútria Cabeça de Pinto] (2009, Tailândia); Carniceiro (2006, Brasil); *Squirtophobic* [‘Squirtofóbico’] (2008, Áustria)²³⁵. Contudo, em todo caso, a essência é a mesma - mutilação: seja a mutilação do corpo pelo sistema capitalista, pelos braços das corporações e do Estado (no caso do *Grindcore*); seja a mutilação do corpo pela patologia, pela doença, (no caso do *Grindgore*), pelo “culto ao pútrido”, mencionado por Campoy logo após o trecho sobrecitado; seja a mutilação plasmada à temática sexual (no caso do *Porngrind*). Assim, é na e da mutilação que esta “cabeça” se mantém, este é seu núcleo duro semântico.

²³⁵ Todas as bandas mencionadas neste item, exceto as estritamente *Punks* (como *Kuolema*), estão catalogadas e podem ser acessadas pelo banco de dados do *site Metal Archives*: <<https://www.metal-archives.com>>.



Frame da apresentação da banda *Flagitious Idiosyncrasy* no evento anual especializado, *Obscene Extreme Fest* em 2018, República Tcheca. Link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=1eZqMMQBxp8>>.

IV) *Black Metal*, a cabeça da Profanação

*On fire of darkness
Rise a scream of hate
Satanas want vomit
On Jesus Christ's face
- Sarcófago²³⁶*

Notadamente, o *Black Metal* foi a vertente mais amplamente exposta e comentada dentre todas as analisadas por Campoy pela sua própria complexidade e variedade interna. A complexidade concerne não apenas às composições líricas e musicais, mas também às atitudes, acontecimentos e discursos que povoam a obscura noologia dos vastos territórios *Black Metal*; a variedade interna concerne aos distintos agenciamentos sobre o material técnico, semântico, estético, utilizado pelo *Black Metal*. Campoy (op. cit. p. 157) refere-se às variações como “ramificações do mal” e enumera quatro: “misantropia, luciferianismo, paganismo e nacional socialismo”. Atualmente é também possível vislumbrar uma quinta variação, voltada especificamente ao antifascismo. Estes cinco motivos permeiam diferentes segmentos de bandas internas ao *Black Metal*. Veremos algumas especificidades de cada um após um breve resgate referencial geral sobre seus primórdios.

²³⁶ “No fogo das trevas/ Ascende um grito de ódio/ Satanás quer vomitar/ No rosto de Jesus Cristo” – trecho da música “*Satanas*”, sexta faixa do álbum “*I.N.R.I.*”, lançado em 1987.

Frequentemente, entre apreciadores, críticos, artistas e mediadores, as primeiras manifestações do cerne simbólico inicial, sobre o qual o *Black Metal* se ergueria, são classificadas como “proto-*Black Metal*”. Bandas como *Venom* (1979, Reino Unido), *Sodom* (1981, Alemanha), *Slayer* (1981, Estados Unidos), *Hellhammer* (1982, Suíça), *Bathory* [em alusão à Elizabeth Bathory, a “condessa de sangue”] (1983, Suécia), *White Hell* (1983, Japão), *Celtic Frost* (1984, Suíça), *Sarcófago* (1985, Brasil), são alguns exemplos mais “diretos” de inspiração tanto técnica quanto simbólica para o desenvolvimento do *Black Metal*; existem, porém, outros exemplos não menos importantes como o *Mercyful Fate* [Destino Piedoso] (1981, Dinamarca), que, apesar de ser sonoramente distante do *Black Metal*²³⁷, compartilha com este o mesmo terreno semântico e certamente também serviu-lhe como fonte inspiracional.

No que se refere ao som, fazem uso frequente de reverberações e ecos; *blast beats*; distorcidos e graves fraseados musicais que ora privilegiam os ataques (através de palhetadas alternadas), ora distorcidas ressonâncias que conferem um aspecto de atmosfera sonora; andamentos velozes; solos; sussurros e risadas maléficas (como no caso do *Sodom* e *Mercyful Fate*); guturais e vocalizações próximas. Devido o nível de distorção e ataques, assim como no *Death Metal* ou no *Grindcore*, a voz geralmente se encontra quase que “atrás” dos instrumentos, ao invés de transcender a eles (como ocorre, por exemplo, em muitas bandas de *Thrash Metal*).

Semanticamente, todas essas, canalizam sua atenção aos motivos da profanação e blasfêmia, de uma maneira mais intensa e central. Vejamos alguns exemplos deste material:

- *Blasphemer* (*Sodom*)

Black metal is the game I play

'Cause no one show me the right way

I am a bloody Antichrist, only believe in bad

Spit at the church, evil I get

*Blasphemer (x4)*²³⁹

- *The Last Slaughter* (*Sarcófago*)

Panic and fear on this our fell

Now the god's son

*Are falling to hell*²³⁸

²³⁷ O uso de vocal limpo, operístico e fortemente agudo, tão característico de seu vocalista, Kim Bendix (conhecido como “*King Diamond*”), não poderia ser mais distante da sonoridade *Black Metal*, com seus vocais guturais graves e rasgados.

²³⁸ Trecho da música *The Last Slaughter* [A Última Chacina], última faixa do álbum “*I.N.R.I.*”, lançado pela banda *Sarcófago*, em 1987: “Pânico e medo neste nosso sentimento/ Agora o filho de Deus/ Está caindo ao inferno”.

²³⁹ Trecho da música *Blasphemer* [Blasfemador], terceira faixa do EP “*In the Sign of Evil*” [No Sinal do Mal], lançado pela banda *Sodom*, em 1985: “*Black metal* é o jogo que eu jogo/ Porque ninguém me mostra o

- *Sacrifice* (Bathory)
 Tie the angel to the altar
 Sacrifice to lord of hell
 Let the warm blood torrent, baby
 While the moonlight sets the night on spell²⁴⁰

- *Black Funeral* (Mercyful Fate)
 Come, come into my coven
 And become Lucifer's child
 Now crush it, crush the cross
 Suck the blood of this unholy knife
 Say after me: my soul belongs to
 [Satan]²⁴¹



À direita, capa do álbum *To Mega Therion* (Celtic Frost, 1985) e, à esquerda, capa do EP *Rotting* (Sarcófago, 1989); duas grandes referências desta primeira manifestação.

Sobretudo a partir destas fontes, uma “segunda onda” de *Black Metal* [*second wave of Black Metal*] se configura no alvorecer da década de 1990 e inunda o planeta. Alguns notórios exemplos são: *Mayhem* (1984, Noruega), *Darkthrone* (1987, Noruega), *Rotting Christ* (1987, Grécia), *Beherit* (1989, Finlândia), *Marduk* (1990, Suécia), *Satyricon* (1991, Noruega), *Emperor* (1991, Noruega), *Immortal* (1991, Noruega), *Burzum* (1991, Noruega), *Behemoth* (1991, Polônia), *Gorgoroth* (1992, Noruega), *Carpathian Forest* (1992, Noruega), *Belphegor* (1992, Austria), *Hades* (1992, Noruega), *Aura Noir* (1993, Noruega), *Ulver* (1993, Noruega)...

caminho certo/ Eu sou o sanguinário Anticristo, só acredito no ruim/ Cuspo na igreja, maligno me torno/ blasfemador”.

²⁴⁰ Trecho da música *Sacrifice* [Sacrifício], quarta faixa do álbum Bathory, lançado pela banda de mesmo nome, em 1983: “Amarre o anjo no altar/ Sacrifique-o para o lorde do inferno/ Deixe o sangue quente jorrar/ Enquanto a luz lunar coloca a noite em feitiço”.

²⁴¹ Trecho da música *Black Funeral* [Funeral Negro], quinta faixa do álbum Melissa, lançado pela banda *Mercyful Fate*, em 1983: “Venha, venha adentrar minha assembleia de bruxas/ e torne-se filho de Lúcifer/ Agora quebre-a, quebre a cruz/ Sugue o sangue desta profana faca/ Diga depois de mim: minha alma pertence a Satanás”.

Notadamente nascente e acentuada na Noruega, a “segunda onda” (também tida como nascimento do “*Black Metal* moderno”), buscou tensionar os elementos presentes em sua versão prototípica: adotando tremolos no lugar das palhetadas alternadas, *hyperblast beats* no lugar de *blast beats*; adicionando cenários inspirados na paisagem escandinava (como gélidas e densas florestas); nivelando o volume e aspectos da voz e dos instrumentos²⁴² e adotando o que Varg Vikernes expressou como “necro-som”²⁴³, isto é, uma gravação feita intencionalmente com a pior qualidade possível, utilizando os piores equipamentos possíveis. Intentado para ser uma “rebelião contra a boa produção”, o *Black Metal* faz do chiado de gravação um elemento estético marcante; explorando mais minunciosamente maneiras de se criar um denso fundo sonoro, intensificando a sensação de se estar afogado em uma atmosfera de som.



À direita, capa do álbum *Under a Funeral Moon* [“Sob uma Lua Funeral”] (*Darkthrone*, 1993); à esquerda, capa do EP *Through Chasm, Caves and Titan Woods* [“Através do Abismo, Cavernas e Florestas Titânicas”] (*Carpathian Forest*, 1995).

Além de contar com as bandas mais conhecidas no *Black Metal* (como *Darkthrone*, *Burzum*, *Mayhem*, *Hellhammer*, *Carpathian Forest*...), conta com os acontecimentos mais lembrados, veiculados, comentados, e impactantes, que cingem a

²⁴² Diferentemente de grande parte do *Thrash Metal*, onde a voz se encontra proeminente e plenamente discernível dos demais instrumentos (característica que parece ter herdado do *Heavy Metal* tradicional em geral), estilos como *Death*, *Black*, *Doom* e *Drone Metal*, tendem a borrar essa fronteira, fazendo com que a voz esteja ao nível (ou, no limite, aquém) dos demais instrumentos.

²⁴³ Expressão proferida por Vikernes em entrevista exposta no documentário *Until The Light Take Us* [Até que a Luz nos Leve] (2008); disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nxSEnmgQD1A>>.

noologia deste circuito. De todas as vertentes, certamente o *Black Metal*, em seu passado e atualidade, é o agenciamento que mais reforça os conceitos imagéticos e musicais, através de ações não necessariamente musicais ou (“apenas”) estéticas. A década de 1990, devido a isto, foi muito significativa para a popularização do *Black Metal*, tanto por conta dos acontecimentos envolvendo o dito *Black Metal* norueguês, quanto pelo massivo (e, como de praxe, muitas vezes sensacionalista) trabalho jornalístico sobre estes (ocasionando reverberações estéticas e políticas pelo mundo afora).

No que concerne à estetização do corpo e performance, o *Black Metal* faz farto uso de braceletes e caneleiras repletos de longas pontas de metal, cintos também envolvidos por fragmentos metálicos, utilizam geralmente cabelos longos e *corpse paint*. Este último é particularmente importante e se refere à prática de pintar o rosto com uma pastosa tinta branca e, ao redor dos olhos e boca, com uma tinta preta. De certa forma pode-se dizer que a banda *Kiss* operou um efeito de popularização da idéia de se pintar o rosto; porém, foi apenas posteriormente, por bandas como *Mayhem* e *Sarcófago*, que a prática foi modificada²⁴⁴ e aglutinada pela grande maioria do *Black Metal* como um aspecto imprescindível das apresentações e do fazer musical, elemento base sobre o qual, aventa Campoy, os músicos efetivam a passagem de “identidade”: “Saem” de suas identidades corriqueiras para se tornarem, efetivamente, o corpo que detém o pseudônimo adotado²⁴⁵. Como exemplifica o autor, citando um trecho de uma entrevista²⁴⁶ com a banda *Mordor* (2001, Brasil): “O *corpse paint* nos é fundamental, sendo a manifestação de nossos sentimentos, a materialização de uma atitude interior, a expressão de todo ódio aos nossos opositores, aos que nos envergonham. É o mórbido reflexo da alma dos guerreiros de coração negro” (CAMPOY, 2008; p. 150).

²⁴⁴ A pintura facial utilizada pelo *Kiss* é acentuadamente diferente do *corpse paint*. Este último é pensado para suscitar uma expressão repugnante e ameaçadora, que se encaixe nas qualidades sonoras específicas do *Black Metal*. Assim, um dos efeitos do *corpse paint* é suscitar um semblante mórbido, bem longe da estética ocasionada pelo desenho de estrela ou bigodes felinos como, respectivamente, Paul Stanley e Peter Criss utilizam.

²⁴⁵ Como escreve o autor: “Utilizado unicamente nos shows e fotos promocionais, o *corpse paint* é o corolário de uma transfiguração de si pela qual o músico passa, espécie de acionamento de um alter ego guerreiro: seu nome é trocado pelo seu codinome, suas vestimentas ordinárias dão lugar à “armadura”, empunha armas e instrumentos e, finalmente, no seu rosto ele desenha a face de um outro self” (Campoy, 2008; p. 153).

²⁴⁶ Entrevista realizada e exposta em uma das edições do *Anaites Zine*, especializado em Metal Extremo (em especial, *Black Metal*). O zine é produzido e veiculado pela especializada distribuidora maranhense *Anaites Records*: <<https://anaitesrecords.loja2.com.br/>>.



Foto de cima: *Dead* e, à esquerda, Euronymous entre 1988 e 1991 (na época, membros da banda *Mayhem*). Foto de baixo: *Pentagram*, *Nazgul* e *Nattens* entre 2001 e 2002 (na época da banda *Mordor*).

Além dos característicos elementos indumentários e marcas corporais, que tensionam os códigos indumentários mais comuns no *Metal*, alguns músicos/bandas também tensionam a questão performática para novos extremos e um dos exemplos mais conhecidos é o das performances da banda *Mayhem*. Conforme relatos e registros videográficos²⁴⁷, seus dois primeiros vocalistas, *Maniac* e *Dead* chegavam a realizar cortes (superficiais e profundos) em seus braços e tórax ao longo das apresentações e, eventualmente, cuspiam o sangue na platéia²⁴⁸. Ademais, a banda *Mayhem*, em geral, é recoberta por acontecimentos singularmente marcantes, tornados lembranças míticas. Dentre estes, um dos mais rememorados é o do suicídio de *Dead* (cujo nome de nascença é Per Yngve Ohlin) em 1991, quando tinha vinte e dois anos de idade. *Dead* tirou sua vida através de cortes em seus pulsos e pescoço e um tiro de espingarda contra o próprio

²⁴⁷ Registro do vocalista *Maniac* cortando-se em palco: <<https://www.youtube.com/watch?v=i0ALwS4nZ-A>>.

²⁴⁸ Estes aspectos lembram, em certa medida, as marcantes performances de Kevin “GG” Allin, falecido vocalista *Punk* que realizava performances entre as décadas de 1980 e 1990, muitas vezes, nú. Dentre outras coisas, Allin também ficou conhecido por defecar no palco, comer as fezes e/ou jogá-la na platéia, assim como também por trocar socos com a platéia e realizar auto-mutilação. Conforme afirma ao longo de sua última entrevista, em 1994, não se tratam de simples “performances fantasiosas”, mas de um legítimo ritual – *Link* sobre a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=bn4jd_PcOT4>.

crânio, segundo explica em sua nota de suicídio²⁴⁹. Após o ocorrido, Euronymous, primeiro a ver a cena, tirou fotografias do cenário e coletou fragmentos do crânio de seu ex-companheiro de banda, com os quais, utilizando-os como pingentes, fez alguns colares. Quanto às fotos, uma seria utilizada, em 1995, como capa de seu lançamento *Dawn of the Black Hearts* [Alvorecer dos Corações Escuros], que, um tanto ironicamente, é uma gravação de uma apresentação ao vivo (na qual *Dead* performou os vocais), realizada na comuna norueguesa de Sarpsborg, em 1990. Outro aspecto irônico é o de que este disco foi lançado dois anos após a morte do próprio Euronymous, que, por sua vez, foi assassinado à facadas por Varg Vikernes²⁵⁰ (outro ex-companheiro da banda *Mayhem*). Muitas produções da banda, aliás, só foram efetivamente lançadas após a morte

²⁴⁹ *Dead* deixou uma nota de suicídio, em norueguês (sua língua materna). A nota original, facilmente encontrada na *internet*, foi traduzida para o inglês e, sobre esta tradução, traduzimos da seguinte maneira: "A famosa frase: desculpe o sangue, mas eu cortei meus pulsos e pescoço. Era a intenção morrer na floresta para que então levasse alguns dias antes que fosse possível de me encontrarem. Eu pertenço à floresta e sempre o fiz. De todo jeito, ninguém entenderá a razão para isto. Para dar algum semblante de explicação, eu não sou humano, isto é apenas um sonho e em breve eu acordarei. Isto foi muito frio e o sangue estava coagulando o tempo todo, ademais minha nova faca é muito lenta. Se eu não conseguir morrer pela faca vou estourar toda a merda do meu crânio. Ainda não sei. Eu deixo todas as minhas letras para "Deixar Rolar os Bons Tempos" – mais o resto do dinheiro. Quem encontrar isso fica com a merda toda. Como uma última saudação, devo apresentar "*Life Eternal*" ["Vida Eterna"]. Faça o que quiser com esta merda. / Pelle. Isto não me ocorreu agora, mas há dezessete anos". Após a mensagem, *Dead*, registrou a música *Life Eternal*, que mencionara e que fora incluída no álbum *De Mysteriis Dom Sathanas* (1994, *Mayhem*). A letra diz: "A dream of another existence/ You wish to die/ A dream of another world/ You pray for death to release the soul/ One must die to find peace inside/ You must get eternal/ I am a mortal, but am I human?/ How beautiful life is now when my time has come/ A human destiny, but nothing human inside/ What will be left of me when I'm dead?/ There was nothing when I lived/ What you found was eternal death/ No one will ever miss you" ["Um sonho de outra existência/ Você deseja morrer/ Um sonho de um outro mundo/ Você reza para que a morte liberte a alma/ Precisa-se morrer para encontrar a paz interior/ Você deve tornar-se eterno/ Eu sou mortal, mas sou humano?/ Quão bela é a vida agora quando meu tempo chegou/ Um destino humano, mas nada de humano no interior/ O que sobrar de mim quando eu estiver morto?/ Nada houve quando eu vivi/ O que você encontrou foi uma morte eterna/ Ninguém nunca sentirá sua falta"].

²⁵⁰ Varg Vikernes, irônica e nascido sob o nome cristão de Kristian Vikernes, é uma das figuras mais conhecidas do Metal Extremo; ex-membro da banda *Mayhem* e fundador da banda *Burzum* (cuja qual ele era o único membro), Vikernes fora preso e sentenciado a vinte e um anos de prisão após o assassinato de Euronymous e também pelas acusações sobre ter participado da série de incêndios em igrejas norueguesas ao longo da década de 1990. Com efeito, como será exposto, uma foto de uma das primeiras igrejas queimadas na Noruega serviu-lhe como capa da primeira produção do *Burzum*, lançada em 1991. Solto em 2009, após ficar dezesseis anos em reclusão, Vikernes muda-se para a França em 2010 e, em 2013, é novamente preso (desta vez, junto com sua esposa) pela polícia francesa pela suspeita de ataque terrorista (após sua esposa ter comprado legalmente alguns rifles). Conforme relata sua biografia exposta no *Metal Archives*, após isso, investidas contra Vikernes se amontoariam; elas se deveram pelos discursos de Vikernes em seu até então *blog*, que incentivava e espalhava o "racismo, antisemitismo e apologia de crimes de guerra e crimes contra a humanidade". Além disso, sua fugaz biografia exposta consta que "desde julho de 2012, ele [Vikernes] começou um canal no *YouTube* chamado *Thulean Perspective* [Perspectiva Thulean], que se tornou sua principal atividade até junho de 2019 quando foi fechado pelo *Youtube* por causa de seu conteúdo associado à supremacia branca, racismo e discriminação sobre vários grupos étnicos". <https://www.metal-archives.com/artists/Varg_Vikernes/31>.

tanto de *Euronymous* quanto de *Dead*. Atualmente a banda continua suas atividades, mantendo apenas um membro original, o baixista, *Necrobutcher*.



Capa do referido lançamento, *Dawn of the Black Hearts* (1995, *Mayhem*).

A partir de 1992, um ano após o suicídio de *Dead*, uma onda de fogo se formou e alastrou pelas igrejas em territórios noruegueses e vizinhos. Documentários sobre o *Black Metal* como *Until the Light Take Us* [Até Que a Luz Nos Leve] (2008) ou filmes parcialmente baseados em fatos reais, como *Lords of Chaos* [Lords do Caos] (2018), compilam tanto casos de assassinatos de homossexuais²⁵¹ quanto (dezenas de) casos de tradicionais igrejas cristãs (construídas em madeira) transformadas em cinzas pelas mãos do *Black Metal* ao longo de quase toda a década de 1990. Nos locais incendiados, frequentemente, eram encontrados animais sacrificados e/ou símbolos supostamente satânicos. Com efeito, o fogo e a incineração das igrejas também tornaram-se elementos estéticos no caldo simbólico que recobre o *Black Metal* (tanto noruegues quanto mundial); tradicionais bandas como *Immortal* ou *Burzum* chegaram a utilizar tais imagens como

²⁵¹ Muito embora, como observaram Weinstein (2000 [1990]) e Campoy (2008), a homofobia seja uma característica relativamente comum neste meio, Ghaal, ex-vocalista da banda *Gorgoroth* e fundador da *Ghaals Wyrd* (2015, Noruega), em entrevista concedida ao *Metal Injection* (site de notícias especializado em *Metal*), afirma ter sido bem acolhido após a mídia ter anunciado sua sexualidade. Entrevista disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CogRHsL40po>>. É evidente que nestes vastos campos, e cada vez mais, os valores são polifônicos. Existem tanto bandas e fãs abertamente homofóbicos e/ou racistas, que pregam explicitamente a agressão contra específicos grupos étnicos e/ou a comunidade LGBTQUIA+, quanto bandas e fãs que se projetam em sentido inverso: como vimos, existem coletivos e bandas feministas no âmbito do *Metal*; ademais, como veremos, existe uma “ramificação” mais recentes no *Black Metal*, *Red and Anarchist Black Metal* [*Black Metal* Vermelho e Anarquista]. Afortunadamente os ventos da mudança parecem soprar. Portanto, no momento, não é possível sustentar alguma redutibilidade no espectro político que permeia este território.

capas em seus primeiros trabalhos. Para além destas, bandas atuais permanecem empregando a questão do fogo tanto em suas capas quanto em suas performances, mantendo acesa, como diria Campoy, a “chama do *underground*” e, adicionaríamos, do *Black Metal*.



Foto superior direita: capa do álbum *Diabolical Fullmoon Mysticism* [“Misticismo Diabólico da Lua Cheia”] (*Immortal*, 1992). Foto superior esquerda: capa da Demo *Burzum I* (*Burzum*, 1991) e que registra os restos de uma das primeiras igrejas incendiadas na Noruega, em 1992. Foto inferior: Doom-Rá, atual guitarrista e vocalista da banda mineira *Uraeus* (1999, Brasil), cuspidor de fogo, ao longo de uma apresentação ocorrida em Goiânia (2005). Registro fotográfico exposto na pesquisa de Leonardo Campoy (2008, p. 219).

Varg Vikernes e Jørn Inge Tunsberg²⁵², durante uma entrevista exposta no documentário *Satan Rides the Media*²⁵³ (1998), afirmam que a Noruega não deveria ser cristã. O ataque às igrejas, como expressaram, é uma espécie de vingança contra o cristianismo que se instalou imperiosamente sobre as pagãs terras escandinavas. Segundo as palavras de Vikernes ao longo desta mesma entrevista:

“O motivo da vingança está lá, até onde eu vejo. A igreja teve o que mereceu. A igreja tem se comportado tão indecentemente, de forma imoral e cruel na Noruega... É incrível quando falam de satanismo quando alguém queima uma igreja; deveriam olhar para si mesmos e recordar todos os lugares sagrados que eles queimaram e que, sobre essas ruínas, construíram suas igrejas”

²⁵² Tunsberg é guitarrista e fundador da banda Hades, em 1992. Ele e Vikernes foram presos na época, sob acusação de terem incinerado a até então igreja de Asane (em Bergen, Noruega).

²⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bhyLa29b9Zw&t=1160s>>.

Estes acontecimentos não dizem respeito apenas à Noruega e à década de 1990; todos esses acontecimentos são muito bem conhecidos pela quase totalidade dos fãs. É desta matriz, deste complexo de conteúdos, técnicas, estéticas e acontecimentos que as “ramificações do mal” vão eclodir. A tenacidade e influência desta fonte é tão grande que, conforme escreve Campoy:

O efeito desses acontecimentos noruegueses, chamemos assim, foram e ainda são arrebatadores entre os praticantes de *black metal* do *underground* nacional. Podemos dizer que todo o estilo do *black metal* que estamos descrevendo neste item é uma imitação, com alguns poucos ajustes, do *black metal* constituído por bandas como o *Burzum* e o *Mayhem*, desde a música até o visual e a ideologia satânica. Não só imitam as bandas norueguesas mas, além disso, os praticantes nacionais cultuam alguma imagem “maligna” da própria Noruega, um país frio, terra dos guerreiros viking, que tem em alguns meses do ano, duas horas de sol por dia. Não é raro vermos pessoas nos shows destoando a primazia do negro com as camisetas vermelhas da seleção de futebol norueguesa. (CAMPOY, 2008, p. 161)

Ora, retomemos as ramificações apontadas pelo autor: luciferianismo, misantropia, paganismo e nacional-socialismo. O luciferianismo, adoção das imagens, atitudes e semânticas que envolvem Lúcifer, como pode-se imaginar, é uma ramificação “central” em relação à tradição *Black Metal*. É a ramificação que sustenta como baluarte a figura central destes campos, o Diabo. Esta ramificação é qualificada por Campoy como o carro “abre-alas” destes territórios, pois ele reflete e “ênfatiza uma opinião que todo praticante de *black metal* tem”. Isto é, a de que o Cristianismo (e, no limite, todas as religiões), são ilusórias, “uma falsidade, uma doutrina de seres fracos que, com medo do auto-conhecimento, se apóiam em uma religião onde todas suas ações mundanas estariam subordinadas às vontades divinas” (ibid. p. 157). No Brasil, bandas como *Bestymator* (1989, São Paulo); *Death Altar* (1991, Amazonas); *Pactum* (1995, Paraná); *Arkhôn Tôn Daimoniôn* (1995, Bahia); *Evil Church* (2002, Ceará); *The Last Profanation* (2003, Rio Grande do Norte); *Deus em Chamas* (2003, Espírito Santo); *Abismo 666* (2005, Rio de Janeiro); *Exterminate Messiah* (2005, Mato Grosso do Sul); *Spiritus Diaboli* (2010, Santa Catarina), dentre outras, expressam muito bem esta ramificação. Suas músicas versam quase que exclusivamente sobre satanismo, sacrilégios e a destruição de Deus pelo Diabo²⁵⁴.

²⁵⁴ Aqui pode-se encontrar (ou não) efetivos praticantes e crédulos da doutrina satânica. Conforme releva Campoy (2008, p. 220): “É verdade que alguns praticantes afirmam a prevalência da “ideologia” sobre a música na chave de uma crença religiosa. Chegamos a coletar depoimentos, e preferimos não indicar de quem, nos quais o praticante diz acreditar na existência de um local metafísico chamado inferno,



Foto de uma apresentação da banda *Bestymator*, atualmente composta pelo baterista *Sodomatic Slaughter*; pelo guitarrista/vocalista/tecladista *Nuclear Holocausto Vengeance* (que, na imagem, segura um crânio de bode); pelo baixista *Abyss* e pelo guitarrista *Ancient Corpse Desecrator*. Disponível em: <<https://www.metal-archives.com/bands/Bestymator/27044>>.

Contudo, ressalva Campoy,

[...] o luciferianismo em si não chega a ser uma ramificação estilística do *black metal*. Nenhuma banda rotula sua música como *luciferianistic black metal*. Esta prática é mais uma postura que os praticantes defendem como real, uma maneira de demonstrar aos seus pares que ele assumiu a ideologia do *black metal*, isso que eles chamam de satanismo, como estilo de vida (ibid. p. 158).

Porém, o paganismo, uma variação partida do luciferianismo no contexto do *Black Metal*, é tida como efetiva “ramificação estilística” no cerne destes campos²⁵⁵; as bandas que se intitulam pagãs e que versam sobre o paganismo (aqui entendido como qualquer cosmologia ancestral, reprimida pela Igreja) se inscrevem sob a classificação *Pagan Black Metal*. Seguindo a justificativa de Varg Vikernes (de que, com os incêndios ocorridos na Noruega ao longo da década de 1990, “a igreja teve o que mereceu”, já que a instalação da casa de Cristo nos países escandinavos também incendiou, em decorrência

governado por uma entidade chamada satanás, onde a tortura das almas pauta o cotidiano. Ele quer ir para lá quando morrer. Também chegamos a visitar casas de alguns praticantes, e preferimos não dizer onde, que tinham um de seus cômodos transformado em altar satânico, repleto de velas vermelhas e pretas, com a cruz católica invertida pendurada na parede e crânios, reais ou não, espalhados pelo recinto. Assim como participamos de um show fechado de black metal, que preferimos não indicar quando, onde uma das bandas, de fato, matou um porco durante sua apresentação. Ou seja, essa “filosofia de vida extrema”, dependendo do praticante, pode sim resultar em práticas que não se explicam totalmente pela música”. Todavia, ressalva logo em seguida, o elo do *Black Metal* em geral (assim como de toda vertente) é a música e não a religião..

²⁵⁵ Não há algo como “*Satanic Black Metal*”, mas existem inúmeras bandas sob o crivo de *Pagan Black Metal*.

de sua instalação, as deusas e deuses daquela terra), o agencimento pagão busca retomar, rememorar e reviver “aquilo que a expansão global do império de Cristo crucificou”²⁵⁶.

Ora, apesar de inicialmente concernir às divindades nórdicas, a vertente pagã no contexto do *Black Metal* também resvala para outras cosmologias que também foram colonizadas pela Igreja. No Brasil, as bandas sob a classificação de *Black Metal* Pagão [*Pagan Black Metal*] se referem tanto à cosmologia *viking*, quanto à cosmologia de outros povos nativos. Enquanto bandas como *Helgrid* (2003, Minas Gerais), por exemplo, evocam tanto a imagem de divindades nórdicas²⁵⁷, quanto a vingança contra a Igreja²⁵⁸; bandas como *Miasthenia* (1994, Distrito Federal) evocam imagens como *Quilla*²⁵⁹, *Tlaloc*²⁶⁰ e *Martín Ocelotl*²⁶¹, assim como também compõem músicas em Tupi²⁶² e também reivindicam vingança - conforme é gritado já no início da música *Essência Canibalística*²⁶³:

O pajem²⁶⁴ tupinamba anuncia o fúnebre ritual
Imolação e vingança, sangue, ódio e poder
Os deuses bestiais se manifestam na velha dança Tortura!!!
Desprezando o deus inimigo
*Debe mara pa xe remin ram begue!!!*²⁶⁵
*Nde akanga juka aipota kuri ne!!!*²⁶⁶

²⁵⁶ Palavras ditas por Marcos, 29 anos de idade, analista de sistemas e apreciador de *Black Metal*, com o qual conversei em 2018, próximo aos bares do sub-solo da Galeria 24 de Maio (ou, como mais conhecida, “Galeria do Rock”), no centro da cidade de São Paulo. O abordei após notar um proeminente símbolo do Mjölnir (o martelo de Thor) tatuado em seu braço. Como havia imaginado, Marcos declarou que sua tatuagem concerne à sua religião, Ásatrú. Segundo explicou-me, sua politeísta religião faz “renascer os deuses nórdicos que foram esmagados pela Igreja; como Odin, Loki, Thor, Freya, Frey, Tyr, Hel, Skadi...”.

²⁵⁷ Como na música *Hermod and Hel*, segunda faixa da fita demo *Wisdom Midgard* (2004). Na referida cosmologia, Hermord é filho da Deusa Frigg com o Deus Odin e é aquele que leva as almas deste mundo; Hel, por sua vez, é a dominadora da “Casa das Névoas”, mundo dos mortos que morreram sem glória, de maneira desonrosa.

²⁵⁸ Conforme expressa a música *Pagan Flames Burning Churches* [Chamas Pagãs Queimando Igrejas], terceira faixa da sobredita fita.

²⁵⁹ Como na música *Zôster*, sétima fixa do álbum *Batalha Ritual* (2004). *Quilla* é a Deusa inca da Lua; divindade do casamento, do ciclo menstrual e da proteção das mulheres.

²⁶⁰ Deus asteca do trovão, raio, relâmpago e chuva.

