

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA
REUBERT MARQUES PACHECO

***THRASHNATION: AS REPRESENTAÇÕES DO MEDO NA IMAGÉTICA DO
THRASH METAL NORTE AMERICANO DOS ANOS 1980***

UBERLÂNDIA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

REUBERT MARQUES PACHECO

***THRASHNATION: AS REPRESENTAÇÕES DO MEDO NA IMAGÉTICA DO
THRASH METAL NORTE AMERICANO DOS ANOS 1980***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História e Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Profª. Drª. Ana Paula Spini.

UBERLÂNDIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P116t
2016 Pacheco, Reubert Marques, 1990-
Thrashnation : as representações do medo na imagética do Thrash
Metal norte americano dos anos 1980 / Reubert Marques Pacheco. -
2016.
188 f. : il.

Orientadora: Ana Paula Spini.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Estados Unidos - Teses. 3.
Rock - Estados Unidos - História e crítica - Teses. 4. Música e história -
Teses. I. Spini, Ana Paula. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

REUBERT MARQUES PACHECO

***THRASHNATION: AS REPRESENTAÇÕES DO MEDO NA IMAGÉTICA DO
THRASH METAL NORTE AMERICANO DOS ANOS 1980***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História e Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Paula Spini.

Uberlândia, 21 de outubro de 2016.

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Ana Paula Spini (UFU)

Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira dos Santos (UFG/Catalão)

Prof. Dr. Marcelo Lapuente Mahl (UFU)

Dedicado a todos e todas que mantêm a chama do *Metal* acesa, não
importando as dificuldades enfrentadas.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente aos sujeitos que fizeram e fazem parte do universo musical do Rock e do *Metal*. A contribuição de vocês ajudou diversos jovens espalhados pelo mundo a enfrentarem as dificuldades da vida, utilizando da música como força extra nas lutas diárias.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia por aceitar meu trabalho.

Agradeço às valiosas orientações da profa. Dra. Ana Paula Spini que, com dedicação ímpar, possibilitou o desenvolvimento deste trabalho. Foram várias horas de debates, leituras, sugestões e apoio dado para concluir toda esta discussão.

Agradeço à banca que aceitou o convite para realizar uma minuciosa leitura e levantar questionamentos pertinentes. À profa. Dra. Márcia Pereira dos Santos que, ao longo dos anos, contribui para meu desenvolvimento pessoal e profissional, sendo um exemplo a ser seguido. Ao prof. Dr. Marcelo Lapuente Mahl, que trouxe contribuições importantíssimas para a conclusão de todo este trabalho. As vivências, experiências e dicas dadas tornaram esta pesquisa possível.

Agradeço aos meus valiosos amigos de todas as horas, que durante várias horas de conversas, coca-colas e cervejas tomadas ajudaram com ideias e motivações a mais para concluir este desafio. Em especial, a amiga Fernanda Pires, que também passou pelo desafio do mestrado e sempre questionava quando seria a defesa. Aos amigos Rodrigo, Ana Cecília e Laiane que, mesmo distantes, quando nos reunimos proporcionam horas de boa conversa e risadas. São muitos e pela falta de espaço não posso listar todos, então agradeço a todos vocês.

Agradeço especialmente a minha fiel companheira, amiga e namorada Vanessa Maria Pereira Calaça que, com sua paciência, dedicação e amor me ajudou a enfrentar todos os desafios não somente acadêmicos, mas também pessoais. Saiba que eu cheguei até aqui foi por ter não um gigante, mas um Titã cujos ombros pude me apoiar para ver mais longe.

Por fim, agradeço a você leitor que dedicou alguns momentos da sua vida para ler este trabalho e dar suas contribuições para melhorá-lo cada vez mais. Espero que goste da leitura.

Enquanto houver garotos chateados, o heavy metal continuará existindo.

(Ozzy Osbourne)

RESUMO

Thrashnation: As representações do medo na imagética do Thrash Metal norte americano dos anos 1980 é um trabalho dedicado ao estudo do *Heavy Metal* e suas variações. Analisamos as representações do medo na Contemporaneidade a partir das produções de imagens feitas pelas bandas de *Thrash Metal* nos Estados Unidos. Entendemos que as imagens são dotadas de sentidos, intencionalidades e historicidades que tornam o trabalho do historiador pertinente e ao mesmo tempo instigante. Analisar as tonalidades utilizadas em uma fotografia ou pintura, os objetos representados, os ângulos, técnicas e receptividade do trabalho final levantam incontáveis questionamentos. Nossa finalidade consiste em refletir como a sociedade lida com questões complexas como as mudanças repentinas no cotidiano, padrões morais, culturais, religiosidade, política, sexualidade, morte, entre outros, em um período marcado pelas disputas finais da Guerra Fria a partir do uso das imagens. A pesquisa parte da perspectiva da História e Cultura para pensar o imaginário, suas representações e aproximações com as sensibilidades e mentalidades. Os objetivos traçados são: como os músicos de *Thrash Metal* compreendiam e representavam o mundo em transformação? Como eles lidavam com temas controversos como o militarismo, o papel do Estado, o conservadorismo religioso e a perspectiva de futuro? Como a indústria fonográfica lidava com esta nova produção chamada *Thrash Metal*? Nossas fontes consistem em imagens das capas de discos de bandas de Thrash Metal surgidas durante a década de 1980 como *Metallica*, *Slayer*, *Megadeth* e *Anthrax*. Estas capas trazem em suas imagéticas questões pertinentes ao trabalho do historiador, sendo, portanto, fonte riquíssima para análises historiográficas.

Palavras-Chave: Thrash Metal; Capas de discos; Guerra Fria; Medo; Representação.

ABSTRACT

Thrashnation: Representations of fear in the imagery of Thrash Metal North American 1980 it's a work dedicated to the study of Heavy Metal and variations. We analyze the representations of fear in contemporaneity from the images productions made by bands of Thrash Metal in the United States. We understand that the images are endowed with senses, intentionality and historicity that make the work of the relevant historian and at the same time exciting. Analyze the tonalities used in a photograph or painting, the objects represented, angles, techniques and receptivity of the final work raises countless questions. Our purpose is to reflect how society deals with complex issues such as sudden changes in everyday life, morals, culture, religion, politics, sexuality, death and others in a period marked by the end disputes of the Cold War from the use of images. The research starts from the perspective of history and culture to think the imaginary, their representations and approaches with the sensitivities and mentalities. Our objectives: how musicians of Thrash Metal understood and represented the changing world? How they dealt with controversial issues such as militarism, the role of the state, religious conservatism and the future prospects? As the music industry dealing with this new production called Thrash Metal? Our sources consist of images of the covers of Thrash Metal bands discs produced during the 1980s as Metallica, Slayer, Megadeth and Anthrax. These cases bring in their imagistic issues relevant to the historian's work, and therefore very rich source for historiographical analysis.

Keywords: Thrash Metal; Album covers; Cold War; Fear; Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - “AM I EVIL?”: REPRESENTAÇÕES DA GUERRA FRIA NO <i>THRASH METAL</i>	29
1.1 – “Roots”: Das origens, do fazer e do ouvir <i>Thrash Metal</i>	30
1.2 - <i>I’m pulling your strings</i> – <i>Metallica</i> e a crítica ao Estado	59
CAPÍTULO II - “JOIN US”: A (PÓS) MORTE E (ANTI) RELIGIOSIDADE PRESENTES NO <i>THRASH</i>	86
2.1 – Deixai toda a esperança, vós que entraís.	86
2.2 – Diabolus in Musica	93
2.3 – Pensar o <i>Metal</i> é pensar também a figura do Diabo?	121
CAPÍTULO III - “NO FUTURE”: DISTOPIA E OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS NA IMAGÉTICA <i>THRASH METAL</i>	130
3.1 – “The Big Brother is Watching You”: Literatura distópica e a linguagem dos quadrinhos dos anos oitenta	134
3.2 – 2 Minutos para a Meia-Noite: <i>Thrash Metal</i> e a questão nuclear em uma perspectiva distópica	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
FONTE	171
REFERÊNCIAS	172
ANEXO I - TABELAS DISCOGRÁFICAS REFERENTES AO <i>THRASH METAL</i> NOS ESTADOS UNIDOS, ALEMANHA E BRASIL	181
ANEXO II - TABELAS DISCOGRÁFICAS REFERENTES AO SURGIMENTO DO <i>BLACK METAL</i>	184
ANEXO III - TABELAS DISCOGRÁFICAS REFERENTES AO SURGIMENTO DO <i>DEATH METAL</i> NOS ESTADOS UNIDOS, EUROPA E BRASIL	186

INTRODUÇÃO

A realização desta pesquisa foi árdua e fascinante. Compreender o universo das guitarras distorcidas, da bateria com velocidades de 180 bpm no bulbo e caixa, contrabaixos que complementam aquilo que chamamos peso da música e vocais ora limpos, ora guturais possui sentidos que precisam ser analisados pelo campo da História. O principal intuito deste trabalho está em contribuir com as discussões referentes ao *Heavy Metal* e suas vertentes, elucidar novas perspectivas de análise e novas formas de interpretar esses sujeitos¹.

Durante as pesquisas realizadas sobre o *Metal* fica nítida a distinção existente entre cada um dos subgêneros, sendo necessário salientar que o *Metal* não deve ser entendido como algo único e generalizado. Diversos autores expressam em seus trabalhos estas diferenças. Existem ramificações do *Heavy Metal* que construíram um espaço de diálogo contundente o bastante e que, com o passar dos anos, constituíram-se em estilos de música únicos. Por exemplo, aquilo que chamamos de *Heavy Metal* se refere aos trabalhos realizados por bandas como *Iron Maiden*, *Motörhead*, *Black Sabbath* entre outros; sendo distinto do *Black Metal* – *Emperor*, *Dark Funeral*, *Behemoth*. Cada subgênero de certa forma se constitui como um gênero musical e estilístico específico. Entendemos que podemos utilizar o termo *Metal* quando queremos apenas englobar o todo destes subgêneros, mas ao fazermos uma análise é preciso especificar de qual “tipo” de *metal* estamos falando para não ocorrer imprecisões na análise.

Estas diferenças entre os subgêneros de *Metal* são variadas. No caso do *Black Metal*, em linhas gerais, as letras destacam temáticas voltadas para o anticristianismo, satanismo, paganismo – sejam eles de culturas indo-europeias ou mesmo afro-americanas –, misantropia entre outros. Esteticamente este subgênero se destaca pelo uso do *corpse paint*, um tipo de pintura facial que utiliza tonalidades pálidas, preto sólido e tinta vermelha ou sangue animal para criar uma máscara de aparência demoníaca ou cadavérica. Já o *Death Metal*,

¹ O título desta dissertação tem o objetivo de fazer um jogo de palavras com um termo surgido nos Estados Unidos durante o governo Reagan. Por anos, durante sua gestão, o termo utilizado para se referir aquele regime foi *reaganation*. Propomos neste jogo de palavras, *Thrashnation*, trazer a luz da História os jovens que vivenciaram aquele período.

que possui sonoridade semelhante ao *Black Metal*, vária nas temáticas trabalhadas, pois diversas letras abordam temas como assassinatos, corpos mutilados, massacres, torturas entre outros. As vestimentas geralmente não possuem algo que os distingue de outros subgêneros, sendo mais comum o uso de couro, coturnos, cabelos compridos, correntes, cintos com balas entre outros.

São apenas exemplos da complexidade existente em lidar com os subgêneros do *Metal*. Propomos aqui esmiuçar o *Thrash Metal* abordando alguns sujeitos que participam desta musicalidade, a sonoridade e, principalmente, as imagens produzidas por artistas. O *Thrash Metal* pode ser entendido como uma ramificação direta do *Heavy Metal* misturado com o *Punk Rock* e o *Hard Rock*. Surgido na década de 1980, uma década depois do *Heavy Metal*, este gênero influencia novas transformações quanto ao estilo das músicas e temáticas abordadas, resultando numa musicalidade mais pesada, obscura e controversa. Junto ao *Thrash Metal* entram em cena subgêneros como *Doom Metal*, *Death Metal* e *Black Metal*. Estes são subgêneros considerados como Metal Extremo devido à forma como as músicas são compostas e os temas abordados, que seriam: assassinatos, paganismo, satanismo, anticristianismo, antissemitismo, torturas, guerras, violências cotidianas entre outros.

Ian Christe propõe em seu livro explorar as diferenças entre cada uma dessas ramificações, trazendo exemplos de bandas, suas biografias, principais contribuições e diferenças.

Nas três décadas que se seguiram, 100 milhões de ouvintes buscaram refúgio em sua reverberante explosão cultural, encontrando uma pureza livre de dúvidas insignificantes ou distrações. Do Sabbath veio o heavy metal, que duplicado em intensidade tornou-se o power metal e, distorcido, virou o thrash metal. Daí em diante, a música cruzou caminhos com outras formas para gerar o black metal, criar os inacreditáveis refinamentos do death metal e fundir-se com todos os outros tipos de música, tornando-se ela própria infinitamente renovada.²

Quanto aos espaços de produção artística, devemos pensar a relação conflituosa estabelecida entre o *Metal* e o Mercado. No jargão dos fãs é preciso pensar a produção *underground* e o *mainstream*. O termo *mainstream* está

² CHRISTE, Ian. **Heavy Metal** – A história completa. São Paulo: Arx Saraiva, 2010. p. 18

ligado à ideia de pertencimento à Indústria Fonográfica ou mesmo à Indústria Cultural. São bandas que lançam trabalhos para o grande público, atendendo às necessidades de oferta e procura. Tais bandas, devido ao aparato técnico e recursos financeiros advindos das grandes gravadoras, conseguem criar seu nicho de consumidores mais rapidamente do que as bandas *underground* – mesmo por um curto espaço de tempo – devido às campanhas de *marketing*, turnês, aparições em rádios, programas televisivos e até mesmo cinema.

Nas entrevistas que analisamos e nas subsequentes leituras relacionadas a este tema observamos discursos que convergem a um ponto em comum quando se trata de bandas *mainstream*. Entende-se que aquele trabalho desenvolvido não é verdadeiro, ou seja, não é o sentimento ou a ideologia do artista, mas sim apenas um produto. Ser *mainstream* seria colocar o dinheiro à frente da arte. É se vender ao Sistema. É vender o entretenimento e não a arte. É não mais pertencer ao seletivo grupo de indivíduos que produz a arte pela arte.

Enquanto isso o *underground* possui uma dinâmica oposta. Primeiro pelos espaços físicos de execução dos espetáculos, restritos a algumas casas noturnas, bares ou apresentações ao ar livre. Além disso, a dinâmica dos shows é mais próxima, pois normalmente não existem palcos altos separando o artista da plateia, o que leva a pensar que o artista ali na frente é membro da própria plateia.

Analisar o *underground* vai além desta simples interação entre público e artista. O *underground* pode ser pensando como o espaço da liberdade artística, onde o artista expõe o seu sentimento sem se preocupar se vai ser bem aceito pela sociedade ou não, se vai vender bem ou não. É o trabalho autêntico. É manter a chama da rebeldia acesa para mostrar para o restante da sociedade que nem todos querem se enquadrar em seus padrões.

O antropólogo brasileiro Leonardo Campoy elaborou uma pesquisa sobre o *underground* brasileiro abordando os indivíduos que compõem este universo, suas relações sociais, as interações econômicas existentes e como manter uma cena *underground* ativa. Suas análises, mesmo restritas às produções brasileiras, ajudam-nos a entender estes dois lugares de produção da música pesada tanto no Brasil quanto no exterior. Em uma de suas

definições sobre o que é o *underground* e o que é o *mainstream* o autor nos leva a pensar as maneiras de produzir materiais dentro destes espaços.

O sistema de trocas do *underground* do metal extremo brasileiro é resultado dessas disputas travadas em torno da produção da música. Antes de ser uma fórmula “anti-mercado” ou “anti-indústria fonográfica”, o *underground* é uma organização específica de mercado e indústria de música, dispondo de técnicas e tecnologias de produção, distribuição e divulgação de maneira que lhe proporcionem maior autonomia, controle e discricção. Frente ao gradiente de meios de comunicar disponíveis, o *underground* seleciona e utiliza ao seu modo os métodos de fazer e propagar música que lhe interessam.³

O *underground*, para diversos músicos independentes, torna-se uma segunda via ao grande Mercado, utilizado por aqueles que ou não conseguiram seu destaque nas grandes gravadoras ou visam se expressar livremente e possuir autonomia na produção, divulgação e até mesmo restrição no acesso a este material. “Os praticantes estão cientes que vivem o fazer de sua música como uma disputa. As categorias *underground* e *mainstream* representam os embates que travam a cada gravação lançada, a cada zine escrito e a cada show apresentado.”⁴

Tanto *mainstream* quanto *underground* são modos diferentes de produzir e difundir a música. Uma das diferenças entre estes termos está na abrangência da recepção dos trabalhos musicais, pois enquanto o *mainstream* possui toda uma organização dos meios de comunicação para fazer o *marketing* de um novo produto, e assim atingir o maior número de consumidores alvos, aumentando o lucro das próprias gravadoras, o *underground* depende muito da comunicação entre seus indivíduos. Algumas gravações de artistas *underground* dificilmente atingirão números expressivos de cópias vendidas, ou seja, na casa dos milhares ou mesmo milhões de discos vendidos. Em casos específicos, bandas *underground* controlam a difusão do seu material para não serem taxadas de “vendas” ou *mainstream*. Logo, nota-se que existe nesta relação conflituosa uma busca por demarcação de espaços e criação de identidades, como destaca Campoy.

³ CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz:** O *underground* do heavy metal extremo no Brasil. São Paulo: Editora Alameda, 2010. p. 96-97

⁴ Ibid., p. 97.

Possivelmente este sentimento de liberdade em relação ao Mercado, de busca por uma identidade da banda, de um público alvo específico torna o *underground* um espaço propício para o Metal Extremo. Campoy investiga uma definição de *Metal* Extremo. Durante suas análises sociológicas e antropológicas entrevista uma série de sujeitos que contribuem ou contribuíram de alguma forma para manter a cena do *Metal* viva. A partir da fala de um de seus entrevistados define o que seria o *Metal* Extremo:

O que denominamos de metal extremo baseia-se nisso que Maurício chama de “coisa mais pesada”. Como ele mesmo me explica: “é esse metal mais brutal, mais rápido [...], é *death*, *black*, *trash*, *grind*, *splatter*, *doom*, enfim, esse tipo de som”. Mas Maurício, é mais pesado, mais brutal, mais rápido em relação a quê? “Cara, em relação a esse metal *mainstream*, cheio de solo, gritinho agudo e firula [...], é metal, mais um outro tipo de metal mais extremo”.⁵

As conclusões obtidas por este autor nos ajudam a refletir sobre o nosso objeto. O *Metal* Extremo não se resume apenas à sonoridade, existem questões referentes às temáticas, intuitos e *performances* que são levadas literalmente aos extremos. A ideia central é o choque, a agressividade e a raiva externada na composição das melodias, vocais vociferados, elementos gráficos dos discos e dos palcos, as vestes e os temas abordados nas canções⁶.

São estes espaços de produção que nos instigam a propor um debate historiográfico tendo como objeto o *Thrash Metal*. Existem representantes da musicalidade *Thrash* que iniciaram suas atividades em espaços *underground* e logo conseguiram atingir o *status* de *mainstream*, ou seja, assinar com uma grande gravadora. Outros, possuindo grande número de vendas em todo o mundo, mantêm suas produções numa espécie de lugar que poderia ser definido como *underground do mainstream*, ou seja, grandes gravadoras que produzem música pesada para um público específico⁷.

⁵ Ibid., 30-31.

⁶ É importante esclarecer que este radicalismo expresso pelas bandas de Metal está relacionado ao campo simbólico. Com exceção de raros sujeitos que radicalizaram a música para ações práticas, como ocorreu na Noruega durante a década de 1990, quando um grupo de jovens músicos de *Black Metal* incendiaram igrejas cristãs, esta violência se contém quase que exclusivamente na expressão artística e estética das bandas.

⁷ O termo *underground do mainstream* é utilizado para designar este lugar nebuloso em que gravitam determinadas gravadoras especializadas em Metal como *Megaforce Records*, *Napalm Records* ou *Nuclear Blast*. São gravadoras voltadas para o público específico fã de Metal, lançam discos importantes que vendem milhares ou milhões de cópias em todo o mundo, mas não são necessariamente *mainstream*, no sentido da Pop Music. Em contrapartida, existem

Neste trabalho partimos de algumas inquietações que circundam a ideia dos sentimentos na contemporaneidade. Buscamos pensar o passado recente do Ocidente tentando aproximar o campo das disputas políticas com o campo das produções culturais, especificamente as artísticas, feitas por estes sujeitos. Contudo, é preciso entender estas práticas culturais, haja vista que o campo da cultura é abrangente levando em consideração o cotidiano, as relações sociais, as mentalidades, os sentimentos, as representações entre outros.

Compreendemos que o nosso objeto faz parte de uma produção cultural maior, dotada de sentidos e intencionalidades. No decorrer das análises ficará nítido que a produção de imagens feitas por bandas de *Thrash Metal* não se restringe apenas a um tipo de manifestação cultural. As fronteiras culturais são imprecisas, circunscritas, transeuntes, fluídas.

São diversas concepções teóricas sobre o lidar do historiador com a Cultura que norteiam nosso trabalho. Por compreendermos que o *Metal* é, ao mesmo tempo, uma manifestação cultural historicamente e espacialmente localizada, esta manifestação não está “pura”, assim como as demais manifestações culturais, mas em constante transformação e resignificação. Por isso, buscamos na historiografia voltada para o entendimento da Cultura respaldo para compreendermos os nossos sujeitos e suas representações.

Por espaços dialógicos vemos o *Thrash Metal* se aproximar da perspectiva de Ginzburg e sua proposta de circularidade cultural⁸. Embora este autor esteja lidando com a cultura na Idade Média, apropriamo-nos de sua perspectiva para entender o diálogo estabelecido entre músico e gravadora, entre música voltada para o grande público e música para um público restrito; entre as estruturas do Mercado entendidas como dominantes e o diálogo com os jovens que se mantêm à margem da indústria fonográfica, entendidos como dominados. Esta relação cultural produtora de sentidos é, portanto, circular.

Entretanto, a perspectiva de Ginzburg e suas análises do moleiro Menocchio nos apresentam algumas limitações para entender a complexidade do *Metal*, em específico do *Thrash Metal*. É preciso puxar mais os fios,

outras centenas de pequenas gravadoras independentes ou *underground*, espalhadas pelo mundo, que não conseguem o mesmo número de vendas daquelas supracitadas.

⁸ GINZBURG, Carlo. Prefácio à edição italiana. In: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

aprofundar as investigações dos rastros, trazer esta discussão para a Contemporaneidade e as complexas relações culturais em um mundo globalizado. Propomos pensar essas produções imagéticas também pela perspectiva do hibridismo cultural de Néstor Canclini. A circulação de ideias, sentidos, representações e expansões das fronteiras culturais em alguma medida também interferem na produção das bandas.

Contudo, essas influências acabam se tornando transitórias quando analisamos os trabalhos musicais ao longo do tempo. Então, aquilo que antes inspirou determinados projetos musicais *Thrash* no ano 1980 já não inspirava mais em 1985. Numa perspectiva semelhante à máxima de Heráclito – um mesmo homem não se banha duas vezes no mesmo rio –, mas sob a noção de Bauman, a produção musical *Thrash* é fluída, transitória, inconstante. As bandas amadurecem suas técnicas, vivenciam outras experiências, lançam novos olhares interventores no espaço e assim modificam partes da sonoridade, atitude, maneiras de produzir sua música e dar sentido ao mundo.

O debate historiográfico acerca das manifestações culturais e maneiras de analisá-las é demasiadamente extenso para os intuitos desta pesquisa. Determinadas ponderações teóricas podem ser conferidas em Roger Chartier, sendo possível notar a profundidade do debate historiográfico em delimitar as práticas e representações em campos de análise⁹. Por estes objetos culturais serem plurais e dotados de incontáveis sentidos, limitá-los a determinadas correntes historiográficas se torna um desafio constante para o ofício do historiador.

É grande o risco de não se conseguir traçar uma fronteira segura e nítida entre a história cultural e outras histórias: história das ideias, história da literatura, história da arte, história da educação, história dos *media*, história das ciências, etc. Devemos, desde logo, mudar de perspectiva e considerar que toda a história, qualquer que ela seja, econômica ou social, demográfica ou política, é cultural, e isto, na medida em que todos os gestos, todos os comportamentos, todos os fenômenos, objetivamente mensuráveis, são sempre resultado dos significados que os indivíduos atribuem as coisas, às palavras e às ações? Nesta perspectiva, fundamentalmente antropológica, o risco é o de uma definição imperialista da

⁹ CHARTIER, Roger. A “Nova” História Cultural existe?” In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) **História e Linguagens: Texto, Imagem, Oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 29-43.

categoria que, ao identificar-se com a própria história, conduz à sua dissolução.¹⁰

Por representação, partimos da perspectiva de Chartier para entendermos este conceito. Compreendemos que as representações de mundo elaboradas pelos músicos *Thrash* dos anos 1980 estão dotadas de intencionalidades, sentidos, apropriações, posicionamentos políticos e principalmente emoções que necessitam de uma análise historiográfica mais detalhada.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, pra cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.¹¹

Com base nestas considerações, almejamos compreender com este trabalho o porquê dos usos de imagens que remetem à noção de estética do horror. São vários os questionamentos que nos movem. O primeiro deles se torna o ponto norteador de toda esta discussão: por que alguns sujeitos, os *headbangers*, que compõem a nossa sociedade, interessam-se em trabalhar com temas controversos como a morte, a danação da alma, a angústia humana e os horrores praticados pelos seres humanos? E há outros questionamentos: estas produções são intervenções realizadas por sujeitos marginalizados que encontram no campo das artes um caminho de inserção nos debates realizados pela sociedade dos anos oitenta? Como o mercado fonográfico participa deste universo caótico elaborado pelas bandas *Thrash*? São vários questionamentos que têm como eixo central a indagação: que sentimento é este expresso nas capas dos discos de bandas de *Thrash Metal*?

Estabelecemos alguns objetivos que servirão como pontos norteadores para nossa discussão. Propomos pensar as representações de mundo que podem remeter à ideia do medo a partir da imagética usada pelas bandas de *Thrash Metal* em suas capas de discos. Porém, como estas produções não são deslocadas temporal e espacialmente propomos pensar o contexto de retomada da Guerra Fria na década de 1980 e o desfecho final da mesma com

¹⁰ Ibid., p33.

¹¹ Ibid., p. 16.

o intuito de estabelecermos relações entre o contexto político da época e a produção de imagens desses sujeitos.

Sabemos que existe uma intrínseca relação entre a produção do artista e os anseios da indústria fonográfica. Como as bandas por nós analisadas pertencem à grande indústria fonográfica internacional, propomos pensar também essa relação, às vezes conflituosa, entre artista e produtora. Portanto, queremos compreender como o uso de certos símbolos e representações que remetem ao medo é explorado pela indústria fonográfica, tanto por parte das bandas na busca de autopromoção quanto pela própria indústria na busca de novos mercados consumidores.

Nossa documentação possui peculiaridades que devem ser ponderadas no momento das análises. Lidamos aqui com capas de discos, ou seja, o uso de imagens para o desenvolvimento do ofício do historiador. Vivemos um processo de uso constante de fotografias, imagens, filmes e músicas disponíveis em diversas formas de mídia (internet, CDs, DVDs, celulares e etc). Com o aumento dos usos destas novas tecnologias, novas indagações surgem em relação à produção, reprodução, acessibilidade, intenções e interpretações. A historiografia recente produz importantes debates para analisar este novo fenômeno. Além de perceber os motivos pelos quais tais tipos de recursos são utilizados pela sociedade, o historiador deverá se ater também aos discursos por trás de cada uma destas produções.

Nesse sentido, Marcos Napolitano alerta os historiadores para estas novas fontes. Ele afirma:

Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns. Esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores, principalmente para aqueles especializados em História do século XX.¹²

Para ter acesso a esses discursos das fontes audiovisuais o pesquisador deverá levar em consideração as especificidades de cada tipo de documento. Para cada um deles existe uma forma de produção diferente, assim como de execução, carga política e ideológica, públicos, além de contextos históricos e sociais diferentes, formas de abordar também diferentes

¹² NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2 ed. São Paulo: Contexto: 2006. p. 235.

e outras particularidades de cada documento. “A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos.”¹³ Entendendo as suas singularidades, o historiador terá mecanismos mais elaborados para estudar cada um destes tipos de documentos que a sociedade produz.

Nesta pesquisa nos atemos principalmente à produção imagética realizada por bandas de *Thrash Metal*. As imagens também trazem toda uma discussão pertinente para o historiador. “A iconografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada”¹⁴. Assim como as demais fontes audiovisuais as obras de arte, as fotografias, as esculturas e as demais produções visuais também carregam suas especificidades de análise que se assemelham às demais fontes históricas. Todo documento tem uma intencionalidade por parte de quem o produziu, o porquê, para quem e as expectativas de sua produção.

A iconografia é tomada agora como registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda, esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico.¹⁵

É importante destacar que cada uma destas novas fontes assume novos significados de acordo com cada período, perspectiva, intencionalidade de cada interpretação que um período dá à mesma. Segundo Eduardo Paiva:

Isso significa que as fontes nunca são completas, nem as versões historiográficas são definitivas. São, ao contrário, sempre lidas diversamente em cada época, por cada observador, de acordo com os valores, as preocupações, os conflitos, os medos, os projetos e os gostos. Fontes e versões carregam em si temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas a cada época. Devo insistir que a História é sempre uma construção do presente e que as fontes, sejam elas quais forem, também. Elas são sempre forjadas, lidas e exploradas no presente e por meio de filtros do presente. Por isso as fontes também são construídas pelos historiadores,

¹³ Ibid., p. 236.

¹⁴ PAIVA, Eduardo França. A iconografia na História – indagações preliminares. In: _____. **História & Imagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 17.

¹⁵ Ibid., p. 17.

da mesma forma que ocorre quando são escritas as versões da história.¹⁶

É importante lembrar também que estas fontes são fontes históricas e por isso,

[...] deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu “testemunho”) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico).¹⁷

O autor Ulpiano T. Bezerra de Meneses também se lança nesta empreitada de utilizar as imagens como fontes de investigação histórica.¹⁸ Sua discussão percorre o debate teórico existente sobre os campos de investigação do passado através das produções visuais. Estes diálogos se estendem por séculos e na atualidade os historiadores enfrentam um dilema sobre como lidar metodologicamente com as imagens, de maneira que estas possam auxiliar na decodificação dos seus próprios sentidos.¹⁹

Este enfoque sem dúvida interfere no campo documental. Ao contrário do que acontece com documentos textuais ou mesmo com documentos visuais em relação à Antropologia, somente agora começam a surgir esforços valorosos na coleta e organização documental.²⁰

Ulpiano ao construir sua narrativa em torno dos debates teóricos sobre os usos das imagens em diferentes campos do conhecimento argumenta que a historiografia carece de avanços neste campo. Por muito tempo o valor documental de um objeto era restrito a sua forma escrita, sendo ela originária de órgãos oficiais ou não. Os historiadores que afirmavam abrir o campo metodológico para outros tipos de fontes pouco contribuíam para estabelecer as imagens como um lugar de investigação do passado. Mesmo hoje, com o crescimento de mecanismos de criação e reprodução técnica das imagens, consolidam metodologias mais refinadas, como o uso do cinema e da fotografia enquanto fonte.

¹⁶ Ibid., p. 20.

¹⁷ NAPOLITANO, 2010, p. 266

¹⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares, **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

¹⁹ Ibid., p. 19.

²⁰ Ibid., p. 21.

Como nos alerta Paulo Knauss é importante levar em consideração a esfera do social que produz representações do real expressas nas imagens.²¹ Entender os jogos políticos e os sujeitos que contribuíram de alguma maneira para a produção desses objetos auxilia o historiador na decodificação dos sentidos existentes nas imagens. “Essa postura, que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido.”²² Afinal, as imagens são produzidas historicamente e socialmente.

Estes debates são muito recentes. Assim como Ulpiano, Paulo Knauss se lança no debate historiográfico sobre os espaços construídos pelos historiadores das imagens. Diversos grupos de pesquisas foram criados, principalmente a partir dos anos 1990, com importantes contribuições para o estabelecimento das imagens como fonte.

Os usos das imagens de capas de discos neste trabalho não possuem caráter meramente ilustrativo ou constitutivo de uma narrativa histórica com imagens²³. Iremos problematizar a produção, a reprodução e as maneiras possíveis de interpretar tais imagens. A autora Luciene Lehmkuhl nos chama a atenção para estes cuidados afirmando que²⁴:

Qualquer objeto de estudo, qualquer temporalidade, qualquer problemática e qualquer período são passíveis de abordagens por meio de imagens, desde que elas estejam presentes entre os documentos encontrados e/ou escolhidos, desde que integrem o *corpus* documental recortado pelo historiador.²⁵

Esta autora analisa as formas como a historiografia lida com as fontes visuais e as narrativas que são construídas tendo como base objetos dados ao ver e ao sentir. Em Gombrich, observamos a importância de pensar as artes como produções da mente humana, localizadas em sociedades que possuíam anseios, dilemas e ideias característicos daquele período. “Logo, a maneira de lidar com os documentos e a forma de construir o relato histórico dependerá daquilo que o historiador pretende conhecer e daquilo que considere possível

²¹ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun., 2006.

²² Ibid., p. 100.

²³ ULPIANO, 2003, p.28

²⁴ LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.). **História e Imagens: textos visuais e práticas de leituras**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

²⁵ Ibid., p. 55.

descobrir.”²⁶ Ainda pensando a obra de Gombrich, este autor “indica a necessidade de se decodificar os elementos constitutivos da imagem, tanto para sua feitura quanto para a sua leitura, especialmente a partir da grande virada que foi a necessidade de se lançar ao espectador o ato de completar a imagem.”²⁷

Dessa forma, a compreensão da imagem se torna um trabalho de parceria entre o artista e o observador. “Portanto, fazer e ler imagens são duas atitudes simultâneas e interdependentes[...]” necessitando do historiador uma atenção “[...] a necessidade de decodificação dos elementos constitutivos da imagem.”²⁸ Luciene Lehmkuhl continua seu debate com outros autores, expondo os cuidados na hora de analisar uma imagem para ampliar a capacidade interpretativa da mesma, buscar a interdisciplinaridade, pois outros campos do conhecimento humano podem contribuir para a compreensão do objeto.

Nossa discussão tenta contribuir, mesmo que de maneira mínima, com este debate teórico. Compreendemos que as produções artísticas dos nossos sujeitos não estão alheias ao tempo e ao espaço. Pelo contrário, acreditamos que boa parte da produção daquilo que chamamos de *Thrash Metal* tem sua “extremidade” alicerçada no contexto histórico atual. Ao longo de toda a discussão esta ideia se tornará mais evidente.

O nosso lidar metodológico está em analisar os elementos técnicos da imagem como: onde ela está disponível, possíveis alterações em representações posteriores, receptividade a partir de dados de vendas, enquadramentos, paletas de cores utilizadas, objetos representados, objetos ausentes e, principalmente, quem é o artista. Saindo da perspectiva técnica propomos pensar os diversos sentidos por trás dos símbolos e iconografias presentes na obra. Com todos estes elementos, propomos possíveis maneiras de decodificar as mensagens presentes na imagem, levando em consideração também a produção musical da banda contida naquele álbum em específico.

O levantamento do nosso material documental exigiu um afinilamento criterioso dos dados coletados. Inicialmente, selecionamos uma quantidade considerável de documentos audiovisuais que poderiam nos servir como fontes

²⁶ Ibid., p. 58.

²⁷ Ibid., p. 58.

²⁸ Ibid., p. 59.

de análise desta sociedade em transformação. Após estabelecermos critérios mais refinados para seleção das nossas fontes, chegamos ao conjunto de dez imagens das capas de discos de algumas bandas do estilo *Thrash Metal* norte-americano. Acreditávamos que a utilização de quatro músicas de bandas diferentes pudesse nos auxiliar em nossas análises sobre a sociedade e seus possíveis medos. Porém, percebemos que lidaríamos com uma quantidade consideravelmente excessiva de documentação.

Um dos critérios adotados foi a divisão das imagens por temáticas. Dividimos a forma de análise desta documentação em três frentes de investigação: críticas à política norte-americana e à Guerra Fria; a questão religiosa ou do conservadorismo religioso expresso no surgimento de uma musicalidade mais obscura e com críticas ao sistema religioso cristão; e uma possível ideia do não-futuro ou de um futuro distópico.

No primeiro caso utilizaremos como documentação duas capas de discos da banda *Metallica*, que são *Master of Puppets* (1986) e *...And Justice For All* (1988). Em relação à segunda proposta de investigação, que envolve a religião, utilizaremos uma capa de disco, a *Reign in Blood* (1986), da banda *Slayer*. No terceiro caso iremos utilizar duas capas de discos de duas bandas distintas. A primeira imagem é do disco *Peace Sells... But who's buying?* (1986), da banda Megadeth. Já a segunda imagem é do disco *Spreading the Desease* (1985) da banda *Anthrax*.

Não foi fácil selecionar um *corpus* documental que pudesse proporcionar o desenvolvimento deste trabalho. Nesse sentido, a *internet* foi uma poderosa aliada na busca destas imagens e de novas visões sobre os usos da imagem no trabalho historiográfico. Além disso, a *internet* nos ajudou a encontrar as informações sobre as bandas, as gravadoras, os artistas das capas de discos e os produtos finais – os discos de fato. Nossas fontes podem tanto ser compradas nas lojas de disco quanto também ser encontradas disponíveis na *internet* em diversos *sites* de compartilhamento de conteúdos audiovisuais.

No primeiro momento realizamos um levantamento teórico para nos dar indícios de quando surgiram as cenas do *Metal* Extremo como *Thrash*, *Death* e *Black Metal*. A partir da coleta destas informações confeccionamos tabelas expondo informações como nome da banda, nomes dos discos, tipos de

produção fonográfica e o ano da produção. Um dos objetivos deste levantamento foi estabelecer um recorte temporal e espacial para o nosso objeto de pesquisa para evitar que a pesquisa se tornasse abrangente demais. Estabelecemos alguns critérios durante a nossa investigação tais como: recorte temporal das gravações entre as décadas de 1980 e 1990, delimitação do recorte espacial entre as cenas “metálicas” dos Estados Unidos, Europa e Brasil; análise se a década de 1980 foi o período de início dos subgêneros do *Metal* Extremo; observação se as bandas brasileiras surgiram em paralelo nos EUA e Europa ou em períodos anteriores ou posteriores.

Estabelecemos também alguns critérios na escolha das bandas. Escolhemos aquelas que eram as mais citadas em trabalhos acadêmicos, biográficos, jornalísticos e em discussões entre os próprios fãs de *Metal*. Em momento algum quisemos constituir uma espécie de marco de origem para esses gêneros musicais. A listagem também não tem como objetivo afirmar que uma banda é mais importante do que outra ou que são apenas estas as precursoras de determinados subgêneros musicais.

Como percebemos existem dezenas ou mesmo centenas de bandas que surgiram neste mesmo momento histórico e em diversos países. Listar todas seria um trabalho extenso demais e eventualmente uma ou outra banda acabaria ficando fora da lista. Outros pesquisadores pelo mundo já fazem este trabalho de investigação e disponibilizam os dados na rede, como é o caso do site *Metal-Archives.com*.

Priorizamos também aquelas bandas que possuíam uma discografia considerável, pois, como percebemos durante a pesquisa, muitas bandas que surgiram na década de 1980 gravaram uma única fita demo e logo desfizeram a formação. Então, procuramos focar naquelas que possuíam certa regularidade na produção de demos, EPs, discos e coletâneas. Podemos justificar este recorte pela ideia de que se uma banda tem uma maior regularidade de produção, pode significar que mais pessoas estão adquirindo este material e a influência sonora das mesmas possivelmente se propagou para outras bandas por um período maior de tempo.

Como exemplo, temos abaixo uma destas tabelas referentes ao trabalho da banda *Metallica*.

METALLICA	
ÁLBUM	ANO
Metal Massacre I (demo)	1982
Kill 'Em All	1983
Ride the Lightning	1984
Master of Puppets	1986
...And Justice for All	1988
Black Album	1991
Load	1996
Reload	1997
St. Anger	2003
Death Magnetic	2008

Tabela 1 – Produção discográfica banda *Metallica*²⁹

Foi uma forma de restringir mais a nossa pesquisa devido à imensa quantidade de informações disponíveis na *internet*. A maioria das bandas por nós pesquisadas já é conhecida a nível mundial e tal afirmativa se justifica pelo fato de que muitas destas bandas ainda se encontram na ativa, fazendo *shows* para grandes públicos, participando de vários festivais e lançando discos com número de vendas consideráveis. Como exemplo desta afirmação podemos citar bandas como o *Metallica*, *Megadeth*, *Sepultura*, *Mayhem*, *Napalm Death*, entre outras.

Outro critério estabelecido por nós foi a prioridade aos discos de estúdio do que a outros materiais audiovisuais. Algumas bandas possuem a vasta discografia incluindo diversos *singles*, videoclipes, *shows* ao vivo e citados em diversas coletâneas. Boa parte destas obras aparece quando estas bandas já estão no auge de suas carreiras, não havendo a necessidade de citar todos os trabalhos feitos por elas. Porém, focamos nestas outras produções quando as bandas estavam em início de carreira, ou seja, quando as demos eram utilizadas como forma de divulgação e construção dos espaços sonoros nas cenas *Metal*.

Em alguns casos, percebemos uma maior produção de fitas demos e discos compartilhados com outras bandas, devido, talvez, ao baixo recurso financeiro que os músicos possuíam no início de suas carreiras. Por isso, a produção “caseira” era o caminho que estas bandas encontraram para difundirem o trabalho até conseguirem lançar o primeiro disco. Estas demos e

²⁹ Disponível em: <https://metallica.com/releases/albums>. Acessado em: 09/08/2016

splits aparecem anos antes da gravação do primeiro disco e por isso achamos necessário utilizar estas informações.

Para melhor exemplificar estes critérios temos a tabela de discografia da banda de *Death Metal* norte-americana *Death*, uma das precursoras deste estilo musical. Todas as informações acerca deste levantamento estão disponíveis nos Anexos na parte final da dissertação.

DEATH (EUA)	
ÁLBUM	ANO
Death by Metal (Demo)	1984
Live in Tampa (Demo)	1984
Reign of Terror (Demo)	1984
Live at Ruby's Pub (Demo)	1985
Infernal Death (Demo)	1985
Rigor Mortis (Demo)	1985
Back from the Dead (Demo)	1985
Infernal Live (Demo)	1985
Mutilation (Demo)	1986
Scream Bloody Gore	1987
Leprosy	1988
Spiritual Healing	1990
Human	1991
Individual Thought Patterns	1993
Symbolic	1995
The Sound Of Perseverance	1998

Tabela 2 – Produção discográfica da banda Death³⁰

Gostaríamos de destacar ainda que muitas das bandas que listamos serviram de influência para o surgimento de outros subgêneros como *death-black metal*, *viking metal*, *grindcore*, *doom*, *thrashcore*, *crossover* etc. Além disso, optamos por não repetir algumas bandas já citadas dentro de um subgênero quando estas aparecem nas listagens de influências de outros subgêneros. Para representar este caso temos a banda brasileira Sarcófago, que poderia figurar na listagem do *Thrash Metal*, *Death Metal* e *Black Metal*, assim como *Sodom*, *Venom*, *Bathory* entre outras.

Como podem ver o nosso caminho metodológico de seleção destas fontes foi extenso. O trabalho do historiador necessita de critérios apurados para não incorrer em interpretações imprecisas dos eventos históricos. Principalmente quando se lida com música, o rigor metodológico deve ser observado atentamente, para não se tornar uma pesquisa fundamentada apenas no gosto pessoal ou no sentimento de ser fã por esta ou por aquela outra banda. Mesmo assim, a seleção das fontes é passível de questionamentos, e, por isso, o debate histórico está em constante construção.

³⁰ Disponível em: <http://www.metal-archives.com/bands/Death/141>. Acessado em: 09/08/2016

Havíamos dito anteriormente que buscamos problematizar o sentimento do medo nas produções artísticas destas bandas. O medo pode vir a existir como um perigo real e iminente, mas algumas vezes é um medo gerado pelas incertezas e especulações do coletivo. Em outros momentos, tal temor pode ser utilizado para o controle da população. Se pensarmos o medo também como uma forma de dominação de um indivíduo sobre o outro, para além também da preservação, podemos traçar um raciocínio dos porquês dos usos de figuras alusivas ao terror, utilizadas pelas bandas de *Metal*.

De muitos desses medos que assolam nossa sociedade, alguns temores são remanescentes de tempos muito anteriores. Dentro do imaginário cristão ocidental o medo da danação e do tormento eterno ainda segue vivo, embora em muitos casos não tão fortes como há alguns séculos atrás. O medo das trevas, da morte e do diabo ainda perturba o sono de muitas pessoas nos tempos atuais. As incertezas, a insegurança, a ansiedade podem ser também provocadoras deste tipo de sentimento. No desconhecido ainda repousa uma fonte de medos que atormentam a alma humana. “O medo do desconhecido é o mais primitivo do homem, e foi se dissipando com o avanço da ciência, que tinha uma explicação para tudo.”³¹ Porém, chegamos ao final do século XX e início do XXI em que o próprio avanço da ciência trouxe traumas terríveis para a sociedade. A Ciência deixou de responder às inquietações do ser-humano em relação ao desconhecido, para também se tornar uma fonte provocadora deste temor na contemporaneidade.

Portanto, o lidar com este sentimento também deve ser contemporâneo! Vivemos em tempos de incertezas. Talvez este seja um dos grandes dilemas da nossa sociedade atual, saber o que irá ocorrer em um futuro próximo. Alguns autores apontam para este possível esfacelamento das relações e certezas em que nossa sociedade estava imersa. Neste ponto é interessante citarmos algumas perspectivas de Zygmunt Bauman³². A leitura

³¹ SANTOS, Jaime César P. A. dos; CARVALHO, Maíra. Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais. In: SANTOS, Jaime César P. A. dos; CARVALHO, Maíra (orgs.) **Univ. Arquitetura e Comunic. Social**, Brasília, v.7, p.113-134. Jan./jun., 2010.

³² BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

_____. **Cultura no Mundo Líquido Moderno**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

que Bauman faz da nossa sociedade é bastante instigante para pensarmos os nossos papéis sociais e nosso espaço dentro das relações interpessoais. De modo geral, ele aponta que estamos passando por um período em que tudo é transitório, tudo é fluido, tudo é líquido; as relações humanas, os sentimentos, as estruturas, os pensamentos são efêmeros. E isso é uma causa de angústia.

Bauman nos leva a pensar o papel da cultura neste mundo líquido, sensibiliza-nos a (re)pensar os sujeitos e seus lugares de atuação dentro desta sociedade. Bauman (2008), quando fala sobre a questão do medo da morte, propõe uma reflexão sobre como nós, no mundo contemporâneo, lidamos com a ausência permanente do outro, ou até mesmo com a nossa própria ausência. Vivemos em uma perpétua angústia por saber que um dia iremos morrer, mas ao mesmo tempo tentamos ao máximo adiar tal fato inevitável. Ainda assim, em nossas relações do cotidiano, mesmo aquelas simples como sentar à frente de uma TV e assistir a algum programa que envolve disputas entre os participantes, nós nos vemos na situação de que fatalmente seremos os próximos a ser “eliminados”. Tal angústia vem aliada à insegurança, à incerteza e ao medo – medo do próximo, medo do mundo “lá fora”, medo do que possa vir a ocorrer conosco.

Este autor será importante para traçarmos uma linha de raciocínio entre a perspectiva pós-moderna e a produção audiovisual das bandas de *Thrash Metal*. Mesmo ele não abordando diretamente tal tema, a sua perspectiva de análise da contemporaneidade e das relações entre os indivíduos nos auxilia a problematizar o espaço-tempo em que os artistas aqui analisados fizeram as suas obras sonoras. Posteriormente, trataremos com mais cuidado toda essa discussão entre o medo construído historicamente, o medo na contemporaneidade e as suas expressões nos campos artísticos.

Todas estas discussões serão ampliadas ao longo de toda a dissertação. Aqui trouxemos apenas um “prelúdio” do que abordaremos nos três capítulos. Só uma sugestão final: ouça as bandas que citaremos aqui. Fazer esta experiência de ouvir aquilo sobre o que se está lendo auxilia a compreender os intuitos dos artistas e torna a interpretação das imagens mais clara.

CAPÍTULO I

“AM I EVIL?”: REPRESENTAÇÕES DA GUERRA FRIA NO *THRASH METAL*

Are you ready for Metallica? (James Hetfield)³³

As análises realizadas no decorrer deste capítulo ressaltam as produções artísticas feitas por sujeitos que vivenciaram os momentos decisivos da Guerra Fria, ou seja, os sujeitos que viveram durante as décadas de 1980 e 1990, momento este relacionado com as transformações geopolíticas provocadas pelas disputas finais entre Estados Unidos e União Soviética. Este período traz para o debate uma série de problemáticas que precisam ser pensadas. Diversos autores contemporâneos se lançaram no desafio de problematizar o tempo presente e o papel do historiador enquanto investigador do passado. Propomos aqui uma abordagem do passado a partir das produções imagéticas feitas por bandas de *Thrash Metal*.

Neste capítulo em específico focamos nossas análises em dois pontos, sendo o primeiro problematizar o surgimento do estilo *Thrash Metal* considerando as formas encontradas para a produção, criação de um espaço de diálogo, divulgação e distribuição do material das bandas ainda na década de 1980. O segundo ponto a ser tratado é a política, ou melhor, as críticas políticas expressas na forma gráfica contida em dois discos do *Metallica*, uma das bandas pioneiras do *Thrash Metal*. Pretendemos, portanto, investigar a composição imagética dos álbuns do *Metallica*, estabelecendo uma relação entre as formas de construção de uma identidade do grupo nos anos de 1980, o posicionamento político dos artistas e a intervenção destes trabalhos no cenário político daquele momento.

Para compreendermos essa carga imagética dotada de significados, primeiro devemos entender a qual movimento artístico as bandas pertencem, e, no caso, referimo-nos ao *Thrash Metal*.

³³ James Hetfield, vocalista e guitarrista do *Metallica*, utiliza esta expressão em vários de seus *shows*, cujo significado pode ser traduzido como “você estão prontos para o *Metallica*?”.

1.1 – “Roots”: Das origens, do fazer e do ouvir *Thrash Metal*

Para entender tanto o *Heavy Metal* quanto o próprio *Thrash Metal* partimos da perspectiva de Nestor Canclini sobre o hibridismo cultural³⁴. Tal perspectiva nos ajuda a pensar os diversos sujeitos que compõem estes espaços, como eles se relacionam, estabelecendo um diálogo de intervenção com o restante da sociedade, os posicionamentos ideológicos e principalmente as misturas musicais feitas por diversas bandas. O hibridismo se torna um conceito caro para compreender estes estilos musicais, pois entendemos que os mesmos se originam da experimentação musical, da experiência pessoal dos artistas e da influência de diversas outras culturas. O *Rock n’ Roll* pode ser pensado como um gênero híbrido levando em consideração suas raízes musicais no *jazz*, *blues*, *country music* e *folk* americano. Porém, o *Rock* não se limitou a elas, pois nas novas gerações de artistas observamos inovações na sonoridade, nas temáticas abordadas, no engajamento político, a bagagem cultural do artista, entre outros elementos.

Para Canclini, o hibridismo cultural vai além da delimitação do que é ou não híbrido, pois o importante é pensar os processos de formação ou transformação sofridos por uma determinada sociedade ou cultura. A modernidade traz novos desafios para pensarmos estes processos, pois eles se tornaram cada vez mais complexos na medida em que as fronteiras que podem delimitar uma manifestação cultural se tornaram fluídas. A complexidade deste conceito reside também em pensar a indústria cultural e os impactos deste fenômeno na modernidade ou nas construções de identidades.

Depois da publicação de seu livro e após analisar as críticas feitas por outros autores, Canclini reelabora este conceito pensando os outros pontos de vista³⁵. Assim sendo, ele define de forma sucinta o que é o hibridismo da seguinte maneira:

Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nas quais estruturas ou práticas

³⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1990.

³⁵ _____. Introdução à edição de 2001: As culturas híbridas em tempo de globalização. In: CANCLINI, Néstor García (org.) **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão). 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 17-43.

discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.³⁶

Por essa perspectiva é complicado pensarmos numa ideia de cultura intocável ou cultura pura. Avançando um pouco mais se torna também complexo pensar em culturas dominantes e culturas dominadas (lembrando o conceito de circularidade cultural elaborado por Ginzburg), pensar em uma cultura erudita pura sem o contato com a chamada cultura popular, ou vice-versa.

Propomos uma aproximação teórica entre Canclini e partes do pensamento de Ginzburg para compreendermos tanto o conceito de hibridação quanto de circularidade. Na atualidade, sob os efeitos da globalização e do imediatismo provocado pelas telecomunicações, torna-se complexo pensarmos em manifestações culturais não dialógicas. Como então, na atualidade, se dá o processo da hibridação? Para responder a tal indagação, Canclini nos chama a atenção para os processos pelos quais as diferentes manifestações culturais estão suscetíveis de passar. Estas fusões ou misturas podem ocorrer de forma voluntária ou não. “Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional.”³⁷ Ou seja, o autor aqui defende que o processo de hibridação não necessariamente anula a cultura do sujeito. Pelo contrário, o sujeito traz para o campo do debate partes de suas vivências e as adapta à realidade em que vive. É a partir deste contato que temos o fenômeno da cultura híbrida, da mistura, da junção. O importante não é o resultado final, mas o processo!

Ginzburg, quando aborda a questão da circularidade cultural para entender as relações de poder durante a Idade Média, apresenta-nos este processo de circulação entre as manifestações culturais da classe compreendida como dominante e aquelas entendidas como das classes dominadas. Seu diálogo se desenvolve a partir dos escritos de Bakhtin sobre a cultura durante o medievo. “É bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante”³⁸. Sua perspectiva de análise está em desconstruir a ideia de que a cultura popular era predominantemente submissa à produção cultural

³⁶ Ibid., p. 19.

³⁷ Ibid., p. 21.

³⁸ GINZBURG, 1989, p. 24.

dominante; ou que seus espaços culturais possuíam fronteiras rigidamente consolidadas e não dialógicos. Tanto a cultura popular quanto a das classes dominantes se interagiam e exerciam influências umas nas outras, sendo os resultados desta circularidade plurais nas manifestações, representações, sentidos e intencionalidades.

Entendemos que durante o período medieval a Igreja Católica criou um poder hegemônico na Europa, ao ponto de influenciar as manifestações culturais tanto de parcelas da nobreza quanto, e principalmente, dos camponeses. Por anos a historiografia entendia que a instituição Católica representava o domínio cultural e dela emanava boa parte dos aprendizados, interpretações e representações daquela sociedade. Entretanto, como aponta Ginzburg, desconsideravam-se as produções culturais camponesas e da população urbana em meados do século XIII e XIV. As manifestações culturais oriundas das camadas sociais mais baixas na hierarquia medieval apareceram principalmente na historiografia do século XIX como folclore ou algo sem tanta relevância. Em outros estudos da historiografia sobre o medievo, estas produções figuram como desdobramentos da cultura hegemônica, ou seja, da Igreja Católica, como as festividades religiosas. Dificilmente se estabeleciam elos entre os dois campos de manifestações culturais.

Para entender o seu moleiro Menocchio, Ginzburg, ao propor uma releitura das obras de Bakhtin, tenta estabelecer este elo entre as esferas dominantes da Igreja e da Nobreza com as produções populares. Nas análises de sua documentação entendemos que ambos estavam em constante diálogo, produzindo sentidos singulares e representações do cotidiano. Em determinados momentos a Igreja Católica estabelecia sua maneira de compreender as vivências, e as camadas populares se apropriavam destas noções religiosas e as dotavam de novos significados. Noutros, a Igreja assimilava parcelas da cultura popular e utilizava como mecanismo de catequização. Como exemplo, podemos citar as festividades pagãs que ainda eram praticadas por camponeses até meandros do século XII, e que sofrem com o processo de cristianização, tornando-se festividades devotadas para determinados santos católicos.

Situando esta discussão na contemporaneidade, observamos a introdução de novos sujeitos nessa relação, assim como as mudanças na

ordem social advindas com o capitalismo. Por anos, determinadas práticas culturais oriundas das camadas populares foram relegadas ao segundo plano. Não se compreendia a existência de elos entre as manifestações das classes dominantes e das classes dominadas, mesmo estes elos existindo.

Ginzburg, Canclini, Bauman e Hall demonstram que na contemporaneidade esta noção dos espaços culturais é dialógico, rigidamente dividida, alterando-se à medida que os sujeitos (pós) modernos também se transformam. As fronteiras culturais e suas respectivas identidades se tornam imprecisas, fluidas. Para Stuart Hall³⁹, estas identidades na modernidade estão em constante transformação.

Um tipo de diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.⁴⁰

O autor compreende que existiriam três concepções de identidades culturais, sendo a primeira a do sujeito iluminista, posteriormente, do sujeito sociológico e, por fim, do sujeito pós-moderno. Suas descrições sobre estes três tipos de identidades se desenvolvem para embasar a tese central das mudanças culturais a partir das rupturas nas estruturas das sociedades modernas. Os sujeitos na modernidade tardia estão constantemente dando novos significados ao seu respectivo contexto e assim moldando sua própria identidade cultural. “Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.”⁴¹

Assim como as diversas ideias de identidades se alteram na modernidade, a identidade *Thrash Metal*, ou *thrasher*⁴² também têm seus sentidos transformados. A identidade *thrasher* pode ter seu sentido forjado no momento em que a musicalidade rápida, agressiva e vanguardista se origina nos anos 1980. Stuart Hall ao falar destas identidades culturais em transformação na Modernidade nos ajuda a compreender os processos que

³⁹ HALL, Stuart. A identidade em questão. In: _____. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004. p. 7-97.

⁴⁰ Ibid., p. 9.

⁴¹ Ibid., p. 12.

⁴² Ao longo do texto este termo aparecerá para designar os sujeitos que se identificam de alguma forma com a cultura, símbolos, musicalidade e identidade *Thrash Metal*.

formam essa identidade urbana dos fãs de *Thrash Metal*. São sujeitos que compartilham gostos musicais, maneiras de se vestir, comportamentos, determinadas ideologias, símbolos e visões de mundo. Entretanto, esta identidade também é fluida, cambiante, circular. Os *thrashers* dos anos 2000 já não são os mesmos dos anos 1980, que por sua vez se diferenciam daqueles originados nos anos 1990⁴³. Vai além de uma questão geracional⁴⁴.

Pensando o *Thrash Metal* pela perspectiva da hibridação, como defini-lo? Definir um subgênero dentro do *Metal* é um trabalho árduo, pois as identidades de cada subgênero se coincidem em alguns momentos. As fronteiras que delimitam esses espaços em muitos casos não são claras. Em outros, um subgênero dá origem a um terceiro tornando o trabalho ainda mais complexo. Mas, mesmo havendo o hibridismo musical, alguns subgêneros consolidam seus espaços e deixam nítidas suas fronteiras estilísticas. É preciso buscar estas definições no comportamento, sonoridade, técnicas musicais utilizadas, abordagens temáticas, vestimentas, símbolos, gestos e público alvo.

Enveredando por este caminho de uma definição possível, Tom Leão⁴⁵ assim explica o que é o *Thrash Metal*.

⁴³ Existem diversos autores que se lançam no desafio teórico de delimitar este tipo de identidade. Observamos, contudo, que o debate sociológico em torno desta temática está em aberto e há diversas considerações e contextualizações necessárias. Contudo, ressaltamos alguns autores importantes que norteiam este debate, como as discussões propostas pelo Stuart Hall sobre as identidades culturais na Pós-Modernidade. Leonardo Campoy ao analisar a cena *underground* no Brasil dedica parte da sua pesquisa a discutir a perspectiva de uma identidade *Metal* em suas várias facetas como *Black Metal*, *Death Metal*, o *Thrash* entre outros. Outro autor brasileiro que envereda por este campo é Lucas Lopes de Moraes em um artigo sobre a cena *Black Metal underground* em São Paulo, dando indícios de práticas e representações que permeiam os ambientes da música pesada. Os documentários produzidos pelo cineasta Sam Dunn – *Metal*; *Global Metal*; *Metal Evolution* – também dedicam partes do tempo a situar melhor a questão da identidade *Metal*. Da vasta bibliografia que temos sobre esta temática podemos apontar a complexidade em achar denominadores comuns para a identidade *Thrash Metal*.

⁴⁴ LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal e dessacralização de símbolos religiosos no “Hell de Janeiro”**. Disponível em: http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo_simposio_3_476_pedrol_eitelopes@hotmail.com.pdf. Acessado em: 11/08/2016

MORAES, Lucas Lopes de. **Hordas do Metal Negro: Identidades, Práticas e Discursos da cena Black Metal paulistana**. Disponível em: http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo_simposio_3_497_lucas_makhno@yahoo.com.br.pdf. Acessado em: 11/08/2016

NEVES, Franciele Cristina. **A Construção da Identidade Heavy Metal entre o Brasil e o Paraguai**. Disponível em: http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo_simposio_3_473_franciele_neves@yahoo.com.br.pdf. Acessado em: 11/08/2016

⁴⁵ LEÃO, Tom. **Heavy Metal: Guitarras em Fúria**. São Paulo: Editora 34, 1997.

O Thrash era ao mesmo tempo uma revisão do heavy metal, uma incorporação dos ideais punks e um amálgama de influências da cena hardcore americana com o contemporâneo death metal e as experiências crossovers de algumas bandas pós-punk.⁴⁶

Tom Leão parte da perspectiva da mistura entre os estilos do *Heavy Metal* e do *Punk Rock*, resultando em desdobramentos como o comportamento, a vestimenta, a sonoridade e o engajamento político presentes no *Thrash*. Diversas bandas norte-americanas tiveram um papel importante na consolidação do espaço musical e na afirmação do *Thrash* dentro do próprio *Metal*. O autor destaca também as influências do *punk* nas vestimentas dos *thrashers* dos anos 1980.

O Thrash Metal como nós conhecemos, começou a surgir de fato – e assim a ser chamado – a partir de 1982, quando as bandas expoentes do gênero começaram a se manifestar e a se destacar por criarem rapidamente uma legião de seguidores. E também um estilo próprio de visual, que mixava o *look* skatista de alguns adeptos do punk-hardcore com o metal.⁴⁷

É curioso notar o debate que existe sobre as histórias das bandas de *Rock* e *Metal*. Não necessariamente um debate historiográfico, mas entre revistas, fanzines, entre os fãs e até mesmo entre as bandas. Quando se fala das origens de determinados subgêneros se percebe as tentativas de criação dos marcos de memória. Observamos esse fenômeno das narrativas tanto em estudos acadêmicos quanto nas biografias dos artistas e documentários.

Em trabalhos anteriores foram abordadas algumas destas narrativas referentes às origens do *Heavy Metal*⁴⁸. Ainda que o objetivo não fosse necessariamente este, mas sim analisar as críticas sociais feitas utilizando a música como forma de intervenção, algumas bandas como *Black Sabbath*, *Iron Maiden*, *Twisted Sister*, entre outras, sofreram reações contrárias de partes da sociedade. Foi possível observar em muitas narrativas um debate acirrado sobre as origens do próprio estilo. As posições mais recorrentes afirmavam as origens do estilo a partir da “Trindade do *Metal*”, ou seja, a partir dos trabalhos do *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin*. Porém, os membros destas

⁴⁶ LEÃO, 1997, p. 154.

⁴⁷ Ibid., p. 156.

⁴⁸ PACHECO, Reubert Marques. **Juventude Perdida**: Um estudo sobre o Heavy Metal e sua relação com a sociedade nas décadas de 1970 e 1980. Monografia apresentada ao Curso de História da UFG/CAC. Catalão, 2013.

bandas em diversas entrevistas não reconheciam a importância do próprio trabalho para a formação deste estilo, exceto talvez os membros do *Black Sabbath*. Outro posicionamento, como é o caso de Sam Dunn (2005), traçam as origens do *Heavy Metal* em um passado mais longínquo da música contemporânea. Ele procura elementos da música erudita, do teatro, do *blues*, *jazz* e *country music* que eventualmente influenciavam o próprio *Heavy Metal*.

Tal debate não se encerra apenas no *Heavy Metal*, sendo possível observar continuidades nos demais subgêneros. O que é constatamos como recorrência nestas narrativas se refere aos estilos anteriores que influenciaram o surgimento do subgênero em questão, qual foi a primeira banda ou o primeiro trabalho que o inicia, quando, principais características e quais as bandas na atualidade que melhor exemplificam o subgênero. É um debate longo que não nos cabe neste momento, exceto os referentes ao *Thrash Metal*.

Nos Estados Unidos durante 1980 observamos a formação de várias bandas de *Rock* e *Heavy Metal*, tanto no circuito *underground* quanto na grande mídia. Com base nos estudos feitos e nos dados coletados no decorrer da pesquisa, evidenciamos o impacto da cena musical britânica na formação de outras cenas musicais espalhadas pelo mundo, incluindo os Estados Unidos. A NWOBHM (*New Wave of British Heavy Metal*) trouxe um fôlego a mais para o *Heavy Metal* na grande mídia com trabalhos do *Iron Maiden*, *Motörhead*, *Venom* entre outras. Os jovens dos Estados Unidos bebem desta fonte musical trazendo inovações que posteriormente chamamos de *Speed* e *Thrash Metal*. Várias bandas surgidas neste período são ainda hoje referências musicais com alto índice de vendas dos seus álbuns e turnês esgotadas.

Durante o nosso levantamento bibliográfico e documental pudemos perceber três supostas origens para o *Thrash*, e estas dialogam entre si. As cenas *Metal* na Europa, América do Norte e América do Sul contribuíram significativamente para a formação de variantes do *Heavy Metal* e curiosamente cada uma destas regiões trouxe partes da cultura local e das disputas políticas para suas respectivas sonoridades.

Embora reunisse basicamente bandas americanas em seus primórdios, o thrash metal acabou por se tornar um gênero mais popular e difundido fora dos Estados Unidos. Mas isso só aconteceu a partir de meados dos anos 80, quando thrash já estava consolidado. E um dos mais famosos filhos mundiais do

thrash, fora do domínio anglo-saxão, atualmente é a banda brasileira Sepultura.⁴⁹

Os dados levantados a partir das discografias corroboram com as afirmativas acima. O resultado pode ser conferido na Tabela 3, que levou em consideração apenas as principais bandas de *Thrash Metal* surgidas nos Estados Unidos.

THRASH METAL EUA										
METALLICA			ANTHRAX			TESTAMENT			OVERKILL	
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO
Metal Massacre I (coletânea)	1982		Fistful of Metal	1984		The Legacy	1987		Fell the fire	1985
No Life 'Til Leather (demo)	1982		Spreading the Desease	1985		The New Order	1988		Taking Over	1987
Kill 'Em All	1983		Among the Living	1987		Practice What you Preach	1989		Under the Influence	1988
Ride the Lightning	1984		State of Euphoria	1988		Souls of Black	1990		The Years of Decay	1989
Master of Puppets	1986		Persistence of Time	1990		The Ritual	1992		Horroscope	1991
...And Justice for All	1988		Sound of White Noise	1993		Low	1994		I hear black	1993
Black Album	1991		Stomp 442	1995		Demonic	1997		W.F.O.	1994
Load	1996		Volume 8: The Threat is Real	1998		The Gathering	1999		The killing Kind	1996
Reload	1997		We've come for you all	2003		The Formation of Damnation	2008		From the Underground and below	1997
St. Anger	2003		Worship Music	2011		Dark Roots of Earth	2012		Necroshine	1999
Death Magnetic	2008								Bloodletting	2000
									Killbox 13	2003
									ReliXIV	2005
MEGADETH			SLAYER			EXODUS			Immortalis	2007
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO			
Killing is my Business... And Business is good!	1985		Show no Mercy	1983		Bonded by Blood	1985		Ironbound	2010
Peace Sells... But who's buying?	1986		Hell Awaits	1985		Pleasures of the Flesh	1987		The Electric Age	2012
So far, so good... So what!	1988		Reign in Blood	1986		Fabulous Disaster	1989		White Devil Armory	2014
Rust in Peace	1990		South of Heaven	1988		Impact is Imminent	1990			
Countdown to Extinction	1992		Seasons in the Abyss	1990		Force of Habit	1992			
Youthanasia	1994		Divine Intervention	1994		Tempo of the Damned	2004			
Cryptic Writings	1997		Undisputed Attitude	1996		Shovel Headed Kill Machine	2005			
Risk	1999		Diabolus in Musica	1998		The Atrocity Exhibition: Exhibit A	2007			
The World need's a hero	2001		God hate us all	2001		Le there be blood	2008			
The System has failed	2004		Christ Illusion	2006		Exhibit B: The human Condition	2010			
United Abominations	2007		World Painted Blood	2009						
Endgame	2009									
Th1t3n	2011									
Super Collider	2013									

Tabela 3 – Produção discográfica das bandas Thrash norte americanas entre 1980 à 2014

⁴⁹ LEÃO, 1998, p. 158

Já as Tabelas 4 e 5 possuem como referências as principais produções discográficas das cenas brasileira (Tabela 4) e alemã (Tabela 5). Esta pesquisa foi realizada utilizando as informações disponibilizadas pelos respectivos *websites* das bandas e bancos de dados *online* (os já mencionados *Metal-Archives.com*, *Spirit-of-metal.com*, *Whiplash.net*).