²⁶¹ Sacerdote asteca, julgado e condenado pelo martelo da inquisição espanhola em 1536, acusado de feitiçaria, humilhado em praça pública e preso em Sevilha, Espanha.

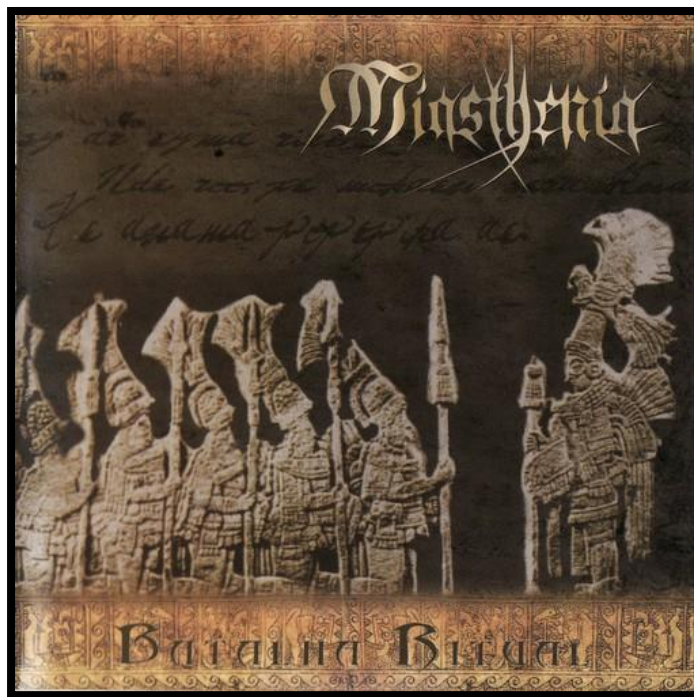
²⁶² Como *Ymaguare* [Desde os tempos antigos], primeira faixa de seu álbum *Antípodas* (2017).

²⁶³ Nona e última faixa do referido álbum *Batalha Ritual* (2004).

²⁶⁴ “Pajem” designa alguém que acompanha; pode-se referir a “escudeiro”, “empregado”, “jovem serviçal”...

²⁶⁵ Tradução oferecida pela banda: “Que todo infortúnio recaia sobre você, minha comida, minha refeição!!!”.

²⁶⁶ Tradução oferecida pela banda: “Quero arrebentar sua cabeça ainda hoje!!!”.



Capa do álbum Batalha Ritual (Miasthenia, 2004).

Ora, a rememoração da ancestralidade, a evocação dos deuses anciãos e a demanda de vingança podem suscitar um sentimento de angústia e necessidade de trazer à luz o ponto de vista do oprimido, sua História, escovando-a, como diria Walter Benjamin (1940) em sua sétima tese, a contrapelo. É isso que bandas como Miasthenia (1994, Distrito Federal), Corubo (1999, Rondônia), Brutal Morticínio (2006, Rio Grande do Sul), Ritos (2007, Sergipe) fazem. Dentre estes exemplos, a banda Corubo é um dos mais exemplares. A banda declara-se “*Indigeuos Black Metal*” [“*Black Metal Indígena*”] e suas letras, compostas tanto em português quanto em idiomas pré-coloniais, versam sobre resistência indígena. Em sua página no *Facebook*, sua descrição é rápida e direta: “Combate. Ação direta. Bandeira Negra. Liberdade para quem luta por ela!”. Lançamentos como *Resistência Indígena* (1999), *Nem a Morte Cala a Voz do Guerreiro* (2001), *Jahe’Opapá* (2006), *Ypykuera* (2008), *Existência Indígena é Guerra* (2017) reverberam a auto-descrição da banda. Seguinte é a letra completa da música “Agrogenocídio, Bra\$il traidor, Pindorama marcha!”, primeira faixa do último lançamento aqui citado:

Ah! Reintegração de terras, devastações, demarcações,
estamos em guerras!
Flechas, balas e mandatos, em um mundo governado, cercado, limitado, ah!
Ruralistas! Os novos bandeirantes.

Germes que financiam a exploração da terra e sua morte!
 Agrogenocídio!
 Agrogenocídio!²⁶⁷

O conteúdo da letra de abertura tem muito a ver com a capa deste EP, constituída pela fotografia do cadáver de Pinduca, agente de saúde na Secretaria Especial de Saúde Indígena da Serra das Trempes, importante liderança Tupinambá. Pinduca e sua família foram assassinados a tiros em maio de 2015 durante uma emboscada ocorrida em Ilhéus (Bahia); seus algozes, Edivan Moreira da Silva e dois não identificados, mataram-lhes por território, para que não houvesse a demarcação das terras pelas quais a liderança indígena, há muito, lutava²⁶⁸. Na capa deste disco, a foto do cadáver de Pinduca compartilha espaço com um pequeno texto sobre o ocorrido, escrito por Tereza Amaral e Casé Angatu Xukuru Tupinambá:

"Acho que vou realizar! Vou ter o documento dizendo que a terra é minha. Aí vou ser mais feliz ainda". O sonho de Adenilson da Silva Nascimento, nome indígena Pinduca, tombou na terra que tanto esperou pela homologação.

Ele foi barbaramente assassinado no dia do Trabalhador, 01. Agente de Saúde na Secretaria Especial de Saúde Indígena da Serra das Trempes, há 15 anos, Pinduca foi brutalmente morto a tiros disparados por pistoleiros quando voltava de uma pescaria com a família - a esposa com um filhinho de colo e uma adolescente de 15 anos.

A emboscada vitimou a liderança e feriu gravemente a esposa. Segundo informações publicadas na *fanpage* da *Creche Oka Katuana*, sua mulher fingiu estar morta, mas foi alvejada covardemente pelas costas abraçada com o filhinho de apenas um ano de idade. A criança também está hospitalizado e passa bem. A mãe será submetida a uma cirurgia.

"Fomos avisados pela Funai que esteve no local do crime, às 11hrs da noite, onde encontraram a vítima e depois a mulher carregando a criança, arrastando-se a 600 metros da estrada. A adolescente que embrenhou na mata conseguiu entrar em contato por celular com caciques e liderança indígenas. De imediato avisaram as autoridades competentes para as devidas providências".

Em texto publicado com fotos (Acima) a Creche Oka Katuana ressalta que a "Comunidade Tupinambá exige rigorosa investigação e punição dos culpados".²⁶⁹

²⁶⁷ O clipe desta música pode ser encontrado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SKo8AyyrFC8>>.

²⁶⁸ Matéria recente sobre o andamento do caso: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/mpf-denuncia-responsavel-por-executar-lideranca-tupinamba-com-13-tiros-em-ilheus/>>.

²⁶⁹ Disponível em: <<http://odescortinardaamazonia.blogspot.com/2015/05/agrocrime-lider-tupinamba-e-morto-em.html>>.



Capa do referido EP, “Existência Indígena é Guerra” (Corubo, 2017).

Estas produções só reforçam a certeza de que, para parafrasear outra música da banda, “Há Sempre Quem Resista”.

Contudo, a assimilação da consciência com os conteúdos pré-coloniais, com as divindades anciãs, com a “pureza” de uma terra ainda não violada pelos grilhões da colonização, também pode suscitar caminhos bem diversos, excitando um sentimento de orgulho e honra por carregar em si a “pureza pagã”. Ora, equacionando um ideário de pureza a um desejo de vingança sobre “os de fora”, entendidos como intrusos que infectam a pureza originária, o *Black Metal* Pagão pode passar a dialogar (e coadunar) com o nacionalismo e, frequentemente dentre estes, com o separatismo e fascismo. Bandas como Florestas Negras (1999, Distrito Federal), *Drakonian Age* (2000, Santa Catarina) ou *Storm Front* 88²⁷⁰ (2006, Paraná) servem como nítidos exemplos desta controversa mescla. No Brasil, as bandas que se enveredam por estes caminhos geralmente têm o Sul do país como santuário, local de glorificação e idealização, em

²⁷⁰ O número 88, presente em outros nomes de bandas, músicas e capas, refere-se ao ano de 1988; ano de intensificação da ação *Skinhead* neo-nazista norte-americana através, dentre outros, da organização conhecida por *WAR* (*White Aryan Resistance* [Resistência Ariana Branca]), fundada em 1983 e liderada por Thomas Metzger (*skinhead* partidário à ideia de supremacia branca). Um dos eventos mais conhecidos e utilizados para “canonizar” este ano entre os neo-nazistas, foi o assassinato de Mulugeta Seraw, espancado até a morte por três adeptos ao “orgulho branco”. Seraw nascera na Etiópia e estava nos Estados Unidos para frequentar a universidade.

contraste ao repúdio sentido em relação ao restante do território nacional. Vejamos um exemplo de cada banda citada, nos seguintes trechos:

- A Essência dos Filhos do Sul²⁷¹

Louvemos nosso solo, como louvamos a lua;
Entoemos hinos à terra, como entoamos contos à guerra.
Bebamos o sangue do guerreiro infame
E celebramos a morte do filho do Norte.

- Sul Majestoso²⁷²

Orgulhosos por nossa raça
Por nosso passado glorioso
Honrado em batalha
Sul Majestoso

- S.U.L.²⁷³

Sul eterno Sul
Guia-me para vitória
Ostentando sua bandeira
Cantarei seu hino de glória
Sul eterno Sul

Não necessariamente as bandas adotam imagens religiosas (satânicas ou pagãs) para pregar o nacionalismo. Assim, podem deixar o paganismo e seus símbolos para vestir a explícita classificação de *National Socialist Black Metal* (ou *NSBM*), isto é, um *Black Metal* orbitante tão somente aos símbolos e ideários nacionais-socialistas: suásticas nazistas, símbolos da SS²⁷⁴, cruces de ferro²⁷⁵, águias²⁷⁶, símbolos de Totenkopfs²⁷⁷ e do orgulho branco²⁷⁸ vêm substituir (ou, por vezes, compartilhar espaço com) os símbolos pagãos ou satânicos. O orgulho pagão verte-se, sob tais circunstâncias, em orgulho branco e o amor sobre a terra verte-se em ódio sobre as terras (consideradas impuras). É significativo que tanto São Paulo quanto as regiões ao sul do país apresentem maior concentração de bandas deste tipo. Alguns exemplos são: *Command* (1997, Paraná), *T.O.S.T. War* (1999, Rio Grande do Sul), *Sacrifício Sumério* (2002, Paraná), *SS Reich*

²⁷¹ Terceira faixa do álbum *Círculo Triunfante de Fogo e Sangue*, lançado pela banda *Florestas Negras*, em 2002.

²⁷² Primeira faixa da fita demo *Sul Majestoso*, lançado em 2007 pela banda *Storm Front 88*.

²⁷³ Quinta faixa do álbum *The Old Legends of the Battles* [Velhas Lendas das Batalhas], lançado pela banda *Drakonian Ages*, em 2011.

²⁷⁴ O símbolo “SS” designa a organização militar conhecida por *Schutzstaffel*, encabeçada e fundada em 1925 por Adolf Hitler. O lema da organização, “*Meine Ehre heißt Treue*” [“Minha honra é lealdade”], frequente é inscrita sobre o símbolo do crânio Totenkopf.

²⁷⁵ Símbolo de condecoração militar do Terceiro Reich.

²⁷⁶ Símbolo que designa força e poder.

²⁷⁷ Totenkopf, em alemão, quer dizer “crânio” e é representado por um crânio em frente a ossos cruzados. Através dele se designa a evocação da morte e o desafio ante ela.

²⁷⁸ O símbolo do orgulho branco é expresso através da ilustração de um círculo dividido em quatro partes iguais pelo traçado de duas linhas retas que se cruzam.

(2010, São Paulo), *Wolfsherz* (2010, Santa Catarina), *Aryan 88* (2010, Rio de Janeiro), *Furor Volturmo* (2012, São Paulo), *Ordnung* (2013, Paraná), *Paulistarum* (2017, São Paulo)... Existem, não obstante, bandas deste tipo em outras localidades também; eis o atípico exemplo da hitleriana banda *Schutzstaffel* (2009, Rio Grande do Norte). Peguemos esta última como exemplo de caso. Embora não tenha tido acesso ao conteúdo das letras de seu único disco *full-length*, “*National Socialist Black Metal*”, lançado em 2018, tanto sua capa, que retrata o rosto de Adolf Hitler (cercado por um molde estilizado com suásticas nazistas), quanto os seus títulos (tais quais “*Waffen SS*”, “*SS Attack*”, “*Black Metal Against Jews*”, “*Auschwitz MMXV*”, “*White Brotherhood*”...) já deixam bem nítido o espectro sob o qual tudo isso repousa. Significativamente, a banda também possui uma música (gravada em outros discos²⁷⁹) chamada “Jair Bolsonaro”, em homenagem ao mesmo.



Capa do referido álbum, *National Socialist Black Metal* (2018, *Schutzstaffel*).

Contudo, do mesmo modo que existe o espectro nazi-fascista materializado no âmbito do *Black Metal* sob a nomenclatura *NSBM*, há também a materialização de espectros anarquistas, comunistas e anti-racistas pela identificação com o que ficou conhecido como *Red and Anarchist Black Metal*²⁸⁰ (ou *RABM*). Eis o caso de bandas como *Homunculi* (2010, Paraná), *Ivpiter* (2012, Paraná), *Teenage Suicide* (2012, São Paulo), *Tiffo* (2017, São Paulo)... Ao passo em que a banda *Schutzstaffel* se apoia em

²⁷⁹ Como no disco *Potentum Eximia Terra Matter* (2017), composto pelas bandas *Paulistarum* e *Schutzstaffel*. Significativo notar que a faixa “Jair Bolsonaro” sucede a faixa “Força Ariana”.

²⁸⁰ A mesma distinção classificatória é operante no circuito *Skinhead*: para marcar explicitamente sua oposição em relação aos *boneheads* (*skinheads* de extrema-direita, assim como o *NSBM* no âmbito do *Black Metal*) aqueles que se veem ligados às bandeiras vermelha e negra comungam sob designação de *RASH* (*Red and Anarchist Skinheads*).

símbolos nazistas e saúda Bolsonaro, a banda Tiffo, por exemplo, o escarneia e se apóia em símbolos anarquistas. Seus lançamentos “Facada no Facho”²⁸¹ (que enfoca o episódio da facada recebida por Bolsonaro em setembro de 2018, ao longo de sua campanha eleitoral) e “Lutar | Resistir” (cuja capa é a bandeira das Forças Guerrilheiras Internacionais e Revolucionárias do Povo), oferecem exemplos suficientes:



Ao lado direito, capa do single “Facada no Facho”; ao esquerdo, capa do single “Lutar | Resistir”.

Ora, além do luciferianismo, paganismo, nacional-socialismo e antifascismo, conforme Campoy, ainda há a misantropia (isto é, o ódio à humanidade), outra grande frente temática, que também se expressa com vivacidade. Segundo o autor, a misantropia seria um agenciamento de radicalização da guerra luciferianista contra Deus e o Bem, levando-a para um patamar de guerra contra a vida humana. (CAMPOY, 2008, p. 155). Para ilustrar estes conteúdos, o autor cita o exemplo da banda *Vulturine* (2002, São Paulo) e seu até então único lançamento maior, o EP “O Caminho da Mão Esquerda” (2007). Este sugestivo disco conta com três músicas: *O Caminho da Mão Esquerda*, *Life:A Real Non Sense Thing* e *The Final Breath Of Mankind*. Eis um trecho de cada uma delas:

- *Life:A Real Non Sense Thing*

*For all those... see no illusion
For all those... Lucifer worship
For all those of anti human culture*

- *The Final Breath Of Mankind*

*I hate you all
They are all my enemies
All the idols of men and followers of God*

²⁸¹ “Facho” é um termo que designa, pejorativamente, indivíduos ou grupos considerados fascistas. No circuito *Punk* e em coletivos autônomos a evocação deste termo é bem comum.

*Anti life*²⁸²*Desecrate hymn... The final breath of mankind*²⁸³

- O Caminho da Mão Esquerda

O único sentimento é a decepção e a miséria
Clamor pela morte o único caminho existente.
Uma percepção diabólica a euforia misantropa
A solidão prevalece no escuro e vazio tormento

Assim, de maneira bem acurada, Campoy (ibid.) dispara: “Para o *Vulturine*, existe um sério problema com o ser humano, o fato de ele estar vivo”. As palavras de Campoy são atestadas pelas palavras do próprio fundador da *Vulturine*, “Vlad d’Hades”, em entrevista ao zine *Temple of Evilness Zine* nº 1²⁸⁴, quando afirma que seu objetivo é “fazer música inumana e odiosa com um sentimento satânico de morte, tragédia, profanação do sagrado e um golpe mortal nos ídolos do Homem”. Tal música inumana, sob a bandeira do “anti-humano”, também é performada por bandas como *Necrocult* (1998, Minas Gerais); *Blackpest* (2003, Paraíba); *Anti Life* (2010, Rio de Janeiro); *Ocultus Sathanas* (2010, Amazonas); *Mizmor 6.66* (2012, Paraná)...

²⁸² “Para todos aqueles... que não veem a ilusão/ Para todos aqueles que... cultuam Lúcifer/ Para todos aqueles da cultura anti-humana/ Anti-vida”.

²⁸³ “Eu odeio todos vocês/ Todos eles são meus inimigos/ Todos os ídolos dos homens e seguidores de Deus/ Hino profanador... A respiração final da humanidade”.

²⁸⁴ “Zine” é uma abreviação de “*magazine*” (“revista”). Revista feita particularmente por praticantes do *underground*, sobretudo no âmbito do *Black Metal*. O zine, presente também em outros meios (como *punks* e *skinheads*), pode ser físico ou virtual (neste caso, chamado de “*webzine*”) e vendido ou livremente distribuído. No caso do Metal Extremo, nos zines encontram-se conteúdos concorrentes ao estilo em questão (entrevistas e informações múltiplas). Por ser uma forma acessível e rápida de veiculação informacional, que foge às mídias massivas, o zine também é utilizado por coletivos políticos autônomos para disseminação de suas idéias.



Capa do álbum *Tentáculos da Aberração*, lançado pela banda *Vulturine* em 2014 (mais de cinco anos após a pesquisa de Campoy). Interessante notar que a mão que sai do caldeirão é, justamente, a esquerda.

O ódio misantropo, direcionado ao externo, também pode mover-se em caminho inverso, mirando contra si mesmo; é este o caso expresso em produções sob o cunho de *Depressive Suicidal Black Metal* (ou *DSBM*), que ganhou notória força após o ano 2000. Como o nome sugere, o *DSBM* orbita em torno de temas como depressão e suicídio, a partir de letras que versam sobre vazio existencial, falhas pessoais, perdas, fugacidade dos laços interpessoais, auto-depreciação, auto-mutilação, melancolia, angústia... Tal carga simbólica é expressa já no nome das bandas, cujos alguns exemplos nacionais são: *Tristis Terminus* (2006, Minas Gerais), *Depressive Life* (2007, Distrito Federal), *Frio* (2009, Paraíba), *Suicidal Disciplines* (2009, São Paulo), *Endless Solitude* (2010, Amapá), *Neblina Suicida* (2010, Rio de Janeiro), *Cold Abyss* (2011, Espírito Santo), *Inverno Soturno* (2014, Pará)... A título de amostra, eis a letra da música *Retreat Conscience* [Consciência Recuada], quinta faixa do álbum *Distressing...* [Angustiante...], lançado em 2009 pela banda *Tristis Terminus* e que resvala em todos os pontos mencionados:

Retreat Conscience
The darkness takes over me
The vacuum of loneliness distress me all the days
My life pass before my eyes without that I realize
I do not know if I can believe in people
Because the heart deceives
Everything is dead and inert for me
And all purity and beauty die in my eyes
Words of comfort are empty words

And the pain is bigger
 when it let me to deceive with false illusions
 The man who thinks by himself is free
 But the freedom brings new types of chains
 I feel that the spectrum of death observes me
 And my screams only echoes in the empty
 Souls are taken by terror
 And the sadness is in their hearts
 The world is populated of empty people
 Of one pile of deserted roads
 I feel the solitude that rips the soul
 And I have the fear of who does not know itself
 Locked in my bedroom my wrists bleed
 There is only me, and my despair
 Anguish... The greatest burden of the man is to have of to exist
 Because if cannot understand itself,
 How it will to understand everything?²⁸⁵



Capa do referido álbum, *Distressing...*; na imagem, a frase escrita na parede é: “If the death is a certainty, why should we wait?” [Se a morte é uma certeza, por que devemos esperar?]. Ademais, é possível observar

²⁸⁵ “Consciência recuada/ A escuridão me possui/ O vácuo de solidão me angustia todos os dias/ Minha vida passa ante meus olhos sem que eu note/ Não sei se posso confiar nas pessoas/ Pois o coração ilude/ Tudo está morto e inerte para mim/ Toda pureza e beleza morreram em meus olhos/ Palavras de conforto são palavras vazias/ E a dor é maior/ quando deixa-me enganar por falsas ilusões/ O homem que pensa por si é livre/ Mas a liberdade traz novos tipos de correntes/ Eu sinto que o espectro da morte me observa/ E meus gritos apenas ecoam no vazio/ Almas são tomadas pelo terror/ e a tristeza está em seus corações/ O mundo é povoado por pessoas vazias/ Por estradas desertas/ Eu sinto a solidão que ceifa a alma/ E eu temo quem não se conhece/ Trancado em meu quarto, meus pulsos sangram/ Há apenas eu e meu desespero/ Angústia... o maior fardo do homem é ter que existir/ Pois se não pode entender a si/ Como será feito para entender todas as coisas?

na parte superior, ao lado do logotipo da banda, uma corda de enforcamento, símbolo frequente na dimensão imagética do *DSBM*.

Além de tais alterações semânticas em relação aos demais agenciamentos, o *DSBM* também conta com mudanças imagéticas (como pôde-se observar no último exemplo), e com alguns elementos sonoros mais evidentes, tais quais diminuição significativa da velocidade musical em determinados trechos, vocais constituídos de gritos ecoados ao fundo, adição, por vezes, de contínuas linhas melódicas performadas pelo teclado; linhas sonoras ásperas, dissonantes, correm sob sublimes contornos melódicos, pondo em harmonia o Belo e o Grotesco, fazendo deles dimensões complementares. Os ecos/efeitos de reverberação formam um fundo sonoro perene, que mantêm o “fantasma” das notas imediatamente tocadas enquanto as novas vão sendo agrimensadas; a sincronia entre ambas instâncias suscitam a sensação de se estar imerso em uma densa atmosfera sonora. Não é sem motivo que as bandas apoiadas sobre tal estética sonora (mesmo quando não associadas ao *DSBM*) têm suas músicas designadas como *Atmospheric Black Metal* [*Black Metal* Atmosférico], que, por sua vez, não possui unificação temática. Existem, sob este crivo, desde bandas que versam sobre meditação e astrologia – como no caso da banda *Offenbarung* (2017, Argentina) – até bandas que se inspiram e versam sobre obras de ficção épica – como no caso da banda *Summoning* (1993, Áustria), que tem a obra “O Senhor dos Anéis” como principal fonte semântica.

Embora demasiadamente multifacetado, o *Black Metal*, em grande parte, sustenta o ideal de profanação: profanação de Deus, da igreja, da produção musical (conforme o exemplo do “*necro sound*”, comentado por Vikernes) e da vida, tanto do Outro quanto de si.

V) *Doom Metal*, a cabeça da Ruína

*Hate is my only friend
pain is my father
torment is delight to me
Death is my sanctuary
I seek it with pleasure
Please let me die in solitude
- Candlemass²⁸⁶*

O *Doom Metal* constitui um singular caso em meio a miríade estética aqui evocada devido à acentuada plasticidade que o permeia. Dentre todas as vertentes extremas aqui comentadas, esta é a que mais apresenta possíveis agenciamentos fora do crivo de “Metal Extremo”. Em consequência de sua significativa vastidão e acentuada porosidade fronteiriça com outras vertentes, o *Doom Metal* tem a possibilidade de explorar territórios musicais relativamente amplos, tanto em sua semântica quanto em sua sintaxe. Notadamente, em seu escrito, Leonardo Campoy (2018, p. 119) já inicia uma passagem dedicada ao *Doom Metal* por ressaltar que “de todos os praticantes do metal extremo *underground*, aqueles que dizem preferir o *doom metal* se mostraram, ao longo da pesquisa, os mais dispostos a discutir as características históricas do seu estilo preferido”. O mesmo foi observado por Sam Dunn, ao declarar que o *Doom Metal*, “provavelmente, dentre todos os sub-gêneros na árvore genealógica do *Heavy Metal*, é o mais debatido, o mais discutido; o debate mais efervescente que já tivemos sobre qualquer sub-gênero”²⁸⁷.

Não obstante sua amplitude inerente, o *Doom Metal* resgaurda em sua variedade pelo menos um ponto característico geral e bem marcado: o lento andamento musical, que o separa efetivamente dos demais Metais Extremos. Esta lentidão basilar, combinada com outros aspectos enfáticos (como, por exemplo, as graves distorções ou a centralidade da ressonância ao invés dos ataques) propiciam experiências radicalmente distintas daquelas corroboradas pelas demais vertentes.

²⁸⁶ “Ódio é meu único amigo/ Dor é meu pai/ Tormento é um deleite para mim/ Morte é meu santuário/ Eu a procuro com prazer/ Por favor me deixe morrer em solitude”; trecho da música *Solitude*, primeira faixa do álbum *Epicus Doomicus Metallicus*, lançado pela banda *Candlemass* (1984, Suécia) em 1986.

²⁸⁷ “...probably of all the subgenres on the Heavy Metal family tree, the most debated, the most discussed; the most feverish debate that we’ve ever had about any genre...”. Fala proferida pelo antropólogo, na segunda edição de *Lock Horns*, transmissão videográfica online dedicada a debater artistas e álbuns das várias ramificações do *Heavy Metal*. Episódio disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eEQCmRX58uY>>.

A banda *Pentagram* (1971, Estados Unidos) é citada por Jonathan Piper como uma das principais forças motrizes para a cristalização do *Doom Metal* e da seguinte maneira expõe a seleção estética do som:

A música delas [das bandas de *proto-Doom*²⁸⁸] pegam o peso [heaviness] do *Sabbath*, o amplificam e intensificam, e jogam fora a maioria do restante. Especificamente o pesado *proto-doom* do *Pentagram* é separado do *heavy metal* do *Black Sabbath* pelas seguintes tendências: *riffs* de guitarra mais lentos e simples; relativa estaticidade da bateria com o mínimo de sincopação; vocais que se entrelaçam mais minunciosamente na textura da banda, ao invés de sobrepô-la como em muito [material] do *Sabbath* e do *heavy metal*; uma total mudança sobre o “meio” dos sons [“middle” of the sounds] privilegiando a sustentação [da nota] ao invés do ataque, de tal modo que a música parece estar perpetuamente atrás da batida ou de algum modo mais lenta do que “deveria estar”; e um afastamento da virtuosidade e vivacidade [flashiness] que, na época, guiaram outros músicas no *Metal* (PIPER, 2013, p. 46).

A partir destas características, mantidas e moduladas por bandas como *Black Sabbath* e *Pentagram*, o *Doom Metal* passa por um processo de cristalização seguido por um processo de fragmentação. Segundo Piper, bandas como *Saint Vitus* (1981, Estados Unidos), *Trouble* (1978, Estados Unidos), *Candlemass* (1984, Suécia), *Witchfinder General* (1979, Reino Unido), contituem importantes resultados deste processo, assim como importantes agentes que despontariam para a fragmentação posterior da vertente. Como suas fontes inspiracionais, estas bandas empregam um amplo uso de tritonos; harmonias estáveis que enfatizam a sustentação da onda sonora no lugar no ataque e cujos distintos momentos musicais não se alteram bruscamente (como no *Grindcore* e *Death Metal* ou, de modo ligeiramente menos brusco, no *Thrash Metal*); vocais limpos e mesmo operísticos (no caso do *Candlemass*, por exemplo)... Porém, conforme aponta Piper (ibid. p. 51), em relação ao *proto-Doom*, sua cristalização conta com padrões rítmicos mais complexos e com um tempo musical mais lento; “onde a música do *Pentagram* tende a se mover entorno de 90-100 bpm, a maior parte do primeiro álbum, em 1986, do *Candlemass*, por exemplo, rasteja entre 60 e 70 bpm”.

²⁸⁸ *Proto-Doom* é um termo que, tal qual o *Proto-Black Metal*, designa uma estilística basilar que confere as bases para o processo de cristalização do termo/estilo *Doom*.



Capa do referido álbum debut da banda *Candlemass*, *Epicus Doomicus Metallicus* (1986).

Estas bandas do período de cristalização orbitam um peculiar conjunto temático heterogêneo que inclui, dentre outros, solidão, depressão e melancolia²⁸⁹; captura de bruxas e inquisição²⁹⁰; uso de psicotrópicos²⁹¹; Deus e a fé cristã²⁹².

Segundo Piper (ibid. p. 66), com o início da década de 1990, o estilo se fragmenta e algumas variações estilísticas emergem de suas fraturas. Não há ordem cronológica entre elas, todas as seguintes variantes se ergueram relativamente de modo simultâneo. Uma das mais significantes leva o nome de *Stoner/Doom Metal*, isto é, um estilo que mescla elementos de *Doom Metal* com *Stoner Metal*; este último, marca o autor, se desenvolveu em grande medida em simultaneidade com o primeiro. “Onde o *doom metal* toma o trabalho do *Black Sabbath* como sua pedra angular, *stoner metal* visa bandas como *Blue Cheer*, cuja produção atravessa a linha entre o *heavy metal* inicial e o *rock psicodélico*” (ibid. p. 66). No caso do quarteto mencionado, a banda *Trouble* já apresentava a mescla entre psicodelia e o *Doom*; todavia, segundo argumenta o autor, foram sobretudo com os trabalhos de bandas como *Kyuss* (1991) e *Sleep* (1990), ambas norte-americanas, que a mescla se deu de maneira mais consolidada. Para ilustrar o *Stoner/Doom*, Piper acuradamente escolhe o álbum *Dopesmoker* (2003), lançado pela

²⁸⁹ Por exemplo, em músicas como: *Solitude* (1986, *Candlemass*); *The Lost Feeling* (1986, *Saint Vitus*); *Pray for the Dead* (1985, *Trouble*)...

²⁹⁰ Por exemplo, em músicas como: *Death Penalty* e *Burning a Sinner* (1982, *Witchfinder General*).

²⁹¹ Por exemplo, em músicas como: *Clear Windowpane* (1986, *Saint Vitus*); *Free Country* (1982, *Witchfinder General*)...

²⁹² Por exemplo, em músicas como: *Psalm 9* ou *The Fall of Lucifer*, ambas do primeiro álbum da banda *Trouble* - que, aliás, é uma banda cristã.

banda *Sleep*, como exemplo que “verdadeiramente [consegue] captar a essência do *stoner doom*” (ibid. p. 67).

Em linhas gerais, o referido álbum conta com apenas uma faixa, que dura 63 minutos e 31 segundos. A faixa, também intitulada *Dopesmoker*, inicia dizendo para “abandonar a vida com um *bong*²⁹³ em mãos” e “seguir a fumaça ao longo da terra cheia de *riffs*” [*riff filled land*]. A partir deste ponto, narra a “procissão dos Sacerdotes-canábicos”²⁹⁴, ou “Maconhíndios”²⁹⁵ (cujos quais “os pulmões descobriram o credo de Hasheeshian”²⁹⁶), ao longo do vasto deserto, até Nazaré.



Capa do álbum *Dopesmoker* (2003, *Sleep*).

Como visto, neste específico exemplo, há uma diminuição (e mesmo total supressão) de temas mortuários e centralização de temas canábicos. Embora a aparição de temas mórbidos possa ocorrer em bandas de *Stoner Doom Metal*²⁹⁷, a maconha (ou, mais amplamente, o estar sob efeitos psicotrópicos) é um conteúdo unânime entre todas as bandas de *Stoner* (aliás, o próprio termo “*stoner*”, que não possui boa tradução para o português, refere-se ao estado de “embriaguez” e é utilizado sobretudo para se referir ao fumo ou ingestão lisérgica). Bandas de *Stoner Doom Metal* como *Weed In The Head* (2000, Alemanha) *Space Bong* (2007, Austrália), *Weed Priest* (2008, Irlanda), *Dopelord*

²⁹³ *Bong* se refere a um específico suporte de fumo, geralmente utilizado para fumar maconha ou haxixe.

²⁹⁴ “*Procession of the Weed-Priests to cross the sands*”.

²⁹⁵ O termo é a tradução literal da expressão “*Weedian*”, neologismo entre *weed* (maconha) e *indian* (índio).

²⁹⁶ “*Lungsmen unearth the creed of Hasheeshian*”. O nome Hasheeshian evidentemente parte da palavra *hashish*, isto é, “haxixe”.