THRASH METAL BRASIL											
SEPULTURA		SARCÓFAGO		CHAKAL		OVERDOSE					
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO				
Bestial Devastation (Split LP)	1985	Warfare Noise (Coletânea)	1986	Warfare Noise (LP)	1986	Bestial Devastation / Século XX (Split LP)	1985				
Morbid Visions	1986	Satanic Lust (demo)	1986	Abominable Anno Domini	1987	Conscience...	1987				
Schizophrenia	1987	The Black Vomit (Demo)	1986	Living with the pigs (EP)	1988	You're really big	1989				
Beneth the Remains	1989	Sepultado (Demo)	1987	The Man is his own jackal	1990	Addicted to reality	1990				
Arise	1991	Christ's Death (Demo)	1987	The Lost tapes of Cogumelo	1990	Circus of Death	1992				
Chaos A.D.	1993	INRI	1987	Death is a Lonely Business	1993	Progress of Decadence	1993				
Roots	1996	Rotting	1989	Deadland / Abominable Anno Domini + Living with the Pigs	2003	Scars	1995				
Against	1998	The Lost Tapes of Cogumelo (Coletânea)	1990	Demon King	2004						
Nation	2001	The Laws of Scourge	1991	Destroy! Destroy! Destroy!	2013						
Roorback	2003	Crush, Kill, Destroy (EP)	1992								
Dante XXI	2006	Masters of Brutality II (Coletânea)	1992								
A-Lex	2009	Speed Kills 6: Violence of the Slams (Coletânea)	1992								
Kairos	2011	Hate	1994								
The Mediator Between Head and Hands Must Be the Heart	2013	Decade of Decay (Coletânea)	1996								
		The Worst	1997								
		Roadkill, Vol 2 (Coletânea)	1999								
		Crust (EP)	2000								
		Cogumelo Records Compilation (Coletânea)	2000								
		Warzone XXVI (Coletânea)	2001								
		Fenriz Presents... The Best of Old-School Black Metal (Coletânea)	2004								
STRESS		DORSAL ATLÂNTICA		KORZUS							
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO						
Stress	1982	1st Demo (demo)	1982	SP Metal 2 (Coletânea)	1985						
Flor Atômica	1985	Live (Demo)	1986	Sonho Maniaco	1987						
III	1996	Antes do Fim	1986	Pay for your lies	1989						
Amazon, First Metal Attack! (Coletânea)	2009	Dividir e Conquistar	1988	Mass Illusion	1991						
Live n' Memory (Coletânea)	2009	Searching of the light	1990	KZS	1985						
		Musical guide from Stellium	1992	Ties of Blood	2004						
		Alea Jacta Est	1994	Disciple of Hate	2010						
		Straight	1997								
		Antes do fim, depois do fim	2005								
		2012	2012								

Tabela 4 - Produção discográfica das bandas Thrash Metal no Brasil entre 1980 à 2014

THRASH METAL ALEMANHA									
DESTRUCTION		SODOM		KREATOR		TANKARD			
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO		
Sentense of Death (EP)	1984	Obsessed by Cruelty	1986	Endless Pain	1985	Heavy Metal Vangard (Demo)	1984		
Infernal Overkill	1985	Persecution Mania	1987	Pleasure to Kill	1986	Alcoholic Metal (Demo)	1985		
Eternal Devastation	1986	Agent Orange	1989	Terrible Certainty	1987	Zombie Attack	1986		
Mad Butcher (EP)	1987	Better off Dead	1990	Extreme Agression	1989	Chemical Invasion	1987		
Realease from Agony	1988	Tapping the Vein	1992	Coma of Souls	1990	The Morning After	1988		
Cracked Brain	1990	Get what you deserve	1994	Renewal	1992	Alien (EP)	1989		
All Hell Breaks Loose	2000	Masquerade in Blood	1995	Cause of Conflict	1995	The Meaning of Life	1990		
The Antichrist	2001	Til death do us Unite	1997	Outcast	1997	Stone Cold Sober	1992		
Metal Discharge	2003	Code Red	1999	Endorama	1999	Two-Faced	1994		
Inventor of Evil	2005	M-16	2001	Violent Revolution	2001	The Tankard	1995		
D.E.V.O.L.U.T.I.O.N	2008	Sodom	2006	Enemy of God	2005	Disco Destroyer	1998		
Day of Reckoning	2011	The Final Sign of Evil	2007	Hordes of Chaos	2009	Kings of Beer	200		
Spiritual Genocide	2013	In War and Pieces	2010	Phanton Antichrist	2012	B-Day	2002		
		Epitome of Torture	2013			Beast of Bourbon	2004		
						The Beaty and the Beer	2006		
						Thirst	2008		
						Vol(l)ume 14	2010		
						A girl called Cerveza	2012		
						R.I.B	2014		

Tabela 5 - Produção discográfica das bandas Thrash Metal na Alemanha entre 1980 à 2014

Os nossos dados nos revelam que a década de 1980 foi o período tanto de origem do *Thrash Metal* quanto das principais bandas que representam este subgênero. É importante reforçar que o nosso recorte está nas produções de estúdio, deixando de lado as gravações ao vivo, copilados, *singles* e discos de tributo. Porém, existem exceções principalmente com relação à cena brasileira, pois observamos que as bandas lançavam diversos *demos tapes* antes do primeiro álbum, participavam de diversos copilados e *splits* como forma de divulgação de seu trabalho.

Não estendemos mais a nossa pesquisa para outras regiões do globo, pois, além de haver uma “sobrecarga” de dados (como ocorreu quando abrimos o leque de possibilidades para o *Black Metal* e *Death Metal*), poderíamos incorrer no erro de esquecer algumas bandas que possivelmente trouxeram suas contribuições para iniciar ou consolidar a cena *Metal* local. Além do mais, seria necessário pensar cada uma destas cenas do ponto de vista religioso, social, político, histórico e etc. O caminho encontrado para restringir o levantamento de dados foi buscar as bandas mais comentadas no nosso levantamento bibliográfico e a quantidade de discos vendidos. O reforço

maior deste recorte foi observar que existia um diálogo entre estas cenas musicais, incluindo o intercâmbio de materiais audiovisuais.

Este diálogo é apontado por alguns autores como Sam Dunn como pertencente ao processo da globalização. À medida que os meios de comunicação evoluíam ou surgiam novos mecanismos de difusão de produtos culturais, como o rádio ou a televisão, o *Rock* e posteriormente o *Heavy Metal* conseguiram atingir um público maior ao redor do globo. É um exercício complexo pensar a importância da globalização para a difusão do *Rock*. Alguns indícios, quando analisados com maior critério metodológico, mostram-nos esta relação, sendo possível ponderarmos a evolução tecnológica, a expansão da indústria cultural, os novos mercados conquistados por grandes indústrias fonográficas, o impacto cultural provocado por essas bandas de *Rock* em diferentes países, os períodos históricos, sociais, políticos, os sujeitos consumidores e o surgimento de festivais.

Esta linha de raciocínio é seguida pelo documentário *Global Metal* de 2008, em que, por meio de viagens pelo mundo, Dunn mostra como o *Heavy Metal* participou da globalização e como esta musicalidade é constantemente ressignificada pelas diferentes culturas e sujeitos. Logo no início do documentário o autor expõe a questão que irá mover todo o seu estudo etnográfico.

Por anos os antropólogos estudam os efeitos da globalização, mas nunca considerei o heavy metal neste processo. Enquanto o Metal se espalha pelo mundo, quais os significados para os fãs de países com culturas, políticas e religiões tão vastas? Claramente tem um mundo todo que eu não sei nada. Mas eu não vou encontrar as respostas nos campos da Alemanha. Então vou levar os meus estudos para a estrada, para entender como o Metal se tornou global.⁵⁰

O autor expõe ao longo do documentário que várias cenas metálicas espalhadas pelo mundo surgiram em contextos bem específicos e não necessariamente no mesmo período de tempo. Produzido entre os anos de 2006 e 2007, sendo lançado em 2008, *Global Metal* aborda essas histórias em um recorte temporal maior, entre as décadas de 1970 e o momento das filmagens. Em alguns casos as cenas *Heavy Metal* ou do *Metal Extremo*

⁵⁰ Global Metal. Canadá. 2007. Cor. 93 min. Direção: DUNN, Sam; MCFAYDEN, Scott. Gênero: Documentário. Idioma Original: Inglês

surgem em variação a uma cena *Rock* anterior, como no caso do Brasil ou do Japão. Em outros locais o surgimento tardio (levando em consideração a década de 1980 e 1990 como referência temporal devido à formação de muitas bandas do *Heavy*, *Thrash*, *Death* e *Black Metal*) e a sobrevivência da cena se tornam ameaçadas pela forte repressão política com o uso da censura, como é o caso do Irã, da Indonésia e da China. Curioso notar que as bandas utilizam este contexto repressivo para comporem sua sonoridade e as letras das músicas, sem falar nas fortes influências culturais locais no trabalho final. Exemplos mostrados pelo autor são *Tang Dynasty* (China), *Jasad, Tengkorak* (Indonésia) e SDS (Irã).

Este documentário foi interessante para pensar o nosso objeto e como ele se relaciona com as diversas sociedades. Aqui destacamos a cena *Metal* dos Estados Unidos durante a década de 1980, cena esta que serve como referência para outras localidades do mundo. A importância dos Estados Unidos se deve primeiro à grande produção musical relacionada ao *Rock* desde a década de 1950. Em relação ao *Thrash*, por ser um dos três lugares de origem para tal movimento (dando origem a bandas como *Metallica*, *Slayer*, *Anthrax*, *Overkill*, *Megadeth* e tantas outras), e por possuir as principais gravadoras como *Atlantic Records*, *Capitol Records*, *Warner Music Group* entre outras. O documentário *Global Metal* nos é sensível por mostrar uma visão maior do que é o *Heavy Metal*, um gênero musical que interliga diversos jovens espalhados pelo mundo que se reconhecem pelas vestimentas, símbolos, bandas favoritas e festivais frequentados. É uma “[...] tribo global”.⁵¹

Uma limitação, talvez, foi pensar essas diversas cenas pelo olhar ocidental, trazendo como principal referência aquilo que era produzido nos Estados Unidos e assimilado por essas diferentes culturas. De fato, existe esse processo quase antropofágico, mas ele vai além, algo que o formato em documentário não permitiu explorar tão bem assim. Um caminho que pode ser seguido é o estudo de cada cena, os diálogos com a aquela sociedade, o processo de entrada desta sonoridade ocidental e as formas de transformação criadas pelos jovens que a consomem.

Por outro lado, o trabalho de Sam Dunn traz ao debate sujeitos que de certa forma se mantinham anônimos dentro da academia. Além disso, esse

⁵¹ DUNN, 2008.

trabalho pode vir a incentivar novos pesquisadores que se reconheçam como partes deste universo musical e que queiram contribuir com o debate. Mostra para o restante da sociedade através da grande mídia que o *Metal* é muito mais do que roupas pretas, barulheira e homens cabeludos. São manifestações culturais que partem de parcelas da juventude localizadas histórica, espacial e socialmente.

Nosso foco está nos jovens que se identificam com a cultura do *Metal*, principalmente do *Thrash Metal*. Porém, para melhor contextualizar as produções juvenis do *Thrash Metal* dos anos 1980, precisamos definir o que é ser jovem e quais definições de juventude estamos utilizando. O conceito de juventude está em constante transformação, ocasionada pelos debates históricos e sociológicos. Segundo Ramoso, o conceito de juventude não pode ser entendido de forma homogênea e tampouco isolada⁵² “O fato é que desta reflexão surgiu a necessidade de se falar hoje em “juventudes” no plural.”⁵³ É necessário contextualizar e historicizar este termo para entender o sentido desta palavra ao denotar determinado grupo social. Segundo a autora, tal termo está relacionado a uma gama plural de sentidos que visam estabelecer espaços, comportamentos, identidades, símbolos e vivências; que não necessariamente se limitam a uma faixa etária específica.

A autora desenvolve seu raciocínio problematizando a concepção de juventude atrelada ao movimento do Rock n’ *Roll* dos anos 1960 e 1970 aqui no Brasil. Compreender o que é juventude ajuda a contextualizar melhor o próprio movimento *Rock* tanto em escalas nacionais quanto internacionais, afinal, como aponta a autora, é a partir do surgimento do *Rock n’ Roll* que se têm maior clareza sobre o que é ser jovem. Compreendemos que as formas de apropriação desta musicalidade se alteram, de acordo com o público alvo e o período em que eles se encontram.

Consonante com a ideia de juventude, temos também as discussões em torno das construções de identidades.

Assim como as identidades são múltiplas dentro dos inúmeros “recortes” que compõem as diversas sociedades, a juventude também o é. Nos grandes centros urbanos, por exemplo,

⁵² RAMOS, Eliana Batista. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. **Revista Ágora**, Vitória, n.10, 2009, p.1-20.

⁵³ RAMOS, 2009, p. 2

podemos encontrar diversas juventudes que se encontram e desencontram fora ou nas veredas das subculturas juvenis. Os rappers, os funkeiros, os roqueiros, os punks, os clubbers, os metaleiros, os góticos, os emos são só algumas de diversas delas.⁵⁴

Na tentativa de limitar este termo em definições mais claras, a autora nos mostra diferentes compreensões, em que determinados apontamentos entendem a juventude como uma categoria social, levando em consideração a faixa etária. Porém, a complexidade do ser jovem exige ampliação das fronteiras analíticas que extrapolam as limitações etárias. Afinal, lidamos com sujeitos dotados de historicidade, construtos sociais e razão interpretativa dos signos e sentidos construídos pela sociedade. E, quando lidamos com a ideia de identidade social, apenas o limite de idade não abarca toda a complexidade de uma identidade juvenil.⁵⁵

Quando há tentativas de delimitar faixas etárias para o ser jovem, em diversos casos lidamos com questões jurídicas, pois tal delimitação contribuiria para a criação de leis específicas para esses sujeitos. As faixas etárias responsáveis por categorizar o período da adolescência, portanto a juventude, possuem imprecisões que se alteram segundo a fonte analisada. Por exemplo, para as Nações Unidas, juventude é entendida como uma condição vivida pelos indivíduos que se encontram entre os 10 e os 24 anos de idade⁵⁶. No caso específico do Brasil, obtendo referências no Estatuto da Criança e do Adolescente, a fase da adolescência comporta a faixa dos 12 aos 18 anos⁵⁷.

Ainda segundo Ramos, o ser jovem também está relacionado ao mercado. Lidando com a música *Rock*, ela discute os impactos do surgimento da noção de juventude com a indústria cultural.

O advento do Rock'n Roll nos EUA na década de 50 pode ser considerado uma revolução na tradição juvenil seguida até ali. Foi a partir dele que o mundo passou a assistir a profundas mudanças emergidas dos sujeitos sociais juvenis que o aderiram e, daquele momento em diante, passariam a não aceitar mais viver à sombra de seus pais ou de modelos sociais pré-estabelecidos, como costumava ser até então. Boa parte desses jovens pré-rock'n roll não tinham visibilidade como tal.

⁵⁴ Ibid., p. 2.

⁵⁵ Ibid., p. 2.

⁵⁶ Disponível em: <https://nacoesunidas.org/adolescentes-e-jovens-sao-28-da-populacao-mundial-onu-pede-mais-investimentos/> Acessado em: 11/08/2016

⁵⁷ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069Compilado.htm Acessado em: 11/08/2016

Na indumentária, no modo de ser, agir e pensar imitavam os adultos e quase sempre reproduziam os seus modos de ver o mundo e interferir nele.⁵⁸

Hobsbawn, ao falar sobre a Era de Ouro do capitalismo, debruça-se sobre o debate da contracultura e do emergir da cultura juvenil. Ele destaca as mudanças de paradigmas ocorridas no pós-guerra, tanto com *Baby Boomers* – explosão demográfica ocorrida na década de 1950 – quanto na reconfiguração familiar ocidental; havendo uma maior quantidade de mães solteiras em relação a gerações anteriores. Este contexto em plena transformação faz surgir a figura do jovem enquanto sujeito socialmente ativo. “A juventude, um grupo com consciência própria que se estenda da puberdade [...] até a metade da casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente.”⁵⁹

Para além de um novo grupo social, a juventude se tornou um nicho mercadológico importante para a indústria cultural. Como destacado por Ramos, o *Rock* se torna um vetor do crescimento dos bens de consumo destinados aos mais jovens ao oferecer não apenas o produto em si, mas todo um ideal do que é ser jovem. Hobsbawn destaca a capacidade aquisitiva desta parcela da população, cujo interesse “[...] fazia a fortuna da indústria fonográfica, que tinha de 70% a 80% de sua produção – sobretudo de rock – vendida quase inteiramente a clientes entre as idades de catorze e 25 anos.”⁶⁰

Essa musicalidade atrelada a outros mecanismos de entretenimento fez expandir as influências culturais dos Estados Unidos para o restante do mundo. Décadas posteriores à era de ouro – tanto do capitalismo quanto do *Rock* -, a aquisição de bens de consumo carregados com um ideal roqueiro continuava a dar lucros para as grandes empresas do *establishment*.

Difundiam-se através dos discos e depois fitas, cujo grande veículo de promoção, então como antes e depois, era o velho rádio. Difundiam-se através da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuía pequenos mas crescentes e influentes fluxos de rapazes e moças de jeans por todo o globo; através da rede mundial de universidades, cuja capacidade de rápida comunicação internacional se tornou óbvia na década de 1960. Difundiam-se ainda pela força da moda na sociedade de consumo que agora chegava às massas, ampliada pela

⁵⁸ Op. cit., p. 3.

⁵⁹ HOBBSAWN, 2013, p. 317.

⁶⁰ Ibid., p. 318.

pressão dos grupos de seus pares. Passou a existir uma cultura jovem global.⁶¹

A perspectiva de Hobsbawn sobre este mercado do entretenimento a nível global elucida alguns mecanismos utilizados por jovens brasileiros que viveram entre as décadas de 1970 e 1980 para terem contanto com *Rock* e o *Heavy Metal* produzidos nos países europeus e EUA. Tais contatos entre a juventude e a música pesada poderiam se dar de diversas maneiras, como é possível observar em entrevistas expostas por Dunn ou em outros documentários como *Ruído das Minas* (2009)⁶² e *Get Thrashed* (2006)⁶³. Alguém em algum momento viajava para outro país, tomava contato com a cena local, estabelecia uma espécie de intercâmbio e levava esta experiência para o país de origem. Este contato poderia se iniciar por correspondências trocadas em revistas especializadas em *Rock* e *Heavy Metal* publicadas naquele período, fanzines ou mesmo gravadoras independentes que divulgavam os materiais das bandas. Alguns programas de rádio dedicados ao *Rock* e ao *Metal* ajudavam na divulgação destas novas bandas. Um exemplo trazido pelo documentário *Ruído das Minas*, que analisa exclusivamente a cena Metal de Minas Gerais, era o programa Maldita da Rádio Fluminense 94,9 FM no início dos anos 1980, cujos radialistas traziam as novidades do *Rock* para o público brasileiro.

É muito interessante pensar o *Heavy Metal* como um fenômeno global, como aponta Dunn. Mais ainda, pensar o subgênero do *Thrash* como uma consequência desses diálogos estabelecidos por fãs através de cartas e compartilhamento de fitas k7, pois a construção dessa sonoridade não se dá de maneira isolada, mas também de forma coletiva. Em entrevistas de alguns músicos percebemos também uma espécie de desafio entre esses jovens, um desafio de produzir uma letra mais tenebrosa, dedilhar notas cada vez mais rápidas, acelerar o compasso de cada música e criar um visual ainda mais agressivo do que aquele exposto pelas bandas já consagradas como *Kiss*, *Venom*, *King Diamond*, *Iron Maiden*, *Led Zeppelin*, *Black Sabbath*, entre outras.

⁶¹ Ibid., p. 321.

⁶² *Ruído das Minas*. Brasil. 2009. Cor. 83 min aprox.. Direção: SARTORETO, Filipe. Gênero: Documentário. Idioma Original: Português.

⁶³ *Get Thrashed: The Story of Thrash Metal*. 2006. Estados Unidos. Cor. 100 min aprox.. Direção: ERNST, Rick. Idioma Original: Inglês.

Ainda no horizonte analítico de Hobsbawn e Sam Dunn sobre a difusão da música pelo mundo, pensemos este diálogo entre duas cenas *Thrash Metal* distintas, o Brasil e os Estados Unidos. Estes dois espaços de produção musical nos ajudam a compreender não apenas as formas encontradas pela indústria cultural em difundir seus produtos para novos mercados consumidores, como também entender as maneiras de apropriação e ressignificação. Em acréscimo, vale destacar ainda que o Brasil é um dos polos de origem do *Thrash Metal* no mundo, logo, seu diálogo não estava apenas em receber, mas também em produzir e encontrar caminhos para difundir essa sonoridade.

Nos dois documentários referenciados anteriormente, observamos como estes jovens dos anos 1980 construíram o seus respectivos espaços de produção cultural ou mesmo de intervenção na sociedade. São duas realidades distintas, mas podemos verificar pontos em comum.

Os músicos brasileiros estavam em sintonia com a produção musical estrangeira. Porém, quando esta música chegava ao Brasil, estes jovens davam sua versão para aquela sonoridade. Eles realizavam um movimento quase antropofágico em relação às produções estrangeiras. A cena *Metal* brasileira em específico apresenta diferenças estilísticas que podem ocorrer de acordo com a região de origem da banda. Paulo Caetano, guitarrista da banda mineira *Witchhammer*, comenta sobre as diferenças sonoras existentes entre as bandas de Minas Gerais e outras cenas brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro.

Podemos chegar num consenso sobre a música mineira, o metal mineiro. Nós se você comparar com metal de mesmo estilo e mesma época, nós somos mais minimalistas. Nós sempre usamos menos notas musicais. A batida nossa talvez mais pesada, mas talvez com menos virtuosismo clássico que é peculiar no metal de São Paulo e do Rio. Minas é sempre mais tosco e menos notas musicais.⁶⁴

Ainda sobre a cena brasileira, Gerald “Incubus”, baixista do Sarcófago, comenta sobre este processo de busca por uma identidade da banda. O caso analisado pelo documentário são as influências externas e como as bandas brasileiras ressignificam aquela sonoridade criando uma identidade própria.

⁶⁴ PAULO CAETANO apud SARTORETO, 2009.

Você tem que tentar buscar... qual o termo certo? Ser autêntico. É isso que nós tentamos. Vamos pegar aquela metranca... é aquela bateria que o Anthrax usa, só que muito mais rápido. Ai na hora que você vai tocar aquilo lá vira aquela metranca. E daí eu acho que virou a marca do Sarcófago, né.⁶⁵

A técnica da “metranca” ou *blast beat* utilizada por diversos bateristas na atualidade é uma forma de acelerar o compasso e aumentar o peso da música. No caso específico do Sarcófago, tanto Gerald quanto Manu Clown, que era o baterista, afirmam a importância desta técnica para a construção da identidade sonora se diferenciando daquilo que vinha sendo produzido lá fora. Já a fala de Paulo Caetano nos mostra como essa sonoridade, entendida por ele como algo minimalista, serve para diferenciar as cenas em um mesmo país.

Nas cenas estadunidenses debates semelhantes eram travados no mesmo período de tempo. A busca por uma identidade, assimilação do que vem de fora (no caso a cena *Heavy Metal* britânica), a experimentação e ressignificação do som contribuíram para o surgimento do *Thrash Metal*. Para Corey Taylor vocalista do *Slipknot* este momento “Era o coro da guerra. Vamos enterrar nossos ídolos e criar algo completamente diferente. E terão que lidar com isso.”⁶⁶ Bobby “Blitz” Ellsworth, vocalista do *Overkill*, comenta sobre quem eram esses ídolos e como aqueles jovens dos anos 1980 deveriam dar um passo a frente.

Penso em meados dos anos 1980. Por que esta época? Acho que porque... quando eu era garoto, cresci ouvindo Judas Priest e Black Sabbath. O que em termos era metal. E o metal na verdade estava... reinventando o pop. É até um insulto para as bandas influenciadas por Black Sabbath, Judas Priest e depois Iron Maiden etc. Nós passamos para, vamos dizer, o próximo nível.⁶⁷

São para estes pequenos detalhes na sonoridade, no histórico da banda, no estilo a que ela pertence que constantemente chamamos a atenção. Tais detalhes impactam diretamente nas análises a serem desenvolvidas, pois é desaconselhável entender o Metal como algo homogêneo, uma vez que existem nuances que devem ser levadas em consideração durante a pesquisa.

Dentre as várias possibilidades de análise selecionamos a banda *Metallica*. Ela é hoje, início do século XXI, ícone do subgênero *Thrash Metal* a

⁶⁵ GERALD “INCUBUS” apud SARTORETO, 2009.

⁶⁶ COREY TAYLOR apud ERNST, 2006.

⁶⁷ BOBBY ELLWORTH apud ERNST, 2006.

nível mundial. Para Tom Leão “[...] o Metallica é o Led Zeppelin das bandas thrash – influenciados pelo Motörhead no início (1981), durante muito tempo foram unanimidade entre os bangers e acabaram abrindo a mídia e o mercado para o thrash.”⁶⁸ Já para o autor norte-americano Ian Christe, essas bandas representaram uma renovação na sonoridade feita até então pelas bandas inglesas. “O mundo heavy metal em ascensão abria caminho para novos representantes agressivos, arrebatando o afunilamento criado pelos gigantes do metal britânico e pelos queridinhos da MTV.”⁶⁹

Compreender o *Thrash Metal* é entender o processo de transformação da música *Heavy Metal*, com os acréscimos de velocidade, crítica política e agressividade. Consideramos um fator importante para o surgimento tanto do *Heavy Metal* quanto do próprio *Thrash Metal* as evoluções técnicas dos instrumentos musicais, dos mecanismos de gravação e reprodução. A construção da sonoridade denominada *Thrash Metal* perpassa por uma série de critérios estilísticos durante a composição que se faz necessária a utilização de aparatos tecnológicos para modular ou mesmo distorcer o som.

Nesta perspectiva de análise iremos utilizar a série de documentários produzidos pelo canal fechado VH1, *Metal Evolution*⁷⁰, outro trabalho de direção de Sam Dunn e por Scot McFadyen. Já no primeiro episódio chamado *Early Metal*, os diretores procuram traçar um breve histórico de influências musicais que estariam presentes na musicalidade *Metal*. Como justificativa de suas afirmações, os diretores utilizaram uma série de depoimentos de artistas ligados ao *Rock* e ao *Metal* assim como falas de estudiosos da música.

Sam Dunn justifica a nova empreitada com a seguinte fala: “Muitos documentários exploram a história do jazz, da música clássica e do blues. Mas o metal nunca teve esse tratamento. Esta é a minha nova jornada. É uma jornada pela evolução do heavy metal.”⁷¹

Os autores ao longo de 43 minutos trabalharam de maneira mais superficial temas que perpassam a cultura e a produção da música *Metal*. Uma das questões iniciais era pensar o porquê de se escutar *Heavy Metal* e o que havia neste gênero musical que desperta o fascínio em alguns sujeitos.

⁶⁸ LEÃO, 1996, p. 152.

⁶⁹ CHRISTE, 2010, p. 168.

⁷⁰ Metal Evolution. Estados Unidos. 2011. Cor. Dur. 40 min por capítulo aprox.. Dir. DUNN, Sam; MCFADYEN, Scot. Gênero: Série/Documentário. Idioma Original: Inglês.

⁷¹ DUNN, 2011.

Posteriormente, as temáticas abordadas são as influências de outros gêneros musicais como o erudito, o *jazz*, o *blues* e até mesmo o teatro nas composições de vários artistas *headbangers*. É interessante pensar o *Metal* como um gênero musical – dividido em diversos subgêneros – fluído, tanto nas relações entre os sujeitos quanto nas diversas influências culturais.

O peso característico da música *Metal* é analisado pelos diretores como uma confluência de fatores como a sonoridade das guitarras, os tons graves do contrabaixo e a rapidez rítmica da bateria. Com relação às guitarras, o peso é feito a partir dos usos de distorções e modulações dos sons produzidos por este instrumento. O som que sai nos autôfalantes atravessa uma série de filtros que visam a transformação da melodia natural do instrumento. As notas não saem “limpas”, ou seja, apenas com a melodia produzida pelas vibrações das cordas de aço, mas sim “suja” com ruídos, chiados e aumento de intensidade na duração do tempo das notas.

O uso de guitarras distorcidas já era utilizado por bandas de *Rock n’ Roll* desde a década de 1950. Porém as formas de distorcer os sons produzidos por este instrumento eram bastante inusitadas, pois era preciso “estragar” os autôfalantes para atingir o som desejado. Interessante pensar que esta sonoridade surge por acidente, como relata Rob Bowman em depoimento ao documentário de Dunn.

Sam Phillips, o produtor da Sun Records, foi incrivelmente importante para a música americana. Sam queria coisas diferentes. Esse era o objetivo dele. Quando Ike Turner chegou no Sun Studio em 1951, para gravar “Rocket 88” e os autôfalantes racharam, criaram o som distorcido, ele achou incrível.⁷²

Em outro depoimento sobre o mesmo fato, John Schorr, atualmente responsável pelo *Sun Studio*, fala o seguinte:

O guitarrista Willie Kizart colocou o amplificador em cima do carro, que caiu, fazendo um buraco no autôfalante. Eles enfiaram jornal no buraco, e Sam adorou o som do amplificador perfurado. De acordo com os historiadores, foi a primeira gravação de guitarra distorcida na música em geral.⁷³

⁷² ROB BOWMAN apud DUNN, 2011

⁷³ JOHN SCHORR apud DUNN, 2011

Sendo um feliz acidente ou não, este fato trouxe aos músicos de décadas posteriores uma forma de ampliar as suas expressões. O ato de rasgar o autofalante do amplificador, gesto feito por vários outros guitarristas mundo a fora, era também um gesto de rebeldia frente às formas como a música era produzida até então. A distorção do som era uma forma encontrada por esses artistas de não seguirem um padrão melódico estabelecido por conceitos de composição tanto do *blues*, quanto do *jazz* e principalmente do erudito.

Nas décadas de 1960-70, as empresas que trabalhavam com a produção de instrumentos musicais e de amplificadores buscaram alternativas para “facilitar” a vida dos músicos. Em um momento em que tanto os músicos quanto a juventude relacionada à contracultura almejavam novas formas de expressões através das artes, as empresas perceberam nesse recém-criado nicho de potenciais consumidores uma forma de atender à demanda por novidades em instrumentos musicais e lucrar. Interessante pensar a relação ambígua que o *Rock* tem com o Mercado. Quando este estilo expõe seu lado contestador, rebelde e transgressor contra o Sistema Capitalista, aquele o movimenta.

A vida nos países capitalistas do pós-guerra era voltada quase que exclusivamente para o trabalho. A Era de Ouro do capitalismo, como aponta Hobsbawn, foi um período marcado também pelo trabalho. Estes novos sujeitos sociais, os jovens, que vivenciaram o período da década de 1950-70 se depararam com uma realidade difícil e dada pela própria sociedade: enfrentar uma vida voltada quase que exclusivamente para o trabalho. Entretanto, como afirmamos anteriormente, estes sujeitos almejavam algo a mais em suas vidas. Desejavam vivenciar a liberdade, ou melhor, o ideal de liberdade que obviamente contrastava com a perspectiva de uma vida voltada para o trabalho – característica de gerações anteriores, como 1920-30. Quando a Guerra Fria se torna mais acirrada outro caminho é sugerido (imposto) aos jovens estadunidenses: lutar no Vietnã.

A crescente insatisfação com o Sistema serve como força motriz para os jovens da contracultura lutarem por uma sociedade livre e pacífica. Os primeiros artistas do *Rock n’ Roll* procuram utilizar a música para driblarem o papel imposto pela sociedade capitalista e assim expressarem suas ideias.

Pensando um pouco mais as experimentações feitas por diversos jovens deste período se torna pertinente pensar brevemente o uso das drogas. Afinal, muitos jovens compositores como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, entre outros, encontravam suas inspirações no consumo de entorpecentes.

As drogas, durante as décadas de 1950 e 1960, eram utilizadas pela juventude ligada às ideias da contracultura tanto como uma ação ideológica e revolucionária quanto também como uma ferramenta de escape do real. O movimento *hippie* e tantos outros que surgiram neste período viam no consumo das drogas uma forma de lutar contra um Sistema que alienava seus jovens e, ao mesmo tempo, os mandava para a morte por uma bandeira que não era a deles. Fosse essa morte nas florestas tropicais asiáticas ou em uma fábrica, esta juventude engajada politicamente daquele momento desejava mais, ela queria ter voz. Um mecanismo encontrado foi a música.

A música da época foi fortemente influenciada por drogas como LSD, seja porque era composta sobre seu efeito ou porque era composta de maneira a simular ou tentar ampliar seus efeitos. O novo tipo de música foi chamado de psicodélico.⁷⁴

O consumo de entorpecentes ficou popularizado pela *Beat Generation*, um movimento artístico e político surgido na segunda metade da década de 1950 que influenciou profundamente a produção artística daquela juventude. Iniciado nas universidades norte-americanas, os artistas da *Beat* procuravam formas de transcender o real caótico apresentado para criar uma realidade alternativa, onde a liberdade e o amor livre reinassem.

Esse espírito libertário e questionador da racionalidade ocidental, que viria a marcar tão fortemente isto que ficou conhecido como a contracultura, já se anunciava nos Estados Unidos, desde os anos 50, com uma geração de poetas – a beat generation – que produziu um verdadeiro símbolo do fenômeno com o poema “Howl” (Allen Ginsberg, 1956), que traduzido, significa uivo ou berro. Nesta mesma época, com seu apogeu por volta dos anos 1956-1968, surge o rock-’n-roll sintetizado na figura provocativa de Elvis Presley, aglutinando um público jovem que começava a fazer deste tipo de música a

⁷⁴ ANDRADE, João Paulo. **História do Rock: dos primórdios aos anos 70**. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/000080.html> Acessado em: 10/08/2016. p. 1

expressão de seu descontentamento e rebeldia, tornando inseparáveis a música (ou a arte) e o comportamento.⁷⁵

Porém, para as artes servirem como esse mecanismo transcendente era preciso entorpecer a mente do artista para que ela se tornasse mais livre, e assim, atingisse o outro “real”. As drogas como o LSD são entendidas por esses jovens como o canal de transcendência entre o real vivido e a realidade alternativa proposta. Friedlander analisa por um viés social essas transformações culturais que ocorreram durante as décadas de 1950-70. Os sujeitos destas ações, segundo o autor, são os grandes astros do *Rock n’ Roll* e a juventude que consumia estes artistas. Ao analisar o surgimento do movimento *hippie* em San Francisco, assim como a influência da *Beat Generation* dentro da cultura hippie, Friedlander observa o evento *Trips Festival*, proposto pelo guru psicodélico Ken Kesey. A proposta era criar um simulacro dos efeitos do LSD sem que necessariamente os participantes tenham tomado a droga. Em uma de suas falas, Kesey justifica o uso desta droga da seguinte maneira: “É uma necessidade encontrar uma nova maneira de olhar o mundo, uma tentativa de achar uma realidade melhor, agora que a velha realidade está impregnada de veneno radioativo.”⁷⁶

A realidade severa era tão insuportável para alguns que a saída encontrada era se desligar quimicamente deste mundo. O entorpecimento de uma vida voltada para o trabalho provocou na sociedade Ocidental um desligamento das sensibilidades. As pessoas vivenciavam momentos difíceis como crises econômicas, desempregos, injustiças sociais e uma falta de esperança para o futuro próximo. Havia muito a se temer e pouco a comemorar. Neste processo, esquecer-se dos momentos felizes e vivenciar os temores com mais intensidade passou a ser a realidade de muitos jovens pertencentes às camadas trabalhadoras.

Benevides discute esta questão dos jovens enquanto sujeitos vulneráveis socialmente.⁷⁷ Conforme o autor, “Algumas temáticas têm sido recorrentes nas publicações sobre os jovens, tais como as questões sobre

⁷⁵ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 9.

⁷⁶ KESEY apud FRIEDLANDER, 2013, p. 273

⁷⁷ BENEVIDES, Rubens de Freitas. **Cenários Modernos e Pós-Modernos no Brasil: Juventude, Política e Rock And Roll.** 2008. 359 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

violência, trabalho, educação, cultura e participação; outras menos freqüentes, mas não menos importantes, como religião, ambientalismo e sexualidade, entre outras.”⁷⁸ Embora como ele mesmo aponte em seu trabalho, estas discussões são mais recentes. Entretanto, ao analisarmos estes contextos de crises sistemáticas vivenciadas pelos países capitalistas, notamos que a juventude pertencente à classe trabalhadora se torna vulnerável, por assim dizer, a estas crises.

Nesta direção foi cunhado o conceito de “vulnerabilidade social” para qualificar as condições de vida tanto dos grupos excluídos (seja do mercado de trabalho, seja do sistema de seguridade social), como daqueles grupos mais fragilizados diante da globalização da economia e das atuais transformações tecnológicas do mundo do trabalho.⁷⁹

O autor discute estes pontos levando em consideração a sociedade brasileira, e, mesmo discutindo as políticas públicas para os jovens brasileiros, seus apontamentos nos ajudam a compreender esta condição de vulnerabilidade vivenciada por gerações dos anos 1970 e 1980.

Gerações que vieram depois passaram a ser influenciadas por aqueles que vivenciaram este contexto turbulento, podendo ser este um caminho para entendermos as elaboradas representações deste mundo em constante transformação através dos usos das artes, sejam elas visuais e/ou principalmente musicais. Os diferentes tipos de sujeitos que compõem o espaço social têm nas artes um mecanismo de elaborar e reinterpretar os vários signos socialmente produzidos. Percebendo as potencialidades existentes nestas produções focamos nossas análises em sujeitos que de certa forma elaboraram significados ainda mais perturbadores para o mundo a sua volta. Se o real vivido se mostrava sem esperança, o sentido dado a este real parece ser ainda mais tenebroso. É neste mundo de sombras que iremos submergir atrás daqueles sujeitos que encontram nas sombras um mecanismo de expressão daquilo que lhes aflige a alma.

Ainda na década de 1970, outra invenção também importante para o *Rock* e o *Metal* surge: os amplificadores Marshall. Não se trata de citar marcas, mas sim de entender como estes produtos transformaram a forma de fazer

⁷⁸ Ibid., p. 156.

⁷⁹ Ibid., p. 156.

música e ao mesmo tempo deixaram sua marca dentro do imaginário roqueiro. Jim Marshall foi um dos pioneiros em potencializar ainda mais o som dos amplificadores para guitarras. Além disso, os amplificadores Marshall facilitavam a vida dos músicos criando um som distorcido sem a necessidade de furar os autofalantes.

O mecanismo utilizado eram os componentes eletrônicos como os transistores e as válvulas eletrônicas, que modulavam e ampliavam a intensidade do som saído das guitarras gerando assim uma distorção da melodia natural do instrumento. “O rock se desenvolveu nos anos 1960, e os músicos tocavam em lugares maiores. Eles precisavam de tecnologia e equipamentos. O nome mais associado ao som alto é Marshall”.⁸⁰ Os amplificadores de Jim Marshall abriram novas possibilidades de criações sonoras para os músicos da década de 1970 em diante. Marshall possibilitou o surgimento de uma música mais alta, distorcida, veloz e mais agressiva.

Uma alternativa surgida para os músicos de garagem que não possuíam tantos recursos financeiros para comprarem uma “parede” de amplificadores, cabeçotes e mesas de mixagem, eram os modestos, porém poderosos, pedais de efeitos. Surgidos durante a década de 1960, esses pequenos aparelhos eletrônicos fáceis de transportar traziam consigo outras formas de trabalhar os sons produzidos pelas guitarras e contrabaixos. Bastando apenas plugar a guitarra no pedal e este em qualquer amplificador, os músicos tinham a possibilidade de inovar e contribuir para a história do *Rock*. Os pedais poderiam ser tanto para modulação (como o Chorus, Wah-Wah, Cry Baby entre outros) quanto para saturação (Overdrive, Distorção, Boost e etc).

O jornalista Bento Araújo, em artigo para o *Whiplash.net*, expõe um pouco do passado de alguns grupos musicais surgidos nos Estados Unidos.⁸¹ As bandas de garagem dos anos 1960 buscavam alternativas para a sonoridade produzida pelas bandas britânicas como *Beatles*, *Rolling Stones*, *The Who* entre outras. A busca por inovação, a experimentação sonora e a

⁸⁰ DUNN, 2011.

⁸¹ ARAÚJO, Bento. **Garagens dos anos 60**. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/000270.html> Acessado em: 23/06/2015

falta de recursos financeiros despertaram em muitos daqueles jovens o sentimento do “faça você mesmo”.

Os instrumentos eram os mais toscos possíveis; sem dinheiro e sem incentivo dos pais, muitos jovens passaram a “montar” seu próprio instrumento, com peças de sucata e tudo mais. A molecada experimentava e pesquisava bastante novos sons e efeitos. Os órgãos portáteis “Vox” e “Farfisa”, os pedais de efeito “Fuzz”, e o baixo criando uma verdadeira muralha sonora, resultando da definitiva aceitação do baixo elétrico no Rock, são características exclusivas dessas bandas. Cada ensaio e cada nova versão de um hit britânico, era uma descoberta diferente (esse anseio pela sonoridade e pesquisa de novos sons veio a ser crucial na onda psicodélica que viria a surgir poucos anos depois, na costa oeste Americana).⁸²

Muitos destes aparelhos eram criados pelos próprios músicos ou encomendados por algum amigo especialista em eletrônica. Com a popularização destes equipamentos por artistas como Jimi Hendrix, Jeff Beck, Jimmy Page entre tantos outros, algumas empresas fizeram produções em série para o grande público.

Durante a década de 1980 surgiram os pedais digitais que usavam os circuitos digitais para modular o som no lugar de transistores e válvulas. Muitos até hoje criticam estes pedais, pois afirmam que eles não deixam o som natural, dando um aspecto eletrônico ou “robotizado”. Em contrapartida, os pedais que ainda utilizavam transistores e válvulas teriam um som mais encorpado, limpo e autêntico. Polêmicas à parte, a importância destes equipamentos para o *Rock* e o *Metal* é quase imensurável. É difícil até mesmo conceber a sonoridade do *Metal* sem o uso destes equipamentos.

Curioso pensar que os estilos denominados de *Metal* Extremo surgem justamente em um momento em que a música sofre o impacto da utilização de novas tecnológicas que visam criar novas maneiras de se trabalhar a composição do som. Tais tecnologias obviamente não são exclusivas ao *Rock* ou ao *Metal*, mas estes gêneros se beneficiaram destes aparelhos. Foi possível acrescentar às composições mais criatividade, técnica, harmonia, melodia e também agressividade, velocidade e peso.

Podemos pensar o surgimento não apenas do *Metal* Extremo, mas também do próprio *Heavy Metal* como esvaziamento e descrença nos ideais da

⁸² Ibid., p. 2.

contracultura dos anos 1950 e 1960. O lema paz e amor não fazia mais sentido em um mundo capitalista em crise. Essa nova estética voltada para as representações da morte, figuras diabólicas, guerras nucleares entre outros, mostrava parcialmente a descrença em um futuro auspicioso. Nas palavras de Christ:

Pouco depois de John Kennedy, Robert Kennedy e Martin Luther King terem sido assassinados, os inventores do rock'n'roll também caíam, mas em seus excessos inocentes. A geração “paz e amor” que havia criado a contracultura, agora já cansada e frustrada, voltava me hordas para onde havia nascido ou ia em direção às montanhas – qualquer coisa que exorcizasse os pesadelos descomunais da utopia que havia entrado em colapso. Esse foi o fim da década de 1960 e tudo o que ela representou.⁸³

Importante frisar aqui que eram pouquíssimas as bandas e estúdios independentes que dispunham de recursos para adquirir esses aparelhos, como guitarras Fenders ou Les Paul, mesas modernas de mixagem, cabos, pedais, baterias, amplificadores Marshall ou de outras marcas com poder sonoro similar e etc. Porém, os usos de aparelhos similares e muito mais baratos eram comuns. Diversas marcas menores produziam guitarras, contrabaixos, baterias e amplificadores que eram muito mais baratos.

Pensando esta produção *underground*, Campoy dedica uma parte do seu livro a problematizar essas relações da produção e da distribuição da música *Metal* aqui no Brasil. Sua perspectiva utilizando a cena brasileira nos ajuda a entender também os mecanismos encontrados pelos jovens norte-americanos para se expressarem através da música pesada. Respeitando os contextos históricos e sociais, na década de 1980 as bandas *Thrash* norte-americanas de certa forma passaram por dilemas semelhantes e utilizaram os caminhos mais baratos para produzirem sua arte. Como aponta Campoy, “(...) essa é a tônica nas gravações *underground* do metal extremo brasileiro. As bandas financiam suas gravações por conta própria na grande maioria das vezes”⁸⁴

⁸³ CHRIST, 2010, p. 20

⁸⁴ CAMPOY, 2008, p. 54.

Reforçando esta lógica da produção independente, Dave Mustaine comenta sobre os desafios de ter gravado os primeiros materiais do *Megadeth*.⁸⁵

Todo nosso orçamento era de 8 mil dólares, número tão insultantemente baixo que era quase ridículo. E, mesmo assim, fomos intrépidos. (...) Basicamente, gastamos quatro mil em drogas e os outros quatro para fazer o disco, que é uma das muitas razões pelas quais *Killing Is My Business* não saiu do jeito que eu esperava. Colocando de uma maneira simples, ficamos sem dinheiro.⁸⁶

Quando esses jovens estavam começando a formar suas bandas com muita vontade, atitude e pouco dinheiro, a alternativa mais viável era recorrer a esses instrumentos mais baratos (e muitas vezes de segunda ou terceira mão). Isso fica nítido nas gravações das primeiras *demos*, cujo procedimento era basicamente colocar uma fita K7 para gravar o ensaio da banda, sem o uso de canais, sem mixagem, o que dificultava diferenciar o som de cada instrumento. Um som chamado pelos fãs de “cru”.

O mesmo ocorre com as capas de discos ou das fitas K7. Em alguns trabalhos pioneiros ou de bandas que estavam em início de carreira, os desenhos das capas eram feitos pelos próprios integrantes ou estes pagavam algum conhecido para realizar este trabalho. Outros caminhos encontrados era o uso das fotografias, mais baratas e simples de fazer, que comumente mostravam os integrantes trajando correntes, jeans, camisetas ou jaquetas rasgadas, pulseiras e colares.

⁸⁵ MUSTAINE, Dave; LAYDEN, Joe. **Mustaine**: Memórias do Heavy Metal. Tradução Marcelo Barbão. 1 ed. São Paulo: Benvirá, 2013.

⁸⁶ MUSTAINE, 2014, p. 150



Imagem 1: Encarte da fita demo *No Life 'Til Leather* da banda estadunidense Metallica, lançado em 1982.⁸⁷

Já a capa da fita demo *No life 'til leather* do *Metallica* mostra uma produção modesta. A produção gráfica das fitas K7 é apenas o logotipo da banda em destaque, o nome da *demo* e na parte de traz do encarte as músicas contidas na fita. As fitas K7 tinham uma produção menos cuidada do que os álbuns. Sendo a fita um *demo*, aumenta o pequeno investimento da imagem da capa. O material gráfico, ao que parece, são fotocópias feitas em papel comum. O intuito de uma fita *demo* é mostrar o trabalho da banda para o público e para as gravadoras, sejam elas grandes ou independentes. Por essa razão, não necessita de uma grande produção visual das capas.

Estas fórmulas de produção, por assim dizer, são seguidas por várias bandas até hoje. Atualmente com a expansão tecnológica e a popularização da internet as dinâmicas de gravação e divulgação são diferentes daquelas de 30 anos atrás. Mas no *underground* várias bandas ainda recorrem à produção de uma fita K7 *demo* ou um CD *demo*, uma produção barata da capa apenas com o logo ou a foto da banda. Em incontáveis casos isso ocorre pelo baixo orçamento, mas esta situação se altera quando uma gravadora maior ou independente (porém com algum recurso para investir) assina com a banda.

⁸⁷ Disponível em: <https://img1.doubanio.com/lpic/s3199679.jpg> Acessado em: 10/08/2016

1.2 - *I'm pulling your strings* – *Metallica* e a crítica ao Estado

Na Tabela 6 observamos a produção discográfica do *Metallica* entre 1980 e 1991. O *Metallica* utilizou as fitas *demo* para divulgar seu trabalho entre os jovens de Los Angeles. O sucesso destas fitas foi tanto que rapidamente surgiram convites para gravar uma coletânea – *Metal Massacre I* – e o primeiro disco – *Kill 'Em All*.

METALLICA	
ÁLBUM	ANO
Metal Massacre I (demo)	1982
No Life 'Til Leather (demo)	1982
Kill 'Em All	1983
Ride the Lightning	1984
Master of Puppets	1986
...And Justice for All	1988
Black Album	1991

Tabela 6 – Discografia do *Metallica* entre 1980 e 1991.

As análises começam utilizando a ordem cronológica dos lançamentos dos discos *Master of Puppets* e *...And Justice for all*, de 1986 e 1988, respectivamente. Voluntárias ou não, as contestações políticas aparecem em várias produções do *Thrash Metal*. Talvez devido à aproximação com o *Punk Rock* dos anos 1970 e 1980, o *Thrash* traz consigo uma crítica ácida e agressiva às instituições políticas. O *Metallica* é um exemplo, pois no início de sua carreira traz em algumas músicas um posicionamento crítico em relação ao papel do Estado e das instituições de poder.

O *Metallica* é ainda hoje uma das principais referências para o *Rock*. O estilo de suas músicas se alterou bastante nestes últimos tempos em relação à década de 1980. Discorreremos um pouco sobre um dos discos icônicos desta banda, o *Master of Puppets*⁸⁸.

⁸⁸ Lançado em fevereiro de 1986, o *Master of Puppets* conseguiu vender cerca de 500 mil cópias apenas no primeiro ano, obtendo o disco de ouro em 4 de novembro de 1986 pela RIAA (*Recording Industry Association of America*). Em 2009, o mesmo instituto concedeu ao *Metallica* pelo mesmo disco o seu sexto disco de platina, ou seja, apenas este álbum vendeu cerca de 6 milhões de cópias somente nos Estados Unidos. Os números aumentam ainda mais quando olhamos as vendas e certificações concedidas por países como a Finlândia (57.647 discos vendidos) e Canadá (mais de 500 mil discos vendidos) além das vendas em diversos outros países. Estes números são oficiais, ou seja, a receptividade pode ser ainda maior se tentarmos contabilizar as gravações piratas em K7, CDs e atualmente os *downloads* ilegais. Os dados estão disponíveis nos seguintes websites: RIAA (*Recording Industry Association of*

O disco é ainda hoje uma referência musical para centenas ou milhares de músicos, bandas e críticos espalhados pelo mundo. *Master of Puppets* se destaca em vários prêmios e listagens de discos influentes feitos por diversas revistas especializadas em *Rock* e *Heavy Metal*, como, por exemplo, na listagem da *Kerrang!*.⁸⁹ Dados como número de vendas, premiações e citações em trabalhos acadêmicos mostram a receptividade deste trabalho do *Metallica* na indústria fonográfica, sendo este um critério importante na seleção do documento. Lidar com esta documentação em específico traz dois desafios instigantes: selecionar determinados objetos imagéticos dentro de um universo vastíssimo de possibilidades e estabelecer critérios para a seleção do *corpus* documental para além do simples gosto pessoal.

Como afirma o pesquisador Javier Marzal Felici⁹⁰: “El primer problema al que nos enfrentamos es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias.” Para resolver tal problema é preciso criar critérios analíticos para desenvolver o trabalho com as imagens. Nesse sentido, o autor Javier Felici busca em seu texto elaborar uma série de etapas a serem seguidas pelo pesquisador das imagens, principalmente em relação às fotografias. O autor destaca quatro níveis importantes para pensar as imagens, sendo: nível contextual, nível morfológico, nível compositivo e nível enunciativo⁹¹.

No nível contextual é preciso trabalhar com o objeto levando em consideração título do trabalho, autor, nacionalidade, ano, gênero da imagem,

America) disponível em: http://riaa.com/goldandplatinumdata.php?resultpage=1&table=SEARCH_RESULTS&action=&title=Master%20of%20Puppets&artist=Metallica&format=&debutLP=&category=&sex=&releaseDate=&requestNo=&type=&level=&label=&company=&certificationDate=&awardDescription=&catalogNo=&aSex=&rec_id=&charField=&gold=&platinum=&multiPlat=&level2=&certDate=&album=&id=&after=&before=&startMonth=1&endMonth=1&startYear=1958&endYear=2008&sort=Artist&perPage=25# - Acessado dia 13/09/15
 IFPI conferir: <http://www.ifpi.fi/tilastot/artisti/metallica> - Acessado 13/09/15
 Music Canada conferir: http://musiccanada.com/gold-platinum/?fwp_gp_search=Master%20of%20Puppets – Acessado 13/09/15

⁸⁹ Segundo a versão inglesa da revista *Kerrang!*, o disco *Master of Puppets* aparece em 7º lugar na lista elaborada em 1989 sob o título *Kerrang! 100 Greatest Heavy Metal Albums Of All Time* Disponível em: http://www.rocklistmusic.co.uk/kerrang_p2.htm Acessado: 13/09/15

⁹⁰ FELICI, Javier Marzal. Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica Descripción de Conceptos Contemplados. **El análisis de la imagen fotográfica**. Universidad Jaume I, Castellón, Espanha. 2004. p.1

⁹¹ Ibid., passim.

formato, coloração, como foi produzido e objetivos da imagem⁹². Estas ideias de Javier Felici possibilitam pensar mais a parte técnica da imagem, lembrando sempre que o foco de debate do mesmo é o campo das fotografias.

Sobre os usos das cores em uma imagem temos o texto do pesquisador Israel Pedrosa, que faz uma análise muito interessante sobre as origens das cores e como elas são trabalhadas pelos artistas.⁹³ No início do seu livro, o autor busca pensar justamente o que é a cor e na tentativa de achar uma resposta, busca na Física Óptica e na Óptica Fisiológica soluções possíveis para esta pergunta. O mais importante, entretanto, é o lidar do ser humano com as cores.

Numa história de mais de 3 milhões de anos, desde as primeiras manifestações de atividades humanas até bem próximo de nós, o homem descobriu e manipulou a cor e, em crescente sentido evolutivo, tornou-a o mais extraordinário meio de projeção de sentimentos, conhecimentos, magia e encantamento.⁹⁴

As cores são as principais ferramentas do artista para se expressar, como afirma o autor na citação acima. Através dos usos do sentido da visão, o artista pode interpretar o plano real de diversas formas possíveis, sendo estas expressões plausíveis ou não, mas carregadas de incontáveis sentidos. Pensar as capas de *Thrash Metal* deve ir além de uma fria análise técnica da imagem, buscando inclusive nas cores utilizadas sentidos mais profundos de expressão, seja do artista que produziu a imagem ou da banda que a utiliza para estampar seu trabalho sonoro.

Ao analisar diversas capas de discos ligadas às diferentes vertentes do *Metal*, podemos perceber algumas similaridades no uso da paleta de cores, dando preferência a cores quentes, cores saturadas e ao uso da técnica artística do claro e escuro. Em diversos trabalhos artísticos notamos o uso das cores para tornar determinados elementos mais evidentes e outros ocultados em segundo plano.

Interessante pensar este universo de produções do *Rock* e do *Metal*, que lidam praticamente com os sentidos básicos do ser humano, sendo o

⁹² Ibid., p. 2-4.

⁹³ PEDROSA, Israel. **O Universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

⁹⁴ Ibid., p. 21.

primeiro a visão. O ver no *Rock* ou no *Metal* se torna muitas vezes mais importante do que o ouvir e o sentir. Não por acaso diversas bandas têm um maior cuidado com o visual do que com a sonoridade – um exemplo é pensar nas bandas de *Hair Metal* ou *Glam Metal* dos anos 1980. Em relação às capas, podemos pensar que diversos jovens compravam seus discos primeiro pela imagem da capa do que pelo conteúdo. Se pensarmos numa época pré-internet, onde era preciso de fato comprar os discos para descobrir seu conteúdo sonoro, a capa se tornava um elemento importantíssimo de divulgação destas bandas. A publicidade nesse sentido se torna quase vital para essas bandas.

Baudrillard, no texto *Significação da Publicidade*, discute o papel da publicidade na *mass media* no tocante ao convencimento do público sobre a necessidade do consumo.⁹⁵ Uma ação publicitária possui feições dialéticas quando tenta convencer o público da necessidade de determinado produto, pois lida com os sentimentos como alegria, desejo, gratificação e a culpa por comprar algo supérfluo. Segundo Baudrillard, as imagens assumem um papel importante dentro da publicidade, pois “[...] ela engana, sua função é mostrar e enganar”⁹⁶, para persuadir o sujeito a satisfazer seu desejo subconsciente de consumir aquele produto. Para tanto, as imagens precisam seguir um elo entre o signo e o significado passível de entendimento simples por parte do sujeito. “No fundo, a imagem e sua leitura não são de modo algum o caminho mais curto para um objeto, mas sim para uma outra imagem.”⁹⁷

Outro elemento para reforçar este raciocínio são as mascotes que algumas bandas criaram, como Eddie do *Iron Maiden*, Vic Rattlehead do *Megadeth*, Snaggletooth do *Motörhead*, entre outros. A mascote ajuda a estabelecer um vínculo entre a banda e o seu público, além de criar uma identidade para a banda. O ver no *Rock* assume a feição de desejo, principalmente do ideário que se quer consumir. Portanto, em alguns casos a parte do ver se torna tão ou mais importante do que ouvir. Daí a necessidade

⁹⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Significação da Publicidade*. In: ADORNO. et al. *Teoria da Cultura de Massa*. Tradução de. Luis Costa Lima. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990. p. 273-280.

⁹⁶ Ibid., p. 277.

⁹⁷ Ibid., p. 277.

de pensar que imagens são essas produzidas dentro do universo do *Rock* e *Metal*.

A arte original do *Master of Puppets* foi desenvolvida pelo artista norte-americano Don Brautigam. Nos 35 anos de carreira este artista conseguiu produzir cerca de 3000 peças que estamparam trabalhos de ilustrações para revistas, edições de livros, capas de discos de outras bandas anteriores e posteriores ao *Metallica*. Alguns de seus trabalhos ficaram conhecidos nas capas dos livros do escritor norte-americano Stephen King como *The Stand* (A dança da Morte), *Fire-starter* (A Incendiária), *Night Shift* (Sombras da Noite), entre outras edições.⁹⁸

Percebemos ao analisar partes da produção artística de Don Brautigam elementos recorrentes em seus trabalhos como temáticas ligadas ao misticismo, símbolos exotéricos, o uso dos tons claros e escuros para criar segundos planos que possam destacar figuras expostas no primeiro plano. A presença da iluminação do ambiente se torna um elemento importante em várias obras de Brautigam, principalmente pelo fato dos focos de luzes virem de cima, algo que paira sobre todos a todo o momento. Talvez tal luz tenha uma característica religiosa ligada ao imaginário cristão, a luz divina que vela por todos. Evidente que nem todos os trabalhos deste artista trazem esses elementos em sua composição, pois, como estampam capas de livros, discos ou outras produções, existe ali um interesse terceiro naquela produção ditando os caminhos da arte final.

A seguir, temos uma representação da capa original do *Master of Puppets*. Esta imagem foi retirada do acervo digital no *site* oficial da banda *Metallica*⁹⁹. No *site* da banda a capa tem como dimensões 540x540 *pixels* com nítido tratamento digital na imagem em relação aos originais impressos em 1986. Entendemos que tal trabalho de digitalização da mesma não interferirá nas nossas análises da documentação, pois, como afirmado anteriormente, não nos atemos apenas à parte técnica da imagem, mas sim aos seus possíveis significados simbólicos.

⁹⁸ Disponível em: <http://www.discogs.com/artist/2120622-Don-Brautigam> - Acessado em: 25/07/2015

⁹⁹ Disponível em: <https://metallica.com/releases/albums/4211/master-of-puppets> - Acessado em: 22/07/2015

Da arte original de Brautigam à arte final do *Master of Puppets* pouco foi alterado, restringido-se apenas ao acréscimo da logomarca da banda *Metallica* e do título do álbum. As cores e suas intensidades foram preservadas pelos produtores da banda.

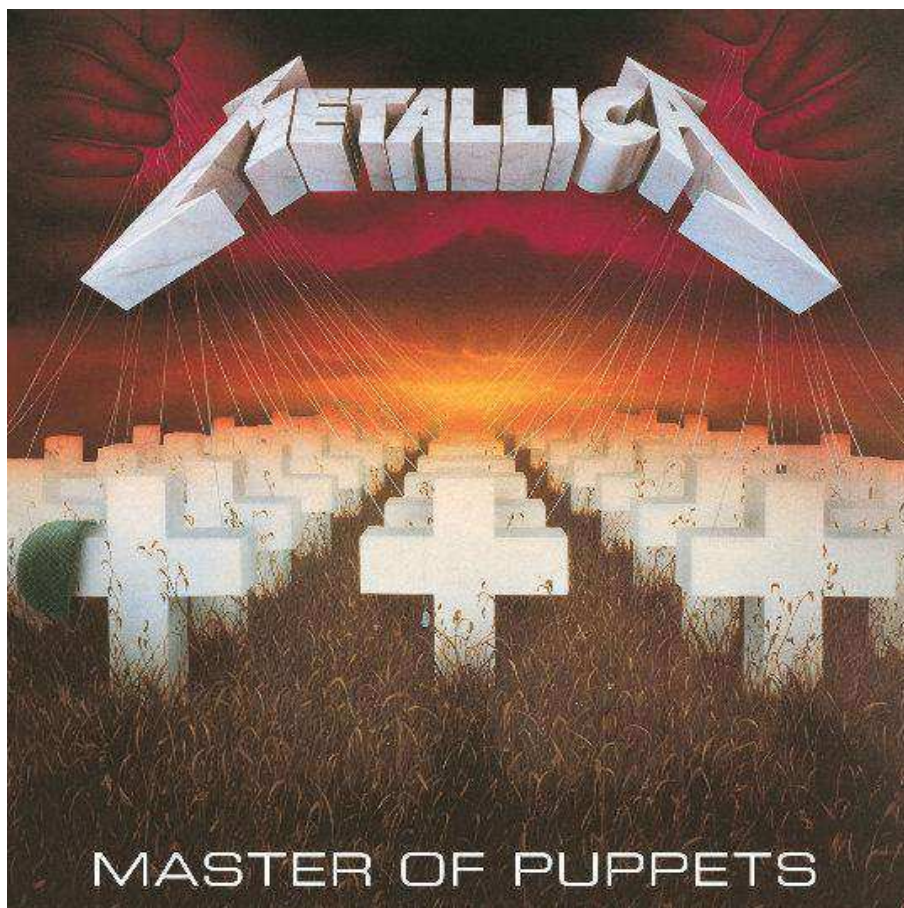


Imagem 2 - Capa do disco *Master of Puppets* de 1986

O trabalho artístico nesta imagem é mais detalhado em relação aos anteriores do *Metallica*, como o *Kill'Em All* de 1983 e *Ride the Lightning* de 1984. O conceito sugerido pela imagem é um cenário de um cemitério de soldados veteranos, semelhante ao memorial em Washington dos veteranos das guerras que os Estados Unidos fizeram parte. A plaquinha de identificação pendurada em uma das cruzes reforça esta ideia junto com o capacete militar na primeira cruz da esquerda para direita. Em segundo plano, as nuvens têm o aspecto de mãos manipuladoras, cujas cordas vão em direção às cruzes. A saturação das cores é feita utilizando tons em vermelho escuro contrastando com o preto sólido dando um aspecto desolador para a imagem. Porém, o

artista utiliza um jogo de luz e sombra para dar maior destaque aos crucifixos brancos enfileirados em direção ao infinito.

Importante destacar nesta imagem o uso da técnica do ponto de fuga centralizado, criando um artifício de profundidade e de um cemitério tão extenso que dá impressão de ser infinito. O esquema abaixo busca expor essa técnica utilizada pelo artista e os enquadramentos expressos na arte final.



Imagem 3 - Enquadramentos

Como é possível perceber o destaque dado pelo artista é a cruz central e suas réplicas logo atrás. Pelos flancos observamos também a sequência de cruzes “caminhando” para o horizonte infinito e de cada uma delas saem fios quase invisíveis em direção ao céu sombrio. O próprio jogo de luz e sombras utilizado nas bordas encaminha a visão do observador ao horizonte distante, quase ocultando as mãos vermelhas no topo da imagem. O logotipo da banda e o título do álbum são postos no centro superior e inferior, recebendo maior destaque em relação ao restante da imagem devido às tonalidades claras em contraste com o fundo mais escuro.

Uma das referências utilizadas para compor esta capa é o Cemitério Nacional de Arlington na Virginia, Estados Unidos. Este lugar é um memorial criado pelo Exército dos Estados Unidos para homenagear os soldados mortos que participaram dos conflitos travados ao longo do século XX e início do século XXI. Segundo as informações do *website* deste cemitério, o local tem como objetivo “honrar aqueles que serviram sua nação promovendo um senso de beleza e paz para seus convidados.” (tradução nossa) Além disso, segundo os administradores deste espaço, “esta impressionante paisagem serve como um tributo ao serviço e sacrifício de cada indivíduo colocado para descansar dentro dos locais sagrados do Cemitério Nacional de Arlington.” (tradução nossa)¹⁰⁰

Ao longo da pesquisa observamos que a morte é um elemento recorrente em diversas composições tanto musicais quanto imagéticas. O *Master of Puppets* trabalha a questão da morte das duas formas (sonora e imagética), propondo uma crítica à lógica militar norte-americana que mata milhares de jovens ao redor do mundo. Porém o cemitério proposto pelo *Metallica* é diferente do exposto pelo Exército dos Estados Unidos. Enquanto em Arlington se tem uma preocupação em preservar a memória dos combatentes mortos em serviço ao longo do último século, sendo assim um local de descanso final e ironicamente um lugar de paz, o *Metallica* traz um cemitério esquecido pelo tempo.

Na capa do *Master of Puppets* não se observa um vasto campo verde, alegre e “convitativo”, mas sim um local abandonado, triste e perversamente controlado por forças invisíveis. O terreno sagrado já foi tomado pelas ervas daninhas que cresceram livremente, encobrendo inclusive alguns túmulos. A coloração em tons marrons expõe um ambiente de desolação e completo abandono. O esquecimento também faz parte deste ambiente, pois em nenhuma das cruzes é possível identificar o nome de quem está enterrado ali. O artista da imagem tomou os devidos cuidados de omitir possíveis informações sobre aqueles que ali estão supostamente enterrados, exceto o único elemento de identificação que é a plaqueta de identificação militar

¹⁰⁰ The grounds of Arlington National Cemetery honor those who have served our nation by providing a sense of beauty and peace for our guests. (...)This impressive landscape serves as a tribute to the service and sacrifice of every individual laid to rest within the hallowed grounds of Arlington National Cemetery. Disponível em: <http://www.arlingtoncemetery.mil/about> - Acessado em: 29/11/2015

pendurada na cruz central. Porém, esta plaqueta não deixa clara a presença de algum nome impressa nela.

O morrer pelo seu país, que é motivo de orgulho segundo a visão dos militares expressa no *website* do cemitério de Arlington, na perspectiva do *Metallica* é uma questão angustiante. Na visão expressa em *Master of Puppets* não existe mérito em morrer pelo seu país, tampouco um reconhecimento ou o ato de recordar os feitos prestados pelo jovem militar. A morte em serviço se torna algo banal e passivo de esquecimento. Além disso, a vida dada pelo soldado não necessariamente está relacionada aos interesses do próprio soldado, pois o segundo plano da imagem expõe as furtivas mãos puxando fios que saem dos túmulos. A mão invisível - talvez uma referência involuntária à perspectiva do liberalismo, a mão invisível que rege o mercado – controla a vida e a morte daqueles condenados.