²⁹⁷ Dentre as quais: *Lord Of The Grave* (2006, Suíça), *Black Mantra* (2013, Brasil), *La Cienaga* (2013, Venezuela), *Lair* (2016, Estados Unidos), *Witchrot* (2018, Canadá)...

(2010, Polônia), *Bong Of Cthulhu* (2015, Suécia), *Marijannah* (2016, Singapura), *The Wizzard Of Bong Mountain* (2019, Estados Unidos) expressam já em seus nomes a grandeza do tema neste campo.

Quanto ao andamento da música, composta por distorcidas linhas graves, sustentadas por alguns instantes antes de novas notas surgirem, segue em uma pulsação de 100 bpm, mas, devido sobretudo à “incessante lentidão da melodia da guitarra, que quase nunca acelera seu pulso”, sua velocidade pode ser sentida em “sufocantes 33 [bpm]”²⁹⁸ (PIPER, 2003, p. 67).

Além do *Stoner Doom*, outra grande vertente é conhecida pelo nome *Drone Doom Metal* e cujas bandas mais conhecidas são *Earth* (1990, Estados Unidos) e *Sunn O)))* (1998, Estados Unidos). Ambas, afirma Piper (ibid.), têm suas bases inspiracionais em bandas como *Melvins* (1983, Estados Unidos), que performavam um “*hardcore punk* cada vez mais lento” e “compositores de *drone music* [música *drone*], tais quais LaMonte Young” (ibid.). A combinação destes elementos no contexto do *Doom* suscita um aspecto ambíguo e que nos força a rever nossas noções sobre a música e apresentações ao vivo de Metal Extremo.

O *Drone Doom* é uma vertente que move todos os esforços no sentido de criar e manter uma lentidão no limite do possível e de maneira minimalista. Mais do que todas, esta vertente se pauta por longos tempos de reverberação entre cada nota tocada, os ataques são absolutamente espaçados entre si, fazendo do distorcido e grave eco de cada nota o aspecto estético central da composição musical. O direcionamento sobre a lentidão musical é tamanho que frequentemente a bateria é suprimida e a composição instrumental passa a contar apenas com a ação do baixo, guitarra, sintetizadores e poderosos amplificadores. A música *Absolutego*, única faixa do primeiro álbum *full-length* lançado pela banda Boris²⁹⁹ (1992, Japão) em 1996, por exemplo, possui 60 minutos de duração,

²⁹⁸ O tempo sentido e o tempo cronológico, explica Piper, baseado em Gilles Deleuze, podem ser distintos. Por mais que o tempo cronológico (isto é, o tempo do metrônomo) marque 100 bpm, a sensação que temos do fluir temporal é modulada pelos demais elementos presentes. No caso do *Doom Metal* em geral, embora o metrônomo aponte uma velocidade quantitativa, toda a textura sonora e aspecto de suas linhas melódicas cingirão a percepção temporal e aflorarão uma velocidade qualitativa (esta sim, sentida como lenta). Assim, por suas propriedades sonoras, em um extremo, o *Doom Metal* sempre será sentido como “lento” e, em outro extremo, o *Death Metal*, *Thrash Metal* e *Grindcore* sempre serão sentidos como “rápidos”, de modo relativamente independente da mensurabilidade cronológica da velocidade do evento (PIPER, 2003, p. 52).

²⁹⁹ A banda, que permeia inúmeros estilos musicais em seus trabalhos, foi batizada de Boris como homenagem à *Melvins*, cuja música “*Boris*” é a faixa de abertura do álbum *Bullhead*, lançado em 1991.

dos quais uns dez minutos (aproximadamente dos 26 aos 36 minutos) contam com uma presença constante da bateria. De maneira mais acentuada, a banda *Sunn O)))*, por exemplo, abdica totalmente da bateria e toda a produção é voltada para criar espessas texturas sonoras a partir das distorções que, sustentadas o máximo possível, parecem rastejar pesarosamente pelo ar. Esta característica, inspirada certamente nas composições de *La Monte Young*, faz com que as composições de *Drone Metal* (assim como a música *Drone* em geral) sejam, em certo sentido, atemporais. Conforme uma das mais conhecidas frases de *La Monte Young*, documentada por Grimshaw (2011, p. 145)³⁰⁰, “um dos elementos nos quais estive muito interessado sobre a questão da *forma* é a *estase*³⁰¹” que, conforme explica, é “o conceito que não é nem tanto direcional no tempo, nem tanto uma forma climática, mas, em vez disso, uma forma que permite o tempo... paralizar-se”. Por causa de suas características basilares, estas músicas não parecem suscitar uma consolidação interna do ritmo sentido, intensificando a sensação de estaticidade.

Unindo-se enfáticas distorções graves ao acentuadamente lento andamento musical em uma chave minimalista e sob a ação dos amplificadores e sintetizadores, descreve Piper:

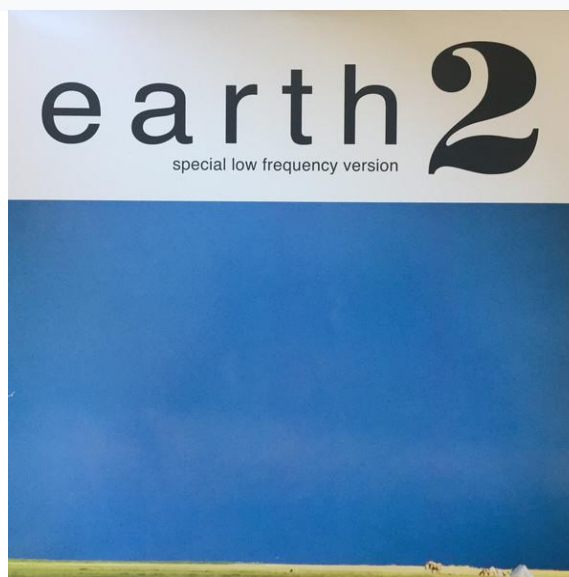
O resultado é uma densa e estridente visceralidade da guitarra distorcida tocada em volumes extremos, ao ponto de a música se tornar mais sobre a fisicalidade e a experiência corporal do som do que qualquer outra coisa. Melodias se dissolvem em sequências errantes de alturas [*pitchs*] que às vezes são difíceis de distinguir precisamente porque o som é muito enlameado e sobrecarregado. Sequências harmônicas tornam-se difíceis de rastrear, assim como a enorme quantidade de tempo necessário para se mover entre elas torna qualquer nota um potencial ponto de aterragem. Existem definitivamente centros gravitacionais para o espaço tonal, mas se um é o mesmo que o último é insignificante. A desorientação é fundamental: desistir de ouvir o padrão (ocidental) de construções musicais libertam alguém para se banhar, ou talvez se afogar, nos sufocantes *drones* (PIPER, 2013; p. 68).

Outra notória diferença em relação a outras vertentes é a de que o *Drone Doom* não demanda necessariamente letra (aspecto unânime em todas as demais vertentes, mesmo internamente ao *Doom*); o objetivo principal são as acentuadas vibrações corporais e associações a partir de puro som altamente distorcido e ecoado (embora ele

³⁰⁰ *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young* (2011). O trecho original da passagem citada é: “One of the aspects of form that I have been very interested in is stasis – the concept of form which is not so directional in time, not so much climactic form, but rather form which allows time, to stand still”.

³⁰¹ Estase é um termo que designa estagnação, imobilidade. Daí decorre que êxtase (ou, ex-stasis), segundo Jourdain (1998, p. 12), signifique “estar em pé do lado de fora de si”.

também seja “significado” de antemão já no ato da enação³⁰²). O célebre álbum *Earth 2*, lançado pela banda *Earth* em 1993 e considerado pela grande maioria dos apreciadores como uma obra fundante deste estilo, por exemplo, é inteiramente sem letras/vocais e praticamente sem bateria. Ademais, embora o álbum seja composto por apenas três músicas (*Seven Angels*, *Teeth of Lions Rule the Divine* e *Like Gold and Faceted*), sua duração total é de uma hora e treze minutos.



Capa do álbum *Earth 2* (*Earth*, 1990), na qual as vacas encontram-se mínimas perante a colossalidade do céu, como que engolidas, tais quais os corpos perante os drones.

Além do *Drone Doom*, outra ramificação extrema que compõe este território é designada o *Sludge Doom Metal*. Esta última, partindo de inspirações similares às do *Drone* (sobretudo a sonoridade de bandas como *Melvins*), também prezam pelos tempos lentos (embora não tão lentos quando o *Drone*) e acentuada distorção das linhas melódicas; porém, tanto os vocais quanto a arquitetura sonora apresentam características bem distintas. Não poderia ser de outra maneira, já que, conforme aponta Piper (ibid. p. 69), o *Sludge* é o produto de uma mistura de várias fontes, que vão de *Melvins*, passam pelo “*thrash metal* local de Nova Orleans”³⁰³ (cidade com expressivo afluxo de bandas

³⁰² Como vimos ao longo do item “Corpo”, percepção e cultura são dimensões profundamente intrincadas. O fato de não haver letra não extingue a possibilidade de sentirmos um fragmento musical (e mesmo um som qualquer) emergir como “feliz”, “triste”, “colérico” e assim por diante, aos nossos ouvidos, dependendo de nossas referências culturais em simbiose não homogênea com nossas modelações neuronais.

³⁰³ Dentre os quais, indubitavelmente, o mais conhecido exemplo é a banda *Exhorder*, formada em 1985 e que performa exatamente o “*thrash metal* lento” mencionado por Piper ao se referir ao *Thrash* de Nova Orleans ao longo das décadas de 1980 e 1990.

icônicas de *Sludge Metal*³⁰⁴), pelo *Hardcore Punk* e chegam às bases do *Blues*, muito expressivo tanto na cidade de Nova Orleans quanto no Estado de Luisiana.

Como exemplo arquetípico para ilustrar alguns elementos centrais de modo mais específico, o autor escolhe o álbum *Dopesick*, lançado em 1996 pela banda *Eyehategod*. Os *riffs* empregados ao longo de todo álbum são similares aos utilizados por *Black Sabbath*, porém, com mais fortes distorções e amplificações. Existem frequentes pequenas pausas entre as seções musicais, fortalecendo a sensação do arrastamento rítmico e a proeminente bateria, em seus sucessivos padrões, entre golpes lentos e rápidos, alterando a sensação da velocidade sonora e dando a impressão de que a música ora está em um tempo, ora em outro. Comentando sobre a vocalização utilizada por Mike Williams na música *Dixie Whiskey*, quarta faixa do sobredito álbum, o autor escreve:

[...] talvez a diferença mais óbvia do aspecto do *Sludge*, e particularmente da *Eyehategod*, seja o estilo vocal. O vocalista Mike Williams entoa suas letras em um doloroso som por entre gritos e grunhidos, esticando suas vogais em sons cuspidos da garganta. Mais especificamente, o ouvinte é confrontado com a sensação de que sua voz se partirá ao meio, de suas cordas vocais se transformarem em um mecanismo maravilhosamente funcional em tiras de carne crua batendo contra sua desesperada respiração. Este é um som que é verdadeiramente *sujo* [*filthy*], uma monstruosa emanção do obscuro e repugnante pântano das guitarras distorcidas e rufares das bateria [*pounding drums*]. (PIPER, 2013, pp. 70-71).

As letras da banda *Eyehategod* geralmente versam sobre temas como sofrimento, vícios, perversões e afins. Embora haja alguma variabilidade, o campo semântico do *Sludge Metal*, em grande parte, dialoga em algum grau com a tematização da “Dor”. Deste modo, bandas como *Crowbar* tematizam angústias e falhas pessoais; enquanto bandas como *Negative Reaction* (1990, Nova Iorque) versam sobre temas como a galáxia³⁰⁵ e visões pessimistas sobre o futuro. Vejamos (e, se possível, ouçamos) dois exemplos:

- *Time heals nothing:*

*Gone six long years
It's been so hard without you
Deep in my head
I feel the way that you do*

- *The Moon Song:*

*Many times I've stood here
Gazing at the sky
Studying the deepest parts of space
With my magic eye
But last night was different*

³⁰⁴ Alguns exemplos são: *Graveyard Rodeo* (1979), *Eyehategod* (1988), *Crowbar* (1990), *Superjoint Ritual* (1993), *Sourvein* (1993), *Hawg Jaw* (1996)...

³⁰⁵ Tema bem expressivo em lançamentos como *The Orbit EP* (1998), *Everything You Need for... Galactic Battle Adventures* (2003) ou *Frequencies From Montauk* (2011).

*Never can I forget you're gone
Never can I forget you're gone*

*I've been so scared
But I have grown so far
You took your life
You made it all so hard*

*Never can forget you're gone
Never can forget you're gone³⁰⁶*

*Because what i saw
A giant mass of iron and ice
That i've never seem before*

*It's gonna come true
This prophecy
It's come for me and you*

*You will see
The time has come
The end is near
Can't run and hide
From doomsday³⁰⁷*

Da saudade intransponível ao pessimismo galáctico, a Dor permanece como um protuberante elo semântico. De certo modo, todos os gêneros de Metal Extremo versam sobre a Dor: as dores da guerra; as dores dos açoites do Estado e do Capitalismo; as dores de um passado silenciado; as dores da morte; as dores da violência e afins, porém, todas estas servem como bases de revolta, nas quais a força parte do corpo e encontra o mundo.

O “poder”, mencionado por Weinstein (2000) como o elemento central das formas musicais e conteúdos líricos das bandas que analisou (enactando um princípio de potencialização do ouvinte), opera no contexto do *Doom Metal* geralmente contra o corpo (enactando um princípio de despotencialização), em um sentido completamente oposto do primeiro (PIPER, 2013, pp. 41-42). É um poder contra si, bem próximo ao espectro do *Depressive Suicidal Black Metal*. Isto é amplamente observável sobretudo no âmbito das variações *Death Doom Metal* e *Funeral Doom Metal*. Começemos pelo primeiro.

As produções musicais de *Death Doom Metal* unem os tempos lentos e carregados do *Doom Metal* ao vocal e estruturas musicais do *Death Metal*. Uma mesma faixa musical pode contar com fraseados melódicos que enfatizam as reverberações das notas ao invés

³⁰⁶ Letra da música *Time Heals Nothing*, terceira faixa do álbum *Time Heals Nothing* (Crowbar, 1995): “Foram seis longos anos/ Tem sido tão difícil sem você/ Fundo em minha cabeça/ Sinto-me como você/ Nunca poderei esquecer que você se foi/ Nunca poderei esquecer que você se foi/ Tenho estado tão assustado/ Mas eu cresci tanto/ Você tomou sua vida/ Fez tudo isso tão difícil/ Nunca poderei esquecer que você se foi/ Nunca poderei esquecer que você se foi”.

³⁰⁷ Trecho da música *The Moon Song*, primeira faixa do álbum *The Orion Chronicles* (Negative Reaction, 2000): “Muitas vezes eu fiquei aqui/ Olhando para o céu/ Estudando os lugares mais profundos do Espaço/ Com meu olho mágico/ Mas noite passada foi diferente/ Por causa do que eu vi/ Uma gigante massa de ferro e gelo/ Que eu nunca antes vi/ Isto se tornará realidade/ Esta profecia/ Virá para mim e para você/ Você verá/ O tempo chegou/ O fim está próximo/ Não há como correr ou esconder/ do apocalipse”.

dos ataques (assim como no *Doom*) e, logo em seguida, entrar em fraseados alimentados por *riffs* modais e fraseados baseados em tremolos e *blast beats* (assim como no *Death Metal*). Sobre a súbita passagem entre blocos sonoros acentuadamente discrepantes, Piper (ibid. p. 71) escreve que o som geralmente lhe parece uma “série de blocos colados uns aos outros sem um fio unificado e coerente que os atravessasse”. Sua colocação é plenamente entendível: as seções musicais que se sucedem, de modo encavalado, podem fazer emergir, em uma fração de segundo, texturas e sensações de tempo radicalmente diferentes, ocasionando certa confusão pela brusca quebra das previsões neuronais e sua completa reorganização, podendo ocasionar uma sensação de cacofonia e ruptura de sentido (o mesmo, como vimos, ocorre no *Death Metal*). Porém, não se pode deixar de observar que há, embora não tão óbvio, um fio condutor que perpassa a música. Este fio é constituído pelas regras idiomáticas (texturas sonoras, tempos, contornos melódicos, *riffs*...) que delineam as bases do que é considerado *Death Doom Metal*.³⁰⁸

Quanto aos vocais, mais próximos que são ao espectro *Death Metal*, constituem-se de guturais ou gritos que se encaixam na textura da música, de modo nivelado. Porém, embora haja uma aparente proeminência de aspectos de *Death Metal*, lembra Piper (ibid. p. 72), “o amálgama do *death/doom* privilegia o peso [*heaviness*] do *Doom Metal* acima da técnica do *Death Metal*. Os sons são, acima de tudo o resto, esmagadoramente pesados [*crushingly heavy*]”. Todos estes elementos podem ser percebidos nas produções de bandas como a célebre *Asphyx* (1987, Holanda); *Paradise Lost* (1988, Reino Unido); *My Dying Bride* (1990, Reino Unido); *Necromanicer* (1990, Brasil); *Geboren* (1996, Indonésia); *Ad Intra* (2007, Venezuela); *Buried By The Last Tragedy* (2011, Síria); *Ataul* (2012, Filipinas); *Contempry* (2012, Brasil); *Cryptic Blood* (2013, Alemanha); *Alkimista* (2017, Portugal).... Em todos estes exemplos, o som, dada a amplificação, distorção e lentidão, suscitam a sensação de presença física do som, anteriormente mencionada.

Embora simbolicamente muito próximo do *Depressive Suicidal Black Metal*, não há o uso de *corpse paint* (tão imperioso no caso do *DSBM*)³⁰⁹; por outro lado, e isso se estende a todo Metal Extremo, as vestes em preto são de uso unânime. A nébula semântica, por sua vez, contém uma miríade de temas saturninos, que englobam

³⁰⁸ Ao que conhecemos, o único tipo de criação musical que apresenta a maior ausência possível de fios condutores é aquele oriundo da livre improvisação musical (que não é Free Jazz, pois, embora conte com linhas de improvisação, elas se desenrolam sobre uma estrutura idiomática bem definida). Porém, mesmo no contexto da livre improvisação musical, marca Rogério Costa, fragmentos de regras idiomáticas são necessários: “procurar citação”.

³⁰⁹ Aliás, em grande medida, o *corpse paint* é uma característica exclusiva do *Black Metal*.

depressão e buscas internas, guerras e obliteração humana, agonias e torturas. Vejamos os conteúdos de dois exemplos bem conhecidos e paradigmáticos:

- *Last One On Earth*:

*Behold my final testimony
I'm the survivor of my race
Hear the tale of sadness and genocide
Where the species disappeared
And the trees could not longer breathe
A drama of collective suicide
As we let our children suffer
In a paradise long gone
Utopia has never within reach
But we still kept believing
In the madness and the lies
Read my words that's all that I beseech*

*As we died because of greed
Because of our stupidity
Now I'm the last one to scream*

*The mountains now are rising
And the oceans start to boil
The final convulsion of the earth
The heat is melting every stone
Volcanes start to roar
Cosmic chaos no hope for rebirth
I'm the living witness
Of the torment and the pain
I was doomed to see the planet die
Together with the tragedy
I'm craving for relief
Eternally the universe will cry³¹⁰*

- *The Wreckage of My Flesh*:

*Loathsome I've become.
A creature so undone.
Wretched and broken.
Cannot find my faith.
Any God will do.
Nothing said is new.
Nothing said is true.*

*The embrace of shade holds me dear.
Eats me away.
Loose the dogs of disgrace upon me.
I have no faith.
Raise the poor outcast I have become.
I am undone.
Calm is the air. Still is the sea.
The valley of death keeps calling me.*

*Rest my eyes from the world.
This dying place, it's so absurd.
Oh, Christ above, whom I love.
Lost to me. My snow white dove.
Make this day like the night.
Songs of darkness. Words of light.
Pulling down my heart.
I won't forget my lovers heart.*

*.
With utter loathing and scorn..
I was somehow born.
Strewn in black decay.*

³¹⁰ Letra da música *Last One On Earth*, quarta faixa do álbum *Last Man On Earth*, lançado pela banda *Asphyx*, em 1992: "Contemple meu testemunho final/ Eu sou o sobrevivente da minha raça/ Ouça o conto de tristeza e genocídio/ Onde as espécies desapareceram/ E as árvores não conseguiam mais respirar/ Um drama de suicídio coletivo/ Como deixamos nossas crianças sofrerem/ Em um paraíso há muito desaparecido/ A utopia nunca chegou ao alcance/ Mas nós continuamos acreditando/ Na loucura e nas mentiras/ Leia minhas palavras, é tudo que eu peço/ Como nós morremos por causa de nossa ignorância/ Como nós morremos por causa da ganância/ Por causa da nossa estupidez/ Agora sou o último a gritar/ As montanhas agora estão subindo/ E os oceanos começam a ferver/ A convulsão final da terra/ O calor está derretendo todas as pedras/ Os vulcões começam a rugir/ Caos cósmico sem esperança de

*None shall I obey.
The wreckage of my flesh.
The nakedness of my death.*³¹¹



Ao lado direito, capa do álbum *Last One On Earth* (Asphyx, 1992). Ao lado esquerdo, capa do álbum *Songs of Darkness, Words of Light* (My Dying Bride, 2004).

É possível, com ambos os exemplos, observar dois sentidos da ruína. No caso da *Last Man On Earth*, na qual os gritos agonizantes cantam o testemunho final do último humano sobrevivente, a ruína é ocasionada pela degradação planetária/biosférica e, conseqüentemente, extinção da vida animal e vegetal. O terror e agonia, neste caso, são desencadeados pelo cenário apocalíptico no qual nem as árvores e nem os animais respiram sob “a convulsão final da Terra”, efeito de atos e contextos políticos-econômicos guiados pela “ignorância”, “estupidez” e, sobretudo, “ganância”, que acentuam o agravamento dos quadros do antropoceno.

renascimento/ Eu sou a testemunha viva/ Do tormento e da dor/ Eu estava condenado a ver o planeta morrer/ Juntamente com a tragédia/ Estou suplicando por alívio/ Eternamente o universo vai chorar ”.

³¹¹ Letra da música *The Wreckage of My Flesh*, primeira faixa do álbum *Songs of Darkness, Words of Light*; lançado pela banda *My Dying Bride* em 2004: “Eu me tornei repugnante./ Uma criatura tão desfeita./ Miserável e quebrada./ Não consigo encontrar minha fé./ Qualquer Deus o fará./ Nada dito é novo./ Nada dito é verdade./ O abraço da sombra me segura afetuosamente./ Me engole./ Solta os cães da desgraça sobre mim./ Ergue o pobre exilado que me tornei./ Eu sou arruinado./ Calmo é o ar. Tranquilo é o mar./ O vale da morte continua a me chamar./ Descanse meus olhos do mundo./ Este lugar moribundo é tão absurdo./ Oh, Cristo acima, a quem eu amo./ Perdido para mim. Minha pomba branca de neve./ Faça este dia como a noite./ Canções de trevas. Palavras de luz./ Demolindo meu coração./ Eu não vou esquecer o coração dos que me amam./ Com total aversão e desprezo./ Eu, de alguma forma, nasci./ Semeado em obscura decadência./ A ninguém devo obedecer./ Os destroços da minha carne./ A nudez de minha morte”.

Já no caso da música *The Wreckage of My Flesh*, o sofrimento e a amargura não despontam pelo apocalipse; embora o mundo seja “moribundo e tão absurdo”, o ar está calmo e o mar está tranquilo. O apocalipse, neste caso, é o apocalipse de si, que engole de dentro o corpo do próprio orador, “semeado em obscura decadência” desde seu nascimento. Evidentemente que a ruína do mundo corrobora a ruína do ser, assim como a ruína sentida pelo ser, por sua vez, modula a percepção do mundo em uma recursividade dialógica. Não é nossa intenção dividir “dentro” e “fora” como dimensões excludentes; estas, como sabemos, não são opostas, ambas se complementam em uma grande continuidade descontínua.³¹² Talvez se o mundo não fosse tão moribundo e absurdo, o orador não teria os “cães da desgraça” soltos sobre si e talvez conseguisse “encontrar a própria fé”, deixando, assim, de perceber o mundo como algo tão absurdo ou moribundo. Porém, mesmo assim, é sobre o pesaroso estado de espírito do orador que a letra versa e não sobre o estado do planeta ou da humanidade (embora revele alguma coisa sobre estes). Enfim, talvez possamos dizer que a ruína neste caso seja mais “existencial”, tenha mais a ver com os sentidos da vida (ou, mais exatamente, a falta destes) do que com as desastrosas consequências sociais e ecológicas causadas pela devastadora ação humana sobre o mundo. Aqui se trata de ter o próprio mundo engolido e não de ter o corpo engolido pelo mundo em chamas. É mais o reflexo interno das mazelas do mundo do que seus reflexos externos, como no primeiro exemplo. O *Funeral Doom Metal*, embora dialogue com ambos, em grande medida é mais próximo do segundo exemplo.

Ao contrário do *Death Doom Metal*, que emergiu a partir da intersecção de duas ramificações de Metal Extremo, Piper (2013, p. 79) sustenta que o *Funeral Doom Metal* é o resultado da mistura entre alguns estilos internos ao próprio *Doom Metal*, tomando sobretudo elementos oriundos do *Death Doom* e *Drone Doom Metal*.

Desta forma, a ramificação conta com guitarras acentuadamente distorcidas (mas que não necessariamente performam um som “áspero”), vocais realizados geralmente a partir de gritos ou guturais (embora eventualmente atenuados em vocalizações mais melodiosamente melancólicas), enfraquecimento da “lógica seccional”³¹³, tempos

³¹² Esta concepção de encontra, dentre outros, nas bases da explicação de Bartra (2010). Ao evocar as redes neuroculturais como uma via de continuidade não-homogênea entre cérebro e cultura, o autor rompe com a dicotomia instaurada entre “dentro” e “fora”; cérebro e exocérebro não são dimensões cindidas, mas uma contínua e complexa dimensão que é, simultaneamente, “dentro” e “fora”.

³¹³ Embora o autor não especifique o que quer dizer com esta expressão, é possível inferir que se refira à característica de separar a música em seções. Diferentemente do *Death Metal*, por exemplo, no qual cada seção musical pode contar com elementos enfaticamente díspares, obscurecendo a percepção de qualquer possível linha teleológica que unifique de modo coeso os sucessivos blocos musicais, no *Funeral*

radicalmente lentos, “como uma marcha fúnebre [*dirge-like*], tal qual o nome do estilo” e cujas densas texturas chegam a conferir a sensação atmosférica anteriormente referida. Sobre esta contínua e densa névoa sonora, ocasionalmente, podem surgir limpos e vistosos contornos melódicos provenientes de um eventual e dramático teclado (PIPER, *ibid.* p. 80). As músicas também podem contar com pausas inesperadas, que se prolongam por alguns momentos em puro eco ou notas sustentadas e sucessivas. A utilização do teclado e sua proeminência em certas ocasiões, assim como eventuais límpidos fraseados da guitarra, corroboram a complementaridade apontada por Campoy (2008, p. 113) entre “o horror da beleza e a beleza do horror” no âmbito do *Doom Metal* em geral³¹⁴.

Embora a “lógica seccional” seja desenfaticada, Piper (2013, p. 80) salienta que a modulação do tempo musical entre as diversas passagens pode ocorrer de maneira enfática. Embora não haja uma quebra tão brusca nos elementos e formas sonoras, o andamento pode tornar-se repentina e drasticamente lento. Comentando sobre a banda *Evoken* (1994, Estados Unidos), uma das mais conhecidas e influentes bandas de *Funeral Doom Metal*, o autor revela que suas oscilações temporais podem atingir as proximidades agonizantes de dez batidas por minuto³¹⁵. Similarmente, as produções de outras bandas de *Funeral Doom*, como *HellLight* (1996, Brasil), *Aasverus* (2002, Brasil), *Funeralium* (2003, França), *Burial Stone* (2007, Hungria), *Trails of Sorrow* (2011, Itália), *Burial Choir* (2016, Finlândia), *Urnscent* (2018, Irã), frequentemente fluem em um andamento próximo a trinta batidas por minuto³¹⁶. Sem dúvidas pode-se dizer que, sem se tornar

Doom Metal, as passagens se dão de modo mais estável, reforçando o surgimento de uma linha contínua de coesão entre as passagens e “desenfaticando a lógica seccional”.

³¹⁴ Com efeito, o teclado e outros instrumentos (como, por exemplo, violinos) podem ser observados em boa parte do território *Doom Metal*. Ademais, como aponta o autor, as bandas podem chegar a contar com dois vocalistas. É o caso, por exemplo, da banda *Evictus* (2003, Brasil), cuja qual, escreve Campoy (2008, p. 123), “enquanto o baixista Eduardo faz o vocal gutural, rouco, semelhante aos vocais dos outros estilos de metal extremo, a soprano Fernanda faz um vocal lírico, limpo, semelhante aos vocais femininos de uma ópera. Um dueto de pólos opostos, do belo e do horror”. É certo que a banda *Evictus*, embora *Doom*, não é *Funeral Doom Metal* e que esta ramificação não conta com a referida dualidade vocal. Porém, em analogia, a banda *Evictus* faz nos vocais o que no *Funeral Doom* ocorre com os instrumentos: uma base sonora “rouca” cravejada por fraseados “limpos”. Deste modo, com ou sem vocalização dual, a associação feita por Campoy permanece muito apropriada também para o caso do *Funeral Doom Metal*.

³¹⁵ A constatação de Piper é notória, pois, conforme explica Adam Neely (2018), baseado nos escritos de Paul Fraisse em *The Psychology of Time* (1963), quanto mais lenta a sucessão de estímulos, mais difícil nos é para os correlacionar como partes de um mesmo evento. Segundo enseja, de 33 bpm (cujo espaçamento entre notas é próximo a 1800 milissegundos) para baixo, os estímulos deixam de ser perceptualmente ligados. Novamente, se o *Death Metal* joga com os limites da percepção humana para a velocidade, o *Doom* (sobretudo neste exemplo da banda *Evoken*) o faz em relação ao extremo oposto.

³¹⁶ Para apreciação de amostragem, ouvir a música *Journey Through Endless Storm*, primeira faixa do álbum *Journey Through Endless Storms*, lançado pela banda *HellLight* em 2015; seu andamento flui cravado em 30 bpms. Outro bom exemplo é a música *Dreams Are Dying*, primeira faixa do álbum *Languish in Oblivion*, lançado pela banda *Trails Of Sorrow* em 2012; seu andamento flui em torno de 20 bpms.

“atemporal” (como no exemplo do *Drone*, alicerçado na noção de *estase*), o *Funeral Doom* é a ramificação cujo desenrolar é o mais vagaroso em todo o território do Metal em geral.

Ademais, é interessante salientar que o gutural empregado no *Funeral Doom Metal* e *DSBM*, diferentemente das vocalizações operadas em outras vertentes de Metal Extremo, não necessariamente soa como “agressivo”; seu semblante pode refletir mais as cores da agonia, melancolia e desespero do que da ferocidade. Além disso, é comum que a entoação das letras seja intercalada por eventuais gritos longos, que se arrastam por alguns momentos até perder força e se afogar no sutil “borrão” sonoro que costumeiramente se forma ao fundo da música, em concomitância à resolução instrumental.

Ora, feitas estas diminutas observações sobre alguns relevantes aspectos sintáticos desta ramificação, passemos para sua semântica. Assim como na maior parte do *Doom Metal* e em semelhança ao *Depressive Suicidal Black Metal*, o *Funeral Doom* canaliza seus conteúdos sobretudo aos temas da “perda”; à angústia da existência; ao suicídio; ao sofrimento; ao vazio; à depressão; à morte; à natureza (geralmente tratada como um santuário de solitude); à decadência; ao mórbido; ao soturno caos interno... Todos estes temas, conforme anteriormente mencionado, enactam a despotencialização e formulam uma força que vai de encontro ao corpo, contra ele, em uma experiência de ruminação minuciosa das feridas nunca cicatrizadas, pelas quais a alma chora. Vejamos dois significativos exemplos:

- *Tragedy Eternal*:

*I wait in sorrow
On a grey colored floor
Begging for a darker emotion
To overtake what is not yet black
I'm slowly crawling to my own end (just to be with you)
Calling out to the mist that covers
Your presence (but I can feel you near)
Touching with my thoughts
(only imagined pleasures can exist)³¹⁷*

- *Dive in the Darkness*

*Dreadful day dreadful
Time to face the pain
Everyday I see
In darkness I live

What if there's nothing else to live
Beyond the stars
What if there's nothing else to see
Dive in the dark*

*Tears of pain and sorrow
A memory we become*

³¹⁷ Letra da música *Tragedy Eternal*, segunda faixa do álbum *Embrace the Emptiness*, lançado pela banda *Evoken*, em 1998: “Eu espero em tristeza/ Em um chão de cor cinza/ Implorando por uma emoção mais sombria/ Para atingir o que ainda não é sombrio/ Estou lentamente rastejando para o meu próprio fim (só para estar com você)/ Chamando a névoa que cobre/ Sua presença (mas eu posso te sentir perto)/ Tocando com meus pensamentos (apenas prazeres imaginados podem existir)”.