Podemos pensar a ausência de elementos identificativos nos túmulos como uma espécie de túmulos ainda não preenchidos. Seriam locais que ainda aguardam seus moradores eternos, ou seja, os soldados que travam batalhas e que num futuro próximo serão mortos e levados a este lugar. Nesta perspectiva, o morrer ou o viver se tornam irrelevantes, pois o seu (não)futuro está determinado por aqueles que controlam as “cordas”. É o túmulo que aguarda os recém-falecidos, porém não é qualquer defunto, mas aquele que devotou sua vida a defender seu país.

A morte enquanto esquecimento se torna angustiante. O cemitério sem as devidas identificações acaba perdendo a sua função enquanto lugar de memória e homenagem para aqueles que se foram. Ao lidar com um cemitério militar a angústia pode ser ainda maior, pois se tem a ideia da morte em batalha como algo heroico, e a construção de um túmulo assumiria a função de lembrar os feitos daqueles soldados. Em Arlington, todos os túmulos recebem as devidas identificações dos oficiais que foram enterrados ou homenageados, porém para aqueles soldados que por infortúnio morreram e não puderam ser reconhecidos existe um túmulo especial dedicado ao “Unknown US Soldier”. Já o *Metallica* nos entrega um cemitério dessacralizado, esquecido pelo tempo, o ato heróico do soldado perde a sua função, assim como o seu túmulo.

O medo da morte pode ser entendido como o mais primal do instinto humano. Walton, ao trabalhar a questão do sentimento medo e suas origens,

elucida essa ancestralidade do temer algo como benéfico para a própria perpetuação da espécie humana.¹⁰¹ Sua linha de investigação das emoções segue os estudos de Darwin e sua teoria evolutiva. Nestas considerações notamos que a sobrevivência do indivíduo primitivo consistia estar em constante alerta para possíveis predadores. Nossa psique é formada por este temor primal.

Os medos nos ensinam que o nosso hábitat é minado de potencialidades desastrosas, mas precisamente porque o medo representa as coisas ruins que podem acontecer, mas igualmente as que podem não acontecer, ele também nos vence ao nos fazer temer o que não existe e o inexplicado.¹⁰²

Devido ao nosso desenvolvimento racional, muitos desses temores que nos assolam na contemporaneidade são elencados à esfera do inconsciente e do irracional. Não lidamos necessariamente com a fobia, o medo extremo, mas com aquele cotidiano que reside em pequenos eventos supostamente inexplicados ou inesperados que ativam o nosso sistema defensivo.

Embora possamos estar prontos para desprezar estes acontecimentos considerando-os insignificantes, a lição que eles ensinam é de que, bem no fundo da psique de nossa espécie, está o instinto que transforma o medo-reflexo em evidência de que há algo lá fora a ser temido.¹⁰³

Dizer que uma capa de disco oferece risco à vida de um indivíduo parece um tanto quanto exagerado. Mas, o seu caráter amedrontador pode ser expresso por diversos símbolos remissivos ao fim derradeiro do sujeito ao expor cruzeiros, cemitérios, mãos invisíveis, céus lúgubres, armas de fogo entre outros. *Master of Puppets* lida com um tipo específico de medo, o desconhecido. “O medo da morte, e da deidade que lida com ela, compunha-se daquele medo com o qual todos estamos axiomáticamente familiarizados: o medo do desconhecido.”¹⁰⁴ Se há clareza das razões imediatas para as mortes expostas em *Master of Puppets*, não se tem também o alento da esperança de uma vida póstuma melhor que a existencial. Mostra-se, contudo, uma morte

¹⁰¹ WALTON, Stuart. **Uma história das emoções**. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

¹⁰² Ibid., p. 27.

¹⁰³ Ibid., p. 28.

¹⁰⁴ Ibid., p. 33

pouco honrosa, por valores morais duvidosos, em razões escusas e por fins inúteis.

Apesar de ser um tema instigante, deixaremos para reflexões posteriores pensar o pós-morte. Entretanto, vale alguns apontamentos de Walton ao analisar a produção filosófica em torno desta questão angustiante do ser humano. A ignorância sobre o além-túmulo é objeto de profunda angústia para os indivíduos dotados de razão. Mesmo nas religiões – principalmente as monoteístas de tradição abraâmicas -, propondo saídas milagrosas, honrosas e uma eternidade de pleno gozo da paz, a incerteza em torno da pós-morte provoca o medo.

“Imagine se não houvesse um paraíso acima de nós”, como diria John Lennon, ganha uma expressão gráfica na imagem do *Metallica*. Existe o aqui e o agora, e este imediatismo angustiante pode ser manipulado até a aniquilação do indivíduo. Mesmo com a morte do indivíduo soldado estadunidense seu sacrifício não apresenta um ato heroico.

Becker traz esta discussão sobre a morte para o ponto de vista da psicanálise tanto de Rank quanto de Freud.¹⁰⁵ Se o campo filosófico produz mais indagações do que certezas, a psicanálise se aprofunda ainda mais nestas angústias da psique humana. Em determinado momento, Becker discorre sobre o mito narcisista e suas influências na formação psicossocial dos indivíduos, como nós inconscientemente colocamos nossa vontade à frente do bem comum. Por outra perspectiva, como nós, indivíduos narcísicos, cremos em nossa infalibilidade. “Como disse Aristóteles em algum lugar: sorte é quando o sujeito ao seu lado é que é atingido pela flecha.”¹⁰⁶

A noção dos símbolos e sentidos que damos ao real também se torna um elemento angustiante para os indivíduos. Como apontar Becker, nossa psique se apropria de elementos corriqueiros e assim criamos um sentido de existência calcado na infalibilidade, na quase imortalidade. Para que haja esta apropriação é necessário haver primeiro segurança. Nesse sentido, podemos sintetizar partes deste pensamento de Becker no excerto abaixo.

¹⁰⁵ BECKER, Ernest. **A negação da morte**: Uma abordagem psicológica sobre a finitude humana. Tradução Luiz Carlos do Nascimento Silva. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

¹⁰⁶ Ibid., p. 20.

No homem, um nível prático de narcisismo é inseparável da auto-estima, de um sentimento básico de valorização de si mesmo. Aprendemos, na maior parte com Alfred Adler, que aquilo de que o homem mais precisa é sentir-se seguro em seu amor-próprio. Mas o homem não é apenas uma gota cega de protoplasma errante, mas sim uma criatura com um nome e que vive em um mundo de símbolos e sonhos, para além da matéria. Seu sentido de amor-próprio se constitui mediante símbolos, seu tão prezado narcisismo se alimenta de símbolos. Há uma idéia abstrata de seu próprio valor, composta de sons, palavras e imagens, perceptível no ar, na mente, por escrito. Isso significa que a ânsia natural do homem pela atividade de seu organismo, seu prazer em incorporar e expandir-se podem ser alimentados ilimitadamente no terreno dos símbolos e, com isso, passar à imortalidade. O organismo solitário pode expandir-se em dimensões de mundos e épocas sem mover um só membro físico; pode incorporar a eternidade em si mesmo, ainda que morra ofegante.¹⁰⁷

De todos os símbolos possíveis apresentados pelo pensamento de Becker, o que mais nos instiga a pensar a imagem do *Master of Puppets* é o herói. O cemitério de Arlington se propõe a ser este marco na memória militar dos Estados Unidos. Um panteão de heróis abatidos em diferentes combates, que devotaram suas vidas supostamente à defesa dos valores americanos. Heróis americanos. Mas, *Master of Puppets* contrapõe a visão heroica de Arlington, lançando ao esquecimento todos aqueles que devotaram – ou não – suas vidas a um ideal pretensamente patriótico.

Becker mostra que a questão do heroísmo e do auto-sacrifício por um bem maior aparece em diversos indivíduos incrustados em sua psique. Este sentimento surge da própria necessidade narcísica de se sobrepor aos demais, de produzir algo memorável para seus pares ou para a sociedade, de vencer o irmão em uma disputa pela atenção dos pais, pensando por um viés mais psicanalítico. Desde pequenas, aponta Becker¹⁰⁸, as crianças simplesmente expressam o trágico destino do homem em busca do seu feito heroico, seja nas brincadeiras em grupo ou na rivalidade com os irmãos.

Ser herói é dar um sentido final para a existência. Saber da finitude da vida e ainda sim, mesmo que no último suspiro, no último ato em vida, deixar registrada a ação memorável. “A ânsia pelo heroísmo é natural, e admiti-la é

¹⁰⁷ Ibid., p. 21.

¹⁰⁸ Ibid., 22.

um gesto de honestidade.”¹⁰⁹ No caso de Arlington, este fim derradeiro está na ação militar.

A perspectiva proposta por este autor está em discorrer sobre como a nossa sociedade cria e se apropria de símbolos que são também apropriados pelos indivíduos para dar um sentido a sua própria existência. Afinal, o medo primal ainda reside em sua psique. O morrer ainda continua como inevitável na existência humana.

Em Bauman e seus estudos sobre o medo líquido, observamos como este sentimento narcísico do heroísmo e o medo primal são utilizados pelos Estados Modernos e Pós-Modernos com a finalidade de atender aos seus próprios interesses. A morte não deixa de ser angustiante na modernidade. O medo do esquecimento ainda prevalece entre os indivíduos, principalmente o medo da morte enquanto esquecimento.

Como forma de fuga a este sentimento, o ato memorável, aquele que pode ser recontado às gerações futuras, torna-se uma saída a esta angústia. Entretanto, nem todos os sujeitos podem atingir o patamar da fama e das ações memoráveis, pois se todos pudessem atingir este seleto patamar, o ato em si perderia sua essência a partir do momento que todos se tornassem heróis, afinal, é o anonimato de muitos que torna poucos reconhecidos. A solução encontrada por estes Estados está na morte por uma finalidade maior, a defesa da nação – como já sinalizava Walton.

“O Estado necessitava de seus súditos como patriotas da nação, prontos a sacrificar suas vidas individuais pela sobrevivência da “comunidade imaginada” da nação [...]”¹¹⁰ Morrer no anonimato perderia sua angústia no momento em que o sacrifício fosse direcionado à existência e sobrevivência da sua própria comunidade. Como forma de memorar tais feitos dos seus “mártires anônimos”, os Estados Modernos e Pós-Modernos ergueriam monumentos principalmente militares para recordar aos vivos a importância de seus feitos. Entende-se que a existência destes monumentos – como Arlington – passa a ser concebida a partir dos feitos que eles representam.

Memoriais construídos nas capitais européias celebravam o desprendimento dos Soldados Desconhecidos e inculcavam a

¹⁰⁹ Ibid., p. 23.

¹¹⁰ BAUMAN, 2008, p. 53.

idéia de que nem o posto ou a graduação militar dos heróis, nem tampouco toda a sua vida até o momento do derradeiro sacrifício, tinham importância do ponto de vista da sua apreciação e lembrança. Esses memoriais permitiam que os vivos soubessem que a única coisa que contava era o momento da morte no campo de batalha, e que a dignidade da morte tinha o poder de, retrospectivamente, redefinir (elevar e enobrecer) o significado até mesmo das vidas mais indignas.¹¹¹

Para o *Metallica*, em seu ato simbólico de representar as angústias de uma juventude oriunda da classe trabalhadora urbana, solapada por duas décadas de crises econômicas, marcada pela Guerra do Vietnã, a morte perde seu sentido nobre e se transforma novamente em ansiedade. Década de 1980, final do século, com uma sociedade marcada por diversos conflitos, a última ação que traria o sentimento narcísico do heroísmo é morrer numa guerra. O medo exposto pelo *Metallica* reside também em ações hipotéticas do governo norte-americano em tornar o alistamento militar obrigatório, e, assim, selar (ceifar) o destino de milhares de jovens em um novo conflito armado.

Esta angústia nos permite tecer outros raciocínios com base nesta imagem em relação ao Exército dos Estados Unidos e seus veteranos, principalmente pós Guerra do Vietnã. Segundo os dados obtidos pela reportagem da CNN junto às fontes oficiais do governo norte-americano, entre 1964 a 1975 foram mobilizados um total de 8.744.000 soldados para o Vietnã, sendo o total de mortos 90.200 – mais de 58 mil apenas em combate – e regressaram cerca de 7.391.000 militares – 153 mil feridos devido à guerra.¹¹²

Segundo o texto de Bruna Miller et al.¹¹³, vários soldados foram para a guerra devido à obrigatoriedade do serviço militar. Eles provavelmente não entendiam ou não encontravam razões suficientes para entregar suas vidas numa guerra que não era deles. “Sendo assim, muitos deles não ingressaram na guerra por vocação ou vontade própria e, sim, devido à oportunidade de ascensão econômica ou pela própria imposição da Lei.”¹¹⁴ A guerra se torna algo sem propósito, quase desconexo da realidade destes jovens. Aliadas a

¹¹¹ Ibid., p. 54.

¹¹² Disponível em: <http://edition.cnn.com/2013/06/05/us/war-veterans-by-the-numbers/> - Acessado em: 02/12/2015

¹¹³ MILLER, Bruna, MOTA, Natália, BELLAS, Leonardo. Vietnã, todos nós estivemos lá: o impacto da guerra nos ex-combatentes e na sociedade como um todo. **NEC – Núcleo de Estudos Contemporâneos**. Rio de Janeiro, UFF. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/vietna-todos-nos-estivemos-la-o-impacto-da-guerra-nos-ex-combatentes-e-na-sociedade-como-um-todo> Acessado em: 03/12/2015

¹¹⁴ Ibid., p. 1.

este estranhamento ao serviço militar as notícias veiculadas pelos jornais, rádios, tevês e pelos relatos dos sobreviventes que chegavam das zonas de combate deixavam pais e jovens alarmados, pois o que encontraram nas florestas vietnamitas foi um verdadeiro “banho de sangue”¹¹⁵. A guerra sem propósito deixava um rastro de vítimas, e, com o avanço das telecomunicações, passou a ser noticiada quase em tempo real.

Os movimentos juvenis marcadamente da contracultura, *Flower Power*, *Black Power*, pacifistas entre outros surgidos no final da década de 1960 e início de 1970, pediam a retirada dos Estados Unidos do Vietnã. Cada vez mais a sociedade civil e até alguns setores militares pressionavam o governo de Lyndon Johnson e, posteriormente, Richard Nixon a encontrar um fim para o conflito. Diversos jovens convocados para o Vietnã não obedeciam à convocação obrigatória fugindo do território dos Estados Unidos, alguns sendo presos por desobediência e muitos outros desertavam. Porém, aqueles que ainda continuavam na guerra encontravam formas de escapar dos horrores encontrados nas selvas asiáticas, como o consumo de drogas e a música.¹¹⁶ O *Rock n’ Roll* aliado com o movimento da contracultura se tornou uma poderosíssima ferramenta que utilizava a música como uma forma de dar voz à juventude que não desejava participar deste conflito.

Muitos soldados que cumpriram seu tempo de serviço e regressaram para suas casas encontraram uma situação diferente daquela vivida quando saíram. A massa de jovens regressos da guerra encontrou na década de 1970 e 1980 um país em crise e com poucas ofertas de emprego. Muitos daqueles veteranos do Vietnã acabaram na miséria ou na mendicância, pois o mercado era ineficiente em assimilar aquela quantidade de mão-de-obra. A situação dos veteranos não se tornou fácil devido também à opinião pública dos estadunidenses que viam estes regressos majoritariamente de duas formas: criminosos ou incompetentes por terem perdido a guerra.

O autor Rodrigo Candido da Silva aborda o tema do retorno dos veteranos do Vietnã utilizando os filmes do *Rambo*¹¹⁷. Em seu trabalho ele

¹¹⁵ Ibid. p. 2.

¹¹⁶ Ibid., p. 2.

¹¹⁷ SILVA, Rodrigo Candido da. Em missão de guerra: os filmes Rambo na era Reagan e a emergência da nova Guerra Fria. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. *Anais...* 2009. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1207.pdf> Acessado em: 03/12/2015

demonstra esta dualidade negativa enfrentada por vários veteranos, ora apontados como criminosos de guerra ora como combatentes ineficientes. Em contrapartida, o governo Reagan tenta elevar a moral dos militares pós-Vietnã com uma campanha liberal, conservadora e nacionalista utilizando o cinema como palanque para estas ideias.

O personagem Rambo, segundo a visão deste autor, expõe os debates ideológicos do governo Reagan e aborda temas importantes como o veterano enquanto problema social, e potencialmente uma ameaça à segurança interna do país. Porém, nas sequências cinematográficas, Rambo passa por uma transformação, uma construção social do soldado ideal, aquele que executa as ordens de seu comandante sem hesitar, usa seu treinamento para sobreviver, elimina todas as ameaças em seu caminho e serve como exemplo de como os demais soldados norte-americanos deveriam ter atuado no Vietnã; afinal, Rambo regressa ao Vietnã e sozinho elimina todos os vietcongs em seu caminho.

Nesta linha de raciocínio, o trabalho Gery Gerstle explora a linguagem fílmica como um caminho para trazer o orgulho militarista e nacionalista aos estadunidenses, afinal, o orgulho da pátria era um dos elementos da política de Estado do governo Reagan.¹¹⁸ “Em 1980, o republicano Ronald Reagan, o político mais importante da América no final do século XX, fez do orgulho pelo seu país o elemento central de seu discurso.”¹¹⁹

Porém, o caminho encontrado não está necessariamente em filmes que retratam diretamente o conflito do Vietnã, mas sim na Guerra Civil e na Segunda Guerra Mundial. Filmes como *Guerra Civil*, *O resgate do soldado Ryan*, *Band of Brothers* e *Gettysburg* trazem à tona o padrão do soldado cidadão que é aquele que escuta e atende ao chamado para o dever. A defesa da pátria contra uma ameaça interna ou externa vem em primeiro lugar, pois só após cumprir sua obrigação militar é que é possível constituir família e aproveitar as maravilhas do modo de vida norte-americano. Produtores como Spielberg, Burns, McPherson e o historiador Stephen Ambrose buscam neste

¹¹⁸ GERSTLE, Gery. Na sombra do Vietnã: O nacionalismo liberal e o problema da guerra. **Tempo** [online]. 2008, vol.13, n.25, pp. 37-63. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v13n25/a03v1325.pdf> Acessado em: 03/12/2015

¹¹⁹ Ibid., p. 39.

passado belicoso dos Estados Unidos elementos que possam reavivar o orgulho americano e o respeito aos feitos militares de seu país.

No entanto, estes homens estavam comprometidos com um projeto comum: colocar grandes guerras no centro da história americana; encontrar nessas guerras a liderança, a personalidade, os valores que engrandeceram a América, e usar a recuperação das histórias dessas guerras para impulsionar um nacionalismo que serviria aos propósitos liberais.¹²⁰

Talvez não seja possível dizer que apenas a produção fílmica conseguisse reacender o nacionalismo estadunidense. Tais obras produzidas no final da década de 1990 e início dos anos 2000 trouxeram para o debate a figura do soldado norte-americano e seus feitos em batalha. O retorno à Segunda Guerra Mundial, e não necessariamente ao Vietnã, trabalharia a opinião pública em favor dos seus milhares de veteranos.

Spini, em um de seus artigos, expõe a questão do mito da guerra no imaginário estadunidense, analisando as representações do mesmo na linguagem fílmica.¹²¹

O mito da guerra na sociedade norte-americana é investido de poesia e religiosidade, em que passado e presente se fundem na imagem de homens honrados, corajosos e fiéis unidos na defesa da liberdade e da democracia. A guerra pressupõe dor, sofrimento e perda, que uma vez inseridos na narração mítica da nação, ao contrário de torná-la insuportável, torna-a ainda mais poética e sagrada. A iminência da perda da vida humana confere aos que vão à guerra uma aura religiosa. Vão em nome da lealdade, da fé, da crença.¹²²

A linguagem fílmica trouxe para o campo do debate a questão do soldado enquanto herói de sua nação. Ao devotar sua vida a conflitos travados pelos Estados Unidos, ele carregaria todo um ideal de vivência, sociedade, valores e crenças que dariam razão aos seus atos. Estas construções de sentidos proporcionadas por Hollywood se alteram pós-Vietnã e principalmente durante a década de 1980, quando os filmes assumem característica de documentário e testemunhal¹²³

¹²⁰ Ibid., p. 44.

¹²¹ SPINI, Ana Paula. Mito da guerra e identidade nacional norte-americana no cinema de Hollywood. In: XVIII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – O HISTORIADOR E SEU TEMPO. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. **Anais...**, 2006. Cd-rom.

¹²² Ibid., p. 1.

¹²³ Ibid., p. 3.

Não se atendo apenas aos filmes que retratam o Vietnã, a autora expõe sobre como a indústria cinematográfica se apropria de elementos narrativos para explorar a perspectiva do soldado enquanto herói e enquanto problema. Assim, a linguagem fílmica assumiria uma dupla função de denunciar determinadas práticas abusivas cometidas durante conflitos armados, ou, dependendo do contexto de sua produção, redimi-los dos atos cometidos em guerras. A autora compreende que a temática Vietnã perpassa produções cinematográficas posteriores à década de 1980, principalmente no que tange às atrocidades cometidas pelos soldados durante o conflito.

Foi possível verificar através da análise das encenações de massacres nos filmes, que este tema – qualquer que seja seu tratamento – está associado aos massacres cometidos pelos soldados norte-americanos no Vietnã e que no decorrer das décadas vai ocorrer um processo de enquadramento da memória da guerra que inverte o significado do termo no sentido de produzir a amnésia social sobre os mesmos. Os ritos de sangue que na década de 1980 representavam a degeneração da nação, de 1990 em diante representarão a sua regeneração.¹²⁴

Este debate sobre o Vietnã e como ele é abordado em outras linguagens artísticas contribui para entendermos a crítica expressa na capa de *Master of Puppets*. Novamente, não é qualquer cemitério representado na imagem, mas sim um cemitério militar muito longe de homenagear aqueles que ali estão sepultados. Tal capa de disco segue a linha crítica que a sociedade norte-americana teceu em relação aos soldados que participaram do conflito na Ásia. A crítica tecida pelo *Metallica* ao expor em seu trabalho esta imagem se torna ainda mais ácida por ressaltar a inutilidade dos feitos militares daqueles jovens que estiveram no Vietnã ou em guerras passadas.

A pertinência crítica deste trabalho é potencializada por ser uma produção que parte dos próprios jovens que vivenciaram direta ou indiretamente o conflito. A guerra, para o *Metallica*, perde seu sentido quando o conflito em si não apresentava objetivos claros. A guerra não atendia aos desejos da geração 1980, mas sim aos desejos e vontades de uma força “desconhecida”. A capa do *Metallica* não apenas expressa o contexto histórico, mas intervém nas disputas políticas sobre o mito da guerra na sociedade norte-americana.

¹²⁴ Ibid., p. 7.

As mãos desconhecidas ao fundo de *Master of Puppets* ganham mais contornos e indícios quanto a quem elas pertencem no álbum seguinte. ... *And Justice for All*, que se tornou um dos principais trabalhos do *Metallica*. Lançado pela Elektra Records em 1988, este álbum traz um trabalho mais técnico e com uma sonoridade mais obscura. Lançado um ano após a trágica morte do baixista Cliff Burton algumas faixas do disco apresentam linhas de contrabaixo quase inaudíveis, diferente dos trabalhos anteriores como o próprio *Master of Puppets*. Críticos e fãs argumentam que as linhas criadas por Jason Newsted são postas em segundo plano nas faixas do disco como uma espécie de homenagem póstuma ao Cliff Burton.

O quarto trabalho do *Metallica* segue a mesma linha crítica do *Master of Puppets*, *Ride the Lightning* e *Kill'Em All*. O design gráfico exposto na frente do disco expõe uma crítica não mais direcionada a uma força “oculta”, mas sim ao Sistema Capitalista, ao governo norte-americano e às injustiças aplicadas aos menos favorecidos durante a década de 1980.

O colunista do site *MetalInjection.com* Robert Pasbani comenta sobre a importância deste trabalho do *Metallica* sob o ponto de vista gráfico.

Um dos destaques inegáveis do álbum foi o uso da arte da capa para entregar uma mensagem sócio-política eficaz. Claro, o *Metallica* já havia explorado as consequências da guerra e da presença de forças invisíveis manipulando vidas humanas na composição do cemitério de *Master of Puppets*. No entanto, a força metafórica desta arte não compete com a importância incendiária e ainda atual da capa ... *And Justice For All*.¹²⁵ (tradução nossa)

Assim como o álbum de 1986 ...*And Justice for All* conseguiu excelentes marcas de vendas em todo o mundo. Só nos Estados Unidos até 2003 haviam comercializado mais de 8 milhões de cópias, segundo informações do já citado RIAA¹²⁶. Já no ano do lançamento, o disco conseguiu vender cerca de 1,5 milhão de cópias apenas nos Estados Unidos. Marcas

¹²⁵ “One of the album's undeniable highlights was the use of the cover artwork to deliver an effective socio-political message. Sure, *Metallica* had previously explored the consequences of war and the presence of unseen forces manipulating human lives on the cemetery setting of *Master of Puppets*' sleeve. However, the metaphorical strength of that artwork was no competition for the incendiary and still current significance of ...*And Justice For All*'s cover.” Disponível em: <http://www.metalinjection.net/sick-art/a-closer-look-at-the-artwork-for-metallicas-and-justice-for-all> Acessado em: 29/09/15

¹²⁶ Disponível em: <http://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?artist=%22And+Justice+for+All%22> – Acessado em 13/09/15

formidáveis para uma banda que até então estava construindo seu espaço dentro do cenário musical *mainstream*.

A produção da arte ficou a cargo dos irmãos Roger e Stephen Gorman. A arte final foi feita por Stephen Gorman, encomendada pelo *Metallica*, que necessitava de uma arte que combinasse com a música título do álbum de 1988. A empresa de Roger, que prestou os serviços de produção artística para o *Metallica*, havia trabalhado também com outras bandas como o *Aerosmith*, *Air*, *Madonna*, *Queensryche* e *David Bowie*¹²⁷.

A imagem trabalhada foi retirada do acervo virtual do próprio *Metallica* e, assim como em *Master of Puppets*, a imagem sofreu alterações virtuais nas questões técnicas como nitidez, brilho e definição. As dimensões expostas no *website* são de 600x600 pixels. Trata-se de uma pintura feita originalmente em acrílico e depois digitalizada para compor as capas dos discos. Não ocorreram alterações nas cores, jogos de luzes ou quaisquer outros elementos foram acrescentados que pudessem inviabilizar as nossas análises.¹²⁸

Abaixo está uma representação da arte exposta na capa do disco ...
And Justice for All.

¹²⁷ Disponível em: <http://reinerdesign.typepad.com/about.html> Acessado em: 14/09/2015

¹²⁸ Disponível em: <https://metallica.com/releases/albums/4212/and-justice-for-all> Acessado em: 25/04/2015



Imagem 4 – Capa do disco *...And Justice for All* de 1988.

Em linhas gerais, a imagem traz tonalidades em cinza, visando criar a ideia de concreto e mármore. A figura central é da estátua da justiça sendo destruída por cordas. De sua balança caem diversas cédulas de dólar, o que pode ser interpretado como uma justiça vendida ou justiça apenas para os poderosos. No primeiro momento, a imagem pode trazer consigo um teor de crítica à corrupção, ao governo norte-americano influenciado pelos ricos e poderosos, desigualdades sociais e desconfiança no Sistema.

O trabalho técnico de Stephen Gorman é impressionante em trazer dimensionalidade para a estátua, não a transformando apenas em uma figura bidimensional. Os jogos de luz e sombra conseguem separar a figura da Justiça do paredão cinza ao fundo e, ao mesmo tempo, simular tonalidades de mármore ou concreto em ambas as figuras. O logotipo da banda vem em destaque verde no centro superior da imagem e logo abaixo, à direita, o título do álbum vem grafado como se fosse uma pichação no muro. Tal elemento resgata a ideia de uma arte de rua, uma forma de protesto exposto nos muros de várias grandes cidades. Toda a composição ganha um tom irônico com os dizeres de *... And Justice for All* (e justiça para todos).

Nas repúblicas contemporâneas a justiça é o símbolo maior. Ressaltada em diversas constituições, fóruns, campanhas políticas e propagandas governamentais a figura da deusa Têmis é quase idolatrada. Na concepção quase utópica sobre justiça, em um Estado que pretende ser democrático, não há espaço para injustiças.

A deusa Têmis na perspectiva do *Metallica* é deposta do seu lugar de honra. Amarrada e puxada para baixo, tal imagem traz em si uma gama elevada de significados tanto alegóricos quanto simbólicos. Podemos pensar essa imagem por dois vieses: o primeiro como uma crítica direta às desigualdades, casos de corrupção e erros judiciários nos Estados Unidos; segundo, como uma imagem que representa as profundas marcas de rupturas nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Os Estados Unidos neste período enfrentavam uma grave crise econômica oriunda das crises da década de 1970, uma resseção que desarticulou zonas industriais, houve forte desvalorização do dólar no mercado de câmbio, altas taxas de desemprego e o aumento da pobreza. Tal fenômeno crítico não era exclusividade dos estadunidenses. Como nos aponta Hobsbawn, entre as décadas de 1970 e 1980 o mundo capitalista enfrentava uma crise profunda, não apenas econômica e política, mas estrutural. “A história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise.”¹²⁹ As repúblicas capitalistas e as repúblicas soviéticas enfrentavam um momento de transição com profundas rupturas nas formas de governo.

A miséria voltava a assolar os países capitalistas mais desenvolvidos durante a década de 1980. Após a Era de Ouro do Capital, do amplo desenvolvimento econômico e industrial, do pleno emprego e do consumismo, as crises de décadas anteriores a 1980 trouxeram novos paradigmas para aquela sociedade. “O reaparecimento de miseráveis sem teto era parte do impressionante aumento da desigualdade social e econômica na nova era.”¹³⁰ Este processo traz consigo desconfiança no papel do Estado e perspectivas pouco auspiciosas para o futuro próximo.

¹²⁹ HOBSEBAWN, 2013, p. 393.

¹³⁰ Ibid., p. 396.

O economista Marcelo Soares¹³¹ traz alguns dados sobre a economia norte-americana durante a década de 1970, colaborando com as informações de Hobsbawn. Os Estados Unidos haviam experimentado durante a década de 1950 a meados de 1964 um período de elevado crescimento econômico, tendo picos de crescimento que chegavam a 8,5% ao ano. Porém, a década de 1970 foi um período de estagnação e retração da economia. As taxas de desemprego subiram consideravelmente chegando a 8,5%, em agravamento, a inflação flutuava entre 5,5% e 11% entre os períodos de 1970 a 1975.¹³²

“A década de 1970 inicia-se com estagnação, seguida de crise imobiliária e crise do petróleo, de 1973.”¹³³ Uma saída encontrada por diversas empresas foi transferir partes do processo de produção para outras áreas do globo, onde havia mão de obra barata e os custos seriam reduzidos. Com as multinacionais, diversos postos de trabalho acabaram sendo fechados no país sede. No caso norte-americano, até determinado ponto, tal processo agravou a crise social devido ao aumento de desempregados.

Estas conturbadas relações econômicas contribuem para o surgimento de um movimento conservador nos Estados Unidos. Marcelo Soares entende que um dos fatores que levou à ascensão dos neoconservadores nos Estados Unidos foram os gastos do governo com programas sociais, assistências às camadas mais baixas da população e desconfiança nos governos Nixon e Carter. O modelo keynesiano aplicado por esses governantes não conseguia gerar o crescimento capitalista almejado pelas grandes corporações, forçando uma saída nos conservadores.

O governo Reagan, apesar de alguma continuidade em relação ao de Nixon, representou um aprofundamento conservador das tendências então existentes. Continuou com as políticas de combate às ações afirmativas, no plano dos direitos civis e nomeou conservadores para as cortes de justiça. Por outro lado, se propôs a levar o governo e a política para padrões mais conservadores. No plano externo, substituiu a política de détente em relação à URSS de Nixon pela Doutrina Reagan,

¹³¹ MELLO FILHO, Marcelo Soares Bandeira. **A Economia Política do Governo Reagan: Estado Neoliberal, tributação e gasto público federal nos Estados Unidos da América entre 1981 e 1988.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia, 2011.

¹³² Ibid., p. 60-61.

¹³³ Ibid., p. 65.

que proponha o *rollback* do socialismo, ou seja, o apoio a movimentos de oposição nos países comunistas.¹³⁴

...*And Justice for All* é produzido dentro deste contexto de crise. A imagem da Justiça sendo amarrada e puxada para baixo critica esta sociedade incapaz de resolver seus problemas. É uma crítica direta à mentalidade da infalibilidade dos americanos, pois se os Estados Unidos eram a nação que conduzia as ideias da liberdade, do bem estar social, da tolerância e da igualdade, por que razão a população estaria vivenciando aquela situação?

A destruição da estátua é algo muito significativo. As cordas que amarram e puxam a estátua para baixo demonstram uma alegoria para a fragilidade do sistema jurídico ou mesmo da própria noção do que seja justiça. Importante notar que toda a estátua possui várias rachaduras, muitas provenientes da ação das cordas, mas algumas, ao que parece, estariam ali antes de começar a “deposição” de Têmis. Isso ilustraria uma perspectiva de fragilidade de todo aquele verniz do ideal de justiça política, social e jurídica que as repúblicas contemporâneas tanto defenderam ao longo do século XX, principalmente os Estados Unidos. As marcas seriam mais antigas do que a ação iconoclasta.

Interessante notar que após a ação de derrubada da estátua de suas balanças caem notas de dólar. A que pesando mais, consequentemente, caindo mais dinheiro, representa a ideia da corrupção e da justiça feita apenas para o lado que pagar mais. Isso só se revela quando existe uma mobilização social em “atar” o Sistema e trazê-lo abaixo para investigar o que de fato ocorre por trás de suas instituições.

Possivelmente tal imagem pode se relacionar ao caso Watergate ocorrido na década de 1970. Este escândalo de corrupção mostrou que o governo dos Estados Unidos, para além dos gastos com a guerra, programas sociais dispendiosos e planos econômicos problemáticos, possuía um governo corrupto. Os atos de espionagem para fins políticos perpetrados pelo governo Nixon fragilizaram o apoio da opinião pública em relação ao papel do Estado. Nixon renuncia à presidência após meses de constantes ataques da mídia ao seu governo e ao caso Watergate, levando junto com seu governo o poder político do partido Republicano. Este caso se torna emblemático também

¹³⁴ Ibid., 72.

porque as ações de espionagem não visavam à proteção da nação, mas sim benefícios próprios de políticos ligados a Nixon.

Talvez possamos ligar o caso Watergate a outro elemento interessante da imagem, a mão que segura a Espada da Justiça, também atada e com a lâmina trincada. A lâmina cega representaria uma incapacidade de executar as leis como deveria, o mal uso da justiça levaria à fragilidade deste objeto. Ou ainda, uma alegoria para a incapacidade coerciva do Estado, sendo este período marcado por intensas turbulências sociais, protestos e aumento da criminalidade.

A deposição de Têmis proposta pelo *Metallica* é perpassada também pela erotização do corpo da mulher¹³⁵. Os seios à mostra de Têmis, além da erotização e objetificação do corpo feminino¹³⁶, revelam uma dessacralização

¹³⁵ As questões de gênero perpassam o *Metal*. Realizamos trabalhos anteriores cujos objetivos se centravam em analisar as questões gênero e suas respectivas construções no espaço do *Heavy Metal*. No que se refere à proposta analítica desta capa de disco, deixamos como sugestão de leitura textos que elucidam as discussões de gênero e os usos simbólicos do corpo feminino principalmente para fins publicitários. Joan Scott elucidam a questão do gênero enquanto construção histórica e social. A questão do corpo atravessa suas análises ao discorrer que estes corpos também são socialmente construídos, dotados de sentidos que se alteram de acordo com a cultura. Gênero se torna uma categoria útil de análise destas questões que envolvem corpo, sexualidade, desejo e identidade. Goellner elabora um importante estudo sobre a questão do corpo enquanto construção cultural. Sua perspectiva aborda a desconstrução da ideia da fragilidade do corpo da mulher perante o corpo do homem, e que a partir destas diferenciações ambos possuiriam papéis sociais diferentes. Já Calaça aborda os usos do gênero para fins publicitários, retratando os espaços sociais supostamente destinados a estas mulheres devido ao seu sexo de nascimento, expostas em campanhas publicitárias de eletrodomésticos. Knoll também ressalta a questão do uso do corpo feminino para o *marketing* e como que este corpo passa a ser construído para vender ideais tanto de mulheres e seus lugares sociais, para assim desconstruir a perspectiva de submissão aos homens. Ao ressaltarmos a presença do corpo feminino seminudo em *...And Justice for All* pretendemos ponderar os significados simbólicos do mesmo, entendendo-o como uma crítica ao Sistema Judicial norte-americano. Levando em consideração este vasto horizonte metodológico das teorias de gênero, propomos apenas levantar a discussão que poderá, em trabalhos futuros, elucidar as construções de gênero presentes nesta imagem.

¹³⁶ GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In. LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. 5. ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

KNOLL, Graziela Frainer. **Relações de Gênero na publicidade**. Universidade Federal Santa Maria, 2009.

PEREIRA, F.C; Veríssimo, J. A mulher na publicidade e os estereótipos de gênero. **Observatorio (OBS*) Jornal**. 2008

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. In. www.dhnet.org.br.

CALAÇA, Vanessa Maria Pereira. Propaganda e Gênero: A figura da mulher nas propagandas da década de 1950. In: II SIMPÓSIO NACIONAL DE GÊNERO E INTERDISCIPLINARIDADES: GÊNERO, TRABALHO E IDENTIDADES. Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão. 2011, **Anais...**, 2011.

PACHECO, Reubert Marques. Heavy Metal: Um estudo sobre as relações de gênero dentro do mundo Heavy Metal de 1970 até 2009. In: SIMPÓSIO NACIONAL GÊNERO E INTERDISCIPLINARIDADES: GÊNERO, TRABALHO E IDENTIDADES – de 29 a 31 de março de 2011. **Dialogus**, Catalão. 2011.

do símbolo da justiça. Além disso, ressaltam a perda do lugar de respeito que há séculos a figura de Têmis ostentava. Normalmente representada com os seios cobertos, esta figura de ... *And Justice for All* pode representar outra crítica ao sistema. O ato de sensualizar o corpo feminino de um dos maiores símbolos da justiça poderia representar também a questão da oferta do corpo, uma alegoria à “prostituição” do Sistema em si. A lei funciona para aquele que pagar mais. Possivelmente o intuito dos jovens membros do *Metallica* fosse apenas colocar uma mulher nua na capa do seu disco e nada mais. Porém, essa ação dos hormônios aflorados trouxe um impacto imagético considerável.

Durante nossas leituras não conseguimos encontrar análises sobre o plano de fundo da imagem. O fundo é composto por um paredão de concreto também rachado e consideramos este elemento bastante peculiar, pois pode ser uma referência ao Muro de Berlim. O artista desta capa, Stephen Gorman, segundo seu irmão, visitava constantemente a Alemanha e, por tal razão, uma das referências para a arte do álbum foi a estátua da Dama da Justiça de Frankfurt¹³⁷. Talvez em decorrência destas visitas à Alemanha, Stephen Gorman ficasse a par das discussões em torno do Muro de Berlim e consciente ou inconscientemente fez uma representação do Muro na capa de ...*And Justice for All*.

Importante destacar que poucos meses antes do *Metallica* lançar o disco ...*And Justice for All*, a Guerra Fria estava em seus momentos finais. No dia 12 de junho de 1987, em Berlim, Ronald Reagan proferiu um discurso provocando o então secretário do Partido Comunista Soviético, Mikhail Gorbachev, a derrubar o Muro de Berlim em nome da liberdade. No discurso proferido naquela tarde Reagan afirmou no seguinte trecho.

Damos as boas-vindas à mudança e à abertura, pois acreditamos que a liberdade e segurança caminham juntos, que o progresso da liberdade humana só pode reforçar a causa da paz no mundo. Há um sinal de que os soviéticos podem fazer que seria inconfundível, que faria avançar dramaticamente a causa da liberdade e da paz. Secretário Geral Gorbachev, se você procura a paz, se você procura prosperidade para a União Soviética e a Europa Oriental, se você procurar a liberalização, venha aqui para este portão. Sr.

¹³⁷ PASBANI, 2015.

Gorbachev, abra o portão. Sr. Gorbachev, derrube esse muro!¹³⁸ (tradução nossa)

Curioso notar que quase dois anos após o discurso de Reagan e alguns meses depois do lançamento de *...And Justice for All*, o Muro de Berlim caiu. Junto com ele a Guerra Fria encontrou um desfecho dramático.

Importante salientar que o *Metallica* não é a única banda *Thrash Metal* que faz tal discussão ou que apresente em sua imagética elementos referentes à Guerra Fria. Outras bandas do mesmo gênero também utilizam de sua arte para protestarem contra a sociedade seja de maneira mais radical ou mais alegórica, como o caso do *Metallica*. O questionamento *Thrash* não se restringe apenas à esfera política e econômica. Outras bandas procuram explorar elementos como religiosidade, ética, moral, meio ambiente, expectativas de futuro entre outras.

Master of Puppets e *...And Justice For All* trazem em suas imagéticas uma leitura de mundo em plena transformação. Mais do que isso, utilizam a arte como mecanismo de intervenção que denuncia os problemas vividos por aquela sociedade. Arte esta que toma uma proporção maior de difusão indo além das capas de discos para estampar *banners*, camisetas, bonés, *botons* entre outros. Talvez indo mais além ainda ao construir uma retórica baseada em símbolos utilizados na identificação de grupos sociais.

O *Metallica*, inserido neste mundo fragmentado e cada vez mais contestador, representou em seu trabalho todo um imaginário de conturbadas relações políticas, econômicas e sociais. O medo presente nestes trabalhos é o medo da fragilidade das estruturas sociais que regiam a sociedade norte-americana. Aqueles jovens não sabiam o que lhes aguardava, observavam as estruturas econômicas, políticas e sociais se desfazendo e o que vivenciavam não trazia esperanças de algo melhor, pelo menos não em curto prazo.

¹³⁸ “(...) There is one sign the Soviets can make that would be unmistakable, that would advance dramatically the cause of freedom and peace. General Secretary Gorbachev, if you seek peace, if you seek prosperity for the Soviet Union and Eastern Europe, if you seek liberalization: Come here to this gate! Mr. Gorbachev, open this gate! Mr. Gorbachev, tear down this wall!” (REAGAN, 1987) A íntegra do discurso está disponível em: <https://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1987/061287d.htm> Acessado em: 15/01/2016

CAPÍTULO II

“JOIN US”: A (PÓS) MORTE E (ANTI) RELIGIOSIDADE PRESENTES NO THRASH

*É hora dos cristãos deixarem de ter medo da História.
(Jean Delumeau)¹³⁹*

2.1 – Deixai toda a esperança, vós que entraís¹⁴⁰.

O segundo disco de estúdio do *Slayer* se inicia com sons caóticos e aparentemente amedrontadores. Muito semelhante aos sons perturbadores de vários filmes dos anos 1970 e 1980, a banda adiciona vozes de fundo semelhantes a mantras que constantemente ampliam a intensidade, porém é difícil de compreender o que pronunciam. Quando lemos a letra elas dizem “Su Nioj”, que lida ao contrário temos *join us*, do inglês junte-se a nós. Detalhe importante: esse cântico inicia a música e o disco *Hell Awaits* – O Inferno Espera (tradução nossa). Nada mais “justo” nomear um capítulo que tem como principal pretensão analisar as representações do Inferno com o “convite” feito pelas almas atormentadas no Inferno.

Entretanto, assim como o poeta italiano uma vez disse, para aqueles que se aventuravam nas terras condenadas, deixai toda a esperança para traz. Liberdades poéticas à parte, estes detalhes aqui expostos possuem a intencionalidade de relacionar a linguagem musical destas bandas a outras produções culturais. Elucidar as palavras nada convidativas de Dante para iniciarmos esta discussão nos insere numa atmosfera densa, sombria e pesada característica do trabalho do *Slayer*.

Neste ponto da discussão propomos problematizar as produções do *Thrash Metal* e suas relações com o pensamento religioso, principalmente as críticas e dessacralizações de símbolos cristãos. Lidamos anteriormente com as críticas políticas expostas pelo *Metallica* em dois de seus importantes trabalhos. Neste momento abordaremos o imaginário religioso cristão representado nas imagens de discos da banda norte-americana *Slayer*. Abordaremos aqui a construção de sentidos presentes no uso de símbolos

¹³⁹ DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁴⁰ ALIGHIERI, Dante. Canto III. In: _____. **A Divina Comédia**. Tradução Vasco Graça Moura. Editora Landmark: São Paulo, 2005.

religiosos, na dessacralização de alguns destes símbolos, no uso de imagens exotéricas e na própria figura do Diabo, pensando como ela se relaciona com a indústria cultural. A discussão caminhará para a correlação crítica entre o conservadorismo político-religioso existente no mandato de Ronald Reagan e as produções imagéticas feitas pelo Slayer.

Após o levantamento discográfico de diversas bandas de *Thrash*, *Death* e *Black Metal* espalhadas pelo mundo, chegamos ao *corpus* documental deste capítulo restrito apenas ao *Slayer*. O nosso recorte documental se restringe, portanto, à cena *Thrash* norte-americana, pois vários trabalhos do *Slayer* desde o início da carreira lidam com temáticas antirreligiosas e até mesmo satânicas. Tais produções inspiram as novas bandas de *Metal* espalhadas pelo mundo até o período atual, sendo, portanto uma das maiores referências a este tipo de sonoridade e temática. O disco selecionado foi o *Reign in Blood*, de 1986.

O *Slayer* é uma das bandas que deram origem ao subgênero *Thrash Metal* nos Estados Unidos no início da década de 1980. O *Slayer* surge dentro da cena *Metal underground* de Los Angeles, sendo uma das principais influências no surgimento do subgênero. Formada em 1982 na região de *Huntington Park* pelos guitarristas Kerry King e Jeff Hanneman, o *Slayer* possui uma sonoridade extrema, pesada, veloz e provocante. Fica evidente em suas letras a crítica ao sistema religioso cristão, à violência urbana, aos problemas de ordem política e social.

A produção musical da banda é considerável possuindo até o momento 11 discos em estúdio, 8 *singles*, 2 álbuns ao vivo e 2 EPs. Devido à saída do Dave Lombardo em 2013 e a morte do guitarrista fundador Jeff Hanneman no mesmo ano, a atual formação da banda conta com Tom Araya no baixo e vocais, Kerry King na guitarra solo, Gery Holt na guitarra base e Paul Bostaph na bateria¹⁴¹.

Durante a década de 1980, o *Slayer* possuiu uma considerável produção de estúdio. Abaixo podemos observar na Tabela 6 a discografia da banda discriminada por discos de estúdio.

¹⁴¹ Disponível em: <http://www.slayer.net/us/theband> - Acessado 10/07/2014

SLAYER	
ÁLBUM	ANO
Show no Mercy	1983
Hell Awaits	1985
Reign in Blood	1986
South of Heaven	1988
Seasons in the Abyss	1990
Divine Intervention	1994
Undisputed Attitude	1996
Diabolus in Musica	1998
God hate us all	2001
Christ Illusion	2006
World Painted Blood	2009

Tabela 6 – Discografia de estúdio da banda *Slayer* 1983 a 2009

Assim como o *Metallica* o *Slayer* ganhou um destaque maior entre os jovens de Los Angeles e de todo os Estados Unidos após a gravação de uma de suas músicas na coletânea *Metal Massacre*, lançada em 1983. Não demorou muito e a banda conseguiu o primeiro contrato com a gravadora independente *Metal Blades Records* para lançar o seu primeiro disco, o *Show no Mercy*.

A sonoridade deste disco é peculiar em relação às outras bandas do circuito *underground* californiano, incluindo aí *Metallica*, *Megadeth*, *Testament* e *Exodus*. As letras trabalham principalmente com a ideia do que seja o mal e o que é necessário fazer para que a alma seja lançada no Inferno. Mesmo utilizando a figura diabólica em vários momentos de suas letras, fica nítida a ideia de que é o Homem o agente do mal e não necessariamente o Diabo. Possivelmente esta perspectiva elaborada pela banda venha da própria vivência dos músicos, pois dois deles são imigrantes da América Latina, outro a família tem uma longa tradição militar e o quarto membro é de origem na classe média suburbana norte-americana. Todos eles são oriundos das periferias de Los Angeles que neste período enfrentava problemas sociais como miséria, desemprego e falta de segurança pública.

Na biografia da banda elaborada por Joel McIver o autor comenta brevemente sobre as origens dos membros do *Slayer*¹⁴².

Enquanto as famílias Hanneman e King batalhavam pela vida nos subúrbios de Los Angeles e os Araya partiram do Chile em

¹⁴² McIVER, Joel. **O Reino Sangrento do Slayer**. Tradução Marcelo Viegas. 2 ed. São Paulo: Edições Ideal, 2013.

meados dos anos sessenta, outra família latina estava pensando em se mudar de um sistema político agitado para uma vida mais tranquila na América do Norte. Dave Lombardo nasceu em Havana, Cuba, no dia 16 de fevereiro de 1965, e sua família emigrou para os EUA quando ele tinha apenas dois anos de idade.¹⁴³

Instigante pensar que a família de Tom Araya se muda do Chile para os EUA durante a derrubada do governo de Allende, resultante de um golpe de estado que leva ao poder o general Pinochet. Nesta biografia Araya pouco comenta sobre a situação política no Chile, mas evidencia as mudanças no cotidiano provocadas pela saída de sua família para os EUA. Da mesma forma, pensar a saída da família de Dave Lombardo de Cuba nos instiga a considerar o impacto desta vivência na sonoridade do *Slayer*. Assim como incluir o histórico militar da família Hanneman, cujo pai participou da Segunda Guerra Mundial e dois de seus irmãos foram mandados para o Vietnã em 1964¹⁴⁴.

O visual da banda era destoante dos demais músicos daquele período, mesmo dentro do próprio *Thrash*. Utilizavam diversas correntes, pulseiras com pregos, cintos de balas calibre 7.62 mm, coturnos militares, jeans rasgados, crucifixos invertidos e no princípio da carreira maquiagem pesada nos olhos. Parte da agressividade do *Slayer* era expressa em suas vestimentas, pois fugiam do habitual trazendo símbolos exotéricos misturados com vestimentas militares.

Como suas precursoras, a *Metal Massacre III* lançou várias bandas de visual agressivo, mas nenhuma mais expressiva que a turma de Los Angeles chamada Slayer. (...) Formado em Huntington Park em 1982, o Slayer existiu não só alheio às bandas posers produzidas pela MTV, mas também longe da panelinha power metal em torno do Metallica. Tudo isso por um motivo: o Slayer não ligava para o NWOBHM.¹⁴⁵

Se o *Slayer* é destoante, o que ele traz de novo para o *Thrash Metal*? Para responder a esta questão no primeiro momento propomos uma problematização da própria figura do Diabo, entendido como um elemento construído historicamente dentro do imaginário religioso judaico-cristão. Tal figura, como aponta nosso levantamento bibliográfico inicial, sofreu alterações ao longo dos séculos assumindo diversas simbologias e significados, ora para

¹⁴³ Ibid., p. 23.

¹⁴⁴ Ibid., p. 22.

¹⁴⁵ CHRISTE, 2010, p. 136

impor medo e ora para “disciplinar” as pessoas. Porém, na atualidade, esta figura foi ressignificada fugindo do espaço religioso sendo apropriada pela cultura de massas. Se a figura diabólica perdeu seu caráter catequético ou disciplinador, qual o seu sentido na atualidade dentro da cultura de massas?

Os caminhos teóricos traçados para investigar a produção do *Slayer* são vastos. Para problematizar a carga simbólica presente *Reign in Blood* é preciso considerar as perspectivas de Bakhtin¹⁴⁶. Suas análises acerca das obras de Rabelais, principalmente nos escritos sobre as imagens grotescas, auxiliam na decodificação de determinados elementos simbólicos. Ao tratar sobre as obras consideradas grotescas e toda a estrutura teórica que envolve o uso deste termo, notamos o quanto *Reign in Blood* se aproxima da perspectiva bakhtiniana.

A visão geral sobre a perspectiva grotesca tende a considerar apenas os exageros das formas naturais tanto do corpo quanto dos objetos como elemento fundamental de uma composição grotesca. Notamos que *Reign in Blood* traz em sua imagética figuras desproporcionais, cujas características se tornam exageradas seja por uma questão do humor sarcástico ou por enveredar em caminhos críticos. Bakhtin¹⁴⁷, ao analisar criticamente as obras do autor alemão Schneegans, expõe os erros em se pensar o grotesco apenas por este viés metodológico. Não necessariamente o grotesco está em apenas exagerar determinadas características, tornando-as absurdas. Existe uma relação entre estas obras e a questão do riso, principalmente o sarcástico.

O exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (sobretudo no sistema rabelaisiano das imagens); mas não é o mais importante. É ainda mais inadmissível considerá-lo como a natureza intrínseca da imagem grotesca.¹⁴⁸

É necessário levar em consideração outros elementos no momento da análise e entender principalmente o contexto exposto pela produção e seus diálogos estabelecidos com a sociedade. Faz-se necessário analisar os elementos constitutivos da imagem em si, seus mais profundos significados,

¹⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. In: _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987. p. 265-327.

¹⁴⁷ Ibid., p. 267.

¹⁴⁸ Ibid., p. 268.

intencionalidades construídas socialmente; entender a figura como portadora de uma intencionalidade, de um texto, de um sentido simbólico mais profundo seja relacionado ao riso ou não.

A imagem grotesca na perspectiva bakhtiniana está relacionada ao corpo e ao seu lugar no espaço geográfico além do topográfico. Relaciona-se também ao lugar de produção, que em suas análises de Rabelais, estão localizadas nas produções populares. Bakhtin ressalta em diversos momentos a questão do corpo, principalmente os pontos relacionados às esferas do baixo e alto material, e estes assumindo perspectivas enquanto símbolos. Pode-se pensar o grotesco também pela inversão de papéis, algo que antes seria "natural" passa a ser absurdo. As inversões de papéis se tornam mote valioso na obra deste autor, pois, quando estas ocorrem, carregam consigo incontáveis significados, sentidos, razões e expressões da transgressão da própria ordem. O baixo enquanto protagonista que torna o alto coadjuvante. O camponês que se transveste de rei para satirizar sua própria condição de vida, além das estruturas sociais rígidas com as quais ele vive. Assim, a sátira também serviria como mecanismo para analisar o elemento grotesco¹⁴⁹.

Quando o exagero, o destaque ou a inversão se dão às partes do corpo, faz-se importante pensá-las pela perspectiva do duplo significado e das conotações sexuais. Bakhtin analisa a ideia do grotesco também relacionado à questão sexual. Pensando por um viés psicanalítico – porém sem nos aventurarmos muito por essa seara - o autor expõe a ideia do grotesco enquanto questão de dominação, exagero e sentidos sexuais dados aos símbolos e formas. Por esse viés o corpo se torna ferramenta discursiva. Este discurso pode se alterar em meio ao processo metamórfico do próprio corpo, afinal, como expõe o autor, o corpo também está em constante transformação. As partes corporais, sejam elas do alto ou baixo material, podem se fundir com o meio em que se encontram, dotando-se de novos significados pertinentes para se pensar o grotesco.¹⁵⁰

Como já sublinhamos várias vezes, o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção de criação, e ele mesmo

¹⁴⁹ Ibid., p. 270.271.

¹⁵⁰ Ibid., p. 271.

constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...].¹⁵¹

Larry Carroll, em *Reign in Blood*, expõe estes corpos em movimento, em constante transformação. Os corpos expostos pelo *Slayer* se transformam cada vez mais à medida que se aproximam do diabo. As características comuns são modificadas, exageradas, tornando-se partes do próprio ambiente caótico da caverna. E, assim, eles também se fundem ao ambiente criado por Carroll, seja no rio de sangue ou nas paredes – ou pelo menos aquilo que restou dos corpos que compõe as paredes.

Assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo deste corpo.¹⁵²

Sobre a questão dos corpos mutilados presentes em *Reign in Blood*, encontramos em Bakhtin um fio teórico condutor elucidativo.

Evidentemente, os outros membros, órgãos e partes do corpo podem figurar na imagem grotesca (sobretudo na do corpo despedaçado), mas têm nesse caso apenas o papel de figurantes no drama grotesco; eles não são jamais enfatizados [...].¹⁵³

A violência gráfica expressa nesta capa traz sentidos mais profundos. Os corpos em decomposição, as partes mutiladas, o rio sangrento, todos dotados de significados que extrapolam o simples uso da violência, pois a própria violência passa a se tornar objeto passível de questionamento para o *Slayer*. É através do uso do grotesco que boa parte da mensagem da banda se configura. Considerando as teorias de Bakhtin podemos compreender melhor a ideia de grotesco e os diversos elementos simbólicos constitutivos da imagética de *Reign in Blood*.

Expor estas considerações auxiliará no processo de leitura da nossa documentação. Compreendemos a arte de *Reign in Blood* como uma composição grotesca, dotada de incontáveis signos e significados. A

¹⁵¹ Ibid., p. 277.

¹⁵² Ibid., p. 277.

¹⁵³ Ibid., p. 278.

diversidade simbólica presente neste disco nos permite dialogar com períodos históricos anteriores.

Para entendermos a arte do *Slayer* ponderamos a importância de avaliar as semelhanças entre a arte sacra medieval e o trabalho da banda expresso em *Reign in Blood*. Esta capa nos ajuda a estabelecer ligações entre o passado medieval e as questões do presente. Esta característica da obra do *Slayer* contribui também para sanar alguns preconceitos existentes em relação à música pesada, pois há muito o *Metal* recebe acusações de ser uma musicalidade esvaziada de sentidos críticos, culturais e intelectuais. Ainda entendendo as capas de discos como um trabalho interventor na sociedade, a nossa curiosidade se aflora para entender a quem se dirigiam as críticas elaboradas pelo *Slayer*.

2.2 – Diabolus in Musica

Diabolus in Musica é um termo latino utilizado durante o período medieval para se referir às músicas de atmosfera densa, profana e que utilizavam dissonâncias entre as notas musicais. Principalmente a dissonância entre as notas Si e Fá que geravam o trítono, três notas tocadas ao mesmo tempo, porém, com intensidades diferentes. O clima tenso gerado por esta técnica por vários séculos acabou sendo banido da música sacra medieval e até mesmo das composições seculares. Era o Diabo na música, pois não era “natural” um acorde harmônico surgir da dissonância de tons altos e agudos simultaneamente¹⁵⁴. Este termo nomeia um dos álbuns de estúdio do *Slayer* lançado em 1998. *Diabolus in Musica* se torna apropriado para falarmos das representações diabólicas expressas na imagética do *Slayer*, pois agora não se trata apenas de dissonância musical, mas da apropriação e ressignificação desta figura como objeto de inspiração musical.

Reign in Blood é um marco na música pesada. No ano de seu lançamento o disco conseguiu boas marcas de vendas, ainda mais por se tratar de um disco *underground*. O reconhecimento do trabalho do *Slayer* não tardou a chegar. Poucos meses após ser lançado, já no ano de 1987, *Reign in Blood*

¹⁵⁴ Disponível em: <http://whiplash.net/materias/curiosidades/064399-slayer.html> Acessado em: 12/11/2015

atinge a posição de 94^a da Billboard 200¹⁵⁵ nos Estados Unidos, posição conquistada a duras penas, pois diversas rádios não tocavam o disco por ser controverso demais. Já no Reino Unido o disco conseguiu atingir a posição 47^a das paradas de sucesso¹⁵⁶. No ano de 1992, o disco vendeu 500 mil exemplares nos Estados Unidos e o *Slayer* ganhou disco de ouro emitido pela RIAA¹⁵⁷.

Estes dados se referem às vendas oficiais do disco, pois se pensarmos nas várias gravações piratas feitas utilizando fitas K7 estes números devem ser ainda mais superiores. Diversos artistas e críticos musicais elencam *Reign in Blood* como um disco influente no cenário *Metal* a nível mundial. Várias matérias de revistas especializadas no *Heavy Metal* colocam este disco entre os 10 melhores ou entre os 100 melhores discos já produzidos até então. Exemplificando esta fala a listagem da revista *Kerrang!* coloca *Reign in Blood* como o segundo melhor disco de 1986, desbancando outros discos clássicos lançados no mesmo ano como *Master of Puppets* do *Metallica*, que ficou em terceiro, *Peace Sells... but who's buying it* do *Megadeth* em sexto e *Somewhere in time* do *Iron Maiden* em sétimo¹⁵⁸. Diversos outros prêmios foram concedidos ao *Slayer* por este trabalho ao longo dos anos, sendo o mais recente *Top 25 Extreme Metal Albums of All Time* da revista virtual *Loudwire.com*¹⁵⁹. O *Slayer* traz neste disco uma agressividade tanto sonora quanto gráfica inigualável até então.

Estes dados nos mostram que o trabalho do *Slayer* foi e ainda é apreciado por diversas pessoas espalhadas pelo mundo. *Reign in Blood* surge como um disco *underground* lançado por uma gravadora especializada em artistas de hip hop – *Def Jam Recordings* –, que rapidamente ganha seu espaço no cenário *Metal* norte-americano e serve como base para vários outros músicos de *Heavy Metal* espalhados pelo mundo. O disco é realmente único. A curta duração de 29 minutos de todo o disco já foi o suficiente para mostrar a sonoridade do *Slayer*. É como se a banda tivesse tocando um *setlist*

¹⁵⁵ The Billboard 200. Disponível em: <http://www.billboard.com/artist/279575/Slayer/chart?f=305> Acessado em: 02/03/2016

¹⁵⁶ Disponível em: http://www.officialcharts.com/artist/_/Slayer/ Acessado em: 02/03/2016

¹⁵⁷ Disponível em: http://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=SLAYER&ti=REIGN+IN+BLOOD Acessado em: 02/03/2016

¹⁵⁸ Disponível em: <http://www.rocklistmusic.co.uk/kerrang.html> Acessado em: 02/03/2016

¹⁵⁹ Disponível em: <http://loudwire.com/top-extreme-metal-albums/#photogallery-1=26> Acessado em: 02/03/2016

completo durante um *show*, pois não existem pausas da *fade in* e *fade out* entre uma faixa e outra. Eles emendam um compasso no outro desde a primeira música até a última sem desacelerar o ritmo frenético. O *Slayer* mostra as pretensões musicais já no início do disco com a música *Angel of Death* que trata da temática do Holocausto. Sem suavizar nas temáticas das letras, logo em seguida a música *Piece by Piece* fala da perspectiva de um *serial killer* que esquarteja suas vítimas e sente prazer em executar essas ações. E assim segue o disco tratando de assassinos em série, violência urbana, rituais satânicos, blasfêmias e mais mortes.

Joel McIver comenta a importância deste álbum.

Dos grandes álbuns de Thrash metal lançados em 1986/87, o do Metallica foi o primeiro, o do Megadeth foi o mais raivoso e o do Anthrax foi o mais divertido. Porém, um outro álbum se sobressaiu a esses todos – e seu impacto ecoou pelos anos seguintes. *Reign in Blood* é o álbum perfeito de metal extremo e nunca, nunca foi superado, apesar de alguns terem quase se equiparado em algumas ocasiões.¹⁶⁰

Um disco com um grau de violência simbólica tão elevada não poderia possuir como capa algo suave. A capa consegue ser tão grotesca, mórbida e violenta quanto as músicas contidas no disco. O trabalho gráfico foi desenvolvido pelo artista plástico Larry W. Carroll, que até então nunca havia trabalhado com *design* de capas de discos e depois de *Reign in Blood* executou mais quatro trabalhos para a banda.

O envolvimento de Larry Carroll com o *Slayer* se deu através de um convite de Rick Rubin, produtor da banda na época. Os trabalhos deste artista eram realizados para os jornais da época e envolviam os debates políticos existentes no momento. O trabalho com o *Slayer* fugia um pouco do cotidiano deste artista e das propostas de *design* com que estava acostumado a lidar.

A proposta inicial era desenhar uma capa semelhante ao trabalho realizado com a *Show no Mercy*, onde o Diabo seria representado com a cabeça de um bode e o corpo de um guerreiro empunhando uma espada. As diferenças na ideia do *design*, segundo os relatos de Rubin, assemelhavam-se aos trabalhos do *Venom* como *Welcome to Hell* (1981), dando maior destaque

¹⁶⁰ McIVER, 2013, p. 107

a algo “com uma cabeça de bode”¹⁶¹. Porém, o que Larry Carroll entregou era ainda mais extremo e perturbador do que os produtores imaginavam.

Em artigo assinado por J. Bennet e publicado pela revista *Decibel*¹⁶², especializada em *Heavy Metal*, Carroll comenta sobre o trabalho realizado para o *Slayer*.

Conheci Rick Rubin num café, em Nova York - deve ter sido em 1986. Ele tinha uma aparência bem semelhante com a que tem agora, com a barba grande e tudo. Eu tinha ouvido falar do Slayer, porque sou da Califórnia, mas eu nunca tinha visto. Naquela época, eu estava fazendo um monte de ilustrações políticas para The Progressive, o Village Voice, a página op-ed New York Times, coisas assim. Se bem me lembro, a banda não gostou de primeira da capa que fiz para *Reign in Blood*. Alguém não gostou, de qualquer maneira, eu não me lembro se era realmente alguém na banda ou os produtores. Mas então alguém na banda mostrou para a mãe, e sua mãe achava que era nojento, então eles sabiam que estavam no caminho certo.

163

Abaixo está nossa documentação, a capa do disco *Reign in Blood*, lançada em 1986 pelo *Slayer*. A versão da imagem que utilizamos em nossas análises foi retirada do *website* oficial da banda¹⁶⁴. Embora seja muito fácil localizá-la na internet devido seu grau de importância dentro do cenário *Metal*, retirá-la de uma fonte “oficial” nos ajuda a fugir de arquivos manipulados digitalmente. Esta versão virtual está em 1024x1024 pixels, remasterizada para aperfeiçoar os detalhes sem que com isso se perca o trabalho original de Larry Carroll.

¹⁶¹ ARCHER, Ralph. **The art of Larry Carroll**. Disponível em: <http://www.deathmetal.org/news/the-art-of-larry-carroll/> Acessado em: 15/04/2016

¹⁶² BENNET, J. **An exclusive oral history of Slayer**. Disponível em: http://web.archive.org/web/20061020200807/http://www.decibelmagazine.com/features_detail.aspx?id=4566 Acessado em: 15/04/2016

¹⁶³ LARRY CARROLL apud BENNET, 2006, p. 4

¹⁶⁴ Disponível em: <http://www.slayer.net/#discography-section> Acessado em: 10/05/2014



Imagem 6 – Capa do disco Reign in Blood da banda Slayer lançado em 1986.

Todo o trabalho foi realizado utilizando duas técnicas combinadas que é o desenho e a foto colagem. O artista procurou mesclar as duas técnicas para valorar ainda mais os aspectos perturbadores e grotescos da imagem, utilizando para isto tons escuros e o sombreado pesado. As imagens recortadas e coladas foram xerocopiadas e mescladas aos traços elaborados pelo artista. O resultado final é caótico por trazer diversos elementos para o campo de visão do espectador.

A composição quase não possui profundidade, o primeiro e segundo planos se misturam resultando numa dificuldade de compreender as divisões entre eles, dando a entender que toda a imagem segue apenas os eixos horizontais e verticais. Existem diversos elementos expostos pelo artista, cujas ações gravitam em torno da figura central, que é Satã entronizado. Podemos perceber que a aparência desta criatura animalesca permanece tranquila diante de todo o caos que se desenrola a sua volta. Ele apoia um dos braços sob uma cabeça decapitada e empalada por uma haste que sai do seu trono.

Seu trono é puxado por quatro diferentes criaturas grotescas, sendo uma delas com aparência humana no canto inferior direito, outra com mitra de bispo sobre a cabeça no canto inferior esquerdo e a terceira é uma mescla de demônio com uma pessoa. Já o quarto indivíduo é especulativo, pois ele permanece oculto pelo trono de Satã. Com exceção do rio de sangue em destaque na cor vermelha, o restante da imagem é em preto e branco.

Estes sujeitos caminham por uma caverna escura e inundada com sangue. O cortejo fúnebre continua seu trajeto por este rio sangrento que está repleto de cabeças decepadas ou de indivíduos que têm os corpos imersos no sangue. Nas paredes da caverna observamos diversas cenas brutais incluindo sujeitos enforcados, cabeças decepadas, corpos mutilados, corpos empalados, corpos cravejados por flechas, além do sangue escorrendo pelas paredes.