*Dried leaves in my hand
Turned to dust and ashes*

*I feel the storm inside my heart
I see the stars falling into dark³¹⁸*



Ao lado direito, capa do álbum *Embrace the Emptiness* (1998, *Evoken*). Ao lado esquerdo, capa do álbum *Journey Through Endless Storms* (2015, *HellLight*).

Embora estas letras sejam curtas cada uma das músicas dura por volta de dez minutos, de modo a corroborar a saturnina ruminação anteriormente referida. No caso da música *Tragedy Eternal*, ao que parece, a eterna tragédia é ocasionada sobretudo pela saudade de quem se foi. Saudade tão implacável a ponto do orador “implorar por emoções mais obscuras” para poder (conforme o nome do álbum sugere) “abraçar o vazio”, padecer na esperança de reencontrar postumamente quem a morte havia lhe tolhido. No caso da música *Dive in the Darkness*, ao que parece, a “tempestade sentida dentro do coração” do orador é suscitada pela soturna vida levada pelo mesmo, na qual a dor é vivenciada e enfrentada cotidianamente. As “lágrimas de dor e tristeza” que lhe escorrem a face, em primeira vista, o fazem por causa da ausência de quem se foi, pela transformação da presença física em pura memória - da “folha seca” às “cinzas”. Tanto “abraçar” quanto “mergulhar” na escuridão evocam intensidades análogas e refletem um

³¹⁸ Letra da música *Dive in the Dark*, segunda faixa do álbum *Journey Through Endless Storms*, lançado pela banda *HellLight*, em 2015: Horrendo dia horrível/ Hora de enfrentar a dor/ Diariamente eu vejo/ Na escuridão em que eu vivo/ E se não houver mais nada para viver/ Além das estrelas/ E se não houver mais nada para ver/ Mergulhe no obscuro/ Lágrimas de dor e tristeza/ Uma memória nos tornamos/ Folhas secas na minha mão/ Viraram pó e cinzas/ Eu sinto a tempestade dentro do meu coração/ Eu vejo as estrelas caindo no escuro”.

pouco da riqueza semântica para além da “agressividade” e “violência”, conforme apontado por Piper (2013). Assim, como ilustrou Campoy (2008, p. 71), “*Doom metal* é a arte da dor”. Porém, como pudemos observar, a “dor” não é um monólito semântico indiferenciado, são infindas concepções, sensações e expressões, múltiplos agenciamentos sobre tal matéria.

Conforme revela Orion, vocalista da banda *Ilsa* (2008, Estados Unidos), em um email trocado em 2012 com Piper (2013, p. 75), o objetivo das performances da banda é “drenar e paralizar [a audiência] enquanto eles compartilham nossas experiências”. A banda *Ilsa*, embora componha e performe *Death/Doom Metal*, parece buscar um objetivo comum a todas as bandas de Metal Extremo: atingir um limiar. Seja este limiar paralizante e sobrecarregador (como no caso dos Metais lentos, tais quais o *Doom Metal*) ou trepidante e descarregador (como no caso dos Metais rápidos, tais quais *Thrash* ou *Death Metal*). Quando se trata de músicas extremas, o que aparentemente sempre está em jogo é a incessante busca por quebrar as fronteiras até então traçadas, os limites e prudências em voga, atingir os limites da sensação, o apogeu da intensidade, construir o que Jourdain (1998) entende por “arquiteturas do êxtase” nos territórios limítrofes perceptivos e semânticos, isto é, da forma musical (sua instrumentação e gramática) e de seu conteúdo (a semântica de suas narrativas e expressões).

2.2 Circuitos: *Mainstream* e *Underground*, as trilhas da Hidra

Todas estas produções, imagens, performances, símbolos e sonoridades são tecidas e veiculadas em específicos circuitos concretos (compostos de lugares físicos e virtuais) e mutáveis, conhecidos como *mainstream* e *underground*. Ambos são formados por artistas, fãs e mediadores (que oferecem um espaço de mediação entre fãs e artistas, seja por meio de lojas especializadas, *sites*, bares com apresentações ao vivo ou discotecagem especializada, *fanzines* e revistas concernentes ao Metal...). Pode-se dizer que estes três elementos são os agentes essenciais, força motriz sem a qual a autopoiese do fenômeno não perdura. Ambos os circuitos são paralelos, contam com diferentes ferramentas e poderes aquisitivos; permeiam lugares distintos e são cingidos de significações também distintas.

Para uma primeira e parcial aproximação, é possível dizer que as produções e eventos mais em voga, difundidos nas maiores mídias, são tidos por *mainstream*,

enquanto as produções e eventos menos conhecidos podem ser considerados *underground*.

O Metal *mainstream*, embora geralmente só tenha a popularidade *mainstream* para “os de dentro”, se encontra no mundo das altas cifras, dos mega e custosos festivais que reúnem fãs do mundo inteiro (como *Rock in Rio*³¹⁹, *Wacken Open Air*³²⁰, *Hellfest*³²¹, *70000 Tons of Metal*³²²...), das grandes gravadoras (como *Vertigo*³²³, *Nuclear Blast*³²⁴,

³¹⁹ *Rock in Rio* é um evento anual ocorrido tanto no Rio de Janeiro (Brasil) quanto em Lisboa (Portugal). O festival, que dura sete dias, contrata artistas de variados gêneros musicais e possui um dia específico para o Metal, no qual apenas sobem em palco bandas e artistas lucrativos. O preço do ingresso para a edição brasileira em 2019 foi de 525 reais e recebeu significativos patrocínios de marcas como *Ford*, *Ipiranga*, *Cola-Cola*, *Heineken*... Além disso, para termos maior dimensão dos gastos com o evento, Drake (atualmente um dos mais conhecidos cantores de *Rap*), que se apresentou na edição brasileira de 2019, recebeu um cachê de 4 milhões de dólares americanos (quantia que, na data da contratação, equivalia a algo como 15 milhões de reais): <<https://rd1.com.br/drake-aceita-oferta-do-rock-in-rio-apos-aumento-de-cache/>>.

³²⁰ Atualmente o *Wacken Open Air* talvez seja, dentre todos, o maior e mais conhecido evento de *Metal*. Com duração de três dias, o festival ocorre na cidade de Wacken (Alemanha) e conta com apresentações de bandas de Metal ou já muito consagradas (por exemplo *Judas Priest*, que se apresentará na edição do ano 2020) ou em notória ascensão (por exemplo *Nervosa*, que também se apresentará na edição de 2020). O preço do ingresso para a edição de 2020 é de 210 euros (totalizando, atualmente, por volta de 942 reais).

³²¹ *Hellfest*, um dos maiores festivais de Metal e *Rock* em geral, ocorre anualmente em Clisson (França) e dura três dias. A composição é parecida com a do *Wacken Open Air*, reunindo majoritariamente bandas mundialmente conhecidas. A edição do ano 2019, ocorrida de 21 a 23 de junho, contou com *Kiss*, *Def Leppard*, *Lynyrd Skynyrd*, *Dream Theater*, *ZZ Top*, *Slayer*, *Candlemass*, *Possessed*, *King Diamond*... Os ingressos mais baratos desta edição foram vendidos por 144 libras esterlinas (atualmente, algo como 707 reais).

³²² *7000 Tons of Metal* é um cruzeiro anual que conta com apresentações de bandas de *Metal* conhecidas no mundo inteiro. Em 2018 seu preço foi 766 dólares americanos e uma taxa de 448 dólares, totalizando 1.224 dólares para acessar o evento (ou, atualmente, 3.830 reais).

³²³ A gravadora *Vertigo*, fundada em Londres no ano de 1969, foi criada como uma filial da *Phillips Records* e é parte da *Universal Music Group*. Embora tenha produzido poucas bandas (trinta e quatro, segundo consta o *Metal Archives*), quase todas são consideradas clássicas do *Rock* e *Metal*: *Scorpions* (1964, Alemanha), *Thin Lizzy* (1969, Irlanda), *Def Leppard* (1977, Reino Unido), *Black Sabbath* (1969, Reino Unido), *Dio* (1982, Estados Unidos), *Rush* (1968, Canadá), *Lucifer's Friend* (1970, Alemanha)...

³²⁴ Fundada em 1987, em Göppingen (Alemanha), a *Nuclear Blast* é uma notória gravadora no campo do Metal em geral e do *Hardcore Punk*, chegando a trabalhar com mais de trezentas bandas ao longo de sua história. Dentre as maiores de seu arsenal há bandas como, por exemplo, *Accept* (1976, Alemanha), *Amorphis* (1990, Finlândia), *Brujeria* (1989, México), *Carcass* (1986, Reino Unido), *Discharge* (1977, Reino Unido), *Candlemass* (1984, Suécia), *Destruction* (1982, Alemanha), *Exodus* (1979, Estados Unidos), *Kreator* (1984, Alemanha), *Nile* (1993, Estados Unidos), *My Dying Bride* (1990, Reino Unido)...

*Metal Blade*³²⁵, *Roadrunner Records*³²⁶...), dos grandes cachês³²⁷, das grandes revistas (como *Metal Hammer*, *Rolling Stone Magazine*, *Rock Brigade*, *Kerrang!*...), das rádios mais famosas (em âmbito nacional, a Kiss FM ou 89 FM, a “Rádio Rock”), das bandas mais conhecidas fora do circuito (como *Iron Maiden*, *Slayer*, *Deep Purple*, *Black Sabbath*, *Metallica*, *Judas Priest*...), dos grandes telões ao lado do palco e dos patrocínios de grandes marcas. Enfim, aqui são operadas produções de ponta da indústria fonográfica, altamente veiculadas e que passam necessariamente por uma vasta linha de produção até o produto final. São musicistas, técnicos acústicos, luteiros, ilustradores, fotógrafos, operadores de câmera, editores de som e imagem, maquiadores, figurinistas, publicitários, engenheiros, jornalistas que criam, modelam, lapidam, veiculam, enfim, garantem sua contínua exposição. Enfim, este é, como qualifica Campoy (2008, p. 14), o *Metal* de sucesso comercial.



Frame do massivo público presente na apresentação da bem conhecida banda *Lamb of God*, ao longo do festival *Hellfest* em 2019: <<https://www.youtube.com/watch?v=5h3u66cbvnM>>.

³²⁵ Fundada na Califórnia, em 1982, a *Metal Blade Records* é uma grande gravadora que, assim como a *Nuclear Blast*, gravou e lançou obras de mais de trezentas bandas desde sua fundação. Dentre os mais conhecidos com os quais atualmente trabalha estão *Angek Witch* (1978, Estados Unidos), *Amon Amarth* (1992, Suécia), *Cannibal Corpse* (1988, Estados Unidos), *Cirith Ungol* (1972, Estados Unidos)...

³²⁶ Embora atualmente trabalhe apenas com oito bandas, a gravadora *Roadrunner*, fundada em 1980 nos Estados Unidos, já gravou trabalhos de bandas notáveis e muito influentes, tais quais *Acid* (1980, Bélgica), *Anvil* (1981, Canadá), *Deep Purple* (1968, Reino Unido), *Death* (1984, Estados Unidos), *Metallica* (1981, Estados Unidos), *Megadeth* (1983, Estados Unidos)...

³²⁷ A banda *Metallica*, por exemplo, ocupou o 25º lugar no ranqueamento, elaborado pela revista *Forbes*, dos artistas que mais faturaram durante a primeira metade de 2018. Com um montante de 43.2 milhões de dólares, a banda ficou acima do faturamento de Bruno Mars, que atingiu 40.7 milhões de dólares.

No caso do *underground*, a situação é simétrica e oposta. O circuito não é mantido por gigantescos festivais ou por grandes empresas, instituições ou cachês; mas por bandas geralmente independentes³²⁸, menos conhecidas; por gravadoras/distribuidoras menores³²⁹; *fanzines*³³⁰ ao invés de revistas; e por casas de *shows* e bares específicos de veiculação *underground*³³¹, que, longe de serem tão pomposos quanto os bares de veiculação *mainstream*³³², são lugares de orçamentos menores e infraestruturas mais modestas.

Analogamente, em oposto ao âmbito *mainstream*, os eventos e toda sorte de consumo são notadamente mais acessíveis no *underground*. Ao passo em que, por exemplo, os ingressos para uma apresentação da banda *Slayer* (ocorrida no Espaço das Américas, São Paulo/SP, em 02/10/2019) foram vendidos por aproximadamente trezentos e vinte reais; os ingressos para o Indaiá *Metal Fest* (que, no dia 09/03/2019, reuniu dez bandas³³³ sobre o mesmo palco) foram vendidos por trinta reais. Assim, temos grandezas inversamente proporcionais: o preço do ingresso do Indaiá *Metal Fest* foi dez vezes menor que o cobrado pelo do *Slayer* e o número de bandas dez vezes maior. Além desta disparidade econômica, há ainda um aspecto um tanto quanto irônico, anedótico e muito notório³³⁴ com relação à referida apresentação da *Slayer*. Conforme amplamente replicado pelo público, em óbvio tom de escárnio, o Espaço das Américas enviou-lhes um *e-mail* contendo uma nota, aparentemente formulada pela *Move Concerts* (promotora do mencionado evento), com regras de conduta para serem seguidas ao longo da apresentação. Dentre elas, a nota menciona a proibição da formação de *mosh-pits* e

³²⁸ Isto é, sem ligação com qualquer gravadora.

³²⁹ Tais quais Kill Again Records, Mutilation Productions, Bruxa Verde Produções...

³³⁰ Alguns exemplos nacionais são: Revelações Abissais Zine, *Metal Hordes Zine*, *Black Metal Force Zine*, *Metal Reunion Zine*...

³³¹ Como o Fofinho Rock Bar (São Paulo/SP), Forasteiros Rock Bar (Ribeirão Pires/SP), Taliesyn Bar de Rock (Florianópolis/SC), Linos Rock Bar (Curitiba/PR), Quartel Rock Bar (Boituva/SP). Vale salientar que mesmo que estejam pareados com o *underground*, nem sempre conseguem sobreviver apenas de Metal Extremo.

³³² Os bares do *mainstream* não veiculam Metal Extremo, seus eventos contam geralmente vertentes mais adocicadas de *Metal* e *Rock*, assim como de outros gêneros musicais. Alguns exemplos são Café Piu ou *The Wall Café*, ambas de São Paulo.

³³³ *Vulcano* (1981, Santos/SP), *Hellish War* (1995, Campinas/SP), *Vulture* (1995, Itapetininga/SP), *Conquistadores* (2004, Osasco/SP), *Havok 666* (2004, Salto/SP), *Biter* (2015, Indaiatuba/SP), *Corporate Death* (2001, Jundiaí/SP), *Antroforce* (Carapicuíba/SP), *Evil Sense* (2000, São Paulo/SP) e *Eyeliners* (2012, Sorocaba/SP). Os estilos de Metal performados por estas orbitam entre *Speed/Thrash Metal*, *Death Metal* e *Heavy Metal*.

³³⁴ Tão notório que virou notícia até em jornais geralmente (muito) distantes destes campos:

<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/10/02/show-de-slayer-em-sao-paulo-tem-rodas-de-mosh-proibidas-por-produtora-e-fas-fazem-piada.ghtml>>.

*crowd-surfing*³³⁵, com a justificativa de que estas práticas apresentam riscos para a integridade física do variado público presente. Ora, proibir a ocorrência de *mosh pits*, ainda mais em uma apresentação do *Slayer*, é proibir uma das principais vias operantes de manifestação da ressonância sensório-motora nestes contextos. Em outros termos, é praticamente como proibir que astronautas flutuem durante as missões espaciais. É tolher do público uma grande porção de sua contrapartida ao palco. Obviamente, esta regra não foi obdedecida pelo público presente (e, talvez, nenhuma das demais também). Um adendo importante é o de que, não obstante as diferenças organizacionais e infraestruturais, a experiência não é tolhida. Como declara Cristiano Gonçalves, um dos entrevistados enfocados no próximo item:

Eu fui na apresentação do *Slayer* em 2017 e, cara, inexplicável o tesão de palco dos caras e como é uma desgraça total, é o prenúncio do apocalipse no palco e no público... A apresentação mais marcante que vi “ao vivo”, aliás, foi *Slayer*! Ouvi várias ao vivo, *Napalm Death*, *Cannibal Corpse*, pô, legal; mas, bicho, no palco, *Slayer* é literalmente o presságio do apocalipse. – Gonçalves, 2019.



Flyers digitais dos eventos mencionados.

³³⁵ *Crowd surfing* se refere ao ato, comum em apresentações de Metal Extremo *underground*, de se jogar do palco sobre a agitada massa de corpos que forma o público; este feito é realizado tanto por músicos quanto por praticantes, ao longo da execução musical.

Além de serem discrepantes em relação ao acesso econômico e acesso aos espaços midiáticos mais comuns, estes circuitos também representam distintas maneiras de se relacionar com o espaço musical. Conforme sustenta Campoy (2008), ao estudar o *underground* do Metal Extremo nacional, são os próprios praticantes deste circuito que organizam e divulgam os eventos do circuito e não mega empresas; todos seus informantes exercem alguma contribuição para a manutenção do *underground*: seja produzindo músicas, capas, fanzines, camisetas, *patches*, pequenas distribuidoras, bares que veiculam o material e/ou consumindo estas produções. Na escala do *mainstream*, afirmam os informantes de Campoy, os ouvintes portam-se como simples consumidores, estabelecendo com o Metal a mesma relação que se estabelece com mercadorias em geral: comprar e descartar.

Um vez nos itinerários próprios a cada circuito (os holofotes do *mainstream* ou as veredas do *underground*), cada fã tecerá com seus pares afinidades estilísticas, estéticas e territoriais. Isto é menos nítido no *mainstream* do que no *underground*. Neste último, como frequentemente se diz, é preciso “fazer o *underground*”, isto é, como mencionado, realizar sua manutenção ou, como expressa Campoy (2008), manter viva a “chama do *underground*”. Conforme escreve o autor:

No *mainstream*, a música é apenas uma questão de gosto³³⁶. Já no *underground* a pessoa precisa ser um produtor ativo deste espaço. Ela precisa esforçar-se para mantê-lo, ela precisa lutar por ele. [...] Como dizem seus praticantes, não basta “dar as caras” de vez em quando. É preciso apoiar, é preciso fazer o *underground* (CAMPOY, 2008, p. 35).

Como bem observa o autor, todo um sistema de prestações e contra-prestações, um perene dar-retribuir-receber, enfim, um jogo de dádivas - no sentido conferido por

³³⁶ Esta observação de Campoy, aparentemente, parte de um email enviado a ele por um apreciador de Black Metal, praticante do *underground*. Neste *email*, o praticante – não identificado – escreve ao autor que a relação que estabelece com seu estilo musical “não tem nada a ver com gosto”. Como enfatiza, para ele: “Não é só uma música, não é só um gosto. É um destino que só a mim concerne. Espero que compreenda” (ibid. p. 34). Sua declaração é notória por enfatizar um senso de obrigação, prevalecente em relação ao gosto musical. Deste modo, o relato corrobora a noção de “musicar”, mencionada no item 2 (página 91). Todavia, se em primeiro momento o praticante afirma que sua relação com seu estilo musical “nada tem a ver com gosto”, subsequentemente afirma que não “não é só um gosto”. Ora, embora haja uma ênfase na não centralidade do “gosto” como força motriz da adesão, em contraste com a lógica de adesão ao *mainstream* (entendida como pautada tão somente pelo gosto estético), é evidente que o “gosto” está envolvido na base das adesões, tanto no *mainstream* quanto no *underground*. Afinal de contas, se o gosto estético fosse tão irrelevante, não necessariamente se estaria do *underground* do Metal Extremo e os praticantes ora estariam envolvidos no *underground* do Metal, ora, por exemplo, no *underground* do Samba ou do *Funk* brasileiro. Com efeito, não é impossível encontrar pessoas que sejam praticantes de vários *undergrounds*, porém, geralmente, todos eles são esteticamente similares em alguma medida (lembremos, por exemplo, da sinergia entre Metal e filmes de horror).

Marcel Mauss (2003 [1925]) - é movido entre as bandas, artistas, bares, distribuidoras, produtores de zines, fãs... Nesta perene permuta de consagrações, favores e ressonâncias, os vínculos sociais se fortificam, as memórias declarativas compartilham um lugar-comum: lembranças, afetos, dificuldades vivenciadas, comemorações e afins corroboram a tecitura de sentido ao conjunto e estas associações e construções influem e carnificam a constituição da consciência de cada um. Estas partilhas, além de oferecerem a matéria para as lembranças e associações, influenciarão a auto-organização da consciência em suas percepções, gostos, itinerários, consumos, relações amorosas e/ou amistosas, noções específicas de consagração e repulsa... Enfim, elas ajudam a fomentar determinados “estilos de vida”.

Ao mesmo tempo, não obstante sua aparência desinteressada, estas trocas são latentemente obrigatórias – o mesmo é observado por Marcel Mauss (ibid.) ao descrever a lógica basilar dos sistemas de prestações e contra-prestações nas sociedades autóctones da Polinésia, Melanésia e Noroeste americano, enfocadas em seu *Ensaio Sobre a Dívida*³³⁷. Assim, da seguinte maneira, explicando que os acordos do *underground* são majoritariamente firmados por conversas e não sob contratos escritos (como no caso do *mainstream*), o autor enseja:

³³⁷ Este bem conhecido escrito de Marcel Mauss, versa sobre a questão da “dívida”, isto é, “presentes, em teoria voluntários, na verdade obrigatoriamente dados e retribuídos” (ibid. p. 187). Mais especificamente, o autor se concentra sobre a moral e a economia abarcadas neste sistema de trocas operante em inumeros povos por ele listados (tais quais os Haida, Tlingit, Maori...), buscando entender a fonte da obrigatoriedade de retribuição perene nos contextos enfocados, “a força [que] existe na coisa dada que faz que o donatário a retribua” (ibid. p. 188). A extensão desta obra, evidentemente, não é redutível ao espaço de uma nota de rodapé; porém, podemos destacar um ponto proeminente: a manutenção do sistema de permutas consecratórias assegura, em paralelo, o posicionamento social no sistema de prestígio corrente. Os presentes trocados, conforme marca, não são apenas bens materiais (como utensílios ou casas). “São, antes de tudo, amabilidades banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente” (ibid. p. 191). Ademais, a obrigatoriedade não está apenas em retribuir a dívida, mas em dá-la e aceitá-la. Romper as obrigações de dar, receber ou retribuir, de maneira tão ou mais gradiosa a dívida outrora recebida, significa quebrar o pacto e estar “sob pena de guerra privada ou pública” (ibid.). Perder no jogo das dívidas abala o prestígio até então gozado pelo vencido e pode minar por completo a autoridade dos vencidos. Comentando sobre o *potlach*, forma mais elaborada deste sistema de *prestações mútuas*, Mauss (ibid. p. 243) afirma que o chefe da aldeia só conserva sua autoridade sobre seus súditos e família, “só mantém sua posição entre chefes — nacional e internacionalmente — se prova que é visitado com frequência e favorecido pelos espíritos e pela fortuna”. Evidentemente o que ocorre no *underground* não detém tamanha magnitude, porém o mecanismo de consagração social é o mesmo. Assim como o chefe arrisca sua autoridade em relação aos circuitos que lhe são próprios quando não cumpre com os termos da dívida, o praticante do *underground* do Metal Extremo no Brasil, conforme Campoy (2008), arrisca sua autoridade e prestígio em relação aos seus pares quando viola a tríade dar-receber-retribuir. Enfim, além de conferir prestígio, o emaranhado de prestações parece exercer um importante papel para a sobrevivência de qualquer campo social – afinal, como qualifica Mauss (op.cit. p. 188-189), esta é “uma das rochas humanas sobre as quais são construídas nossas sociedades”.

[...] como o *underground* é um sistema de trocas, os praticantes confiam na efetividade das suas “conversas” e “contatos” por entenderem que faltar aos compromissos acordados significa desrespeitar a própria maneira de dar, receber e retribuir desta prática urbana. Não comparecer ao show, como banda ou mesmo como público, demonstra falta de comprometimento, “falsidade” até, colocando em risco, assim, suas inserções no *underground*. Pode-se dizer, então, que o constrangimento que esse sistema de prestações e contra-prestações provoca nos praticantes é forte, afinal, as bandas, na maioria das vezes, aparecem e o “pessoal” está por lá. Só não é tão forte assim, compreensivelmente, com os proprietários dos bares, alheios aos mecanismos articuladores do *underground* (CAMPOY, 2008; pp. 204-205).

Ao fazer a última afirmação do trecho, Campoy se refere a alguns episódios narrados por ele em sua pesquisa, nos quais os donos de bares ou cancelavam a apresentação e expulsavam os presentes ou fechavam as portas ao *underground*, por não considerarem-no lucrativo. Dentre os episódios que relata, há um sobre um *show* da banda de *Black Metal* Catabumba (2003, Serra/ES), ocorrido no ano de 2006 em Vila Velha (Espírito Santo); após o vocalista iniciar o evento gritando “satanás está aqui conosco”, o proprietário do bar interrompeu imediatamente a apresentação e cancelou o evento. “A essas ações dos proprietários”, aponta Campoy (ibid. p. 204), os praticantes reagem adulterando o número de pagantes, levando bebidas das suas casas e até mesmo promovendo ‘quebra-quebras’ dentro do bar, como de fato ocorreu em Vila Velha”.

Essas experiências certamente foram muito marcantes para o pesquisador, ao ponto de fazerem-no afirmar que, embora haja exceções, “a regra, em qualquer cidade, é um constante atrito entre praticantes e proprietários dos bares” (ibid. p. 204). Este seria o motivo, argumenta, do *underground* não possuir uma geografia estável para o seu circuito na medida em que as bandas são impelidas a buscar incessantemente novos espaços para a realização de apresentações e festivais. Diferentemente ocorre com o *mainstream*, que detém maior estabilidade em casas de *shows* renomadas e edições garantidamente anuais de eventos (com o *Rock in Rio* ou *Wacken Open Air*, por exemplo), o que corrobora a estabilidade da geografia do circuito. Corroborar a estabilidade não significa estar em total imobilidade; sempre ocorrem reconfigurações de maior ou menor grau em ambos circuitos, porém, em questão geográfica, um é mais territorializado que o outro.

A partir deste pano de fundo, sobretudo na ótica do *underground*³³⁸, tudo se passa como uma perene batalha contra o *mainstream* e o que ele representa. Essas divisões,

³³⁸ É interessante notar que enquanto no âmbito *underground* são abundantes as menções sobre a resistência contra o *mainstream* (uma guerra contra ele), neste último não há a menção sobre uma “guerra” contra o *underground*; embora, com efeito, o *mainstream* vá cooptando bandas que outrora eram

salienta Campoy (ibid. p. 213), são “concernentes única e exclusivamente aos praticantes” e estabelecem que ambos representam “dois valores opostos, de naturezas distintas, em constante conflito”. No entendimento dos praticantes do *underground*, a magnitude do *mainstream* e suas tentações econômicas corroboram o “risco” de dissolução (através de seu esvaziamento) sob o qual o *underground* supostamente se encontra a todo instante. Segundo os informantes de Campoy (ibid.), o *underground* acaba minado por haver “falsos *headbangers*”, que ou não honram a lógica da dádiva ou optam por deixar as veredas do *underground* para se banharem na luz dos holofotes do *mainstream* (o que também, de certo modo, agride o dar-receber-retribuir do *underground*). De modo notável o discurso de perigo perene, reforçando a necessidade de se precaver contra os “falsos” (também chamados pejorativamente de “*posers*”), opera um efeito de coesão intensificada ao suscitar representações mentais de um território, do qual se preza e faz parte, que está em séria ameaça por um inimigo externo.

É algo já bem sabido que o estabelecimento de um inimigo externo costuma corroborar a coesão interna de qualquer grupo, assegurando a manutenção da estrutura na qual estão arraigados os “de dentro”. Um dos exemplos mais conhecidos no campo da antropologia advém da famosa pesquisa realizada por Evans-Pritchard (2005 [1976]) acerca dos povos Zande, localizados no norte da África Central. Conforme explica, a sociedade Azande³³⁹, profundamente permeada e alicerçada em inúmeros e minuciosos cuidados rituais e operações de magia contra a ação da bruxaria - força virulenta que, conforme a cosmologia Zande, ocasiona infortúnios variados: desde um azar banal, como tropeçar em um tronco, até injúrias mais graves, como a destruição das plantações e mesmo a morte. Assim, argumenta Pritchard, a(s) magia(s) e cuidados rituais se voltam a impedir a interferência da ação do bruxo sobre o embruxado. Conforme enfatiza:

Gostaria de deixar isso bem claro, porque é impossível entender a magia zande, bem como a diferença entre comportamento ritual e empírico na vida dos Azande, a menos que se perceba que seu objetivo principal é combater outras forças místicas, muito mais do que produzir mudanças no mundo objetivo que favoreçam o homem. Assim, as drogas [isto é, ervas, folhas, raízes detentoras de propriedades mágicas] usadas para garantir uma boa colheita de eleusina não são consideradas tanto como capazes de estimular a eleusina, mas de manter os bruxos [operadores da feitiçaria] afastados. A eleusina crescerá muito bem se a bruxaria não se intrometer (PRITCHARD, 2005 [1976], p. 206).

undergrounds. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a banda Sepultura (1984, Brasil), que partiu do *underground* de Minas Gerais e desembocou no *mainstream* mundial. A este respeito, recomendamos o belo documentário “Ruído das Minas: A Origem do *Heavy Metal* em Belo Horizonte”, lançado em 2009 e produzido pelos jornalistas Filipe Sartoreto, Gracielle Fonseca e Rafael Sette Câmara.

³³⁹ “Azande” é o plural do termo “Zande”, na língua nativa.

Defender a colheita de eleusina contra o perigo representado pela bruxaria parece ressoar com a lógica de se defender o *underground* contra o perigo representado pelo *mainstream*. Ambas as lógicas prefiguram um discurso de defesa em relação ao perigo, à dissolução, à degradação, à *impureza*³⁴⁰. Deste modo, como bem nota Campoy (2008, p. 79), essas categorizações são “peças essenciais na conformação deste espaço”.

Estas observações revelam alguns mecanismos que ocasionam, dentre outros, o reforço das relações sociais estabelecidas, instaurando um coeso lugar-comum e corroborando a enação de um território de ressonâncias identitárias. Neste aspecto, conforme concluem pesquisas como as de Campoy (2008), enfocando o *underground* do Metal Extremo, ou de Weinstein (2000), enfocando o Metal em geral, a apresentação ao vivo é o momento definitivo, limítrofe, o apogeu de ambos os circuitos, a realização do rito mais importante por possibilitar a concretização do encontro companheiro e de todo o conteúdo semântico projetado. Conforme enseja Weinstein (op. cit. p. 199), “no concerto [musical] a constituição do Metal como uma forma cultural torna-se concreta, enquanto cada um dos atores da transação constitutiva se encontram”. Quanto ao *show underground*, conclui Campoy:

Dramatizando a negação, a música [de Metal Extremo *underground*] permite que os praticantes saboreiem, por uma noite, a vitória sobre o *mainstream*. Em um mesmo movimento, rompendo para fora e unindo para dentro, a música apresenta o *underground* como um todo para o praticante. Para falar junto com eles, ela é a brasa que mantém a “chama do *underground* acesa” (CAMPOY, 2008, pp. 218-9).

Tanto no *mainstream* quanto no *underground*, apreciadores chegam a dispender longuíssimas horas de viagem para ver as apresentações e, compartilhando as mais variadas dificuldades para estar lá, “a audiência constrói solidariedade através do comprometimento com o concerto” (WEINSTEIN, 2000, p. 210). Evidentemente o comprometimento do público abarcado no *mainstream* é, conforme mostrou Campoy

³⁴⁰ Aqui o termo “impureza” se pauta sobre as contribuições de Mary Douglas em sua bem conhecida obra “Pureza e Perigo: Ensaio sobre as noções de poluição e tabu”. Conforme entende a autora, o estatuto de “impuro” ou de “poluição” é efetivado segundo um sistema de valoração (ou, se preferir, “classificação”) socialmente compartilhado. Em linhas gerais, tudo aquilo que estiver em dissonância em relação aos princípios classificatórios internalizados pelo sujeito será sentido como impuro. Assim, afirma, “a impureza é uma ideia relativa”; isto é, a coisa não é impura em si, mas em relação à estruturação do sistema classificatório. “Em suma, o nosso comportamento face à poluição consiste em condenar qualquer objecto ou qualquer ideia susceptível de lançar confusão ou de contradizer as nossas preciosas classificações” (DOUGLAS, 1991 [1976], pp. 30-31). No caso do Metal Extremo, mais especificamente o *underground* do Metal Extremo, dotado e alicerçado em seus próprios sistemas classificatórios, a impureza máxima é o *mainstream*.