Do canto inferior esquerdo observamos uma quantidade considerável de cabeças que adentram a caverna. Pode-se entender que é ali a entrada para este Inferno sangrento elaborado pelo *Slayer*. São infinitas almas que adentram este lugar de tormento e sofrimentos, porém, no seu princípio elas não estão imersas em sangue. É a partir da caverna, depois de realizado o rito de passagem, que elas se afogam no sangue que sai do trono de Satã. Entremeadas a elas se observam algumas cabeças com a mitra bispal e outras com olhares ameaçadores para o espectador.

Retornando às figuras escravizadas que puxam o trono de Satã algo nos chama atenção. Tanto a figura do homem da direita quanto a do bispo estão com seus órgãos sexuais em ereção. São figuras fálicas que praticamente passam despercebidas em meio ao caos generalizado e tantas outras situações grotescas que chamam a atenção do espectador. Somente após as leituras de análises realizadas por outros autores que notamos este detalhe, mesmo passados vários anos após termos tomado contato pela primeira vez com esta imagem. A erotização do corpo masculino e não a do feminino traz ao debate novos elementos, pois quebra com algumas estruturas que existem em produções desta natureza, haja vista que inicialmente são discos consumidos majoritariamente por um público masculino. Todavia não podemos deixar passar o aspecto sarcástico de Larry Carroll ao colocar dois pênis eretos na capa de um disco que seria consumido por este público.

No canto superior esquerdo observamos o logotipo da banda *Slayer* circunscrito em um pentagrama de ponta-cabeça incompleto. Esta logo aparece pela primeira vez na arte do primeiro álbum *Show no Mercy*. Já no extremo oposto, inferior direito, observamos o título do álbum escrito em letras garrafais e com o efeito de translucidez.

A composição da obra possui elementos similares às produções artísticas medievais expressas em afrescos, iluminuras, retábulos e etc. Na página pessoal de Larry Carroll lemos a informação de que este artista estudou artes plásticas na Universidade da Flórida, logo, esta informação nos leva a supor que em seus estudos possivelmente tenha tomado contato com os estilos desenvolvidos durante o medievo. Alguns elementos compositivos de *Reign in Blood* possuem similaridades com obras artísticas do período medieval como bidimensionalidade, inexpressão nas faces representadas, quase ausência de simetrias anatômicas, plano de fundo pouco definido e hierarquização dos indivíduos representados¹⁶⁵. Os pontos de divergência podem ser ponderados a partir das técnicas utilizadas, do espaço ao qual se destina a arte final e da finalidade desta. Ainda que seja óbvio vale afirmar que esta produção imagética foge do espaço religioso quanto à ideia de produção e objetivo de se ter uma imagem diabólica. O Satã entronizado do *Slayer* apresenta diferenças dos satãs entronizados medievais.

Por ter esta carga simbólica tão remissiva ao medievo, faz-se importante entender como Satã era representado naquele período e como sua iconografia se transformou ao ponto de ser utilizado por uma banda de *Thrash Metal*. Para pensarmos os elementos simbólicos que a figura diabólica traz consigo é importante entender a perspectiva do historiador brasileiro Carlos Roberto F. Nogueira¹⁶⁶ quando este se lança ao desafio de explicar a história do próprio diabo dentro do imaginário cristão. Este ser que tanto atormentou as pessoas do medievo, sujeito de importantes produções iconográficas, passa a ser descrito desde sua primeira aparição nos escritos hebraicos.

Os hebreus tiveram uma forte influência destas culturas politeístas da Mesopotâmia. Eles personificavam na forma unitária as forças regentes dos

¹⁶⁵ Disponível em: <https://arteemtodaaparte.wordpress.com/tag/pintura-medieval/> Acessado em: 20/04/2016

¹⁶⁶ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. 2 ed. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

homens e do Universo, e em meio a uma região recheada de deuses possíveis foi um trabalho árduo manter o monoteísmo. Devido às trocas culturais entre os povos hebreus e os demais povos mesopotâmicos a lógica maniqueísta passa a influenciar a concepção de divindade dos hebreus. Logo, essas forças ganharam personificações com feições mais humanas, ainda que mais poderosas do que os humanos comuns. Os hebreus passam a conceber a existência apenas da força positiva que seria Yhwh¹⁶⁷, já o mal seria praticado por espíritos malignos designados por Yhwh para tentar a fé dos homens¹⁶⁸.

Já neste período a figura de Satã sofre alterações quanto a sua composição corpórea e importância no equilíbrio do Cosmos. Sendo em muitos casos associado às divindades politeístas estrangeiras, Satã assume algumas de suas características físicas ou psicológicas. Mas é no Cristianismo que esta figura ganha maior destaque.

Quando direcionamos nossos olhares para a mentalidade cristã europeia no final do período medieval, observamos as mudanças de concepções que a figura diabólica assume. Tanto a obra de Jean Delumeau quanto a de Jacques Le Goff¹⁶⁹ se tornam fundamentais para compreendermos os processos de transformações da figura diabólica. Delumeau¹⁷⁰ quando fala da figura de Satã no final Idade Média nos mostra que a figura tão emblemática do mal mudava sua iconografia com o passar dos anos e os anseios daquela sociedade. Em muitas representações desses demônios medievais o medo da danação, do pecado e do fogo do Inferno fazia parte das produções artísticas daquele momento. Isso mostrava como aquela sociedade temia fugir às regras de Deus e cair nas armadilhas de Satã, condenando assim sua alma a tormentos eternos. Entretanto, para aqueles que cometeram pecados ou delitos menores em vida o Purgatório aparece como um alento para quem teme pela danação eterna¹⁷¹.

Delumeau ao abordar o medo no Ocidente medieval nos fala sobre como identificar as origens destes temores. O fio condutor de suas análises

¹⁶⁷ Yhwh, Yhawe, Javé ou Jeová são segundo a tradição judaico-cristã o verdadeiro nome de Deus revelado aos profetas no livro do Êxodo, podendo ser conferido nas passagens 15:11, 18:11, 20:1-3.

¹⁶⁸ NOGUEIRA, 2002, p. 14-15.

¹⁶⁹ LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do Purgatório**. Trad. Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

¹⁷⁰ DELUMEAU, 2009, p. 354-360.

¹⁷¹ LE GOFF, 1995, p. 18.

está em ponderar a mentalidade medieval e, principalmente, as representações do outro destoante. A construção do medo seguia em partes a moral religiosa daquele período, pois esta contribuía para disseminar uma série de temores no restante da população, sejam eles escatológicos, teleológicos e teológicos.

Buscando em diversas produções religiosas produzidas no final da Idade Média, Delumeau demonstra como esta figura influenciava uma vastíssima produção cultural. Ela assumia diversas feições, sendo as principais a catequese e a memória para aqueles que permanecem no pecado. Para aquela sociedade o Mal era real e estava à espreita de suas almas.

Parte da inquietação era direcionada aos sujeitos socialmente indesejados. Aqueles que eram divergentes dos preceitos cristãos ou mesmo de culturas diferentes eram observados atentamente, pois eram passíveis de causar injúrias à população local. A estes sujeitos o discurso religioso pesava o olhar acusador por entendê-los como agentes do mal maior. Nesse sentido, é interessante pensar a quem a figura diabólica passava a se referir.

Mas, precisamente, os homens de Igreja apontaram e desmascararam esse adversário dos homens. Levantaram o inventário dos males que ele é capaz de provocar e a lista de seus agentes: os turcos, os judeus, os heréticos, as mulheres (especialmente as feiticeiras).¹⁷²

Em suma, aquele que foge do cotidiano ou da normalidade é observado com desconfiança pelos seus pares. A figura do divergente ou do estrangeiro é dotada de sentidos ligados aos malefícios. Também pudera, em uma sociedade do século XIII e XIV que passava por profundas crises e transformações, qualquer situação que fugia da normatividade era observada com desconfiança. Mais ainda, o discurso criado pelos homens da Igreja tinha um caráter também de justificar práticas de perseguições aos praticantes de outras religiões, mais precisamente os judeus e os islâmicos - posteriormente alguns destes discursos se direcionam aos protestantes.

Em relação aos turcos o medo se tornava mais real devido à expansão do império Otomano. As várias vitórias dos turcos nas regiões do Leste Europeu e a permanência de islâmicos na Península Ibérica era, segundo a concepção dos europeus ocidentais, uma nova invasão dos bárbaros que ameaçava aquela sociedade. Esse temor se ampliava com a possibilidade da

¹⁷² DELUMEAU, 2009, p. 44

conversão da população das áreas ocupadas pelos turcos ao islamismo¹⁷³. Abandonar a fé é garantia de condenar a alma eternamente ao Inferno.

Não basta simplesmente dizer aos fieis cristãos para evitar o judeu ou o islâmico. É preciso demonizá-los. Se o diabo espreita pelas almas dos incautos, este utiliza de seus agentes terrenos para encaminhá-los ao pecado, logo, ao Inferno. E não existe temor maior dentro da mentalidade cristã do que o medo da danação eterna. Satã neste período não é entendido apenas como uma figura alegórica que decora iluminuras, vitrais ou esculturas. Ele é real. Por isso, “desmascarar Satã e seus agentes e lutar contra o pecado era, além disso, diminuir sobre a terra a dose de infortúnios de que são a verdadeira causa.”¹⁷⁴

Outra figura importante a que daremos maior atenção, interpretada como agente de Satã aqui na Terra, é a mulher. A ela o peso da repressão moral praticada pela Igreja foi maior durante a Baixa Idade Média. Pelos padres da Igreja a mulher é entendida como portadora do pecado original que assolou os homens e os envergonhou perante Deus. Além disso, as mulheres são preferidas do diabo, pois ainda continuam carregando o sinal do pecado original, constituindo-se como uma importante ferramenta para atormentar os incautos e afastá-los de Deus.

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri?¹⁷⁵

Segundo a visão de Delumeau esse temor em relação à figura feminina possui raízes profundas na psique humana. Elaborando um intrincado argumento aproximando as perspectivas de Freud a respeito da sexualidade humana e Simone de Beauvoir com a perspectiva do segundo sexo, o autor demonstra que esse temor em relação à mulher em vários casos se atrela à sexualidade. Ele, ao analisar a mentalidade da época, explica que o corpo

¹⁷³ Ibid., p. 399.400.

¹⁷⁴ Ibid., p. 44.

¹⁷⁵ Ibid., p. 468.

feminino é um mistério para o homem, por ser um mistério é possível portador de calamidades. Em diversas culturas a mulher é entendida como um ser especial que pode interligar tanto o plano terreno quanto o plano imaterial.

Segundo Delumeau, a mulher feiticeira era a que mais causava aflição àquela sociedade. A esta foram imputados todos os tipos de crimes hediondos e catástrofes que escapavam à compreensão humana. Para livrar os homens destas sacerdotisas diabólicas, por volta do século XV, os monges alemães Heinrich Kramer e Janes Sprenger criaram um manual de perseguição aos hereges e às feiticeiras. O *Malleus Maleficarum*¹⁷⁶ trazia em seu conteúdo todas as descrições de como Satã utiliza seus agentes desviantes, como identificá-los, desmascará-los e principalmente supliciá-los ainda em vida.

No livro *Malleus Maleficarum*, os autores ressaltam que a maioria daqueles que praticavam bruxaria eram mulheres. “Observação: Antigamente esses criminosos sofriam dupla punição e eram muitas vezes atirados às feras para serem devorados. Hoje, são queimados vivos nas fogueiras, provavelmente porque na sua maioria são mulheres”.¹⁷⁷ Essa argumentação dos dois monges católicos se desenvolve analisando a fragilidade tanto do corpo quanto da fé da mulher. Por ser frágil, porém não na sexualidade, as mulheres teriam seus corpos dominados por espíritos malignos, e este domínio se consumava através do controle e manipulação do ato sexual. Com este mecanismo ardiloso, o sexo, elas conseguiriam desvirtuar a vontade e fé dos homens, arrastando-os para a perdição. Logo, para Kramer e Sprenger, quem estava ligado à sexualidade seria a mulher. Ainda utilizando de argumentação teológica referente ao momento da criação de Eva, elas teriam mais cumplicidade com o diabo, pois a primeira mulher nasceu da costela torta do homem, então não teria como ela ser reta.

Para estes autores medievais, a mulher se torna portadora dos malefícios. Tais discursos criados visam tanto à diminuição do papel social da mulher, quanto torná-la submissa aos homens. Àquelas que por ventura se rebelarem poderão ser interpretadas como agentes do mal. E o mal provocado pelo diabo junto de seus agentes, segundo Kramer e Sprenger, só seria possível segundo a vontade de Deus.

¹⁷⁶ KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Janes. **Malleus Maleficarum**. Tradução de Paulo Froes - Rio de Janeiro: Editora Rosa Dos Tempos, 1991.

¹⁷⁷ KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 55

Do que já se disse, tiramos a seguinte conclusão: a opinião mais certa e mais católica é a de que existem feiticeiros e bruxas que, com a ajuda do diabo, graças a um pacto com ele firmado, se tornam capazes, se Deus permitir, de causar males e flagelos autênticos e concretos, o que não torna improvável serem também capazes de produzir ilusões, visionárias e fantásticas, por algum meio extraordinário e peculiar.¹⁷⁸

Esta era uma saída encontrada para tentar justificar a existência e a origem do mal. Durante séculos, vários doutores da Igreja tentaram explicar essa incógnita, pois se Deus era misericordioso e bondoso, então de onde viria o mal que assola os homens? “Deus é todo poderoso; Deus é absolutamente bom; contudo o mal existe.”¹⁷⁹ Uma possível resposta encontrada foi por Agostinho de Hipona ao dizer sobre o livre-arbítrio, em que Deus concede aos homens e mulheres a possibilidade de seguirem suas palavras ou o caminho que os desviam de Deus. A resposta, segundo Kramer e Sprenger, caminha neste sentido atrelando o livre-arbítrio às ações do Anjo Caído que se levantou contra Deus. Por inveja ou ódio da principal criação divina tenta os homens até corrompê-los e assim constranger Deus. Cabe aos homens da Igreja mostrarem os caminhos de Deus, seja pelo amor ou pela dor.

Na perspectiva teológica cristã podemos pensar a questão do mal personificado, o diabo e suas diabruras. Entretanto, “que a filosofia e a teologia consideram o mal como um desafio sem igual, os maiores pensadores, em uma ou outras disciplinas, concordam em confessá-lo, por vezes com grande alarde.”¹⁸⁰ Estabelecer as origens do mal e como ele atua no mundo ou entre os indivíduos se tornou objeto de investigação de diversos pensadores ao longo do tempo.

Em Ricoeur encontramos uma linha racional para pensarmos o mal dentro desta mentalidade cristã medieval. Compreende-se o ato maldoso como aquele que está destoante da vontade divina, ou seja, o pecado. O mal reside em pecar, nos desvios morais que acometem os homens devido a sua fraqueza carnal. Por esta interpretação, como nos coloca Ricoeur¹⁸¹, pode-se pensar em formas de punir estes infratores, e assim colocá-los na retidão moral que vigorava naquela sociedade. Torna-se necessário o ato repressor, seja para

¹⁷⁸ Ibid., p. 56.

¹⁷⁹ RICOEUR, Paul. **O mal**: Um desafio à filosofia e à teologia. Tradução Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas, SP: Editora Papirus, 1988. p. 21.

¹⁸⁰ Ibid., p. 21.

¹⁸¹ Ibid., p. 23-24.

expurgar esses agentes portadores dos malefícios e das calamidades, seja para torná-lo símbolo disciplinador para os demais membros daquela sociedade.

Esta visão reducionista não consegue abranger a essência do que seja o mal. Na tentativa de tentar iluminar melhor este conceito, Ricoeur discorre sobre o mal enquanto sofrimento seja ele causa ou consequência de um ato maléfico. O significado do Mal enquanto consequência pode ser notado nas falas de Kramer e Sprenger. A cada ato nocivo aos indivíduos ou à majestade celestial se incorre em vida ou pós-morte nas devidas punições aos transgressores, seja por uma necessidade da própria punição ou por um sentimento vingativo.

A subjetividade deste termo o torna um tema complexo e de difícil resposta. Mesmo o questionamento simples – de onde vem o mal? – abre as possibilidades interpretativas e investigativas ao infinito de respostas plausíveis. Entre estas várias possibilidades de pensar a origem do mal e sua atuação no mundo, notamos na figura diabólica a imputação do significado da própria maldade. Em outras palavras, o mal na mentalidade cristã medieval assumiria em determinadas interpretações, como de Kramer e Sprenger, a forma dos demônios, e estes, por sua vez, podem alterar suas aparências para assumir as feições daqueles que são socialmente indesejados.

Quando analisamos o período descrito por Delumeau e onde se inserem Sprenger e Kramer a afirmativa da cidade sitiada ser a própria Igreja Católica se torna plausível. Períodos de intensas mudanças resultam em desconforto e, até mesmo, em temores em relação ao futuro vindouro. Não por acaso nesses momentos de transição é possível observarmos elementos que tentam conservar as estruturas existentes e aqueles que buscam outras explicações ou saídas para os problemas vividos.

Após entender as ações dos agentes de Satã aqui na Terra é importante mostrar aos incautos os tormentos que lhes aguardam no Inferno. Nesse sentido, os períodos entre o século XII ao XVI produziram uma quantidade significativa de representações dos tormentos infernais sejam em retábulos, oratórios, iluminuras, vitrais, mosaicos, afrescos, músicas e escritos. Delumeau explana sobre representações do diabólico produzidas durante o

medieval¹⁸². Michel Vovelle¹⁸³, quando discute sobre a existência do Purgatório no imaginário cristão, também aponta para essas produções artísticas a respeito do Inferno. Associando-as à perspectiva de Ricoeur, tais imagens assumem o papel de aviso àqueles que insistem no caminho do pecado, no mal. Os infernos ilustrados são lembretes das punições resguardadas a estes indivíduos que se distanciaram da graça de Deus.

De toda essa efervescência artística diabólica podemos notar algumas recorrências em diferentes períodos históricos medievais e início da Idade Moderna. São diabos entronizados demonstrando o “esplendor” da majestade infernal, que do alto de seu trono comanda os tormentos sobre os condenados. Embora esteja sentado em seu trono isso não lhe impede de, ele mesmo, praticar alguns tormentos às almas lançadas nas chamas eternas. Na esfera mais profunda do Inferno, Satã devora as almas dos pecadores. Quando Satã atua no plano terreno ou utiliza seus agentes para este fim, observamos criaturas grotescas que mesclam o corpo humano com o de outros animais, principalmente chacais e bodes. Figuras em forma de serpente também ganham destaque nas produções do século XIII e XIV.

Observamos também que a figura de Satã divide espaço com as figuras sagradas das altas hierarquias celestes. Quando estas estão juntas em uma mesma composição podem ser tanto as histórias de tentações diabólicas aos santos católicos ou são alusões ao derradeiro momento do Cristianismo, momento do Juízo Final. Diversos exemplos foram criados pela cristandade mostrando as almas justas em apoteose e as almas pecaminosas sendo atiradas ao Inferno. Fra Angelico quando representa o Juízo Final no século XIV sob o estilo do gótico tardio mostra a dramaticidade desta passagem religiosa. Trazer sua obra para este debate nos ajuda a compreender a questão do diabo entronizado e das representações do inferno selado no interior da caverna. Logo, determinados elementos de sua obra se relacionam à composição infernal contida em *Reign in Blood*.

¹⁸² DELUMEAU, 2009, p. 355-360.

¹⁸³ VOVELLE, Michel. **As almas do Purgatório ou o trabalho de luto**. Tradução Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 17.

A seguir, disponibilizamos uma fotografia desta pintura feita pelo beato Fra Angelico. Esta imagem feita no século XIV nos ajuda a entender a relação entre *Reign in Blood* e as obras medievais. Esta obra em particular foi selecionada justamente por representar os momentos finais da humanidade, segundo a escatologia católica, e por trazer uma ilustração do Inferno semelhante à expressa pelo *Slayer*.



Imagem 7 – O Juízo Final,, Fra Angelico (1431) Têmpera sobre madeira. 105x210 cm. Museo Nazionale di San Marco

O *Juízo Final* de Fra Angelico, atualmente exposta na Galeria Nacional em Roma, mostra os mortos sendo chamados por Jesus para o grande momento da cristandade. O marco divisor destas almas nada mais é do que o próprio Senhor, cujo esplendor celeste comanda os anjos para arrebatá-los os puros e ao mesmo tempo legitima a violência dos demônios em encaminhar ao Inferno os pecadores. Estes últimos são empurrados para uma montanha sombria e macabra e lá chegados são despidos de suas vestes terrenas para se prepararem para os tormentos eternos.

O ritual de passagem segundo a perspectiva de Fra Angelico é violento para os pecadores. O ato de terem suas vestes rasgadas por demônios pode ser entendido como uma forma de retorno ao pecado original de Adão e Eva, pois estes só perceberam estarem no pecado quando entenderam sua nudez.

A vergonha do corpo exposto atormentará estas almas pela eternidade e os demônios que as arrebanham não deixarão que se esqueçam disso. Quando já estão lançadas ao Inferno, este se divide geograficamente em pelo menos oito nichos distintos, sendo o primeiro a “recepção” aos recém-chegados e o último reservado ao Satã de pele negra que devora os corpos dos condenados. Os demais nichos são destinados a cada um dos pecados capitais, onde os demônios menores atormentam os pecadores com uma série de torturas específicas de cada lugar.

Outro exemplo escatológico é a obra de Michelangelo exposta na Capela Sistina. Dividindo espaço com diversas outras passagens bíblicas, o Juízo Final assume um papel importante em toda a composição. Neste afresco Jesus é a figura central das ações e com um simples movimento dos dedos traz para perto de si os justos e puros de coração enquanto ao mesmo tempo condena os demais. Como sendo uma característica da arte renascentista o retorno aos clássicos greco-romanos, Michelangelo simboliza a passagem para o além utilizando o rio Aqueronte e o barqueiro Caronte. Porém, nem todas as almas são transportadas pelo barqueiro, apenas as danadas ao Inferno, enquanto as demais são arrebatadas por anjos. Todavia o Inferno em si acaba sendo minimizado nas obras de Fran Angelico e Michelangelo, sendo o esplendor máximo a assunção dos justos aos Céus.

Entretanto, possivelmente as capas dos primeiros discos do *Slayer* se associam às produções renascentistas do pintor flamengo Hieronymus Bosch. Sua vivência entre fins do século XV e meados do XVI permitiu ao artista pintar diversos quadros. Para além dos infernos medievais, entendemos o estilo de *Reign in Blood* semelhante ao estilo artístico adotado por Bosch, principalmente nas representações de figuras grotescas em um cenário caótico. Tanto nas obras *Tentações de Santo Antônio*, *O jardim das delícias* e *Juízo Final*, observa-se a presença de diversos elementos simbólicos em diferentes ações. Os ambientes retratados pelo artista se mesclam tanto com o alto quanto com o baixo corporal em diversos momentos. O artista representa também os corpos em constante transformação, principalmente num hibridismo com formas animalescas portando significados plurais.

Para além de *Reign in Blood*, se observarmos as três composições de Carroll para a banda, notamos semelhanças com as obras de Bosch,

principalmente o elemento caótico e as figuras alusivas ao grotesco. Abaixo disponibilizamos uma imagem que mescla estas três capas produzidas por Larry Carroll para o *Slayer*, sendo elas: *Reign in Blood* (1986) e *South of Heaven* (1988) e *Seasons in the Abyss* (1990). Ambas foram retiradas do site oficial do *Slayer*¹⁸⁴.

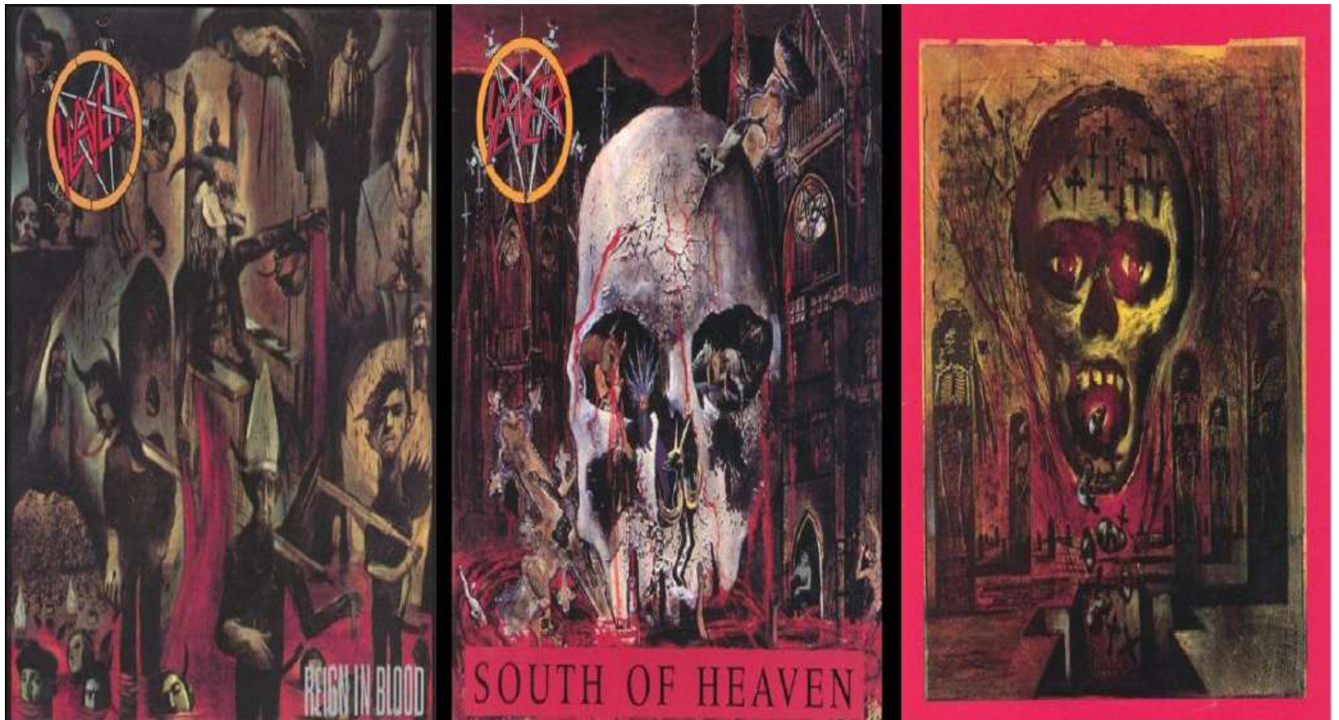


Figura 8 – Capas dos discos da banda Slayer.

Podemos partir da principal obra de Bosch, o tríptico *O jardim das Delícias Terrenas*, de 1504, como um referencial comparativo com a arte do *Slayer*. Bosch nos apresenta três linhas de raciocínio em sua obra, partindo do Jardim do Éden representado como um lugar de relativa ordem, onde habitam os animais em seu estado natural – não metamorfoseados em outras formas – em harmonia tanto com o criador quanto com os residentes humanos, Adão e Eva. Já na parte central do tríptico que representa o mundo terreno e as vivências humanas exiladas do Éden reina o caos. São diversas figuras retratadas por Bosch tanto de pessoas quanto de animais, além daquelas figuras híbridas. Neste lugar os homens e as mulheres estão entregues às delícias terrenas que se podem interpretar de diversas maneiras, mas a principal são as conotativas sexuais. Retomando Bakhtin, o alto e o baixo material corporal se mesclam com o lugar e em diversos momentos ocorre a

¹⁸⁴ Disponível em: <http://www.slayer.net/> Acessado em: 18/08/2016

inversão dos papéis. Já na terceira parte do tríptico de Bosch observamos o momento derradeiro da criação, a danação no Inferno. Observa-se a ausência de uma representação do Paraíso, lugar destinado aos justos, pois toda esta composição abarca a humanidade lançada ao inferno e atormentada por demônios. Talvez, para Bosch, a humanidade por vivenciar apenas os prazeres terrenos não encontrará a salvação no Paraíso; não regressará ao seu estado de natureza, de ordem e harmonia; permanecerá eternamente banida do Éden.

A proposta de Bosch estava em expor a complexidade da existência humana em um mundo afligido por temores, em constante transformação. Além disso, suas obras possuíam caráter religioso ao representarem determinados elementos e iconografias pertencentes à cristandade. Mesmo ao retratar figuras desproporcionais e híbridas, talvez com a intencionalidade de mostrar criaturas demoníacas se relacionando com o plano terreno, suas obras se voltam à representação do sagrado e conservam certo respeito à iconografia cristã.

Entretanto, o *Slayer* apresenta outras perspectivas para estes símbolos cristãos em seu “tríptico de Carroll”. Crucifixos, igrejas, rosáceas, o sangue de Cristo entre outros são depostos de seu lugar de suposto respeito. Tais símbolos são utilizados com a perspectiva da blasfêmia, do insulto e da sátira. O crucifixo exposto em *South of Heaven* transpassa a caveira como uma adaga, e de seus olhos saltam criaturas híbridas caracterizadas como humanos ou animais. Seguindo a linha gráfica de *Reign in Blood*, em *South of Heaven* nota-se o elemento sangue predominando na base de toda a composição, porém com um diferencial, este agora escorre das faixadas das igrejas católicas expostas em segundo plano.

Já em *Seasons in the Abyss* o momento derradeiro desta existência terrena é a morte. Colocando estas três imagens em sequência e levando em consideração os anos de lançamento, notamos uma inversão dos polos existenciais. Primeiro existe o Inferno exposto em *Reign in Blood*, posteriormente a existência carnal mergulhada no caos e na violência representada em *South of Heaven*. Por fim, existe o próprio fim da existência, a morte. A face central de *Seasons in the Abyss* – muito parecida com O Grito de Edvard Munch – representa o grito final da existência humana, pois de sua bocarra aberta caem diversas cabeças humanas. Novamente, pensando

Bakhtin, notamos a inversão dos sentidos corpóreos, pois a boca que representa a entrada para o interior corpóreo agora regurgita partes do corpo humano em uma imensa sepultura.

Para o colunista da revista eletrônica *Loudwire.com*¹⁸⁵ James Stafford, o *design* de Larry Carroll possui não apenas semelhanças com as obras de Bosch, mas sim um “[...] update da visão de Bosch [...]”¹⁸⁶ (tradução nossa). Ao propor este inferno povoado por papas, políticos, pessoas comuns, demônios e tudo mais, Carroll traz novos significados para este mundo caótico, além de produzir um *design* gráfico impactante. Por outro viés interpretativo, Carroll traz para o final do século XX uma nova interpretação da figura diabólica. Nota-se que o diálogo traçado entre Larry Carroll e o medievo é profundo e dotado de diversos significados passíveis de interpretações historiográficas.¹⁸⁷

Tendo em vista a obra de Michelangelo, o *Juízo Final*, e regressando a nossa documentação principal, outro ponto importante para pensarmos é o rio que se transforma em sangue. Este retorno à obra de Michelangelo se justifica pelo uso da figura do rio Aqueronte e do próprio barqueiro do submundo grego. Tais símbolos do mundo clássico carregam significados instigantes para pensarmos a própria produção do *Slayer*, afinal, os corpos de *Reign in Blood* estão imersos no sangue.

Abaixo apresentamos um recorte ampliado do rio sangrento exposto pelo *Slayer*.

¹⁸⁵ STAFFORD, James. **Cover Stories:** Slayer's 'Reign in Blood'. Disponível em: <http://loudwire.com/cover-stories-slayer-reign-in-blood/> Acessado em: 19/08/2016

¹⁸⁶ Ibid., p. 1.

¹⁸⁷ Infelizmente pela ausência de um espaço maior não conseguiremos aprofundar nas possibilidades de análise destas três imagens em conjunto com outras produções artísticas. Trazer estas três capas do *Slayer* e compará-las com obras clássicas nos desperta inquietações, pois se tornam fontes preciosas para pensar a ideia de apropriação e representação da contemporaneidade através de uma perspectiva grotesca. Podemos pensar nas apropriações de obras clássicas feitas por Carroll e como ele transforma os seus sentidos ao expô-las em capas de discos. Questiona-se também a inversão de papéis presentes nestas obras e como os corpos são expostos nestas imagens. Além do próprio medo, podemos pensar nas várias representações da morte na contemporaneidade tendo como referência as capas de discos de bandas do *Heavy Metal*. Permanecem diversas indagações ainda mais instigantes que serão retomadas em trabalhos posteriores.



Imagem 9 – O rio de sangue em *Reign in Blood*

Podemos interpretar esta simbologia por quatro perspectivas diferentes que convergem em um mesmo sentido. O primeiro ponto é a simbologia da passagem do plano terreno para o plano espiritual, ideia esta remissiva ao antigo mito grego do rio Aqueronte e do barqueiro das almas Caronte. Porém, a imagem não deixa nítida a figura de Caronte, pois as almas que adentram ao Inferno no canto inferior esquerdo fazem tal passagem por conta própria. Mas, do ponto de vista simbólico, Satã não poderia assumir esta identidade clássica e se transformar no barqueiro do mundo inferior? Afinal, sua imagem aparece sendo carregada por escravos por um rio sangrento. Independente da resposta que a se chegue, a figura diabólica aqui representada demonstra aos mortos que ali habitam que estes se encontram no outro plano, logo a figura de Satã simboliza a concretização da morte desses indivíduos.

A simbologia do rio enquanto lugar de passagem destaca informações importantes nesta obra. Em culturas mais antigas a água representa a questão da fluidez, da pureza e da vida. Hugo Fortes¹⁸⁸ elabora interpretações sobre o uso simbólico da água nas produções artísticas mais antigas e aquelas feitas na contemporaneidade. As águas possuem sentidos profundos nas produções artísticas, e, no caso do *Reign in Blood*, nota-se a inversão de ideias em relação a este elemento.

O simbolismo da água como fonte de vida é mencionado em quase todas as cosmogonias, desde o Gênesis, na Bíblia, até o Alcorão, ou mesmo

¹⁸⁸ FORTES, Hugo. **Água: Significados e Simbologias na arte contemporânea.** Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c91a.pdf> Acessado em: 12/04/2016

em escritos pagãos, como os do filósofo grego Aristóteles, que cita Thales de Mileto (624-546 a.C) ao afirmar que a água seria o elemento original ou o princípio de todas as coisas. As representações da relação entre água e religião e sua simbologia como elemento primordial podem ser encontradas desde as pinturas pré-renascentistas, em que começam a surgir as pequenas paisagens de fundo nas quais se podem ver pequenos rios serpenteantes.¹⁸⁹

Quando este elemento está relacionado ao mundo dos mortos traz consigo a ideia da mudança, da passagem e do desligamento com o plano terreno. Na imagem exposta pelo *Slayer* observamos as águas assumindo esta característica simbólica dos ritos de passagem, pois na entrada da caverna as almas que se amontoam seguem o fluxo do rio em direção ao interior da caverna. Quando estas concluem o rito transformador, tomam consciência de que estão num lugar de dor e sofrimento, pois estão mergulhadas em um rio de sangue.