(2008), diferente do geralmente abarcado no *underground*. Porém, em ambos os casos, conforme Weinstein (2000, p. 231), a ocasião do *show* pode ser vivenciada como uma hierofania. Conforme distingue a autora, se o evento for vivenciado como apenas um entretenimento, ele será “meramente bom”. Porém, sustenta, esta é uma forma empobrecida da experiência ao longo do concerto de Metal: “em seu melhor, quando realiza-se em seu ideal, esta é uma experiência extática, a celebração do *heavy metal*, onde os deuses do *metal*³⁴¹ regem sobre o palco como heróis culturais”. A experiência, enfatiza Weinstein (ibid.), será tanto melhor quanto mais eficazes forem as retroalimentações, o reforço mútuo entre a representação da “subcultura” e as ligações estabelecidas entre o artista e a audiência³⁴². Ora, “ao ponto de perfeição”, afirma a autora, “o tempo é suspenso [*time stands still*] e o praticante sente que pertence a uma realidade maior [*higher reality*], longe do cinzento mundo cotidiano” (ibid.). Assim, conclui a autora, o *show* repesena muito mais do que um simples entretenimento, pois, as pessoas ali presentes “foram levadas em uma jornada física e emocional que as deixou saciadas, satisfeitas, exauridas [*spent*]. No momento [da apresentação], elas não poderiam desejar nada além” (ibid.).

Tanto Campoy quanto Weinstein se pautam essencialmente sobre as relações sociais tecidas nestes campos. Suas contribuições são proeminentes e explicam uma das forças motrizes da adesão ao Metal. No entanto, explica Jonathan Piper (2013, p. 19), este enfoque social é apenas um dentre os possíveis: Jeffrey Arnett (1996)³⁴³, por exemplo, adota um enfoque individual, versando sobre a “aparente individualidade da experiência” de se ouvir faixas gravadas; buscando, assim, o conteúdo emocional no sujeito e não no

³⁴¹ A expressão “deus(es) do metal” é um jargão comum nestes meios; talvez sua maior popularização tenha sido desencadeada com a música *Metal Gods* [Deuses do Metal], segunda faixa do célebre álbum *British Steel*, lançado em 1980 pela banda *Judas Priest*.

³⁴² Ligação esta mais direta e acessível no âmbito do *underground*, onde as fronteiras entre artistas e fãs podem chegar a se diluir quase ao ponto da inexistência: diferentemente do *mainstream*, não há inacessibilidade ao palco (aliás é possível que nem sequer haja palco, desenrolando o *show* ao nível do público) e as trocas são muito mais fartas. Enquanto em *shows* de banda renomadas o fim do espetáculo significa o fim da noite com a banda (a menos que se pague um valor elevado de “*meet&greet*”, para interagir de perto com ela por alguns minutos), em eventos *underground* as bandas geralmente vão ao bar com os fãs após o *show* e bebem, conversam, trocam dádivas e formam novas memórias ao longo do resto da noite. Ora, de todo modo, isso não impede que, no momento do *show*, o *mainstream* também suscite esse alinhamento entre as ligações sociais (artistas/fãs) e as semânticas abarcadas por tal prática cultural.

³⁴³ *Metalheads: Heavy Metal Music And Adolescent Alienation* (1996).

evento coletivo. Seus caminhos diametralmente opostos, conforme permite inferir Piper (ibid.), se devem ao fato de que ambos dialogam com diferentes noções de catarse³⁴⁴.

Campoy e Weinstein enfatizando, sem dizê-lo, os traços da catarse aristotélica (de cunho coletivo) e Arnett os da catarse psicanalítica (de cunho individual). Ambas as trilhas são válidas e importantes para a manutenção da perspectiva holística sobre o evento. Quanto ao presente trabalho, os depoimentos coletados permitem a observação tanto de uma quanto da outra. O próximo item se deterá neste aspecto dedicando-se tanto às vivências, memórias, associações e percepções de praticantes com os quais tive

³⁴⁴ Segundo explica Christiani Silva (2009), a expressão vem de um termo grego comumente utilizado em contextos rituais, evocando a noção de purificação, que, por sua vez, “implica a eliminação de substâncias incômodas, de sujeira. O indivíduo sujo é mesmo posto à margem de seu grupo social, podendo ser restituído a este depois que certos procedimentos lhe tenham conferido ‘um estatuto aceitável’” (ibid. 19). Além deste contexto, o termo e seus cognatos foram largamente utilizados pela escola hipocrática em contexto médico, designando “purgação” de doenças ou evacuações, “responsáveis por restabelecerem o equilíbrio corporal” (ibid. p. 40). Hipócrates e sua escola, conforme salienta logo em seguida, também utilizaram o termo grego para “catarse” em contexto musical, analisando seus efeitos terapêuticos para determinadas enfermidades. Platão, por sua vez, explica a autora, em sua obra *Leis*, modula o termo, ampliando seu campo de aplicação e o utilizando ora “para indicar ainda a pureza de uma cidade, dentro da ordem política”, ora “em uma passagem que pode indicar a pureza religiosa e ética” (ibid. p. 45). A partir deste pano de fundo, segundo a autora, Aristóteles, elemento crucial para o desdobramento da catarse, emprega o termo tanto em contextos biológicos, sob influência hipocrática e “indicando a purgação, a evacuação, a eliminação de algo que perturba o organismo do ser vivo, ou aquilo que é necessário, e natural, ser purgado para o bom funcionamento do mesmo” (ibid. p. 52), quanto em contextos “não-biológicos”. Sobre estes últimos, a autora cita as obras *Analíticos Primeiros* e *Retórica*, nas quais a idéia de catarse “se refere à ‘clareza argumentativa’, quando um juízo, uma definição, não apresentam obscuridades” (ibid. p. 55). Além destas e principal enfoque, a autora menciona a obra *Política*, na qual o termo é utilizado tanto em uma “discussão sobre o papel da música na educação” (ibid. p. 56) quanto em suas aplicações terapêuticas. Sobre esta última, Aristóteles afirma que a música pode agir “como o tratamento médico, propriamente dito, que cura o doente, expurgando a doença, analogamente, a “catarse” pela música provocaria um certo alívio das emoções, e esse alívio seria prazeroso” (ibid. p. 57). Além destas aplicações todas, Aristóteles também utiliza o termo em uma passagem sobre o ato de se assistir a arte teatral da tragédia, entendida pelo filósofo como uma “imitação de uma ação de caráter elevado” e cuja imitação é “efetuada não por narrativa, mas por personagens em cena, e que, mediante piedade e temor leva a cabo a catarse de tais emoções. (Aristóteles, *Poética* VI 1449 b24-28, apud. SILVA, Ibid. p. 58). É justamente esta passagem e este específico emprego do termo que alimentam discussões intermináveis há séculos. A catarse aristotélica, no contexto da tragédia, explica Piper, pressupõe que todo o público presente partilha largamente as mesmas experiências “na medida em que o conteúdo emocional é direcionado pela narrativa e não por suas histórias individuais” (PIPER, 2013, pp. 16-17). A tragédia grega. Em simetria oposta, marca o autor, há uma versão do termo catarse no contexto psicanalítico, empregado por autores como Josef Breuer e Sigmund Freud. Nesta, em vez do processo catártico depender de uma narrativa e personagens exteriores ao espectador, ele se dá com as próprias falas e memórias do paciente, emergidas via hipnose clínica ou livre-associação; “ao contrário da catarse aristotélica, não há plena necessidade de uma narrativa além da sequência de eventos que compreendem a experiência traumática. Não há personagens a serem seguidos fora do *self* do passado virtual do paciente e não há divisão entre artista e público” (ibid. p. 18). No caso dos estudos acadêmicos que enfocam o *Metal* a “catarse” aludida, aponta Piper, “parece ser uma combinação de ambas versões. Isso localiza o conteúdo emocional da experiência em algum lugar entre o ouvinte e a música, com uma ênfase dependendo da natureza do estudo” (ibid. p. 19).

maiores ou menores chances de conversar, quanto às implicações desta(s) nébula(s) na questão do prazer estético.

Capítulo 3 – Experiências

...a arte não é arte em função de critérios absolutos, mas pelo fato de ser vivida, de repercutir no ser, desencadear emoções, alegria e sofrimento, ações, ideias, condutas específicas, acontecimentos íntimos e públicos
- Edmond Couchot³⁴⁵

Como referido nesta epígrafe, a arte (assim como todas as coisas) não existe de modo estático e absoluto fora da vida implicada na experiência. A arte e todas as demais coisas são experienciadas por uma vida dotada de uma história - ou, antes, dotada de uma infinidade de histórias, tantas quantas a miríade de experiências psicofísicas permite - e incessantemente permeada por emoções, pensamentos, símbolos, ações, inspirações, mitos, técnicas e sentimentos movediços que transcorrem em uma primorosa e rizomática rede neurocultural, deslizando sobre as linhas de novos acontecimentos. Tudo isso baliza e perfaz a experiência e as condutas (estéticas ou não). Este capítulo dedica-se a isto.

Como muito bem mostrou Campoy, por exemplo, todos os discursos que permeiam e arregimentam o *underground* são exemplarmente evocados e reforçados no momento da apresentação ao vivo, estas cargas modulam a experiência de modo a intensificá-las, plasmando a ocorrência dos eventos à dramatização da vitória do *underground* sobre o *mainstream* (CAMPOY, 2008, p. 214). A experiência de uma apresentação, deste modo, surge de uma complexa performance associativa, na qual são evocados, neste específico exemplo, os conteúdos da referida dramatização; a apresentação torna-se a ritualização da guerra declarada contra o *mainstream*. As bandas tornam-se “hordas”, como bem nominadas no âmbito do *Black Metal underground*; enquanto os praticantes encarnam os agentes do caos, cujos corpos são lançados em uma miríade de outros corpos agitados que se trombam, jogam, movimentam e batem cabeça, exaurindo-se como um sobrevivente após a batalha. Este seria mais ou menos um *show* enactado como guerra.

Ora, é certo que este tipo de exemplo, embora compartilhado e acurado, é também particularizado. Ou seja, a enação do *show* como descreve Campoy não é coletivizada em absoluto³⁴⁶, embora, sem dúvida, seja compartilhada em certa (provavelmente grande) medida e constitua uma das principais bases discursivas do *underground* (caso contrário,

³⁴⁵ A Natureza da Arte (2019, p. 277).

³⁴⁶ E nem poderia ser, uma vez que para enatar o instante depende-se das específicas histórias dos acoplamentos estruturais dos corpos em questão.

por exemplo, a qualificação das bandas de *Black Metal* como “hordas” e a concepção bélica contra o *mainstream* e os “falsos” não seriam abraçadas por ninguém). O que se busca aqui, neste início, é realçar a eficácia deste aspecto associativo para a experiência corrente (que pode ou não contar com esse tipo de conteúdo), seja qual for a direção de seu agenciamento.

Por exemplo, embora tenhamos nos detido sobre os circuitos e mecanismos de veiculação *mainstream/underground* (e embora sejam questões pertinentes e importantes), no que concerne à questão da experiência, nem sempre as questões e significados abarcados nesta divisão são relevantes para a experiência musical suscitada. Na contramão do caso trazido por Campoy (da apresentação vivida como dramatização da batalha entre o vencedor *underground* e o derrotado *mainstream*) outras pessoas podem experienciar de outras maneiras. Este é, por exemplo, o caso de João Vitor³⁴⁷, para o qual a questão *underground/mainstream*, embora seja alvo de amplas discussões e fonte da realização máxima do exemplo de Campoy, lhe “cansa”. É importante ressaltar que, evidentemente, a opinião de João não torna inválida a pesquisa (de grande fôlego) realizada por Campoy, mas mostra que não há, aí, uma imperiosa universalização quanto à questão.

Conforme observa Campoy (2008, p. 136), no Metal Extremo a dimensão sonora e a dimensão temática da música ressoam uma na outra: “Ambas, por linguagens diferentes, transmitem o mesmo significado”. Ora, essa ressonância também se estende ao corpo, que, por “linguagens diferentes”, enacta um espaciotempo e se projeta no turbilhão emocional e simbólico ali evocado. Vejamos algumas experiências.

Com a finalidade de estabelecer um escopo estável para estas observações, para além das várias e geralmente rápidas conversas informais (que muito contribuíram por fragmentos), foram escolhidas quatro pessoas - com as quais houve maior possibilidade e tempo de conversa: Rafael B., Fernanda F., Frank e Silvia O. Não se sugere que todas as experiências possíveis sejam redutíveis aos quatro casos que se seguem. Com os relatos aqui expostos busca-se apenas vislumbrar como as experiências e adesões se desenrolam nestes quatro casos e, a partir disso, pensar a questão deste prazer estético tão peculiar ao ideal est(ético) psicopolítico contemporâneo, idiossincraticamente promulgado a nível global, que tem o liso, o leve e o polido como ídolos onipresentes (CHUL HAN, 2019).

³⁴⁷ João, 27 anos, assíduo apreciador de Metal Extremo, é professor e pesquisador com o qual mantenho esporádicas e proveitosas conversas.

O primeiro entrevistado foi Rafael Bandeira, alguém que já fazia parte de minhas relações pessoais há vários anos. Ele tem 25 anos, é luteiro, estudante de museologia e multi-instrumentalista autodidata; embora o baixo seja seu instrumento musical de coração, a bateria, o violão, a guitarra e mesmo o teclado compõem seu rol de conhecimentos procedurais. Como bem sei, ele já tocou em algumas bandas, das quais fiz parte da primeira: “Assassinos do Vaticano”, tão *underground* que só a banda mesmo conhecia (afinal, nunca saímos de seu porão).

Como relata, conheceu o *Rock* mais a fundo e, subsequentemente, o *Metal*, com o videogame *Guitar Hero*³⁴⁸, antes de seus 13 anos. Este jogo acabou por ajudar a enfatizar as pulsões que faziam-no mimetizar e tocar a tão famosa guitarra aérea (ou *air guitar*), enquanto, “desde sempre”, ouvia as bandas de “rock alternativo” apreciadas por sua mãe, tais quais *Dire Straits* e *U2*.

Ora, entre o “rock alternativo” da banda *U2* (que atualmente não ouve mais) e o *Grindcore* da banda *Napalm Death* (que ainda aprecia), há um colossal abismo lírico, imagético, sonoro, performático... Entre estes polos, os caminhos transcorridos foram longos e de inúmeras trilhas, pelas quais, a curiosidade e o desejo passaram, despassaram e repassaram. Esta multiplicidade de trilhas reflete um caleidoscópio de experiências e descobertas tão incomensuráveis quanto importantes para a constituição aberta, nunca conclusa, de suas próprias condutas estéticas (receptoras e operatórias). Tal dinâmica, relevantemente, se repete na grande maioria dos casos – e, quiçá, em todos eles. Esta é a prática, essencial (e mesmo até instintiva), do “cavar músicas” e se a(pro)fundar cada vez mais na escavação. Sobre seus achados e trilhas ao longo dos túneis cavados em seu “sítio arqueológico” musical, Rafael rememora e comenta:

Passei pelo *Grunge*³⁴⁹, onde ouvia muito Nirvana; depois tive uma fase de *Bring me the Horizon*³⁵⁰, que foi um tanto curta mas, naquela época, era a coisa mais pesada que eu tinha ouvido; era mais grave e com maior agressividade nas notas, muitas *palm*

³⁴⁸ *Guitar Hero* é uma sequência de jogos eletrônicos, produzidos pela *Harmonix Music Systems*. Neles, o objetivo é acertar (supostamente) as notas da guitarra ao longo da execução de famosas músicas de *Rock* e *Metal*, lançadas entre 1960 e 2005 (ano de estreia da versão debute do jogo).

³⁴⁹ *Grunge* é um estilo musical nascido da profusão entre *Punk*, *Metal*, *Rock Hardcore* e lentos andamentos musicais, com linhas distorcidas, de tom “fuzzy”, em função dos pedais empregados. Sua geografia e data de nascença se enquadram em Washington, sobretudo na cidade de Seattle, aos fins da década de 1980; algumas de suas expressões mais notórias foram/são bandas como, *Nirvana* (1987, Aberdeen), *Alice in Chains* (1987, Seattle), *Mudhoney* (1988, Seattle), *Pearl Jam* (1990, Seattle)....

³⁵⁰ *Bring me The Horizon* (2004, Reino Unido) é uma banda que se encaixaria na categoria chamada *Metalcore*, que mescla elementos de *Metal Extremo* com vocalizações suavizadas e cujas dimensões visuais/perfomáticas são bem contrastante em relação às aqui referidas anteriormente.

*mute*³⁵¹, batidas características de *Metal*. Pouco tempo depois passei a descobrir coisas “melhores”... a procura mesmo por gêneros de *Metal*, começou em 2012/2013, e passei a procurar outras coisas, como *Black Metal*. Queria saber o que tinha disponível por aí... 2014 foi a fase *Punk*; 2015 descobri *Tool*³⁵², que foi um baita achado! 2016 foi *Death From Above*³⁵³, que descobri aleatoriamente no *YouTube*. Quando notei que era uma banda só de baixo e bateria, fiquei: “Noooossa!”. Eu já tocava baixo naquela época e nunca tinha visto o baixo ser usado daquela maneira! Houve também naquele período minhas primeiras experiências com *Doom Metal: Candlemass* (1984, Suécia), *Type O Negative* (1990, Estados Unidos), *My Dying Bride* (1990, Reino Unido), *Paradise Lost* (1988, Reino Unido) e por aí vai... é questão de ir cavando! *Death From Above* e bandas *Punk* ou *Grunge* eu gostava pela agressão; o *Doom*, pelo peso. Eu amo o ruído dessas coisas! – Bandeira, 2018.

Notemos que o tempo e a música, aí, servem de referência um ao outro; entrelaçam-se intimamente na grandiosa e complexa obra mnemônica associativa, atuante basilar do primoroso oceano do imaginário – o mesmo, sem dúvidas, pode ocorrer com espaços, quando músicas e localidades servem de referência uma à outra. Estas associações, evidentemente, se estendem também aos mais diversos terrenos: afetos, condutas, concepções, pessoas, eventos, mitos, outras mídias... Estas associações entre música e elementos extra-musicais, podem suscitar/intensificar tanto o desejo quanto a repulsa em relação à obra experienciada. Por um lado a apreciação da banda *Death From Above* foi reforçada quando Rafael notou o inédito uso do baixo (instrumento com o qual se identifica profundamente); por outro lado, a banda *AC/DC* chegou ao ponto de ser descartada por completo, em função de suas letras musicais, cujos conteúdos são por ele qualificados como “bobos, infantis e misóginos... bem *cock rock* [*rock* falocêntrico]”.

Também é notório que, nada obstante à multiplicidade de rotas, suas expedições musicais, como pode-se ver, acabaram por seguir um sentido geral de caminhar (escavar), em direção ao que de mais extremo poderia encontrar em termos de “peso”. Esta busca,

³⁵¹ *Palm mute* é uma técnica muito utilizada por guitarristas em músicas dotadas de alta distorção. Ela basicamente serve para garantir a definição das formas sonoras ante a distorção acentuada; seu som é abafado e performa um princípio de alternância entre o distorcido e o abafado, podendo provocar um forte arrastamento rítmico.

³⁵² *Tool* (1990, Estados Unidos) é uma banda geralmente enquadrada na categoria de “*Rock alternativo*”, suas composições são de atordoante complexidade, jogando com diferentes métricas rítmicas em sucessão e alternância. Não são “extremos” no sentido aqui abordado, mas certamente atingem outros tipos de extremos.

³⁵³ *Death From Above* (2001, Canadá) é uma banda categorizada como “*Dance Punk*”; sua sonoridade utiliza sucessivos ataques e distorções acentuadas, porém, as melodias e vocalizações empregadas permitem realizar danças que não estritamente *slam dancings*, performadas no *Metal Extremo*.

pelo menos em 2018 (época da conversa originária da fala supracitada), encontrou seu apogeu nas produções de *Doom/Drone Metal*, notadamente com as composições da banda *Earth* (1990). Quanto à experiência de ouvir essa banda, utilizando fones de ouvido e preferencialmente em volume máximo, Rafael enfatiza que sente-se como “esmagado e arrastado por um denso e colossal monólito sonoro”. Admiravelmente, as palavras proferidas por Rafael muito assemelham-se às escritas em uma matéria, surpreendentemente publicada este ano no jornal *The Guardian*, a propósito das composições e performances da banda *Sunn O))),* outra fundante banda de *Doom/Drone*. Conforme escrito na matéria: “...a intensidade e densidade do som, cuidadosamente calibradas, provocam vibrações em partes de seu corpo que você nunca sentiu vibrar antes”³⁵⁴.

Conforme comentado anteriormente, as características sonoras das produções de *Doom Metal* e, sobretudo, de *Doom/Drone* são voltadas à extrema lentidão, e mesmo à “atemporalidade” (como no caso da banda *Sunn O))).* Sua regra primordial, ao contrário das ramificações “rápidas”, é a sustentação de cada nota e não a sucessão de ataques. A prodigiosa sensação corporal engendrada por estas condutas estéticas operatórias, como podemos observar nos complementares relatos de Rafael B. e do jornal *The Guardian*, se dão tanto ao vivo quanto pelo fone de ouvido, em “ressoância direta” ou “diferida”, como qualificaria Couchot (2019). A acentuada sensação física, frequentemente relatada, ao contrário do que geralmente se presume, é possível mesmo fora da experiência da apresentação ao vivo. Como vimos no item voltado às memórias, tanto as emoções podem propiciar a evocação de certa(s) memória(s), quanto a evocação de certa(s) memória(s) pode abalar consideravelmente o estado emocional corrente do corpo (IZQUIERDO, 2018).

Ora, esta enfática “sensação física” não o é de modo genérico. Afinal, toda sensação é física³⁵⁵, seja ela cutânea ou subcutânea; sendo assim, poder-se-ia dizer que a sensação física é propiciada, inevitavelmente, com todo e qualquer tipo de música ou som

³⁵⁴ Embora a matéria seja acurada em relação a esta observação, ela chega em conclusões precipitadas ao enfatizar que “... a sensação é mais física do que qualquer coisa particularmente cerebral ou emocional”. Embora, de fato, a sensação física torne-se bem notada e mesmo imperiosa em função das longas sustentações de distorcidas notas graves em alta amplificação e volume, como vimos anteriormente, toda sensação física só é sentida por intermédio das emoções, que, por sua vez, emergem com as eficácias neuroculturais do corpo. O “físico”, já de antemão, é psicofísico-emocional-simbólico; não há como separar essas linhas. Link da matéria: <<https://www.theguardian.com/music/2019/oct/28/sunn-o-review-qmu-glasgow>>.

³⁵⁵ Mesmo as sensações em “membros-fantasma” são físicas, incitadas pela atividade nervosa.

no momento do *ictus* (SCHAFER, 1992 [1986]). Com efeito, uma especificidade desta sensação é o “pesar”. Sentir “ser esmagado por um colossal monólito sonoro” é testemunhar e carnificar uma pressão quase imobilizante contra a psicofisicidade do corpo. Perante este estado musicorporal, onde a ressonância música&corpo faz nascer um tempo-espço a partir do entrelaçar das linhas simbólico-orgânicas com as linhas sonoras, as propriedades morfotrópicas da música fazem o corpo sentir uma grandiosa e fascinante sobrecarga. Ambígua por natureza, a sensação de esmagamento, de paralisia, pode ou não ser prazerosa; porém, sempre suscitará, em quem a aprecie no momento da escuta, um prazer estético. O prazer estético, por sua vez, não torna necessariamente “positivas” as emoções atreladas à experiência; aliás, ele pode emergir justamente em função do sentido oposto. O pesar sentido é o ruminar do ruído e o deixar-se abraçar por ele, deixar-se atravessar pela agonizante densidade sonora.

Não menos importante, e em inextricável conexão, Rafael B. ressalta que as propriedades sonoras do *Drone/Doom*, visto sua amplificação sonora, volume, longevidade das notas, reverberações e distorções, propiciam uma “intensa experiência imersiva”, muito eficaz para intensificação das ressonâncias musicorporais. Fascinante notar que, ao contrário do que geralmente podemos ser levados a presumir, a experiência imersiva não é atributo apenas de “ao vivos”, de ressonâncias imediatas, mas também das ressonâncias diferidas: a partir dos fones de ouvido e das eficácias corporais, neuroculturais, enacta-se uma densa atmosfera à qual se está completamente imerso; como estar envolto em densa névoa sonora. Tendo isto em mente, não parece aleatório que as apresentações ao vivo da banda *Sunn O)))*, por exemplo, sempre contem com uma perene e densa fumaça branca, emitida por alguns geradores escondidos no palco. O ambiente de suas apresentações ao vivo fazem submergir e desorientar tanto sonora quanto visualmente, ao ponto, marca Rafael, “de não conseguir ver nem quem está ao lado”³⁵⁶. Segundo diz, considera que estas condutas estéticas operatórias engendrem, sobretudo, uma imperiosa experiência introspectiva aos corpos que, perante elas (ou, mais precisamente, mergulhados nelas), reverberam.

Ora, se por um lado, lhe atraem os Metais Extremos Lentos, por outro, também o fazem os Extremos Rápidos. Como expressa ao final de sua breve narrativa sobre suas expedições musicais, o *Doom* lhe atraiu pelo “peso”, enquanto o *Punk* e o *Grunge*, pela “agressão”. Este lastro *Grunge* e *Punk*, no âmbito do Metal Extremo, culminou nas

³⁵⁶ Isto é plenamente observável, também, em registros videográficos. Apresentação realizada por *Sunn O)))*, em Dallas (EUA), 2019: <<https://www.youtube.com/watch?v=SISIK7gFtc>>.

apreciações das produções, por exemplo, de *Grindcore*; simetricamente opostas ao exemplo do *Drone/Doom Metal* em, pelo menos, dois pontos.

O primeiro é sobre a letra. Se por um lado a banda *Earth* raramente faz uso de letras, por outro, como vimos ao longo do segundo item, elas constituem um elemento de enfática importância para o *Grindcore*, o qual, de modo análogo ao *Punk*, se calca em mensagens sobretudo de revolta, disparadas de maneira intensiva contra as mazelas e violências do Estado&Capitalismo, autoridades e ídolos atualmente em voga – conteúdos no geral confluentes às concepções de mundo de Rafael B., acrescentando uma ressonância semântica, política, à experiência musical.³⁵⁷

O segundo ponto, conforme referido, concerne à velocidade e curta durabilidade das faixas musicais; como vimos, o *Grindcore* se pauta por impetuosas sucessões de ataque, organizados em fraseados curtos, de sonoridade distorcida e grave, acompanhada por guturais. Os *breakdowns* e algumas passagens podem fazer introduzir velocidades e qualidades sonoras inteiramente novas, embora de textura sempre áspera. A confusão causada com a saraivada de notas e batidas que transcorrem por caminhos por vezes imprevisíveis, é enfaticamente distinta daquela comentada por ocasião do *Drone/Doom*, em especial, com o exemplo da banda *Sunn O)))*. Comentando acerca do célebre lançamento *Scum*, da também célebre banda *Napalm Death*, Rafael B. diz que este álbum lhe agrada notavelmente pela “mistura profana de juventude³⁵⁸, putice ácida,

³⁵⁷ Aqui há um ponto tão curioso quanto significativamente recorrente. Embora não tão raramente praticantes de Metal (Extremo ou não) levarem a bandeira da cisão de arte e política (não é o caso de Rafael B.), é comum que o gosto por Metal (Extremo ou não) tenha sido reforçado por vivências de tensão em ambientes disciplinares. Rafael, por exemplo, estudou durante a maior parte de sua vida escolar primária, em uma escola situada no Jabaquara, “Instituto Divina Pastora”, de grande influência pastoral. Neste contexto, a gosto musical acabou por operar como uma espécie de crivo contestador, evidentemente político, em relação aos dogmas bíblicos (relacionados à instituição) e sociais (em relação aos padrões e jogos sociais do ambiente escolar). Ali, conforme rememora, alimentou-se um estranhamento geral em duas frentes: de um lado, em relação às regras e ensinamentos ali veiculados; de outro lado, e em relação aos gostos e formas de ser-agir dos grupos populares de sua sala de aula. Conforme ressalta, “era (e ainda é) constante o sentimento de não-pertencimento, de estranheza em relação ao mundo, não só em relação às pessoas... Talvez isso seja ligado com meus pontos de vista políticos... Talvez com o próprio gosto musical... Tem muita gente que vive num mundo que parece que foi fossilizado, onde se consome os mesmos filmes, músicas, programas, esportes, ideias... e quando você tem esse estranhamento, não sei, me parece que há um prezar maior pelo que te diz respeito, de não ceder às modas mais difundidas para ascender nos joguinhos sociais... Eu e o Leo [amigo de infância que conheceu na mencionada escola], desde pequenos, criamos um imenso desgosto pelos ‘populares’, pela superficialidade, pela futilidade daquelas interações...”.

³⁵⁸ Como comentou algumas vezes, lhe fascina o fato de que “essas composições e performances foram realizadas por moleques entre 17 e 20 anos”. Rafael se refere à formação da banda em 1987, ano de lançamento do álbum *Scum*.

vanguardismo³⁵⁹, críticas à alienação, gambiarrice³⁶⁰ e passagens de limite, e... anti-sacralidade, *unholynessNESS*". Ora, esta passagem de limites, especifica, diz respeito tanto à morfotropia sonora – “frases que viram urros, velocidade do *blastbeat*, faixas que duram poucos segundos” – quanto ao conteúdo politicamente ácido, comentado há pouco. Elas propiciam, ao contrário do exemplo passado, um ímpeto quase imediato ao movimento, performado por Rafael com as mãos ou cabeça/tórax³⁶¹ em sutis movimentos repetidos (de modo a marcar o ritmo) enquanto todas suas associações orbitantes iluminam as urradas linhas sonoras de cada instrumento, isto é, enquanto um complexo bricolar de *relações profundas* (JOURDAIN, 1998) é realizado no transcorrer musical. Deste ponto, Rafael faz encontrar em si duas fronteiras extremas do Metal, cujas condutas estéticas operatórias indicem sobre enações que atiram seu corpo em direções radicalmente opostas embora simétricas; da quase imobilidade ao frenesi, fazendo emergir ou intensificar emoções atreladas a tais estados, sejam de pesar, raiva ou angústia.

Além disso, tão assertivo quanto srpreendentemente pouco comentado em trabalhos acadêmicos, quem ouve Metal Extremo não necessariamente finda nele seu gosto musical. No caso de Rafael, para citar ao menos um exemplo de condutas estéticas operatórias que o “faíscam” e que iluminam outras dimensões de sua experiência musical, há a banda *Tool*. Embora alheia ao crivo “Extremo”, em termos de textura e andamento musicais, a banda *Tool* torna-se icônica em sua experiência musical, despontando para um outro tipo de “extremo”, voltado para a complexidade de composição e execução. Seus movediços padrões rítmicos e outras exuberâncias métricas são elementos que deleitam o raciocínio apto à apreender suas simetri(c)as sonoras. Conforme ressalta, lhe agradam muito, talvez em função de sua maestria musical, os “rítmos quebrados”, que jogam incessantemente com o desenrolar das previsões neurais, comentadas anteriormente. Mesmo sem, por assim dizer, “elementos extremos”, e mesmo sem fazer-lhe atingir um ápice corporal de frenesi ou torpor, as composições da banda *Tool* capturam sua imaginação na medida em que os movediços padrões rítmicos e dobras melódicas formam uma coesão estética (JOURDAIN, 1998).

³⁵⁹ A banda *Napalm Death* foi/é uma das maiores bandas fundantes do que hoje se conhece por *Grindcore*.

³⁶⁰ “Gambiarrice” se refere à conduta do “faça você mesmo”, tão presente na narrativa *punk*. O fato de fazer acontecer, mesmo sem os meios adequados para tal também engendra um fascínio em quem contempla certa obra ou história de vida.

³⁶¹ Aqui há uma versão menos dispendiosa que o “bater cabeça”, que envolve geralmene movimentos bruscos, longos e ondulados, que se projetam para frente e para trás, com toda a parte superior do corpo. No caso comentado por Rafael, similarmente à maioria das pessoas ao ouvir essas músicas por fones de ouvido ou caixas de som, os movimentos com a mão são batendo ritmicamente sobre alguma superfície

De modo distinto aos primeiros passos de Rafael B., guiado sobretudo pela ludicidade do jogo e pela musicalidade “em si”, há o caso de Fernanda F., sobre o qual nos concentraremos agora.

Fernanda Ferrer tem 23 anos de idade, nascida no Mato Grosso (e crescida numa trilha que transcorre por São Paulo, Recife, Rio de Janeiro e, novamente, São Paulo), é formada em Artes Cênicas e pós-graduanda em Artes do Corpo; atua como modelo, atriz, professora de dança e apresentadora. Como apresentadora, realiza diversas entrevistas com ícones (*undergrounds* ou *mainstreams*) do Metal (Extremo ou não) no programa *Metal Domination*³⁶², cuja veiculação se dá via *internet*.

De modo relativamente análogo ao de Rafael B., Fernanda teve a família como fonte primordial; seu pai, como lembra, já colocava bandas como *Nirvana* (1987, Estados Unidos), *Iron Maiden* (1975, Reino Unido) e *Metallica* (1981, Estados Unidos) para ouvir e o fazia em conjunto com sua filha, que adora(va) observar e se perder nas artes das capas dos *CDs* e *LPs* ali dispostos; apreciar a arte das capas, como bem aponta Piper (2013), pode enfatizar sobremaneira (e frequentemente o faz) a vivência do musicar.

Mas sua adesão ao gênero, ou seu gosto “pra valer”, conforme qualifica, nasceu ao longo de sua graduação, ao deslumbrar-se com as performances de bandas de Metal Extremo, mais notadamente de *Black Metal*, considerando-as sob o prisma das Artes Cênicas. Comentando a respeito de certa apresentação da banda *Satyricon* (1991, Noruega), na qual, segundo conta, ao fim do *show* os músicos espalharam e incendiaram, no palco, imagens bíblicas sagradas (cujas maiores eram da Virgem Maria e de Jesus Cristo), Fernanda F. diz nunca ter visto “nada mais extremo que a performance de *Black Metal*”.

Tais performances e composições, salienta, acabam por inspirar questionamentos em quem as contemplam; questionamentos sobre a vida e o mundo, sobre os discursos e maneiras de ser-agir-sentir; “música como quebra de ignorância”, segundo assevera. Quanto à Fernanda F., que, como relata, sempre foi atraída por tudo o que lhe era “incomum” e “assustador”, o *Black Metal*, assim como outros gêneros e estilos pouco convencionais, lhe fascinam em grande medida pela expressa “coragem de sustentar uma estética de vida”, mesmo que peculiar em relação às modas mais difundidas de ser-agir-sentir. “Tudo que se faz”, nota, “vai contra alguma coisa. A questão torna-se política”.

³⁶² Link do canal de veiculação: <<https://www.youtube.com/channel/UCZ7q4sH7HSJfkrvtvGe9c6wQ>>.

A “quebra de ignorância”³⁶³ propiciada pelas experiências com as condutas estéticas operatórias do Metal Extremo, às quais Fernanda se refere, diz respeito a muitas coisas. Porém, considera mais importante o aprender a lidar com a finitude e com o negativo, ainda mais em um tempo onde a positividade é a lei.

Chega a ser engraçado pensar que tudo tem que ser, sempre, “lindo e gratidão”, numa tentativa de afastar qualquer coisa que envolva a morte... ou raiva, ou tristeza... que são sentimentos tão pulsantes, presentes e dignos quanto a alegria. Não somos ensinados a isso, somos sempre orientados a “pensar positivo e agradecer”, o que ignora e sufoca uma boa parte da experiência de vida e nos torna muito despreparados para lidar com várias situações pessoais. – Ferrer, 2019.

O *Black Metal*, por outro lado, atíça um caminho para que se perceba, segundo enseja, a “beleza do lado obscuro”. Esta fala é muito interessante, visto que, como salientou, seu a(pro)fundar no Metal Extremo a ajudou a dissipar algumas fobias que nela se alimentavam; fobias ligadas ao sangue, ao oculto, ao *gore*.... temáticas justamente centrais nestes campos estéticos. Para além do sangue, de modo um tanto quanto evidente, Fernanda considera que tais condutas estéticas operatórias, em todas suas dimensões (visuais, verbais, sonoras e performáticas), ajudam a trilhar caminhos que conduzem a uma experimentação de *alteridades* em relação ao “normal”, ao “escondido”; experimentações estas que corroboram um mais rico “sentir a si”.

Conforme compara, se por um lado a melancolia e tristeza lírica de músicas *Pop* geralmente são desenfáticas pelas límpidas e suavizadas melodias vocais e instrumentais, por outro, acabam enfatizadas pela “dissonância instrumental e desespero vocal do *Black Metal*”³⁶⁴. Com estas experiências, ela diz: “Me sinto, agora posso sofrer, manifestar e degustar minha dor, raiva, melancolia... e é bom”!

Tais aberturas, ela ressalva, podem ser vividas com ou sem as manifestações corporais (voluntárias) bruscas; conforme declara, “a intensidade pode ser vivida mesmo

³⁶³ É importante e notório ressaltar que, com tal expressão, Fernanda F. aponta para duas possibilidades em relação ao termo “ignorância”; por um lado, refere-se à “ignorância em si”, de “descartar antes mesmo de ponderar a respeito, por conta de qualquer dogma” e, por outro lado, a ignorância no sentido do simples desconhecer “a vasta riqueza de experiência”, pela qual somos atravessados.

³⁶⁴ A propósito desta declaração, embora não haja mencionado a banda, há um belo exemplo que bem se enquadra suas palavras; trata-se da banda *Lifelover* (2005, Suécia), *Black Metal*, cujos vocais (talvez em todas as composições) são realizados com gritos que remetem bem ao desespero que Fernanda F. pareceu aludir.

sem se mexer, em uma linha mais introspectiva, com movimentos puramente *internos*”³⁶⁵. Isto não significa, evidentemente, que desconsidere a eficácia das reverberações voluntárias do bater-cabeça ou do adentrar ao *mosh-pit*, práticas que mantêm com constância, visto a frequência com a qual comparece a apresentações ao vivo.

Aliás, a propósito tanto das experiências ao vivo, Fernanda F. lamenta (de maneira não resiliente) o paternalismo e machismo pelos quais as mulheres frequentemente (senão sempre) passam no decorrer dos *shows*. Paternalismo que se expressa, por exemplo, “quando te evitam no *moshpit*, achando que, por ser mulher, é frágil demais para estar ali”; machismo que se expressa, por exemplo, na situação em que “não se pode nem bater cabeça em paz sem ser sexualizada, sem que chegue algum sem noção pra te encher o saco de algum jeito”. Segundo frisa, “isto causa um tremendo desconforto, uma permanente sensação de que alguma coisa desse tipo provavelmente acontecerá em breve; o pior é que sorrateiramente acabamos naturalizando isso, aceitando este desconforto como algo comum – o que, obviamente, não deve ser”.

Quanto ao tema do machismo no Metal Extremo e da resistência contra ele, do lado das bandas, Fernanda destaca as atuações e composições da banda Nervosa (2010, Brasil), a qual, conforme suas palavras, “usam o *Thrash Metal* e o palco tanto para expressar sua arte, quanto para lançar mensagens de resistência contra o feminicídio, contra a dominação masculina, seja dentro ou fora do *Metal*... *O Downfall of Mankind*”³⁶⁶ é, praticamente, todo voltado para isso”. A ressonância política, comenta Fernanda, aumenta seu apreço pela banda, tanto pelo ataque à dominação masculina, que a suscita um “ódio potencializador”, quanto pela coragem de manter suas produções nesta linha, mesmo ante o risco que correm de ter seu público reduzido em função de seus conteúdos líricos em um meio majoritariamente masculino (o que também remete à questão, anteriormente comentada, da “coragem de sustentar uma estética de vida”). “Este risco”, salienta, “não existe para o pessoal que tematiza apenas guerras e destruições, sem passar perto das questões de gênero”.

³⁶⁵ Esta fala é notória; com ela, Fernanda aponta para duas acepções sobre os movimentos internos, que podem se referir tanto às viagens imaginativas pelas quais se trilha, quanto aos infintos e involuntários “micro” movimentos subcutâneos, da carne aos hormônios. Assim observando, por mais “parado” que esteja, o corpo vivo sempre é permeado e impregnado por movimento(s).

³⁶⁶ *Downfall of Mankind* [Derrocada da Humanidade] é um álbum musical da banda Nervosa, lançado em 2018. A grande maioria de suas quatorze faixas musicais tematiza os assuntos mencionados, sendo a décima terceira faixa um exemplo paradigmático: intitulada Cultura do Estupro, a crítica em sua letra direciona-se simultaneamente tanto ao âmbito do *Metal* quanto para além dele.

Contudo, isto não significa que ela não ouça bandas que não tematizam tais questões; segundo declara, de todo modo, “são escolhas estéticas que podem ascender no público, nesta ou naquela pessoa, uma faísca que pode trazer novas coisas, novas concepções e experiências, uma turbulência naquilo que se tem por certo”. Aliás, três de suas bandas favoritas, *Rotting Christ* (1984, Grécia), *Watain* (1998, Suécia) e *Behemoth* (1991, Polônia) – todas de *Black Metal* –, não tematizam questões de gênero. Assim como, segundo afirma, uma das experiências “ao vivo” mais marcantes em seu transcurso musical no Metal Extremo foi com a apresentação da banda *Watain*, realizada em janeiro de 2019, na cidade de São Paulo, no modesto palco da bem conhecida casa de *show*, Carioca Club.

Foi a primeira vez que vi Watain pessoalmente! Eles têm uma questão ritualística, satânica muito pertinente e as referências performáticas são bem explicadas pelo vocalista da banda, Erik [Danielsson], em um documentário³⁶⁷. Ele tem crenças, ideias e visões artísticas que eu super abraço, de levar o *show* tão a sério, como um ritual no sentido tradicional e de englobar os presentes na performance-ritual. Por isso, por exemplo, eles ficam putos com filmagens, por quebrarem o envolvimento direto com o que está acontecendo ali. Neste dia eu sequer consegui tirar uma foto das músicas favoritas, eu estava só vidrada... recebendo tudo o que estava acontecendo em minha frente, ao meu redor... aquelas bandeiras, o pedestal de cruz invertida, a fumaça, a luz vermelha, o *corpsepaint*, aquele som super alto, dissonante... e, cara... a questão do ritual é gritantemente perceptível, especialmente para quem compartilha da crença satânica. – Ferrer, 2019.

Vê-se como as palavras de Fernanda são simétricas e opostas em relação às obtidas por Campoy (2009) em relação às apresentações do *underground*. Fernanda não menciona em momento algum o *underground* em relação à experiência “ao vivo”; ela não enacta a apresentação como guerra declarada ao *mainstream*, mas como genuíno ritual religioso satânico, na guia luciferianista, comentada anteriormente.

Ora, voltando à questão das importunações nas experiências do “ao vivo”: se por um lado as iminentes interrupções da experiência musical, em função de ações machistas e paternalistas, degradam a qualidade de imersividade no espaciotempo ali engendrado, por outro, é evidente, quando se consegue aproveitar uma apresentação sem que hajam tais importunações, Fernanda declara:

³⁶⁷ Este, trata-se do documentário *Black Metal Satanica* (2008); dirigido por Mats Lundberg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tjUAgamSF4E>>.

Quando eu vou ao *show* e consigo ter esse momento de inclusão, que eu consigo entrar no *mosh*; que, por milagre, ninguém chega em mim e fica falando merda e afins, eu me sinto confortável e dá até pra notar, é algo até “fora do padrão”. Quando eu fico lá batendo cabeça, que é o básico, e consigo externar o que está em mim é libertador... Manifestar na carne mesmo, com movimentos tão potentes, aquele som altíssimo e presenciar aquela presença de palco das minas³⁶⁸ é absurdamente descomunal, emocionalmente falando. Essa sensação de libertação não existe no cotidiano, na correria da semana, onde tudo corre... é uma *suspensão* desse tempo [cronológico/prosaico]. – Ferrer, 2019.

Ainda comentando sobre as performances e composições da banda Nervosa, Fernanda F. diz que vê-las ao vivo (e mesmo ouvi-las ao fone) provoca-lhe a vontade de “gritar junto” com a vocalista, cujo nome também é Fernanda. Este “gritar junto”, entrar em ressonância, conforme explica, se dá tanto em função dos conteúdos líricos, quanto em função de tudo o que a voz implica, segundo aprendeu ao longo de sua graduação em Artes Cênicas: “uma voz não é simplesmente uma voz; ela envolve o corpo por inteiro, seus órgãos, sua estrutura, seu peso, sentimentos, histórias... a voz tem muito a ver com a vida, refletindo mesmo nossos traumas... quando eu me identifico com certa voz, não tem jeito!”.

De certa maneira, como encara, tanto na linha política quanto na linha emocional (ambas inequivocamente entrelaçadas), há uma questão de “ultrapassagem”; isto é, uma transposição, de um lado, em relação a certas concepções tornadas questionáveis pelas reflexões sucistadas com as condutas estéticas operatórias que se vivencia e, por outro lado, uma transposição em relação ao ritmo cotidiano, propiciando também uma transposição em relação aos limites emocionais implicados neste corrido cotidiano. Conforme declara: “Não temos tempo para fazer isso adequadamente, meio que não temos como colocar as entranhas pra fora daquela maneira, virar do avesso, ao longo das semanas”.

É interessante notar como a questão da “ultrapassagem de limites” acaba por projetar uma Fernanda F. tanto para dentro quanto para além do *Metal*. Para dentro do *Metal* porque as temáticas outrora traumáticas para Fernanda (sangue, *gore*...), fartamente expressas em performances e profundamente escrutinadas nas letras e sonoridades, acabaram por atizar sua curiosidade que, conforme exposto anteriormente, costuma se lançar contra seus medos. Para além do *Metal* porque também seu ultrapassar os limites

³⁶⁸ Fernanda refere-se à performance da banda Nervosa.

se dá em direção à experiência de inúmeros outros campos: sua atuação na dança, por exemplo, fez com que conhecesse as tradições musicais e performáticas afro-brasileiras (como, por exemplo, o Samba de Umbigada³⁶⁹), que atualmente servem-na de inspiração para a formulação de sua dissertação de pós-graduação.

A extensão de seu gosto musical é evidentemente ampla e dotada de várias tonalidades sonoras, porém, conforme ressalva, são as tonalidades do *Metal* que preenchem todo e cada dia de seu cotidiano, de maneira sincrônica ao seu estado emocional corrente, geralmente de modo a intensificá-lo. Outros estilos musicais, marca Fernanda, são vivenciados em função do trabalho ou de esporádicos eventos³⁷⁰.

Embora o frenesi de sua semana prosaica não possibilite a experiência de *suspensão*, propiciada pelo “ao vivo”, ela é toda incrustada de música. Durante sua vivência musical cotidiana, o “ruído” do *Metal*, cujo sentido é bem próximo ao evocado por Rafael B., tem um lugar proeminente.

Cotidianamente não me vejo sem esses ruídos, porque é algo que já está enraizado em mim, como se eu precisasse desse tipo de música, pra dar uma relaxada, para motivar e mesmo, de vez em quando, angustiar... ou mesmo sem qualquer motivo - ouvir por ouvir, sem se prestar muita atenção -, ou intensificar alguma sensação... A questão é que sempre se encaixa em momentos do dia, tenha sido ele como for; embora, de vez em quando, eu ouça sem prestar atenção, a grande maioria das vezes essas experiências me causam respostas emocionais nítidas e isto está certamente ligado ao(s) meu(s) dia(s). – Ferrer, 2019.

Nota-se como, por menos que pareçam, essas músicas podem fazer “relaxar”, assim como servem para todos os casos e causos cotidianos. A vida de Fernanda, conforme sublinha, é muito musical e agitada. Neste sentido, a música acaba operando uma eficácia terapêutica, embora possa agir justamente em sentido oposto, quando acaba por fazer com que “deguste” qualquer sentimento ou torrentes mnemônicas melancólicas ou coléricas, dependendo da ocasião. O mais comum, não obstante à multiplicidade

³⁶⁹ Samba de Umbigada é uma modalidade de manifestação corporal, cuja dança implicada é performada tendo justamente o gesto da “umbigada” como centro; este gesto, bem marca Renata Silva (2010, p. 148), é característico de danças lúdico amorosa banto-africana. Como nota a autora, essa modalidade de expressão encontra-se no cerne entre o jogo, a performance e o ritual (SILVA, *ibid.* p. 149). Esta tríade final, significativamente, está presente na experiência de Fernanda F. em relação, por exemplo, à apresentação da banda *Watain*, comentada há pouco.

³⁷⁰ Isto obviamente não significa que a experiência e gosto de Fernanda F. por ritmos e melodias afro-brasileiras esteja condicionada à obrigatoriedade profissional. Se assim fosse, minimamente, outro seria seu tema de dissertação, que, conforme mencionado, conta com profunda inspiração nestas tradições.

emocional possível, nota Fernanda F., é o fluir de emoções relacionadas à “felicidade” e “motivação”. Quanto a isto, o mesmo parece ocorrer com Frank, o próximo de nossa lista.

Cristiano Gonçalves, também conhecido como Frank, tem 42 anos de idade, é servidor público, membro do Mutantes Moto Clube³⁷¹ e apaixonado por *Metal* desde criança. Nascido e criado em ares sulistas, atualmente mora em Itajaí, um município litorâneo de Santa Catarina.

Sua infância, diz, tanto em casa quanto na escola, foi envolta com a malha do Catolicismo, cujas imagens sacras lhe arrepiavam e ajudaram a alimentar seus questionamentos quanto aos conteúdos e dogmas bíblicos. Conforme rememora:

Eu fui criado em família católica, mas sempre questioneei muito; sempre tive pavor de imagem sacra, até hoje acho bizarro Cristo numa cruz todo ensanguentado, cara de sofrido, e o pessoal acha aquilo bonito, saca? Mas fui criado no catolicismo, meus pais com casamento falindo, saca? Estudei, durante um período da minha vida escolar, num colégio de freiras. Um dia, quando estava na quarta série, uma delas perguntou para a sala quem não queria casar e eu levantei a mão; ela, então, me disse que o homem tem duas vocações: sacerdócio ou matrimônio... E que, portanto, eu teria que ser padre.. eu até virei coroinha. Nessa época começou um negócio louco... Porque eu tenho uma tia paterna que sempre ouviu *Scorpions* (1965), *The Cult* (1983), *Led Zeppelin* (1968), *Jethro Tull* (1963), *Nazareth* (1968) e esse tipo de *Rock*; eu ouvia aquilo com ela, achava agradável, mas ainda não estava convencido, sacou? E bem nessa época de coroinha e esse caralho todo aí, eu conheci *Iron Maiden* (1975) e comecei a ler as letras... e, ou eu as traduzia com um dicionário, ou eu lia a tradução que já vinha em alguns encartes produzidos por uma gravadora da época... acho que era a *Epic Records*³⁷², que lançou no Brasil os álbuns do Ozzy [Osbourne]. Aí comecei a achar massa esse lance de *Heavy Metal*, tanto pelo som quanto pela temática; as primeiras bandas que eu ouvi foram *Iron Maiden*, *Saxon* (1978), *Dio* (1982), *Judas Priest* (1970)... – Gonçalves, 2019.

Sendo Itajaí, na época, um município de difícil veiculação desse tipo de material, Frank e alguns amigos tiveram o início de suas caminhadas por estes campos, inusitadamente, iluminado por álbuns de figurinha, gratuitamente distribuídos nas escolas pelas editoras. Conforme relata, no verão de 1987 para 1988, com o álbum *Rock Stamp* em mãos e com outros álbuns de um amigo, conheceu bandas “mais pesadas”: *Megadeth*,

³⁷¹ Moto clube fundado em 1996 (Porto Alegre, RS) e, atualmente, conforme Frank declara, o maior moto clube do Sul do Brasil. A maior facção do moto clube, salienta, é a de Itajaí, dentro da qual Frank compõe parte do corpo de diretores regionais.

³⁷² Sobre a gravadora, ver: <https://www.metal-archives.com/labels/Epic_Records/19>.

Metallica, Ratos de Porão, Sepultura. Assim, segundo salienta, “daquele verão até 1991, eu só ouvia aquilo”. Há, aliás, uma ironia notória no contraste entre as imagens sacras da bíblia e as imagens de crânios e demônios (ou seja, profanas) dos álbuns de figurinha: ao passo em que Frank se horrorizava com as primeiras, sentia-se muito atraído e interessado pelas segundas.

Além dos álbuns de figurinha, é claro, Frank contou com outras fontes. Duas delas ele lembra com ênfase: uma foi um sebo que abriu em Itajaí naqueles idos (e fechado em 2018), chamado “Casa Aberta”, administrado por Fábio, um historiador que lhe mostrou bandas de linha *Hardcore Punk*, tais quais *Suicidal Tendencies* (1981), *G.B.H.* (1978), *D.R.I.* (1982), *The Exploited* (1979); outra foi a *Heavy Power*, a primeira loja de Itajaí especializada em *Metal*; seu inaugurador, Culver Yu, “figura muito importante pro cenário *Metal* aqui de Itajaí”, tornou-se grande amigo de Frank e mostrou-lhe coisas inteiramente novas. Segundo relata:

O Culver, que veio de Hong Kong, muito mais experienciado que nós éramos, trouxe pra cá, através da loja, todo aquele cenário *Death Metal* do fim dos anos 80 e começo dos 90: *Morbid Angel*, *Deicide*, *Cannibal Corpse*, *Dismember*, *Entombed...* e a gente nem sabia que isso existia! Ele também começou a tocar uns eventos *undergrounds* aqui na cidade. Quando eu era piá, ele trouxe várias bandas pra cá; então ele é um cara importante nesse meio... E eu pirei. Fiquei uns quatro ou cinco anos da minha vida ouvindo só esse tipo de música; só *Thrash* e *Death Metal*... – Gonçalves, 2019.

Deste modo, em uma trilha bem diferente em relação aos dois primeiros casos (cujas escavações musicais foram realizadas sobretudo via *internet*) Frank foi se inserindo no estilo musical e descobrindo novas coisas ao passo em que frequentava novos lugares e conhecia novas pessoas. Com o passar do tempo e experiências, foi se tornando cada vez mais ativo em relação aos assuntos concernentes ao *Metal*. Aliás, chegou a agenciar durante um tempo a banda de Culver, a *Steel Warrior* (1996). Assim como também organizou eventos para várias bandas, escreveu matérias para zines e revistas, tais quais *Roadie Crew* e *Rock Brigade*³⁷³, e atuou como jurado em uma edição no evento *Wacken Metal Battle*³⁷⁴, promovido no Brasil em parceria entre o *Wacken Open Air* e a *Roadie Crew*. Estas vivências e fazeres, além de proporcionarem experiências (como entradas

³⁷³ Ambas começaram como *zines* e, posteriormente, tornaram-se revistas.

³⁷⁴ O evento, ocorrido em vários países, tem como objetivo selecionar uma banda para tocar no *Wacken Open Air*, um dos maiores festivais do gênero. A edição da qual Frank atuou como jurado ocorreu em Blumenau (SC), 2008.

em apresentações ao vivo), encontros e memórias, ajudaram-no a avolumar sua coleção de CDs, DVDs e LPs, que, atualmente, segundo contabiliza, contém cerca de 3100 itens³⁷⁵ - outra discrepância notável em relação aos dois primeiros casos, nos quais não há o hábito de colecionar as mídias físicas. Frank estabelece uma relação muito especial com seu acervo, tornando-o sua única fonte de experiências musicais em sua casa, de modo a degustar o manusear das mídias físicas. Segundo sublinha: “em casa é só CD, DVD e vinil, cabô. Não gosto desses aplicativos, não tenho saco pra isso; assim como também não consigo ler livros digitais, preciso ter o físico, pegar e folhear o livro; eu curto esse ritual todo”. “Esse ritual todo”, como bem nota Piper (2013), tece camadas relevantes à experiência do musicar para além da música.

Conforme relata, esta é sua segunda coleção, iniciada há dezessete anos; a primeira, colecionada de 1994 a 1999, contabilizava 400 itens, que foram vendidos para que pudesse arcar com as dívidas do ingresso na faculdade de Oceanografia que iniciara; lugar onde, aliás, ampliou drasticamente seu escopo musical, estendendo-o ao *Blues*, ao *Jazz*... Portanto, assevera Frank, o termo “fã” lhe desagrade por remeter a qualquer coisa de fanatismo.

Quanto ao prazer musical, sublinha, não lhe importa necessariamente o andamento ou texturas sonoras, mas a “verdade” implicada no som. Ao usar tal expressão, explica, procura referir-se à ideia de “autenticidade e genuinidade” dos traços emocionais do artista na música; aspecto este que julga cada vez mais escasso na medida em que vê uma padronização crescente nas produções de bandas contemporâneas. Segundo explica, tomando a banda *Dragon Force* (2001) como exemplo:

...cara, aquele *Dragon Force*, bicho, é *force* mesmo... de “forçado”. O som é complexo e rápido, mas aquilo não me convence, sacou? É pura execução de técnica, saca? A música não pode ser um artefato esportivo. A técnica não pode superar o sentimento. Não vai, cara! Tem várias bandas aí, hoje, nesse sentido... no *Death Metal*, por exemplo, se perdeu aquela brutalidade inicial pra ser uma brutalidade técnica... aquele “*Technical Death Metal*”³⁷⁶ é justamente isso. Que todo mundo ta afim de tocar rápido e quebrado pra caralho ao passo em que todas as conduções são muito... plásticas, entende? Tem bandas que tão voltando pro analógico, pode notar, mas são poucas...

³⁷⁵ Após me relatar sobre sua coleção, Frank mencionou a de um amigo, Klauss, cuja coleção conta com 20.000 itens, entre *Lps* e *CDs*.

³⁷⁶ Trata-se da categorização que engloba bandas de *Death Metal* cujas composições enfatizam a complexidade de execução, sobretudo pautando-se em “rítmos quebrados” que fogem muito ao 4/4 tradicional. Alguns exemplos de banda são: *Acromatica* (2014, Indonésia), *Ayin* (2010, Brasil), *Carnophage* (2006, Turquia); *Zarin* (2005, Bielorrússia).

hoje todos os timbres são iguais, saca? Eles pegam um produtor fodão que padroniza tudo. Não é igual a antes, nos anos 90, por exemplo. Vamos pegar aí, sei lá, *Obituary*, *Deicide* e *Cannibal Corpse*... são todas as bandas produzidas por Scott Burns e, cara, são bandas diferentes, de mesmo estilo, mas com sons diferentes. O Burns respeitava isso, não padronizava a multiplicidade delas; aí está a “verdade”, o ineditismo da banda em questão. Então, pô, bicho, tem coisa que ouço hoje em dia, tão artificial... e isso não mexe comigo, não me emociona... Sinto mais verdade na simplicidade do *Ramones* que na masturbação sonora do *Dragon Force* – Gonçalves, 2019.

O mesmo, salienta, vale para as apresentações “ao vivo”: as performances e “tesão de palco”, conforme qualifica, podem enfatizar ou desenfatar seu apreço pelas bandas em questão. Neste ponto, em sua experiência, as bandas *Grave Digger* (1980) e *Nile* (1993) representam exemplos simétrico-opostos: segundo relata, a primeira tornou-se uma de suas bandas preferidas após uma apresentação na qual comparecera em 2003; a segunda, pelo contrário, foi desenfaturada por ser “fria em palco; talvez, decepcionantemente, a banda mais fria em palco que já vi... e você saca, né, bicho, quando o cara tá lá de coração e quando não”; a relação empática, como esperado, mostra-se fundamental. Quanto a sua experiência “ao vivo”, frisa que sua questão com o *show* não é mais tanto o bater cabeça, o *stage dive* ou o *moshpit* - práticas que, “quando piá”, lhe eram comuns -; mas demorar-se na super-sensorialidade que o *show* provoca. Conforme aponta:

Quando eu era mais novo, até ia pra eventos e bebia a mais, ia pro *stage dive*, pro *mosh*... mas isso quando era piá, com dezesseis, dezessete anos... hoje, cara, eu uso óculos, né? E isso complica.. Além disso, eu não tenho cabelo desde 1996... então, até pra bater cabeça a gente fica com um pouco de vergonha [risadas]; se a banda for muito boa e eu estiver um pouco alcoolizado, até bato um pouco de cabeça, mas é aquela coisa: vou mais pra curtir e observar as coisas do palco, do som, tomar uma breja, me demorar na exploração dos sentidos e ser tomado, vez ou outra, por uma trilha de memórias de quando eu era piá ainda e tava ainda começando no som (e mesmo na vida)... Tudo isso faz parte do atrativo do “ao vivo”... Sempre rolam memórias e, nisso, pessoas. É uma explosão sensorial, né, bicho... Tu tens a carga visual do palco, a carga sonora dos instrumentos, a carga tátil do calor humano e mesmo a carga olfativa do cheiro de suor, fumaça, cerveja... ao vivo é mais interessante. – Gonçalves, 2019.

Embora, atualmente, quase não manifeste sua experiência musical em movimentos impetuosos, manifestações menos chamativas certamente não deixam de ocorrer: marcação rítmica (discreta) com as mãos ou pés, expressões faciais e toda sorte

de sutilezas fazem transbordar e sincronizar o corpo à música. Isso sem contar a enorme familiaridade que Frank arregimentou com as músicas que ouve: são mais de trinta anos mapeando e memorizando os fraseados, solos, letras... Isto, conforme vimos com Jourdain (1998), por reforçar a eficácia de previsões em relação ao som, aumenta significativamente o prazer sentido em função do estímulo recompensatório no aberto circuito límbico.

Além dos *shows*, é evidente, a música faz parte do cotidiano de Frank, de uma maneira imperiosa, do levantar ao deitar a musica toca quase que ininterruptamente. Mesmo no trabalho, cujo expediente é solitário (e por isso mesmo), as caixas de som não se aquietam – aliás, em contramão ao usual, Frank não usa fones de ouvido, lhe são “desconfortáveis”. Seu ambiente, assim, geralmente é, literalmente, envolto de música: “Cara, eu respiro som, né? Não consigo passar um dia sem curtir um som. Televisão, pra mim, é muito mais um reproduzidor de *DVD*” (Frank, 2019). Ao ato de ouvir em casa somam-se o ato de ler e se atualizar sobre questões comentadas em programas especializados, como os do Gastão Moreira³⁷⁷. Os livros, comenta, geralmente são de biografias ou pesquisas sobre determinada banda ou gênero musical. Neles, além dos mais variados comentários, há a possibilidade de adentrar ao mundo do fazer musical, que muito chama sua atenção³⁷⁸. Conforme declara: “É importante eu saber sobre a produção do som, me acrescenta muito à experiência... Sabe, bicho, os caras inventavam efeito com o que tinham em mãos... e me faz voltar no tempo e imaginar a experiência de fazê-los”.

Ademais, sua vida é tão musical que nem sequer necessita de qualquer fonte externa para experienciá-la:

Cara... é estranho explicar isso, mas se não estou ouvindo música na prática, como quando eu tô pilotando, dentro do capacete, passam músicas mentais. Quando eu to sozinho sempre acontece, ainda mais na moto, vem uma ou várias músicas que me acompanham a viagem inteira... O ambiente de estrada é um ambiente muito introspectivo, sacou? Então, dependendo da época ou do dia, eu ouço músicas inteiras ... Tem vezes que eu até volto de onde parei na execução mental! Mas sempre depende do emocional... Principalmente musicas que marcaram muito a minha vida ou que associo à estrada... – Gonlaçves, 2019.

³⁷⁷ Gastão Moreira é um apresentador que atuou na MTV ao longo da década de 1990 e que dirigiu um célebre documentário sobre o Punk nacional (*Botinada: a Origem do Punk no Brasil*, 2006). Sobre os programas atualmente realizados por Gastão, ver: < <https://www.youtube.com/user/heavylero1>>.

³⁷⁸ O mesmo se dá com o primeiro caso, de Rafael B., quando ele marca que o caráter de “gambiarrice” no fazer artístico do *Napalm Death* é um dos elementos que o atrai. Isto, é evidente, Rafael só teve acesso também ao vasculhar documentários e materiais “extra-musicais”.

O caso de Frank, neste aspecto, muito lembra os casos comentados por Oliver Sacks (2015 [2007]) a propósito das *brainworms* musicais³⁷⁹; com a exceção de que Frank parece ter pleno controle de modulação em relação a elas – fazendo, assim, com que sejam um feliz traço da vida ao invés de uma patologia agonística, como no caso dos pacientes de Sacks.

Falando em “traços felizes”, conforme anteriormente mencionado, a música geralmente funciona na chave da positividade tanto para Frank quanto para Fernanda F.; isto é, “como uma válvula de escape” (Frank). Segundo declara, não é agressivo, o que não significa, obviamente, que não passe raiva. Encara que o Metal Extremo, assim como as músicas de *Hardcore Punk* das quais também gosta, opera em sua vida um efeito terapêutico de extravazamento da raiva, uma desordem que engendra sua própria (re)organização; uma purgação da agressividade em potência. Deste modo, o Metal Extremo e a tão evocada “agressividade” pode relaxá-lo, energizá-lo, positivar o negatizado. O mesmo ocorre, segundo considera, com sua prática de *Muay Thai*, que leva como *hobbie* há oito anos; em suas palavras: “funciona também pra extravasar a raiva, bem parecido com o que conversamos sobre a agressividade do som”.

Tais relatos muito remetem aos da catarse aristotélica anteriormente comentada, porém, ao passo inverso, não contradizem a afirmação de Jonathan Piper (2013) sobre a não-universalidade deste fluxo. Piper ergue sua argumentação sobre o Metal, fora da linha positivada da catarse aristotélica, pautado no *Doom Metal*; e, sobre este, Frank declara:

Cara... eu vi raras bandas de *Doom*. Adoro *Doom*, mas vamo falar sério, né, bicho, tem momento; eu gosto do peso do *Doom*, mas tem hora pra ouvir.. O *Doom* tem aquele negócio muito melancólico e triste que eu não consigo acompanhar... Não para o estado de espírito mais corriqueiro... O estado de espírito agressivo, energizado, do *Thrash*, ou inspiracional do *Heavy*, na correria da semana, são cotidianos e o estado de espírito do *Doom*, pelo menos pra mim, cara, não é algo frequente. Aquela coisa melancólica e triste... – Gonçalves, 2019.

Ora, os casos de Frank e Fernanda F., nos quais, na grande maioria das vezes, a experiência com as músicas “agressivas” propicia emoções prazerosas, na chave da positividade (isto é, são geralmente sobre se sentir bem), muito divergem das experiências relatadas por Silvia O., sobre as quais, agora, por fim, nos deteremos.

³⁷⁹ *Brainworms* musicais referem-se ao insólito quadro no qual ouve-se, incessante e involuntariamente, música mental.

Silvia Oliveira, nascida e crescida na cidade de São Paulo, atualmente tem 30 anos de idade, é técnica em farmácia (área na qual atua desde seus dezoito anos), grande apreciadora de poesias, vinhos e, segundo qualifica, “*Metais* ou *Rocks* saturninos” – dentre seus gostos, no âmbito do *Metal*, enfatiza duas vertentes: *Doom Metal* e *Depressive Suicidal Black Metal* (comentadas anteriormente).

Visto que antes mesmo de seu nascimento, em 1989, seus pais já gostavam de *Heavy Metal*, Silvia O. considera que “entrou” no *Metal* no momento em que entrou para a vida. Sobre seus primeiros contatos, ela relata:

Ah, eu já nasci ouvindo *Metal*; meus pais ouviam e ouvem sempre! Eles punham Iron Maiden, Saxon, Judas [Priest], Salário Mínimo, Black Sabbath, Motörhead, Dokken, Centúrias, para tocar no toca discos deles, que, aliás, é o mesmo desde aquela época... Eles são muito zelosos com a coleção deles! Daí... De início, então, não precisei procurar nada... Mas é aquilo, né? O negócio deles era o *Heavy Metal* tradicionalzão e um pouco *Hard Rock*... Até uns 14 ou 15 anos eu só ouvia isso; só depois fui encontrar outras coisas... Daí acabou sendo uma ida sem volta, pra mim. – Oliveira, 2018.

Se, por um lado, sua introdução foi bem diferente em relação aos casos precedentes, por outro, a mecânica de “cavar” músicas assemelha-se em todos os casos, partindo de uma mistura de insatisfação, desejo e curiosidade. Embora seus pais tenham sido, sem dúvidas, a fonte primordial principal de sua introdução nestes campos musicais, não foram as únicas fontes... Destas outras fontes, sublinha, a mais enfática foi um amigo do ensino médio e, que, pelos idos de 2005, lhe apresentou ao *Metal Extremo*. Quanto a estas viradas, alongadamente, ela rememora:

Demorou, até que bastante, para que eu conhecesse coisas mais pesadas... e foi na escola! Bem, eu não tinha computador, meus pais nunca tiveram o hábito de televisão, nunca fui de sair muito e, na escola, sempre fui tímida e acabei não tendo.... digamos, as melhores experiências... Meus pais eram (são) *Heavy Metal*, a escola não; aliás, era um colégio católico... Não que meus pais fossem religiosos e nem nada, mas, na época, essas escolas tinham a fama de ter uma educação boa. Enfim, eu simplesmente estava fora dos círculos de interesse comum dos alunos... Nunca gostei de futebol, boneca, *videogame*... meu negócio era mais desenhar, brincar com o Bola – o gato que meus pais adotaram quando eu nasci – e com miniaturas bobinhas que ficavam sobre alguns móveis... Também nunca gostei das músicas que o pessoal da escola gostava, sempre tão mesquinhas; pode até ser zoadado da minha parte, ficar julgando e tal, mas sempre as achei fúteis, sem força, sabe? O pessoal ouvia o que tava na crista da moda, Mariah

Carey, Britney Spears, *Black Eyed Peas*, *Skank*, K.L.B.³⁸⁰, 50 Cent... Nada disso me descia! Daí você já imagina o desencontro... Nunca tive muitos amigos na escola, eu achava aquilo tudo, aquelas conversinhas e trocas muito artificiais, sabe? Tinha minhas duas amigas, Natália e Júlia - que eram irmãs gêmeas - e um amigo, Paulo, durante todo o ensino fundamental e tava tudo certo. Não que gostássemos exatamente das mesmas músicas, eles eram inclinaram mais para o *Emo*, para aquele *Punk pop* de *Blink 182* (1992), *Green Day* (1986)... Essas coisas também nunca me desceram, mas os papos que tínhamos eram mais interessantes. Até que, logo no primeiro ano do ensino médio, as gêmeas saíram de São Paulo e, obviamente, do colégio também; o Paulo não era da minha sala, então eu quase não via ele... Passei um ano mais solitário nesse sentido... No ano seguinte, acho que era 2005, entrou um aluno novo na minha sala, chamado Marcelo. Ele tinha cabelos no ombro, muitas espinhas e uma voz de som oscilante, meio que sempre ansiosa e de fala atropelada.... Motivos pelos quais zombavam dele. Eu achava aquela atitude da sala um horror; até os professores, de vez em quando, zoavam ele por conta do cabelo. Comecei, inicialmente por dó, a conversar com ele e foi justamente ele que me encaminhou, musicalmente falando, para as coisas que hoje eu ouço todo diariamente. Ele tocava guitarra e gostava muito de músicas mais pesadas; daí me mostrou coisas como *Death Metal*, e, mais a fundo, o *Doom Metal*.... Ouvíamos em um *discman* que ele sempre levava pra aula! Nem preciso te dizer que foi o *Doom* que me pescou... – Oliveira, 2018.

Ora, conforme salienta, essas novas sonoridades chamaram sua atenção por lhe soarem “mais viscerais” que as de *Heavy Metal* tradicional, apreciadas por seus pais. Quanto ao *Death Metal*, sonoramente falando, conta que um dos elementos mais chocantes, de início, foram as vocalizações guturais, os ininterruptos *blastbeats* e confusão auditiva, engendrada pela profusão entre os “urros” vocais e a alta reverberação implicada nas ditorcidas e graves linhas melódicas. As letras musicais³⁸¹ nos encartes dos CDs que Marcelo levava para mostrá-la, depertavam nela uma mistura de curiosidade e repulsa. Considera(va) a ênfase que conferem ao nojento, às vísceras, ao podre, ao *gore*, “tudo muito exagerado e despropositado. Uma maneira comicamente infantil de lidar com o tema da morte” (Silvia O., 2018). O “exagero” sentido, tanto sonora quanto liricamente, em relação às composições de bandas como *Cannibal Corpse* (1988), *Carcass* (1986) e

³⁸⁰ K.L.B. refere-se ao trio *Pop* brasileiro, “Kiko, Leandro e Bruno”, de disparada ascensão (e rápido declínio) durante os primeiros anos da década de 2000.

³⁸¹ Embora Silvia O. nunca tenha frequentado escolas de línguas estrangeiras, Inglês nunca lhe foi um problema; aliás, como conta, tiveram músicas que seu amigo só soubera do conteúdo lírico após as traduções feitas por ela.

Obituary (1988) acabou diminuindo sua atração. Porém, algo muito distinto ocorreu em relação ao *Doom Metal*. Quanto a este, ela declara:

Cara, o *Doom* [*Metal*], sobretudo quando tem um espectro gótico, é... uma coisa louca pra mim; foi um amor estranho, imediato e crescente. Naquele momento eu obviamente já conhecia *Black Sabbath*, “pai do *Doom*”, mas o que conheci com aquele meu amigo [Marcelo] foi um ponto decisivo para todo o resto. Óh, os três primeiros álbuns desse tipo que conheci com ele, nunca vou esquecer, foram: *Gothic* [lançado em 1991] do *Paradise Lost* (1988); *Epicus Domicus Metallicus* [lançado em 1986], do *Candlemass* (1984) e o *Songs of Darkness, Words of Light* [lançado em 2004] do *My Dying Bride* (1990). Eles eram mais discerníveis e mais maduros que o *Death Metal* e mais intensos e profundos que o *Heavy Metal* dos meus pais... Este *Doom* e suas letras me deram uma poesia nova e eu fiquei obcecada com a maneira com que aqueles temas eram tratados e acabei por me questionar sobre muitas coisas, ainda mais no fim do ensino médio de um colégio cristão... – Oliveira, 2018.

Sobre os temas e “maturidade” em relação a eles, Silvia enfatiza seu vislumbre sobre a minunciosidade e riqueza – lírica e sonora – para encarnar os temas “saturninos”, de tristeza e melancolia. Quanto a isso, os três álbuns mencionados são exemplos paradigmáticos.

Sobre a riqueza sonora, Silvia sublinha a concomitância contrastante entre “doces e ásperas” linhas sonoras instrumentais; o lento andamento musical, que “me permite demorar no som e nas emoções”; a “pálida e intensa emoção dos vocais”, que oscilam entre vocalizações guturais e operísticas, masculinas e femininas (embora, nestes três exemplos, a intervenção de vozes femininas seja escassa); “aquele véu obscuro de som”, formado pelos fraseados melódicos que orbitam tons graves.... Sobre a riqueza lírica, declara que seu prazer estético em relação à morfotropia sonora em confluência à “poesia verbal”, lhe abriram um caminho para passar a apreciar e refletir sobre os temas da morte, da finitude, das decepções, da dor... Dentre os exemplos possíveis, Silvia enfatiza a música *The Wreckage Of My Flesh*³⁸², cuja letra, relata, “me traga para um torpor, uma tristeza que sinto me abraçar de um jeito carinhoso... Eu não sei explicar exatamente. Essa letra me remete à ideia de que somos inevitavelmente desfeitos, passageiros, frágeis, moribundos... Ela acaba com a expressão ‘os restos de minha carne e a nudez de minha morte’ e a vida (pelo menos como eu a entendo) se trata justamente disso, coisa que

³⁸² Primeira faixa do mencionado álbum *Songs of Darkness, Words of Light*. A letra desta música, assim como a capa deste álbum, foram expostas na página 161, ao longo do item sobre *Doom Metal*.

geralmente se esquece” (Silvia O., 2018). Embora ressalve não ter certeza, considera que as letras musicais a atraíram tanto “talvez pelo simples fato de nunca ter parado pra pensar no assunto daquela maneira”; ou seja, de mostrarem ser eficazes modos de “apreciar o lado do horror”. Estas considerações muito lembram as de Fernanda F., para a qual, conforme mencionado, o *Black Metal* propiciou uma via para “ver a beleza do lado obscuro”.

Sobre a apreciação “do lado do horror”, Silvia diz ter se “despertado” para uma concepção radicalmente diferente sobre a morte, a dor e a maneira de experienciá-la. É notório que, em função destes impactos (destas “quebras de ignorância”, como diria Fernanda F.), Silvia O. passou, aos fins de um ensino médio católico, a apreciar imagens sacras de suplício (em abundância no cotidiano escolar), por “passar a enxergar a sinceridade e profundidade de seu [referindo-se a Cristo] sofrimento sublime”. Ou seja, notoriamente, Silvia fora atraída pelo mesmo motivo que repelia Frank.

Após esta época, já ao longo de seu curso técnico em Farmácia, continuou suas buscas musicais. Passando seu tempo de modo majoritariamente prosaico, sem itinerários que não fossem “casa-curso-trabalho”, suas buscas após o período escolar do ensino médio se deram via *internet*; o que não impediu o fluir de enfáticas intensidades em suas experiências musicais e extra-musicais. Acerca de suas novas descobertas estéticas, procedurais e emocionais em sua aventura musical, ela declara:

Eu disse que o *Doom [Metal]* me fez sentir e conceber a dor de um jeito bem diferente... Mas, pensando bem, pelo menos sobre o “sentir a dor”, foi muito mais o *DSBM [Depressive Suicidal Black Metal]*, que só fui descobrir depois, pelo *YouTube*... Se durante a época escolar eu não usava muito computador, até por que só fomos ter um quando eu tava no [ensino] médio, depois dali passei a usá-lo cada vez mais. Conheci muita coisa pela *internet*; dentre elas uma das minhas bandas e propostas musicais preferidas: *Lifelover* (2005, Suécia). Essa banda, especialmente, me fez literalmente experienciar a dor de uma forma diferente... Tipo, foi com ela que vi, pela primeira vez, a prática da autolesão numa performance e aquilo mexeu comigo... Eu estava no [curso] técnico de Farmácia, aprendendo sobre analgésicos e a importância da supressão da dor, enquanto todas aquelas composições se direcionavam pra um lado oposto, pra maximização da dor. [...] Bom, eu cheguei a praticar autolesão quando era bem mais nova; inicialmente por curiosidade... mas acabei tornando um hábito... Isso foi em 2007 e durou mais ou menos um ano; é muito estranho como isso pode se tornar recorrente, mas, pra mim, se foi tão fácil como veio. Aquilo me causava uma espécie de prazer bizarro e uma via para prestar atenção na dor em si... Se me perguntar o motivo da minha

atração com essas coisas, desde a época do ensino médio, não vou saber te responder. Não tenho depressão e nunca tentei – nem pretendo tentar – suicídio; nunca passei por graves problemas familiares ou financeiros... Mas, ao mesmo tempo, também nunca fui de sair ou encontrar gente... Nesse sentido eu sou muito diferente dos meus pais... Hoje eu moro sozinha com meus dois gatos e eu realmente gosto que seja assim... Não sei se isso tem algo a ver, esta solidão quase que voluntária... Sei lá... – Oliveira, 2018.

Percebe-se com tal relato que as camadas implicadas no “musicar” para além da música podem surgir das mais variadas fontes e acoplar as mais variadas condutas, desterritorializando a insistente “positividade” incrustada em todos os meandros da vida contemporânea (CHUL HAN, 2019); realocando a negatividade no rol da experiência buscada. Também percebe-se como a positividade de um “prazer bizarro”, conforme qualificado, pode saltar da negatividade de um corte sofrido. Percebe-se também que não é necessário ser depressivo ou advir de um contexto marcadamente “patológico”, como ensinou Damásio (2018, p. 315)³⁸³, para se notar e se demorar na experimentação da dor e dos sentimentos a ela atrelados.

Distintamente de todos os casos anteriores, Silvia O. nunca compareceu a qualquer apresentação “ao vivo”; sua experiência musical é inteiramente intermediada pelos fones de ouvido - nem mesmo caixas de som são usadas, apenas (poderosos) fones de ouvido. Quanto a esta peculiaridade (que contrasta especialmente com Frank e sua aversão aos fones) Silvia diz ser “só assim” que consegue “experimentar a música dentro de mim; mais intensamente e mais profundamente”. Ela também não bate cabeça (pelo menos, não do modo habitual ao meio) e, por não frequentar *shows*, também não experiencia o *mosh pit*, o *stage dive* ou qualquer proceduralidade receptora comum em apresentações. Sua apreciação se manifesta em micro movimentos, visíveis ou não: movimentos sutis com a(s) mão(s), à guisa de maestra; movimentos sutis com a cabeça, em uma espécie minimalista de bater cabeça. Embora os movimentos da “superfície”, da orla do oceano, sejam mínimos, eles são agitados nas profundezas por um incomensurável oceano abissal de afetos, pensamentos e associações, que é posto em fluxo. Segundo relata, quanto a sua experiência musical, há um ritual que mantém com esmero ao longo das semanas:

³⁸³ Segundo infere, em uma nota de rodapé: “Possivelmente, a melhor explicação para esses fenômenos [autolesão e outros] relaciona-se a circunstâncias patológicas dos indivíduos afetados, agravadas por um contexto cultural também patológico”.

Ah, todo dia eu ouço esse tipo música, né? Isso não dá pra ficar sem... Mas por quatro dias da semana, geralmente segunda, quinta, sexta e sábado, eu me fecho no quarto, desço o vidro da janela, acendo dois incensos fortes, preparo lentamente meus cigarros, abro um vinho e separo umas três, quatro ou até mais horas da minha noite para me sentar e ouvir minhas músicas... Eu me reclino e fecho os olhos.. e tudo vai fluindo enquanto flui a lista de reprodução... Existem vários momentos nesse intervalo; momentos em que eu presto mais atenção na música, momentos em que eu presto mais atenção no vinho ou no fumo, momentos em que eu simplesmente fico estática, olhando fixamente para algum “nada” sem qualquer pensamento... Momentos em que, quando eu presto atenção na música, começa me vir vários pensamentos, memórias, poesias, ideias, inspirações, concepções, que acabam colocando a música em segundo plano... Várias vezes acontece de eu conversar (e até discutir) comigo mesma enquanto o som está rolando... Minhas músicas, meus pensamentos... Revisitar épocas e ter devaneios sobre a vida, sobre as escolhas... Sei lá, é o meu momento³⁸⁴... – Oliveira, 2018.

Este relato retoma a magnífica obra de bricolagem implicada no ato de “musicar”, no qual o som, no caso de Slvia O., é entrelaçado com poesias, memórias declarativas; aponta também para a inevitável oscilação da atividade psíquica e seus vários pontos de virada (do prestar atenção na música ao discutir consigo mesmo).

Como nota, há uma relação dialógica entre seus devaneios e a morfotropia sonora: “...o tom da música ajuda a vir certos pensamentos, certas ideias; e esses pensamentos e estados de espírito ajudam a apreciar melhor, como que mais de perto, a música em si” (Silvia O., 2018). O tom fúnebre e lentos andamentos musicais levam seu presente perceptual aos extremos da amplitude (30 bpm), fazendo seu corpo se sinta “pesado, com uma alta pressão que me tira o fôlego; muitas vezes, sem perceber, eu paro de respirar em certas partes da música” (Silvia O., 2018).

Ora, temos aqui quatro experiências que, movediçamente, se assemelham e se diferenciam em vários aspectos. Cada um(a) estabelece com a música as relações mais variadas; suas vivências e acoplamentos estruturais partem de distintas realidades etárias, sociais, econômicas, emocionais, políticas, geográficas.... Elas também apontam para diferentes ser-sentir-agir-conceber, suscitando prazeres estéticos díspares. Em outras

³⁸⁴ Significativamente, Frank utilizou a mesma expressão (“é o meu momento”) a propósito do pilotar motocicleta (sobretudo em autoestradas, durante viagens). Segundo ele relata, durante seu tempo de pilotagem, músicas mentais, torrentes de lembranças e reflexões sobre as escolhas tomadas ao longo da vida acompanham-no por toda a viagem; por estes e outros motivos, como salienta, “eu troco qualquer coisa para estar pilotando”. Tenho a impressão de que Silvia As experiências de Frank e Silvia O. são exuberantemente, em várias faces, simétrico-opostas.

palavras, cada experiência musical aqui mencionada projeta-se em direção a certo “corpo sem órgãos” (DELEUZE & GUATTARI, 2011 [1980]), ou seja, um corpo de puras, inéditas e incopiáveis intensidades, puro movimento de linhas de fuga em profusão, desterritorialização perene de si. Pensando nas proximidades e disanciamentos entre os quatro casos aqui tratados, utilizando-os como uma modesta base, lancemo-nos agora sobre a questão do prazer estético relacionado com tais agenciamentos.

3.1 Prazer estético no Metal Extremo

Tristão e Isolda é sobre a experiência de ser vencido e destruído pelo sentimento — e não é simplesmente sobre a experiência radical, mas pretendia mesmo ser essa experiência
- Susan Sontag³⁸⁵

A ideia de que as condutas estéticas operatórias agenciadas visam não apenas a anunciação, mas a carnificação de seus conteúdos através da sinergia entre as dimensões estéticas implicadas é, atualmente, bem aceita. O artista busca instigar (um)a experiência a partir dos meios que lhe cabem. No âmbito dos estudos sobre *Heavy Metal* e suas ramificações, Campoy (2008), Piper (2013) e Weinstein (2000), por exemplo, atentam para a relação de intensificação que todas as dimensões estéticas de uma obra estabelecem entre si. Conforme mencionado anteriormente, letra e som, trilhando caminhos diferentes, como escreveu Campoy (op. cit. p. 136), “transmitem o mesmo significado”: as linhas sonoras reforçam as linhas líricas, que reforçam as linhas sonoras.... Todavia, como também vimos, é óbvio que este entrelaçamento não se finda apenas entre som e conteúdo lírico, mas estende-se aos conteúdos imagéticos das capas, figurinos e performances; assim como também ao próprio corpo que reverbera em sua experiência musical. É na profusão entre o corpo e o mundo por ele enactado que, aliás, emerge, como diria Couchot (2019), um “mundo de pertinência estética” (e vice-versa); ele nasce da profusão entre as multiplicidades mnemônicas, neuronais, simbólicas, emociogênicas do corpo e as multiplicidades morfotrópicas e poéticas da música.

Retomando algo que foi afirmado no início: para este estudo, assim como para boa parte dos estudos voltados ao tema, como bem nota Piper (2013), a questão a saber

³⁸⁵ Fluídos de Wagner, em *Questão de Ênfase: Ensaio* (2005). Agradeço à Profª Drª Mariza F. Werneck, com a qual iniciei o presente estudo, por mais uma ótima recomendação e pelas (sempre) proveitosas conversas.

é: por que as pessoas ouvem e gostam desses tipos de música e conteúdo? O primeiro capítulo versou “tão somente” sobre o corpo em sua complexa multiplicidade neurocultural (BARTRA, 2010 [2006]) e a eficácia de sua experiência musical no que concerne às ressonâncias sensório-motoras e emocionais (SACKS, 2015 [2007]). O segundo, sobre a densidade da atmosfera estética em relação à qual o corpo (re)age e seus lastros extra-musicais. O início do terceiro, sobre valiosos relatos de quatro experiências musicais, quatro corpoéticas com prazeres estéticos e condutas estéticas receptoras e operatórias ora próximas, ora distantes. O final deste – isto é, aqui –, como de praxe, buscará ser uma linha (ou um “pacote de linhas”) a entrelaçar todo o resto, pareando-o (como mencionado) à questão do prazer estético.

Contudo, antes de nos lançarmos sobre a questão do prazer estético no Metal Extremo, talvez seja desejável que nos detenhamos um pouco sobre a questão do prazer estético em si.

Ora, grosso modo, pode-se dizer que o prazer estético é uma complexa ocorrência compensatória impulsionada pela manifestação de condutas estéticas quando apreciamos uma música, as ranhuras de uma folha, uma dança, os movimentos de uma (ou várias) formiga(s), um poema com um vinho, uma escultura, uma nuvem, uma narrativa, a articulação de ideias em um texto ou teoria e mesmo, quando a notamos, a sincronicidade dos mo(vi)mentos. O prazer estético, em seu surgimento, convoca a inteireza do corpo: dos pelos e poros aos pensamentos. Por sua vez, as condutas estéticas se efetuam graças à atenção estética que, por sua vez, se desenrola a partir da ação, mais ampla, dos processos de atenção cognitiva, atributo filogênico a partir do qual o corpo torna-se permanentemente alerta³⁸⁶ e projeta-se no mundo. Este alerta não é passivo, mas projetor: perceber é agir (VARELA *et. al.*, 1993). O corpo, de suas próprias maneiras, presta atenção ao que lhe cabe, enacta as formas que o rodeiam e, como vimos, formula suas antecipações (as quais, como também vimos, realizam um papel reconhecidamente enfático para o fluir do êxtase musical). Segundo escreve Couchot, a propósito das relações entre as reverberações neuronais, o fluxo atencional e o prazer estético:

Quer seja determinada por uma decisão do indivíduo, quer seja provocada pelo aspecto de um objeto, ao selecionar seu objeto, a atenção estética provoca naquele que a exerce um estado afetivo particular, um prazer mais ou menos intenso, uma satisfação, como afirmam alguns, mesmo que o termo pareça fraco em relação à emoção

³⁸⁶ Conforme vimos com Damásio (2018), estes estados de alerta formam a plataforma básica para a atuação emocional na manutenção homeostática do corpo e da espécie de todo vivente: das bactérias às baleias azuis.

por vezes sentida. Esse tipo de prazer não está correlacionado a nenhum tipo de circuito neuronal específico, que teria sido previamente selecionado ao longo da evolução, ao contrário de outros estados afetivos como o medo, que tem seu próprio circuito. O prazer estético é uma espécie de recompensa atribuída ao cérebro: ele nasce da satisfação de uma atenção morfotrópica dirigida para um alvo. Esse mesmo alvo pode provocar em outra pessoa um sentimento inverso, de desprazer. (COUCHOT, 2019, p. 59)

Couchot chama os objetos enfocados pela atenção estética de “indutores estéticos”; e de “condutas estéticas” àquelas que os rodeiam. Os indutores estéticos podem tanto ser intencionais quanto não intencionais, e as condutas estéticas podem ser tanto operatórias quanto receptoras.

Quanto aos indutores não-intencionais, o autor refere-se a objetos não intencionalmente estéticos: embora nossas condutas estéticas receptoras possam nos levar a apreciar uma concha retorcida ao pé do mar, sua indução estética não é intencional. Inversamente, os indutores estéticos intencionais referem-se ao fruto da ação das condutas estéticas operatórias antrópicas ou não: a concha do exemplo anterior, pode tornar-se um indutor intencional se alguma conduta operatória reterritorializá-la, por exemplo, em uma exposição (mesmo que a concha não sofra quaisquer outras alterações); a diferença reside no aspecto que o segundo apresenta de se endereçar, intencionalmente, a uma atenção estética.

Quanto às condutas estéticas implicadas nestes fluxos, as “condutas estéticas receptoras” são as condutas do vivente que experimenta certo indutor estético; já as “condutas estéticas operatórias” são as condutas concernentes ao vivente³⁸⁷ que, criativamente, faz nascer certo indutor estético intencional. Todavia, essa distinção não procede desta maneira, com fronteiras intrasponíveis e indelevelmente delineadas. Levando em consideração toda a bricolagem operada pela tecitura psicofísica do corpo, as condutas estéticas receptoras são também operatórias. Conforme mencionado, a

³⁸⁷ Conforme expõe Couchot (2019, p. 364), atualmente sabe-se que as condutas estéticas não são nosso monopólio. Vários viventes tanto produzem indutores estéticos intencionais (materiais ou imateriais) quanto os apreciam. Eis o notório exemplo do pássaro-cetim, espécie cuja época de reprodução é marcada por uma intensa relação entre condutas estéticas operatórias (do macho) e receptoras (da fêmea): durante a época de acasalamento, o pássaro cetim macho constrói um grande ninho e o enfeita com os mais diversos itens, de sementes à tampas (geralmente azuis) de caneta, reunindo-os no interior e/ou em frente ao ninho. As fêmeas decidem seu parceiro sexual após visitarem vários ninhos e seus arranjos. Quanto menos vibrantes forem as cores do macho, mais coloridos e esmerosos serão os arranjos feitos. Embora não estabeleça as mesmas funções (visto que tal ocorrência, dos pássaros cetim, é ligada necessariamente ao acasalamento, a “escolher um parceiro para reproduzir seu capital genético”), a homologia estabelecida conosco é estrutural: ambas implicam processos cognitivos concernentes às condutas e prazeres estéticos.

atenção estética é essencialmente morfotrópica, porém, como rapidamente ressalva, ela não é suscitada pelo objeto em si (pois a forma nunca independe da cognição que a vivencia), mas decorre do próprio observador, “de sua história individual e de sua cultura” (ibid. p. 62); como vimos com os vastos exemplos compilados por Le Breton (2016), os modelos sensoriais, culturalmente indexados, direcionam a percepção e dobram os limites homeostáticos. A atenção estética, portanto, não se reduz a mero “reconhecimento morfotrópico automático do objeto visado, mas resulta da ativação de processos que requerem a imaginação, a singularidade e a subjetividade de cada um” (COUCHOT, 2019, p. 441). Aqui a atuação dos neurônios-espelhos é fundamental (embora não suficiente se tomada de modo isolado).

Conforme mencionado anteriormente, ao longo do primeiro capítulo, os neurônios-espelhos (N.E.) são uma notável base orgânica incrustada no córtex pré-frontal, intimamente ligados à área tegmental ventral (que integra o sistema límbico e exerce um papel decisivo para o fluir dos afetos e suas valências), e que abre vias para o transcorrer da empatia. Como vimos, os N.E. ativam-se ao captarmos ações alheias, projetando-as como se nós mesmos estivéssemos realizando tal ação ou passando pela mesma situação do corpo captado. Os N.E., assim, permitem o corpo “acessar” os estados psicofísicos de um Outro qualquer. Este acesso, contudo, como vimos no exemplo do equilibrista (ver p. 20), se faz a partir das próprias memórias e afetos de quem capta: embora possamos sentir vertigem ou suspender a respiração vendo um equilibrista andar sobre a corda-bamba, não significa que ele mesmo esteja sentindo ou fazendo tais coisas. Portanto, o “acesso” ao estado do Outro assemelha-se mais a uma “simulação” do Outro a partir de si. Seja como for, em seu transcorrer, a empatia desvela a notória capacidade (também compartilhada por várias espécies animais) de comportar, em um mesmo corpo, mais de uma perspectiva.

A empatia implicada nessa experiência, aventa Couchot, se expressa pela ligação intersubjetiva estabelecida entre os corpos (ou entre o corpo e a obra). Essa ligação se manifesta pela ocorrência de uma ressonância sensório-motriz: como vimos nos exemplos de Sacks (2015 [2007]), a música apresenta uma eficaz via de desencadamento dos músculos, memórias e afetos: da melodia sonora à melodia cinética, mnemônica e afetiva. Aqui há a prodigiosa obra da bricolagem tecida, simultaneamente, com todos os tipos de memórias comentadas no item 1.2. Tal obra faz nascer o que Couchot chama de “mundo de pertinência estética”. Tal mundo é constituído por associações mnemônicas-afetivas: durante a execução de uma música, por exemplo, convocamos a atuação ativa de

memórias de longa e curta duração, declarativas e não declarativas, fazendo emergir um mundo de sentido e pertinência, concernente à música ouvida. Novamente: não recebemos e decodificamos estímulos do “mundo externo”, mas fazemos nascer um mundo de pertinência e coesão a partir de nossa(s) história(s), de nossos acoplamentos estruturais (ver p. 35) ao longo da vida. Segundo explica, o principal papel desse fluxo é compreender a significação dos atos e estados de outrem.

A empatia e a atuação dos N.E., salienta Couchot, implicam não apenas uma “mudança de ponto de vista”, mas uma “mudança do ponto de tempo”; a ligação temporal é imprescindível à exequibilidade empática. Além de “acessar” os pressupostos estados afetivos expressos na obra em questão, de simular mentalmente a subjetividade do Outro, a relação empática busca acessar o momento de criação no qual estão implicados estes mesmos estados afetivos³⁸⁸. À ressonância sensório-motriz emociogênica, entrelaça-se uma ressonância temporal (de aceitar e simular o presente vivido pelo outro como nosso próprio), “esta também acompanhada de efeitos emociogênicos” (COUCHOT, 2019, p. 296). Conforme escreve, a propósito da ressonância temporal em uma performance de balé:

A ressonância temporal é bastante fácil de perceber nas artes ditas “vivas”, ou seja, quando a obra é produzida na presença do espectador, tais como o teatro de rua, a dança ou as improvisações na música de jazz. A dança, por exemplo, é uma arte corporal na qual as figuras gestuais são produzidas na presença do espectador e tem particularidade de requisitar fortemente sua participação empática. Se considerarmos o bailarino como o autor dos próprios gestos³⁸⁹, a ressonância que se estabelece entre o autor e seu destinatário, no caso entre o bailarino e seu espectador, é imediata e não discursiva, de ordem essencialmente sensório-motora e emocional. Do mesmo modo que na comunicação linguística, a ressonância se estabelece no decorrer do ato da palavra, no decorrer da execução dos atos motores pelo bailarino, na comunicação gestual. O momento presente que assistiu o bailarino em sua ação – em seu fazer – é vivido pelo espectador como seu próprio presente, no próprio instante e sem nenhum intermédio, sem nenhuma representação simbólica e, muito possivelmente, graças a processos cognitivos que envolvem os neurônios-espelhos. Cada gesto visualizado repercute no registro motor do espectador que se sintoniza mentalmente com o bailarino: assim, espectador e bailarino compartilham a mesma temporalidade. Em termos de condutas estéticas, diríamos que as condutas (estéticas) operatórias e as condutas estéticas (receptoras) entram em ressonância imediata. A partir desse momento presente, inserido no fazer, as intenções do bailarino se revelam e abre-se o acesso ao sentido de seus gestos, sobretudo no caso da dança, um modo mais ou menos desinstrumentalizado (ou “despragmatizado”) de habitar seu corpo: os gestos não são mais os da vida cotidiana, não obedecem mais às mesmas intenções; são destituídos de suas funções e destinados a exercer uma função estética.

³⁸⁸ Quanto a isto, sobretudo, os casos de Rafael B., Frank e Fernanda F. oferecem bons exemplos.

³⁸⁹ Ou seja, se sua performance não diz respeito à composição indexada por outrém.

Eles enriquecem as capacidades gestuais e motoras do corpo ao revelarem possibilidade que o ordinário não sugere, chegando por vezes até o limite do suportável... (COUCHOT, 2019; p. 306).

Há compartilhamento temporal imediato do “agora”, entre artista e espectador em todas as artes “vivas”; no caso da música, quando apreciada “ao vivo”, entretanto, a ressonância provocada pela visão, soma-se às ressonância auditiva. Quando, no “agora”, dois ou mais corpos estabelecem relação intersubjetiva, fazem surgir um mundo de pertinência diferente de todos os outros. Similarmente ao caso do bailarino, na execução musical presenciada, é a partir deste presente compartilhado entre artista e espectador que o corpo se relaciona com os eventos sonoros em plena musicorporeidade. Vias auditivas e gestuais revolvem-se e o corpo se reverbera à performance em seus elementos musicais e extra-musicais, aos fraseados sonoros e fraseados “performáticos” (gestuais) em plena profusão.

A mudança de “ponto de tempo” operada pelo/no espectador pode se dar tanto de modo imediato, como nos exemplos das performances ao vivo, quanto de modo diferido, quando autor e espectador não estão na presença um do outro. É o caso das músicas gravadas, de livros, poemas escritos, filmes... cada um com suas singularidades e sutilezas quanto à ressonância temporal suscitada. Couchot (2019, p. 326), a propósito da música gravada, considera que a ressonância se dá puramente pela via sonora e que, neste caso, “o acesso aos estados mentais do compositor só se fará por meio dos mecanismos cognitivos *top down*”; ou seja, é do “alto” das concepções que o ouvinte formula acerca da morfotropia sonora ao “baixo” das emoções engendradas por aquelas. Seja como for, ambas formas de ressonância (imediata e diferida), assim como a eficácia empática, estabelecem as vias de exequibilidade para o transcorrer do prazer estético: embora essenciais, conforme mencionado há pouco, não são suficientes. Segundo escreve:

[...] a comunicação intersubjetiva entre o autor e o destinatário não pode se estabelecer, a não ser que a temporalidade do destinatário, movida por uma atenção estética em busca de satisfação no momento em que ele é confrontado com a obra, entre em ressonância com a temporalidade que o autor vive, ou viveu, no decorrer do fazer, seja essa ressonância imediata ou diferida. É essa sintonização que coloca o autor e seu destinatário no mesmo comprimento de onda, ou seja, na mesma temporalidade de referência. Por isso, a instauração desse laço intersubjetivo é apenas a condição de inteligibilidade da obra de arte. Se ele permite ao destinatário acessar certos estados de humor e estados mentais do autor, ele não abre a via da plena significação da obra, aliás, sempre relativa, subjetiva e indefinidamente reinterpretable, que só se revelará no decorrer de outro processo cognitivo. Entretanto, é esse laço que fornece a dimensão relacional à relação que um amante da arte tem

com a obra. Sua particularidade é ativar mecanismos cognitivos que requerem a percepção do tempo. A dimensão relacional é uma relação temporal; ela é inseparável de uma experiência vivida específica e de uma história compartilhadas. (COUCHOT, 2019, pp. 328-329)

Deste modo, seja por ressonância imediata ou diferida, o acesso empático aos estados psicofísicos do compositor, aos afetos expressos na obra, assim como a reação em relação ao indutor estético em questão, balizam-se pelos estados psicofísicos correntes da cognição incorporada e a história de seus acoplamentos estruturais, composto pela inteireza de suas memórias acessíveis ou não, das procedurais e operacionais às declarativas. Esta baliza influenciará as re(l)ações que o corpo estabelecerá perante as novas experiências, podendo fechar-se a ela (inibindo quaisquer outros encontros com experiências análogas) ou abrir-se a ela (integrando seus elementos em uma reorganização homeostática da psicofisicidade em questão). A singularidade de seus acoplamentos estruturais, aliás, também baliza o próprio direcionamento das atenções cognitiva e estética.

Ademais, a atenção estética (sobretudo quando suscita prazer) é autoteleológica, isto é, tem o fim em si mesma, se alimenta de si mesma – eis, portanto, tanto a pragmática da atenção estética quanto o impacto narcótico, por exemplo, da experiência musical. Tal pragmática, poderia aventar Damásio (2018), diz respeito ao imperativo homeostático, no sentido de melhor gerir a vida do corpo. Não obstante, como também bem marca Couchot (2019, p. 441) a arte “desenvolve em nós uma curiosa capacidade que consiste em encontrar prazer em obras que, às vezes, expressam emoções indesejáveis, como medo ou a angústia, desviando assim as emoções de sua função originariamente voltada pra a sobrevivência”.

Após estas considerações, refletimos sobre a questão do prazer estético implicado na experiência do Metal Extremo. Conforme notou Couchot nesta última citação, embora a noção de prazer estético seja geralmente associada à ideia de emoções prazerosas, ele pode surgir de outros lugares. Confluentemente, conforme argumenta Piper (2013), não é apenas a desenfreada busca do prazer (entendido como emoções “positivas”) que guia a busca e vínculo com estes tipos de música.

O autor cita vários estudos sobre *Heavy Metal* que visam a explicar a força motriz do gosto por essas músicas a partir do modelo explicativo da catarse (ver p. 182) o qual, neste caso, e em linhas gerais, sustenta que apreciadores de Metal ouvem “músicas

violentas”³⁹⁰, pois o contato com elas opera uma purgação de emoções “ruins”, ocasionando uma “liberação” de emoções “positivas” após a escuta, resultando em prazer e deleite. Este modelo, explica Piper, parte do pressuposto de que emoções etiquetadas como “positivas” sejam sempre o objetivo final de qualquer comportamento ou experiência, ao passo em que emoções etiquetadas como “negativas” devam ser sempre suprimidas.

Para questionar tal pressuposição e entender suas raízes, o autor recorre a uma sagaz pesquisa realizada por Barbara Ehrenreich, *Bright-Sided: How the Relentless Promotion of Positive Thinking Has Undermined America* (2010). Neste trabalho, Ehrenreich, conforme explica Piper, a partir de uma arqueologia sobre a ideia de pensamento positivo,

argumenta que essa divisão entre positividade e negatividade se tornou uma faceta inquestionada da sociedade Americana desde a metade do século 19. Ela traça o desenvolvimento do movimento New Thought e sua eventual transição para uma noção genérica de “pensamento positivo”, mas sua narrativa histórica começa com as doutrinas do Calvinismo no século 16 (PIPER, *ibid.* p. 23).

Enfatizando que boa parte destes trabalhos adota de maneira naturalizada essa arbitrária cisão histórica entre “negatividade” e “positividade” escrutinada por Ehrenreich, o autor argumenta que há uma miríade de afetos que permeiam a experiência suscitada pelo Metal Extremo, tais quais “infelicidade, depressão, cólera [anger] e medo”. Assim, ele prossegue: “ao invés de seguir a emponderada tendência de classificar todas essas emoções como inerentemente negativas e, portanto, em necessidade de eliminação, eu argumento que elas são espaços extremamente produtivos para experiência e exploração”. Ademais, salienta: “em minha experiência e aparentemente na experiência dos fãs [informantes] de Purcell, Metal quase nunca é sobre se sentir ‘bem’ (novamente, ‘bem’ entendido como a falta de emoções negativas)” (*ibid.*).

³⁹⁰ Conforme explica Piper, classificar de maneira não-crítica a música como “violenta” e fazer dessa violência o aspecto central desta prática cultural, além de formalizar uma caricatura e não levar em conta dimensões para além da “agressividade”, serve para legitimar o específico agenciamento do modelo catártico: “De certa maneira, os argumentos da catarse e da violência se retroalimentam: a violência como maior componente de uma cultura musical é aparentemente desculpável, ou ao menos compreensível, na medida em que isso produza benefícios sociais através da catarse (como calmante e até pacificador da juventude)” (PIPER, 2013; p. 12). Como o autor frisa, não é sua intenção eximir o *Metal* da “violência” e “agressividade”, bem evidentes em seus motivos, mas mostrar “que há prazer no *Metal* para além da liberação, e [que] há prazer no *Metal* para além da violência” (*ibid.* p. 14).

Por outro lado, evidentemente, sua argumentação não ofende a noção de que sempre haja prazer estético para os apreciadores; conforme lembra Couchot (2019), prazer e emoção são duas realidades distintas, embora conectadas. Podemos sentir um prazer estético arrebatador enquanto estamos melancólicos perante alguns filmes, quadros, esculturas, paisagens ou, também, composições de *Depressive Suicidal Black Metal*. Como escreve o autor:

O prazer estético é sentido de maneiras infinitamente diversas. O prazer provocado pela escuta de uma obra musical não é o mesmo que o da visão de um quadro, ou o da escuta da mesma obra musical em outro momento. Cada uma das manifestações desse prazer é matizada pelo aparecimento de variadas emoções e pela intensidade mais ou menos forte: alegria, bem-estar, excitação, surpresa, contentamento. Segundo António Damásio, neurologista especialista em emoção, o prazer não seria uma emoção, mesmo que fosse extremamente vinculada a ela. Como a dor, ele afirma, o prazer é uma qualidade constitutiva de certas emoções e, também, um desencadeador de tantas outras. Enquanto a dor é associada a emoções negativas como medo, tristeza, desgosto cuja combinação comumente constitui o que se denomina sofrimento, o prazer está associado a múltiplas nuances de felicidade, orgulho e emoções de fundo positivas. No entanto, certas obras de arte, como quadros que exibem corpos supliciados (a descida da cruz), certos filmes (de terror) ou certas obras musicais capazes de gerar tristeza ou melancolia, podem paradoxalmente produzir prazer no amante da arte. Poderíamos supor que as emoções não são “realmente” emoções sentidas – alguns as denominam “quase-emoções” –, pois são imaginadas e não causam nenhuma repercussão em nosso cérebro ou corpo. Mas não se trata disso: tais estados afetivos se traduzem por modificações em nosso humor controláveis experimentalmente (frequência cardíaca, excitação, reação no sistema neurovegetativo) e por comportamentos expressivos verificáveis nos movimentos da fisionomia e do corpo. Eles se submetem, porém, a um tratamento cognitivo que desvia seus efeitos habituais de desprazer para o prazer estético (COUCHOT, 2019; pp. 59-60).

Em seu instigante ensaio, “Fluídos de Wagner”, Susan Sontag versa sobre os sublimes e perturbadores mo(vi)mentos de te(n)são transcorridos ao longo das condutas estéticas operatórias e receptoras implicadas nas composições e performances elaboradas por Richard Wagner, tomando como objeto principal sua célebre ópera *Tristão e Isolda*. A autora desenvolve uma interessante análise e exposição das diversas dimensões estéticas implicadas na execução desta ópera, do lirismo à performance, e comenta sobre as experiências corporais vivenciadas pelo público. Conforme escreve:

Observou-se desde o início que ouvir Wagner produzia um efeito semelhante a consumir psicotrópicos: ópio, disse Baudelaire; álcool, disse Nietzsche. E, como ocorre com todas as drogas desinibidoras, às vezes se verificaram efeitos colaterais violentos. Nos primeiros anos de *Tristão e Isolda*, por vezes era preciso retirar do teatro uma pessoa que desmaiava ou vomitava durante a apresentação. Talvez agora seja tão

difícil imaginar o impacto nas primeiras platéias de Wagner, em especial dessa ópera, e o escândalo que se tornou parte desse impacto (refiro-me, é claro, ao escândalo estético, deixando de lado a questão das abjetas opiniões políticas de Wagner), quanto seria imaginar os desmaios e as convulsões de lágrimas gerados pela voz de Farinelli. (SONTAG, 2005, p. 133)

É notório que ao mesmo tempo em que a execução desta ópera podia provocar toda a sorte de mal-estares em suas primeiras platéias, ela também suscita(va) êxtase, provoca(va) vômitos e prazeres estéticos, tudo misturado; pois, como assevera Sontag (ibid. p. 135): “Toda arte, já se disse, aspira à condição de música. E todas as artes feitas com música [...] aspiram à experiência do êxtase”. Este entrelaçar entre náusea e prazer, entre tensão e tesão, parece também costurar as experiências estéticas aqui comentadas. Embora os fluídos não saiam na forma de vômito, nos casos aqui comentados, eles são expelidos em forma de suores, hormônios, lágrimas, saliva e sangue... Ademais, tal qual o impacto narcótico, desterritorializante, de Wagner, a introdução ao *Metal*, nos quatro casos comentados, se deu em meio aos vários impactos que desterritorializaram, revolveram, suas percepções e concepções de mundo, de modo também a viciar, a não se poder ficar sem, nem por um dia sequer.

Tanto Wagner quanto as mais diversas formas de Metal Extremo, de um modo ou de outro, contam com a negatividade do impacto, do estilhaçamento, considerada essencial para qualquer arte (pelo menos aos olhos de Byung-Chul Han e Hans-Georg Gadamer). Conforme escreve Chul Han (2019, pp. 14-15): “Nela [negatividade essencial à arte] tem *algo* que me abala, me revolve, me põe em questão, a partir do que surge o apelo *Você tem que mudar sua vida*”. Ambas as séries de condutas estéticas operatórias não buscam apenas anunciar seus temas, mas evocá-los de modo a carnificá-los em quem os experimenta – e, assim, voltamos à epígrafe deste item; não se trata de anunciar a experiência, mas de sê-la. No caso do Metal Extremo, os agenciamentos, como vimos, embora sempre contem com um impacto (relativo às percepções e/ou concepções do corpo), podem seguir tanto no sentido wagneriano de fazer com que o ouvinte “seja vencido e destruído pelo sentimento” (como nos casos de Rafael B. e, principalmente, Silvia O.) quanto em um sentido inverso, corroborando a enação de uma corpoética potencializada (como também no de Rafael B. e, principalmente, de Fernanda F. e Frank).

Sua eficácia de potencialização ou sedação, de provocar frenesi ou torpor, como vimos, se desenrola tanto por ressonâncias diretas quanto diferidas – até mesmo sem fonte externa, como no caso da música mental de Frank. A potencialização ou sedação sentidas

são engendradas e reforçadas pelas propriedades morfotrópicas do(s) estilo(s) apreciado(s). Os “gatilhos estéticos”, para usar o termo de Fernanda F. encontram-se em todas as dimensões estéticas da obra, desencadeando efeitos no sistema neurovegetativo: a rápida sucessão de notas e *riffs* dos Metais Extremos rápidos, por exemplo, apreciados por Rafael B., Fernanda F. e Frank, renovam incessantemente a atenção por suas velozes e abundantes viradas, assim como instigam a inquietude (mesmo que interna), potencializando o corpo. Como marcaram Fernanda F. e, mais explicitamente Frank, o “estado de espírito” agitado do *Thrash Metal*, *Death Metal*, *Grindcore* e *Black Metal*, se acopla bem ao frenético ritmo cotidiano. Inversamente, como no caso de Rafael B. e, mais enfaticamente, de Silvia O., o quase atemporal andamento musical bem se acopla à pesarosa sensação de pressão sobre o corpo, estimulando sua imobilidade: enquanto Fernanda F. e Frank ouvem *Death Metal* nos movimentos do cotidiano, Rafael B. e Silvia O. ouvem *Doom Metal* na anestesia de seus lares. Isso não significa que o inverso não possa ocorrer: certamente existem pessoas que ouvem *Doom Metal* no frenesi cotidiano e *Death Metal* na calma da noite; a questão é que, seja como for, graças às aptidões cognitivas empáticas e neuroculturais, cada um consegue levar para “dentro de si” a densidade atmosférica sonora vivenciada: o frenesi sonoro do “rápido peso agressivo”, como diria Rafael B., ou a anestesia sonora do “lento peso denso”, assim entendidos por suas morfotropias e conteúdos líricos, tornam-se frenesis e anestésias corpóreas.

Deste modo, o Metal Extremo faz surgir ou intensificar estados emociogênicos e sensório-motores, podendo alocar o ouvinte nos limites do frenesi e da adrenalina ou do torpor e da sobrecarga. Ora, ao longo do item 2, vimos que os traços do Metal Extremo, no que concerne, por exemplo, à velocidade musical, são “extremos” não apenas em relação aos Metais tradicionais ou melódicos, mas também em relação aos atuais limites cognitivos do presente perceptual antropológico. Nas velocidades e texturas musicais empregadas por bandas, por exemplo, de *Grindcore*, como *Napalm Death*, segundo bem expressou Rafael B. a propósito de seu gosto pelo estilo, as frases “viram urros”. Neste caso, também, a desorientação auditiva, ocasionada pela anti-teleologia dos fraseados em sucessão (característica compartilhada pela maioria dos Metais Extremos velozes; ver p. 119), reforça a tempestuosa brusquidão afetiva. Em sentido inverso, nas velocidades e texturas musicais empregadas por bandas de *Doom Metal* (sobretudo quando não atreladas ao *Death Metal*), por exemplo, reforçam o afundamento de si em som; conforme ensinou Silvia O., permitem-lhe, como mencionado anteriormente, suscitar reflexões e “apreciar melhor, como que mais de perto, a música em si”.

Além de forçar o presente perceptual aos limites, o Metal Extremo força todo o corpo, toda sua sensorialidade. Isto é mais explícito em apresentações ao vivo, onde, como bem expressou Frank, há toda uma “explosão sensorial”: das fumaças às performances (operatórias e receptoras). Na noite de *show*, quando o público se reúne, os corpos são embalados pelo som da música, pelo volume dos amplificadores, pelo movediço corpo de fumaça, pelo calor e cheiro de suor dos corpos em movimento, pela presença dos artistas, pelo jogo de luzes no palco, pela escuridão da platéia, pelo sabor do álcool e outras drogas... o próprio espaço físico torna-se um meio ativo para certa instigação afetiva. As condutas estéticas receptoras e operatórias no contexto da apresentação, portanto, se alinham no sentido de intensificar o estado de espírito expresso na obra, fazê-lo, mais vigorosamente, penetrar nos poros.

Enquanto, por um lado, *moshpits* e movimentos perenemente agitados corroboram a reverberação corporal no sentido de um frenesi sensório-motor (mesmo no caso de Frank, que frequenta inúmeros *shows* sem participar de *moshpits*)³⁹¹, uma aceleração do tempo, que toca o ritmo dos Metais Extremos velozes (*Thrash Metal*, *Death Metal*, *Grindcore* e boa parte do *Black Metal*); por outro lado, no caso do *Doom Metal* e, mais enfaticamente *Drone/Doom*, densas fumaças esbranquiçadas e movimentos perenemente minimalistas corroboram a reverberação corporal no sentido de uma sedação dos sentidos, uma desorientação que, conforme expressou Rafael B., ao mesmo tempo que impede o corpo de “ver quem está ao lado” (em função da névoa onipresente), instiga uma experiência mais “imersiva” e, como também ressaltou Silvia O., uma profunda “sobrecarga” física (mesmo que, no caso dela, a ressonância se dê de modo sempre diferido, visto que não frequenta *shows*) – uma suspensão do tempo. Ambos, suscitando tão distintos mo(vi)mentos de te(n)são, atingem resultados radicalmente simétrico-opostos.

Ser lançado “no limite” de algum estado emocional-corporal, seja qual for, embora seja um aspecto altamente importante da experiência musical e cuja força motriz é quase sempre expressa por apreciadores como “intensidade do som”, não é o suficiente. No caso de Frank, como bem explicitou, não é exatamente o “estar no limite”, mas o sentir a “verdade do som”, isto é, a presença genuína do compositor na obra, sua

³⁹¹ Embora Frank não lance seu corpo ao *moshpit*, ou raramente performe o bater-cabeça, no momento do *show*, ele está rodeado pelos mesmos. Observando outrém realizar um ato, conforme vimos, suscita a simulação deste ato em nosso próprio corpo. O frenesi ambiente adentra as vísceras e a mente e por mais que o espectador não mimetise os atos, é certo que os sente silenciosa e imovelmente.

engenhosidade (“gambiarrenta”, diria Rafael B.) de criação estética e seus afetos, para além da simples maestria técnica. Dito em outras palavras, para Frank, por exemplo, a possibilidade de uma nítida relação empática com o artista encontra-se acima do deleite técnico. O que lhe incomoda, vimos, é a impossibilidade de encontrar a presença do artista nas massivas produções padronizadas.

Ademais, os conteúdos líricos, as imagens, as est(éticas), as questões instigadas e todo tipo de conteúdo semântico, como vimos, são tão cruciais quanto a sonoridade implicada ou quanto as limítrofes reverberações emociogênicas. Neste ponto, os casos de Fernanda F. e Frank são notoriamente opostos quanto ao *Black Metal*. Conforme vimos com os relatos de Fernanda F., a performance ritualística-satânica, em todos os seus mínimos detalhes, bem satisfaz sua atenção estética. Neste vislumbre incrustam-se dimensões ao mesmo tempo estéticas, religiosas e filosóficas. Lembremos que, conforme relatou, seu gosto por *Black Metal* (e seu interesse mais profundo no campo do *Metal Extremo*) emergiu por questões concernentes, sobretudo, à performance: o atear fogo em palco e, mais amplamente, a “coragem de manter uma estética de vida” contrária às polidas formas contemporâneas. O motivo que atrai Fernanda F. repele Frank, para o qual, a ligação entre Metal e religião (seja qual for; no caso, luciferianista) traem aquilo que considera os propósitos do estilo musical e, mais amplamente, da arte. Temos aí um prazer a um desprazer engendrados mais em função de suas associações mentais que em função de suas experiências auditivas, mais em função das semânticas que das sintaxes (afinal, como ressalva Frank, é de seu gosto bandas, segundo qualifica, de “*Black Metal* não religioso”).

Tanto o prazer estético quanto as emoções e sentimentos no geral, (re)notemos, podem surgir por experiências tanto mentais quanto carnis; isto é, podem emergir a partir de sensações físicas e atingir a atividade mental-simbólica (como quando tomamos algo quente em um dia frio e sentimos a mente “esquentar”), quanto partir da atividade mental e atingir a atividade visceral (como quando evocamos memórias soturnas e, mesmo num dia quente, sentimos a pele “esfriar”). Sensações evocam memórias, assim como memórias evocam sensações (IZQUIERDO, 2018).

Modulação simbólica e simulação emocional são operações que dependem das eficácias neuroculturais e da história dos acoplamentos estruturais do corpo em questão, irremediavelmente singular. Um infindo encadeamento de associações simbólicas e modulações neuronais fazem surgir uma espécie de bricolagem na qual o corpo e o mundo se fundem; a fundição, evidentemente, não é total, mas cinge o corpo com suas cores,

seus tons, e, às vezes, de modo permanente. A bricolagem enativa de um “mundo de pertinência”, em relação ao Metal Extremo, concerne tanto às apreciações da experiência musical, quanto aos fazeres cotidianos, aprofundando ainda mais a profusão entre a vida e a música: como vimos, Fernanda F., Rafael B., Silvia O. e Frank, não satisfeitos em apreciar “passivamente” as músicas de seus gostos, passaram mesmo a fazer algo a mais; seja gravar entrevistas (como faz Fernanda F.), escrever para zines e revistas (como fez Frank), fazer jorrar o próprio sangue (como fez Silvia O.) ou aprender a tocar um instrumento para fazer fluir a música das próprias mãos (como fez e faz Rafael B.). Assim, as reverberações corporais perante o Metal Extremo mostram-se como constante erupção que parte da experiência musical e ganha a vida, não há qualquer reducionismo que dê conta de tal multiplicidade; como erva daninha, as reverberações se propagam pelo corpo e pelo tempo em uma bricolada rede sempre aberta.

Bibliografia:

AUGÉ, Marc. “Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade”, 1994 [1992], Ed. Papirus, São Paulo. Trad. Maria Lúcia Pereira.

BARTRA, Roger. “Antropología del Cerebro: La conciencia y los sistemas simbólicos”, 2010 [2006], Ed. Fondo de Cultura Economica, México.

BORCHGREVINK, Hans. “O Cérebro Por Trás Do Potencial Terapêutico Da Música”, in *Música e Saúde* (org. Even Ruud), Ed. Summus, São Paulo, 1991 [1986], trans. Vera Bloch Wrobel, Glória Paschoal de Camargo e Miriam Goldfeder.

CAMPOY, Leonardo. “Trevas na Cidade: O Underground Do Metal Extremo No Brasil”, dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

CARVALHO, Edgard de Assis. “Diálogos do Corpo” in “Corpo & Interatividade”. Estudos contemporâneos. Wilton Garcia, org. São Paulo, Factash, 2008; republicado em “Cultura e pensamento complexo”. Conceição Almeida e Edgard de Assis Carvalho, orgs. Porto Alegre, RS: Sulina, 2012.

CHUL HAN, Byung. “A Salvação do Belo”, 2019 [2015], Ed. Vozes, Rio de Janeiro, trad. Gabriel Salvi Philipson.

COUCHOT, Edmond. “A Natureza da Arte: O Que As Ciências Cognitivas Relevam Sobre o Prazer Estético”, 2019 [2012], Ed. Unesp, São Paulo, trad. Edgard de Assis Carvalho.

DAMÁSIO, António. “E o Cérebro Criou o Homem”, 2011 [2009], Ed. Companhia das Letras, São Paulo, trad. Laura Teixeira Motta.

— “A Estranha Ordem das Coisas: As Origens Biológicas da Cultura”, 2018, Ed. , São Paulo, trad. .

DANOWSKI, Déborah & CASTRO, Eduardo Viveiros. “Há Mundo Por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins”, 2015, Ed. Cultura e Barbárie, Santa Catarina.

DELEUZE, Gilles & GATTARI, Felix. “Mil Platôs 1: Capitalismo e Esquisofrenia 2”, 2011 [1980], Ed. 34, São Paulo. Trans. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. “Diálogos”, 1998, Ed. Escuta, São Paulo. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro.

DOUGLAS, Mary. “Pureza e Perigo: Ensaio Sobre a Noção de Poluição e Tabu”, 1991 [1976], Ed. Edições 70, Rio de Janeiro. Trad. Sônia Pereira da Silva.

DUNN, Sam. “*Metal: A Headbanger’s Journey*”, documentário, 2005.

_ “*Global Metal*”, documentário, 2008.

GALVÃO, Afonso. “Cognição, Emoção e *Expertise* musical” in “Psicologia: Teoria e Pesquisa”, 2006, Vol. 22, n. 2, Universidade Católica de Brasília.

INGOLD, Tim. “*The Life of Lines: A World Without Objects*”, 2015, Ed. Taylor and Francis Books, Nova Iorque.

IZQUIERDO, Ivan. “Memória”, 2018 [2002], Ed. Artmed, Porto Alegre.

JOURDAIN, Robert. “Música, Cérebro e Êxtase: Como a Música Captura Nossa Imaginação”, 1998 [1997], Ed. Objetiva, São Paulo. Trad. Sônia Coutinho.

JÚNIOR, José Lima. “Corpoética: Um Passeio Pela Palavra”, 2013, Ed. Texto e Textura, São Paulo.

LE BRETON, David. “Antropologia dos Sentidos”, 2016 [2006], Ed. Vozes, Rio de Janeiro. Trad. Francisco Morás.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A Eficácia Simbólica” in “Antropologia Estrutural I”, 1975, Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.

_ “O Pensamento Selvagem”, 2016 [1962], Ed. Papirus, São Paulo. Trad. Tânia Pellegrini.

MALUF, Sônia. “Eficácia Simbólica: Dilemas teóricos e desafios etnográficos”, in Para Além da Eficácia Simbólica, 2013, Ed. Universidade Federal da Bahia.

MAUSS, Marcel. “As técnicas do Corpo” [1934] in “Sociologia e Antropologia”, 2003, Ed. Cosacnaify, São Paulo, trad. Paulo Neves.

— “Ensaio sobre a Dádiva: Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas” [1925] in “Sociologia e Antropologia”, 2003, Ed. Cosacnaify, São Paulo, trad. Paulo Neves.

— “A Expressão Obrigatória do Sentimentos” [1921] in “Introdução a uma Leitura de Mauss”, 1979, Ed. Ática, São Paulo, trad. Regina Lúcia Moraes Morel.

MORIN, Edgar. “O Enigma no Homem”, 1973, Círculo do Livro S.A., São Paulo, trad. Fernando de Castro Ferro.

— “Da Culturanálise à Política Cultural”, in. revista MARGEM, São Paulo, No. 16, p. 183-221, DEZ. 2002. Trad. Edgard de Assis Carvalho.

OLIVEIRA, Ana. “Estesia e Experiência do Sentido”, in Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA), Vol.08 n.2, 2010.

PELLINI, José Roberto. “Mudando o coração, a mente e as calças. A arqueologia sensorial”, in Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 20:3-13, 2010.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora” in Revista de Antropologia, v. 44, nº1, Universidade de São Paulo, 2001.

PIPER, Jonathan. “*Locating Experiential Richness in Doom Metal*”, tese de doutorado, Universidade da Califórnia em San Diego, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “Fenomenologia da Percepção”, 1999 [1945], Ed. Martins Fontes, São Paulo, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

SACKS, Oliver. “Alucinações Musicais: Relatos sobre a música e o cérebro”, 2015 [2007], Ed. Companhia das Letras, São Paulo, trad. Laura Teixeira Motta.

— “Um Antropólogo em Marte: Sete histórias paradoxais”, 2015 [1995], Ed. Companhia das Letras, São Paulo, trad. Bernardo Carvalho.

SCHAFER, Muray. “O Ouvido Pensante”, 2012 [1986], Ed. Unesp, São Paulo, trad. Marisa Trench, Magda Gomes e Maria Lúcia Pascoal.

SILVA, Christiani Margareth de Menezes. “Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles”, tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Renata de Lima. “Sambas de Umbigada: Considerações sobre o Jongo, Performance, Ritual e Cultura” in *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, pp. 147-163, mai. 2010.

SILVA, Wlisses James de Farias. “*Heavy Metal* no Brasil: Os incômodos perdedores (década de 1980)”, tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2014.

SONTAG, Susan. “Fluídos de Wagner” in “Questão de Ênfase”, 2005 [2001] Ed. Companhia das Letras, São Paulo, trad. Rubens Figueiredo. Versão utilizada: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/susan-sontag-questc3a3o-de-c3aanfase.pdf>>.

VANTIM, Xavier. “Música e Possessão: Para além da eficácia simbólica?” in *Para Além da Eficácia Simbólica*, 2013, Ed. Universidade Federal da Bahia.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. “*The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*”, 1993 [1991], *Massachusetts Institute of Technology Press*, Estados Unidos.

WEINSTEIN, Deena. “*Heavy Metal: The Music and its Culture*”, 2000 [1991], Ed. Da Capo Press, Estados Unidos.

WOLFF, Francis. “Nossa Humanidade: De Aristóteles às neurociências”, 2011 [2010], Ed. Unesp, São Paulo, trad. Roberto Leal Ferreira.

ZATORRE, Robert. “*Why Do We Love Music?*”, 2018. Artigo mantido no site da Biblioteca Nacional de Medicina dos Estados Unidos; disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6353111/>>.