Outra interpretação sugerida do rio de sangue pode retornar à passagem bíblica do Êxodo 7:17-21, quando Moisés, imbuído do poder de Deus, transforma as águas do rio Nilo em sangue para forçar o faraó a libertar os hebreus da escravidão. Porém, este rio infernal nada tem de sagrado, nada possui do poder divino, a não ser o malefício e a praga da morte. Em *Reign in Blood* o sangue que profana a pureza do rio surge a partir do toque de Satã sobre suas águas. O único “milagre” que estas almas pecadoras irão ver será aquele realizado pelo próprio Satã. O rio de sangue assume também a feição simbólica de confirmação da morte daquele indivíduo.

A morte transpassa o trabalho do *Slayer*. Sobre a morte e seus sentidos plurais, faz-se necessário destacar algumas palavras do antropólogo José Carlos Rodrigues¹⁹⁰. Seu trabalho se debruça sobre as várias facetas assumidas pelas culturas ao lidarem com a morte e os mortos. O morrer e os rituais subsequentes realizados com os defuntos assumem diferentes formas de manifestação cultural. Pois, como afirma o autor:

Toda essa preocupação social em afastar a morte supõe, evidentemente, uma certa consciência realista do desaparecimento dos indivíduos e dos perigos estritamente

¹⁸⁹ FORTES, 2016, p. 2

¹⁹⁰ RODRIGUES, José Carlos. **O tabu da morte**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

sociológicos que este desaparecimento comporta. Não basta à sociedade produzir explicações e tabus que afastem a morte: é preciso ainda que ela tome decisões efetivas para assegurar sua continuidade ‘contra’ e ‘através’ do desaparecimento de seus membros.¹⁹¹

Por outra perspectiva, a morte assume o papel de etapas na existência do sujeito. A vivência se torna uma espécie de “prêmio” para o indivíduo. E assim, quando este chega ao ápice da sua existência, ao patamar mais elevado da experiência adquirida através do viver, é agraciado, quer queira ou não, pelo sono eterno. “Neste modelo a morte é uma etapa obrigatória da mobilidade social e do status de ancião é visto como implicando da parte de todos as mais sérias reverências.”¹⁹²

Após descrever diversos rituais, símbolos, representações da morte e reproduções simbólicas referentes ao morrer e lidar com o morto, o autor nos expõe a reflexão sobre o desligamento deste indivíduo com o restante da sociedade. Este desligamento deve ser uma ação coletiva, social. É preciso que haja a comunicação aos demais membros daquela sociedade que um de seus pares encontrou o fim derradeiro. A morte se torna social à medida que, com o morto, vão-se também as amizades, inimizades, propriedades entre outros.

Se a sociedade é um sistema de comunicação, o desaparecimento de um componente de sua organização põe em crise todo o sistema. A morte de um indivíduo não é um evento isolado, mas representa tantos eventos quantas relações o indivíduo morto mantivesse: amizades, inimizades, paternidade, filiação, aliança, propriedade... Todas essas relações, que constituem o tecido social, correm o risco de se romper ou se rompem efetivamente.¹⁹³

Ainda assim, para diversas culturas, o morto se faz presente entre os vivos. “Esta comunicação dos mortos com os vivos se dá nos sonhos, no aparecimento dos mortos, através de fenômenos meteorológicos, pelas sombras, pelos recém-nascidos, pelos sacerdotes...”¹⁹⁴ Seja este um ponto importante para pensarmos o temor do falecimento. Perder este contato com o

¹⁹¹ RODRIGUES, 2006, p. 67.

¹⁹² Ibid., p. 67.

¹⁹³ Ibid., p. 75.

¹⁹⁴ Ibid., p. 75-6.

morto, ainda que de formas místicas, resulta no esquecimento, e esquecimento resulta em aflição.

Se regressarmos mais uma vez às mentalidades do medievo, utilizando como guia as reflexões de Rodrigues¹⁹⁵, notamos que para determinados indivíduos o esquecimento era utilizado como forma de punição. Àqueles que se afastassem da palavra de Deus, que infligissem malefícios em vida ou em morte, cometessem pecados e atos hediondos aos olhos de Deus, deveria haver sofrimento com o exílio do Paraíso. A estes, os rituais fúnebres eram negados, seu lugar de memória era relegado às covas rasas ou ao foço coletivo, distante do solo sagrado da Igreja ou da proximidade comunitária. Mesmo após a morte o banimento eterno estaria relegado ao Inferno e seus demônios sádicos.

Ainda na perspectiva religiosa compreendemos o sangue derramado por Satã como uma alegoria ao sangue derramado por Cristo na cruz. O sagrado se torna profano e ao mesmo tempo blasfemo. O sangue que unge estas pessoas dentro da caverna se distancia do sangue do cordeiro, tão cultuado e ritualizado pelo catolicismo. Ao contrário dos eleitos, estes condenados por suas vidas carentes de virtuosidade agora amargam a eternidade mergulhados no sangue profano de Satã.

Por fim, a quarta simbologia possível deste rio sangrento pode ser entendida como uma crítica à violência praticada pelos próprios homens. O sangue simbolizado na capa de *Reign in Blood* se refere às milhares de mortes provocadas por guerras, violências urbanas, massacres, suicídios e todo tipo de atrocidade praticada pelos homens.

A humanidade viveria eternamente mergulhada num rio de sangue. Este último ponto pode ser relacionado às composições musicais presentes no disco. A primeira música de quatro minutos fala das experiências sádicas feitas por Josef Mengele nos campos de concentração em Auschwitz. Somente o Holocausto teria contribuído diretamente com pelo menos seis milhões de pessoas mortas. Seis milhões de indivíduos que têm seu sangue derramado em nome do ódio. Em outros trechos do disco o sangue que agora jorra parte da insanidade humana capaz de mutilar e matar apenas para satisfazer um desejo doentio. Já outras passagens ressaltam a violência urbana comum dos

¹⁹⁵ RODRIGUES, 2006, p. 104-106.

grandes centros urbanos que vitimavam milhares de pessoas todos os anos. O reino sangrento não está necessariamente no plano metafísico religioso, mas sim na realidade vivida pelos indivíduos na contemporaneidade.

Encontramos em Bauman uma explanação sobre estes temores contemporâneos que assolam milhares de indivíduos. Parte dos nossos temores está na ausência da segurança, que não necessariamente se relaciona à segurança pública e seus mecanismos repressores, mas sim ao temor da mudança abrupta em nossas condições de vida. O caos cotidiano presente nas grandes metrópoles se torna provocador do medo, pois o próprio cotidiano se torna fluído, passageiro, em constante transformação.

“Os perigos dos quais se tem medo (e também os medos derivados que estimulam) podem ser de três tipos.”¹⁹⁶ Eles podem ameaçar o corpo e as propriedades, outros relacionados à questão das mudanças ameaçam a durabilidade e a confiabilidade na ordem social contemporânea. O terceiro grupo destes temores contemporâneos se relaciona às ameaças ao lugar do indivíduo, sejam elas à hierarquia social, a sua identidade cultural, ao seu *status* econômico. “O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta.”¹⁹⁷

Entre os diversos medos abordados por Bauman consideramos o medo do outro um dos mais instigantes. Como o *Slayer* nos mostra em seu disco, o ser humano é capaz de cometer diversas atrocidades contra os seus semelhantes, mesmo que em alguns casos não necessariamente o malefício esteja na resultante de uma patologia psíquica, mas sim nas ações do próprio Estado contra os indivíduos subversivos ou indesejados. O ser humano é mal por natureza? Segundo Hobbes, sim, nossa essência maléfica levaria os indivíduos ao eterno conflito, resultando na necessidade de um Estado forte para mediá-los. Já para Rousseau e o seu bom selvagem, a maldade resulta no convívio social, nas ações antiéticas, na mesquinharia que assola a sociedade e influencia o homem a abandonar o seu estado de natureza. Já para Agostinho, o bem e o mal estão na questão da escolha, e estas poderão definir se um determinado sujeito é bom ou mal.

¹⁹⁶ BAUMAN, 2008, p. 10.

¹⁹⁷ Ibid., p. 11.

Mas o que é o mal? Questiona-se Bauman. “A pergunta “o que é o mal?” é irrespondível porque tendemos a chamar de “mal” precisamente o tipo de iniquidade que não podemos entender nem articular claramente, muito menos explicar sua presença de modo totalmente satisfatório.” Nesta inquietação filosófica sobre a essência da maldade e sua quase impossível resposta reside também o medo, pois, como afirma Bauman, “o medo e o mal são irmãos siameses. Não se pode encontrar um deles separado do outro.” E na aflição causada pela ausência de inteligibilidade e por ser um termo inexplicável, de certa maneira a subjetividade deste pode ser entendida como uma forma de tornar o mundo mais suportável. Embora o mal não possa ser um conceito palpável, o ato infrator já se torna passível de melhor definição.¹⁹⁸

O autor faz diversas reflexões a respeito das várias interpretações sobre o que é o mal. Retornando ao pensamento clássico, Bauman observa que desde a Grécia Clássica este tema assolava os escritos dos filósofos daquele período. Também foi objeto de estudo para os filósofos católicos durante a idade média. Nota-se a subjetividade e a imprecisão em definir o que seja mal. Caminhos encontrados para possibilitar maior elucidação deste termo estão nos atos desviantes sejam eles criminosos, imorais, antiéticos ou pecaminosos, pois para cada uma destas infrações existem punições específicas, através da criação de códigos de leis, ética e moralidade religiosa.

A sagacidade de Bauman reside em analisar os atos humanos como uma forma de esclarecer o que é o mal e como ele pode nos proporcionar medo. O autor estabelece um diálogo com as obras de Hannah Arendt para pensar tanto a condição humana quanto a própria subjetividade da ação maléfica, que, para ele, a contemporaneidade expôs em Auschwitz.

Ao explorar o caso de Eichmann Arendt nos expõe a dura realidade: o homem é capaz de cometer delitos assombrosos. E ainda mais inquietante, tais atos são praticados com a finalidade de cumprir efetivamente as ordens superiores – em se tratando de cadeia de comando militar –, assim, o ato hediondo como o assassinato pode ser interpretado como legítimo. O mal exposto em Eichmann não está no ato assassino em si, segundo alegava a própria defesa do mesmo, mas sim no não cumprimento das metas estabelecidas pelo alto comando nazista – metas estas de extermínio. O horror

¹⁹⁸ Ibid., p. 74.

– se assim pudermos defini-lo na interpretação de Arendt – está na percepção de que Eichmann é apenas um homem comum. Ele não possui asas de morcego, uma cabeça de bode ou um tridente. Ele possuía uma família, amigos, emprego e um cotidiano pacato, exceto pela parte de coordenar o extermínio judeu em Auschwitz. “O que distingue o mal burocraticamente administrado e realizado não é tanto a sua banalidade [...], mas sua racionalidade.”¹⁹⁹

Ao pensar os sujeitos que contribuíram para a eficiência assassina de Auschwitz, Bauman²⁰⁰ nos leva a questionar a própria natureza humana e os símbolos que criamos para expurgar qualquer pensamento temerário de que meu vizinho pode ser um assassino em potencial. “E, no entanto, como escreveu Primo Levi no seu último desejo e testamento do tamanho de um livro: não há dúvida de que cada um de nós é capaz, potencialmente, de se tornar um monstro.” O Holocausto e o trauma subsequente advindo com este evento limite nos leva a questionar não apenas a condição humana, mas o que temer, pois vivemos em uma realidade cuja “[...] notícia terrível, porém, é que Eichmann não era um demônio. Era uma criatura corriqueira, sem graça, enfadonhamente “comum” [...]” E neste mundo meu vizinho aparentemente comum, que cumprimenta a todos, paga seus impostos, cuida dos filhos e leva uma vida banal, pode ter sido um assassino, ou, quiçá, aquele simpático senhorzinho cansado pela ação do tempo guarde um passado genocida. Neste mesmo mundo, “[...] uma vez que saibamos disso, não precisamos mais do Diabo. Pior que isso, agora somos incapazes de levar a sério a “hipótese do Diabo” quando (se) apresentada.”

Na atualidade, o homem comum, mas também o homem dotado de potência vil assume a feição do diabólico. É o homem e seus atos hediondos o Diabo. O *Slayer* apreende esta angústia e nos revela um “jardim das delícias” sangrentas, proporcionado não por demônios, mas pelo próprio homem.

O ponto convergente destas imagens violentas vai além de várias das análises lidas. Nas várias análises elaboradas por fãs, músicos e críticos musicais se nota um limite argumentativo que foca o olhar apenas nas composições imagéticas, demonstrando o quanto este trabalho é doentio,

¹⁹⁹ Ibid., p. 85.

²⁰⁰ Ibid., p. 90.

profano, inigualável a outros trabalhos musicais do *Slayer*. Porém, é possível ir um pouco mais além. Todo este caos imagético exposto pela banda é na verdade uma crítica ao papel do Estado Burguês na contemporaneidade. Um Estado que se limita a atender aos interesses dos possuídos em detrimento dos despossuídos. Àquele que dotado de mecanismos repressores pode converter homens comuns em sentinelas de campos de extermínio. Ou, como exposto anteriormente pelo *Metallica*, é capaz pegar uma massa jovem e transformá-la em assassina e posteriormente vítima deste próprio Estado que não a reconhece ou respeita suas individualidades. Claro que efetivamente lidamos com símbolos religiosos e visões referentes ao *post-mortem*. As profanações, blasfêmias e sacrilégios existentes na capa criticam o sistema religioso cristão, seja ele principalmente católico ou protestante. Mas um elemento chave que escapa a estas análises é a própria figura do Satã entronizado.

Satã desde a demonologia medieval é entendido como um Senhor da Guerra, que se levantou contra Deus organizando um exército celeste em uma luta pelo poder. Lucifer, a estrela caída ou o anjo caído, é este comandante que quase conseguiu dar um golpe de Estado em Deus e assumir seu lugar nas esferas celestes. Porém, ele foi derrotado e banido para as profundezas da Terra. Mas lá criou para si um reino de bases feudais. Os anjos que lutaram ao seu lado na batalha contra os céus se tornaram seus respeitados generais e também senhores de terras no Inferno, cada um cuidando de uma esfera infernal e das punições ali executadas. Assim, Azazel, Behemoth, Astaroth, Belphegor, Belial e tantos outros demônios se tornam a alta nobreza infernal. Acima de todos eles está apenas a majestade infernal, Satã.²⁰¹

²⁰¹ A mitologia cristã criada em torno do banimento de Lúcifer aparece em diversos textos, tanto religiosos quanto de pesquisadores das religiões e do esoterismo. Na Bíblia referências ao anjo caído podem ser encontradas nos livros de Isaías 14:12-14 e Ezequiel 28:12-15. Outras passagens nos Salmos e no Novo Testamento também aludem à figura diabólica, principalmente no Apocalipse de João. Já os nomes dos outros deuses-demônios expostos no texto podem ser conferidos no Dicionário dos Deuses e Demônios do autor Manfred Lurker (1993) nas páginas 22, 23, 34 e 35. O autor brasileiro Carlos Roberto Nogueira (2002) dedica partes do texto a estudar os textos que se referem à caída de Lúcifer e ao surgimento desta majestade infernal. Podemos conferir estes estudos nas partes “As origens do anjo rebelde” (p. 13-23) e “Deus e o Diabo: A pedagogia do medo” (p.41-68). Jean Delimeau também comenta sobre a organização dos Infernos ao analisar a obra de Dante Alighieri e este se assemelha à organização feudal existente na Europa deste período. Outro autor que ajuda a elucidar esta questão da organização infernal e as hierarquias existentes entre os demônios é Roberto Sicuteri (1998), no livro *Lilith a Lua Negra*, publicado pela editora Paz e Terra. Ao analisar a perspectiva de Lilith, suposta primeira esposa de Adão, o autor reconstrói também as bases

Pois bem, sendo Satã rei do Inferno não é absurdo pensá-lo como um chefe de Estado, um governante assim como tantos outros aqui na Terra. Compreendê-lo como este ser que governa nos dá uma dimensão mais profunda de toda esta imagem expressa por Carroll e *Slayer*. Podemos observar uma crítica ao papel do Estado Burguês neoliberal característico da segunda metade do século XX nos países capitalistas, nesta contemporaneidade em transformação, e como ele se mantém em meio ao caos generalizado. Existe um caráter alegórico nos três ou quatro sujeitos que carregam Satã. Não por acaso um destes sujeitos que sustentam o trono diabólico representa o poder religioso cristão católico ao ostentar a mitra bispal. Já seu companheiro de castigo pode ser interpretado como o sujeito dotado de recursos financeiros, pois este está num patamar superior às demais almas que se encontram imersas no sangue. Já o terceiro condenado pode vir a simbolizar o poder repressor do Estado, pois é um dos demônios infernais que dirige seu olhar ameaçador aos “menores”. Levando em consideração que as imagens são subjetivas e abertas às mais diversas interpretações, entendemos nesta obra uma sutil alegoria grotesca remissiva às estruturas do Estado burguês. Estes indivíduos que carregam o trono de Satã são colossais em relação aos demais indivíduos que compõem a visão infernal do *Slayer*. Eles não estão atolados até o pescoço em sangue. Estão em um patamar superior aos demais homens, enquanto carregam o trono do seu regente.

O Estado alegórico expresso em *Reign in Blood* passa bem longe de uma proposta de bem estar social, afinal, dificilmente Satã iria se importar com o bem estar de seus súditos enquanto estes permanecem no Inferno. Os governantes que a população entroniza, ou melhor, legitima seus poderes, são semelhantes a este Satã entronizado, que pouco faz para atender às demandas dos seus subalternos e em vários exemplos são eles os causadores de malefícios à população. Mais precisamente podemos notar uma crítica ao próprio governo Reagan, neoliberal e conservador religioso. Suas estruturas fundamentadas na força repressora militar, na moralidade religiosa cristã e nos interesses capitalistas conduziram o mundo ao caos e à matança desenfreada.

Mais uma vez se analisarmos o contexto de produção desta obra esta argumentação reforça seus pilares de sustentação. Sendo intencional ou não Carroll e, posteriormente, o *Slayer* elaboraram uma fina crítica direcionada ao governo conservador de Ronald Reagan. Os conservadores que sustentam o Estado liberal têm seus pés atingidos pelo sangue daqueles que morreram devido à falência do Estado, mas pouco contribuíram para resolver estes problemas, pois eles também são parte do problema a ser resolvido. O Estado autoritário é o responsável por gerar estes rios de sangue que produzem milhares de vítimas. Ou, quando o Estado liberal se torna insuficiente permite o surgimento de indivíduos perigosos que trazem malefícios para o restante da população, como assassinatos seriais, tiroteios, abusos de drogas entre outras atrocidades que assolam a vida em sociedade.

2.3 – Pensar o *Metal* é pensar também a figura do Diabo?

É possível encontrar referências da figura diabólica fora do espaço religioso, principalmente no Rock n' Roll. Desde as origens o *Rock* sofre acusações de ser uma música satânica, cujo principal propósito seria afastar os jovens do caminho de Deus. Vários artistas tentaram rebater estas acusações, exceto determinadas bandas de *Metal* Extremo. Bandas como o *Venom*, *Mercyful Fate*, *Celtic Frost*, *Hellhammer*, *Mayhem* e o próprio *Slayer* utilizam em seus trabalhos temáticas ligadas ao satanismo, bruxaria, misantropia, paganismo, e crítica à religião cristã. Não são as únicas, mas sim algumas

referências para futuras bandas de *Thrash Metal*, *Black Metal* e *Death Metal* espalhadas pelo mundo.

Possivelmente as críticas voltadas principalmente ao Cristianismo resultem de todo este passado medieval de dominação, assimilação ou destruição de outras culturas, criação de regras morais que categorizavam e hierarquizavam os sujeitos e, principalmente, eliminação dos indesejados. A religião enquanto ópio do povo, como afirmava Marx, torna-se um pilar fundamental das sociedades contemporâneas e fio condutor de diversos discursos que visam à manutenção da ordem econômica, política e social. O uso do diabo no *Rock* e no *Metal* tem o caráter transgressor a estas ordens sociais baseadas no Cristianismo.

Adriano Alves Fiore²⁰² analisa uma quantidade considerável de imagens produzidas por várias bandas de *Rock* e *Metal* desde a década de 1960. Seu trabalho propõe relacionar a figura diabólica representada por várias dessas bandas aos estudos de Bakhtin a respeito do riso e das alegorias carnavalescas. Este estudo se assemelha à proposta deste capítulo e por tal razão se torna importante ponderamos sobre alguns pontos.

Bakhtin propõe pensar as relações humanas e suas produções artísticas pelo um viés da subversão. A arte para este autor assume um papel que inverte a ordem estabelecida pelas estruturas sociais dominantes, dando possibilidades aos grupos normalmente excluídos por esta ordem de maior visibilidade, mesmo que por breve período de tempo. As imagens selecionadas pelo autor Fiore assumem, por essa lógica, um caráter de subversão à ordem e às estruturas sociais. Nesse sentido, a ideia da carnavalização e do uso das figuras grotescas ou burlescas propõe ações interventoras no espaço social, cuja ação principal é tanto o escárnio quanto a denúncia das falhas morais.

Bakhtin (1999) imagina a cultura do povo como antípoda da cultura oficial representada pelo Estado e pela Igreja; como algo intrinsecamente ligado ao riso (ao humor, positivo ou não), ao grotesco, ao exagero (à hipérbole), ao vocabulário da praça

²⁰² FIORE, Adriano Alves. **Utilização e Significação da Imagem Técnica:** O processo de carnavalização nas figuras do Diabo e personagens bíblicas em capas de discos do gênero musical Heavy Metal. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social e Jornalismo da Faculdade Pitágoras – Campus Metropolitana de Londrina. Orientador: Professor Marco Antonio Rossi. 2009

pública (às injúrias, imprecções, juramentos, jargões de rua), por fim, a toda espécie de aberração.²⁰³

A figura que atende a estas festividades do mal feito e do maldizer é a figura do Diabo. As discussões do autor caminham nesse sentido, pois os diabos medievais ou aqueles apropriados pelo *Rock* ou *Metal* em várias de suas representações estão atrelados à zombaria, à acusação das práticas pecaminosas e aos exageros. Fiore reforça a ideia da carnavalização expressa nas produções do *Rock* ao analisar algumas capas da banda *Tankard* (uma das originárias do *Thrash Metal* alemão) quando esta expõe em seus trabalhos a figura do glutão bebedor, em que o pecado da gula e da bebedeira é exaltado pela banda. No disco *B-Day* do *Tankard* aparece acima da cabeça do sujeito obeso um diabrete com uma caneca enorme de cerveja e fumando charutos.

A figura diabólica é representada aqui como aquela que influencia os exageros praticados pelos homens e mulheres, assim estes diabretes se tornam protagonistas desses atos. O Diabo expresso por *Tankard* e também analisado por Fiore²⁰⁴ está como um parceiro de copo, como mais um a participar dos excessos, a festejar sem se preocupar com os resultados de seus atos. Ele aparentemente não é um acusador dos pecados do pobre homem obeso que se embebeda até perder a consciência, mas sim o amigo que aproveita sua festa de aniversário comemorando com bolos, charutos e dois barris de cerveja prontos para serem degustados pela dupla.

Mesmo o diabrete participando desta travessura e se mostrando como um amigo, seu riso ainda é enigmático e escarnecedor. A perspectiva bakhtiniana analisa também as sessões do corpo que participam das ações, sendo pensadas também pela perspectiva erógena. A boca aberta mesmo em um sorriso abre espaço para o interior, para aquilo que está profundo, ao subconsciente. Enquanto as partes baixas são comumente relacionadas à evacuação, ao escárnio e ao prazer sexual. Os risos expressos pelos demônios retratados pelas bandas de *Rock* são de zombaria, ironia e até mesmo de acusação. O riso diabólico não acolhe, não tem o ímpeto de acalantar aqueles que passam por momentos difíceis, mas sim de escarnecer e tripudiar sobre as falhas de caráter dos homens e mulheres. Sobre o riso, Fiore dedica uma boa

²⁰³ Ibid., p. 25.

²⁰⁴ Ibid., p. 26-27.

parte do seu trabalho analisando esta questão e como ela pode mudar seus sentidos de objeto para objeto.

Outra questão referente ao riso diabólico está no uso deste como forma de blasfêmia. Diversas bandas de *Metal* Extremo utilizam a figura diabólica como forma de blasfêmia e sátira às figuras sagradas. A perspectiva bakhtiniana ajuda o autor a elaborar análises de capas de discos que têm esta proposta do insulto à religiosidade cristã ou, assim como o riso diabólico, de denunciar desvios de caráter praticados por membros da sociedade. Suas análises se centram em uma capa do disco do *Slayer*, a *Christ Illusion*, lançada em 2006. Fiore assim analisa esta imagem.

Desde seu surgimento, no início da década de 1980, o grupo norte-americano Slayer (um dos precursores do Thrash Metal) vem lançando desenhos (e fotografias) de capas de discos demasiadamente impactantes. A figura 25 refere-se ao seu penúltimo trabalho nomeado *Christ Illusion* (2006). A capa foi confeccionada três anos após a invasão do Iraque pelas forças dos EUA e seus aliados, causando reações contrárias de setores oficiais e religiosos da sociedade estadunidense. O título (*Christ Illusion*) leva em si forte carga difamatória de grosseria sob o aspecto de uma descabelada blasfêmia, o mesmo pode-se dizer das suas duas denominações anteriores em álbuns: *Diabolus in Musica* (1998) e *God Hate us All* (2001). A imagem central do homem sem antebraços e mãos, sem sombra de dúvida, alude à imagem de Cristo crucificado. Os outros participantes da ilustração, seja as cabeças com as faces denotando dor e morte, seja as caveiras, seja as silhuetas de vaso de esquadra e armas bélicas transformam-se em uma frontal paródia satírica das horrendas consequências da guerra e do fanatismo político-religioso no físico (corporal) e na alma humana, retratados em um mar de sangue e um céu crepuscular.²⁰⁵

A imagem também alude ao preceito máximo do Catolicismo: a eucaristia. A figura central é o corpo de Cristo imerso em seu próprio sangue, porém totalmente descaracterizado de sacralidade. O Cristo exposto por *Slayer* é um Cristo mutilado, de feição latina e seu corpo não é mais puro, pois observamos a presença de diversas tatuagens de imagens sagradas. O Cristo central mutilado não possui a imagem do coração sagrado, no lugar no centro do peito observamos uma imagem tatuada de Cristo e, do centro de seu peito, surge um olho que tudo vê e logo acima escrito Jihad. Das vítimas afogadas no sangue observamos marcas em suas testas sejam de crucifixos ou o número

²⁰⁵ Ibid., p. 53.

666. E o riso também está na imagem, porém um riso cadavérico de uma das cabeças decapitadas no canto inferior direito.

O trabalho de Adriano Alves Fiore nos ajuda a pensar como a indústria cultural se apropria destas imagens diabólicas e as vendem com sentidos plurais que orbitam na perspectiva do maldizer, da blasfêmia, do escárnio, do grotesco e da perversão.

Havendo esta gama elevada de acusações e representações do diabólico, poderíamos afirmar que o *Rock* ou o *Metal* seriam musicalidades satânicas? Existem limites que dividam um suposto satanismo real e um trabalho de *marketing*? O estudioso das religiões Graham Harvey²⁰⁶ nos ajuda a esclarecer estas indagações. Primeiramente o autor nos coloca que não é porque alguém ou algum grupo se autoproclama satanista que ele o é. No caso das bandas de *Rock* são raríssimas aquelas que se declaram satânicas ou algum membro pertença a algum grupo satanista. Mas se estas acusações têm apenas o objetivo vexatório, então sim, todas as bandas que lidam com temáticas diabólicas seriam automaticamente satânicas. O autor procura estabelecer uma linha de raciocínio que analisa o que é o satanismo na contemporaneidade. Um dos pontos debatidos por ele são as camadas de misticismo e ficções existentes em torno dos chamados grupos satânicos. “Oposição aos satanistas, ou melhor, às percepções do que eles devem ser, não é um fato surpreendente, dada a escolha da auto-denominação. Mas a discrepância entre o que os satanistas são e o que é dito sobre eles é produtiva e interessante.”²⁰⁷

Embora Graham Harvey não esteja lidando diretamente com o *Rock* e suas vertentes, sua perspectiva sobre o que de fato podemos denominar como satanismo e o que é satanismo expõe um abismo teórico considerável. Diversos grupos sociais ou religiosos foram acusados de práticas satânicas ao longo do último século, acusações vindas principalmente de fundamentalistas religiosos. Porém, quando analisados mais atentamente pouco ou quase nada havia de satânico em suas práticas. Essa perspectiva nos ajuda a compreender de maneira ampla os trabalhos imagéticos destas bandas de *Rock* e

²⁰⁶ HARVEY, Graham. Satanismo: realidades e acusações. **Rever**: Revista de Estudos da Religião. N°3, 2002. pp. 1-18 Disponível em: www.pucsp.br/rever/rv3_2002/p_harvey.pdf 1 Acessado em: 07/10/2015

²⁰⁷ Ibid., p. 2.

principalmente o trabalho do *Slayer*, pois compreendemos essas estéticas diabólicas primeiramente como entretenimento e posteriormente como uma arte de intervenção na sociedade.

Não se trata aqui de reduzir a importância dos trabalhos do *Slayer*, pelo contrário, trata-se de locá-los nos devidos campos de debate. Em vários casos²⁰⁸ os membros do *Slayer* afirmaram que não eram satanistas, mas apenas utilizavam desta temática como inspiração para seus trabalhos. Embora exista esta controvérsia entre fãs, mídia e sociedade, o *Slayer* não poderia ser considerado como uma banda satânica por simplesmente trabalhar com imagens diabólicas. Pensá-la por esse simples viés esvazia uma compreensão mais elucidada do trabalho interventor da banda em temas de relevância social.

Para elucidar esta questão o texto de Graham Harvey foi de fundamental importância. O autor expõe a realidade da existência de grupos satânicos organizados pelo mundo e indivíduos que se autodenominam satanistas.

Existem realmente pessoas no mundo, que se denominam satanistas. Algumas pertencem a organizações de vários tamanhos, algumas não. Os satanistas possuem compreensões amplamente diferentes sobre o que o satanismo deveria ser, o que o satanismo deveria fazer para justificar sua auto-identidade, e também sobre quem eles acham que Satã é.²⁰⁹

Estes grupos religiosos possuem suas próprias formas de organização, gestão e principalmente filosofia religiosa. Muitos deles têm sua identidade religiosa confundida com o que a mídia e grupos religiosos cristãos entendem como um grupo satânico. As distorções destas imagens geram imprecisões e conclusões precipitadas ao enquadrar determinada prática como sendo satânica ou não. Quando se analisa também pelo viés do ocultismo essas diferenças se aprofundam ainda mais.

Harvey, para sustentar sua argumentação, trabalha com a existência de três principais grupos satânicos: *The Church of Satan*, criado em 1960, *The Temple of Set*, criado em 1975, e *Order of the Nine Angles*, fundado em

²⁰⁸ Conferir as entrevistas de Tom Araya e Kerry King aos documentários *Metal: A Headbanger's journey*, *Get Thrashed* e a biografia da banda *O Reino Sangrento do Slayer* de Joel McIver.

²⁰⁹ HARVEY, 2002, p. 2

1980²¹⁰²¹¹. Tais grupos ganharam destaque na grande mídia nas décadas de suas origens, sendo notórios pela estranheza que provocavam na sociedade – majoritariamente cristã – ou por terem suas imagens ligadas a crimes “bizarros”. Todavia esses grupos não arrastam multidões de seguidores, como aponta o autor. A filosofia existente no satanismo contemporâneo valoriza mais o individual do que o coletivo e por essa característica se tornam limitados na quantidade de adeptos.

Mesmo a figura diabólica é entendida como simbólica por esses grupos. A existência de uma entidade real é afastada em vários dos textos publicados por esses grupos, com algumas exceções que tentam avivar este ser como opositor direto aos preceitos cristãos.

De acordo com La Vey, religiões representam poder sobre o povo, ganho quando as necessidades e desejos comuns são identificados com "pecado" ou "engano" e a "solução" (salvação ou iluminação) é oferecida ao obediente. Satã é o questionador deste sistema. Satã encoraja cada pessoa a experimentar e descobrir se elas acham que estes desejos e necessidades são úteis ou não.²¹²

Os engodos alimentados pela indústria cultural criam situações paradoxais para esses praticantes. Se por um lado as falsas acusações sobre o que é o satanismo podem gerar para esses indivíduos inquietações ou problemas jurídicos, por outro podem afamá-los junto à sociedade e torná-los notórios por sua pretensa maleficência. Essas desinformações podem afastar pessoas curiosas e indivíduos que possam prejudicar de alguma forma a filosofia destes grupos.

Por outro lado, a típica polêmica pagã contra o satanismo – de que este divide com o cristianismo sua cosmovisão – é uma má compreensão. Enquanto "Satã" certamente deriva do

²¹⁰ Ibid., passim.

²¹¹ Como o próprio Harvey elucida, o satanismo na Contemporaneidade possui diversas origens históricas. Diversos grupos ou seitas teriam surgido em diferentes momentos, alguns posteriormente ao século XIX com o surgimento de grupos que buscavam explicações no esoterismo, outros na efervescência da contracultura nas décadas de 1950-60 e a busca por novas experiências religiosas que fugissem aos ritos cristãos. Como exemplo, podemos citar a *Ordo Templi Orientis* (O.T.O.) ou *Thelema*, surgida no final do século XIX, e afamada na década de 1920 pelo ocultista inglês Aleister Crowley. Embora a O.T.O. não seja necessariamente satanista, mas sim de caráter esotérico, seu surgimento nos mostra a diversificação destes grupos autoproclamados secretos – paradoxalmente possuindo certa fama – e as influências em bandas muito específicas no próprio *Rock* e *Metal*. As ordens citadas acima por Harvey surgem tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido.

²¹² Ibid., p. 4.

cristianismo, o Satã dos satanistas está muito longe do caráter bíblico. Satã aqui é mais parecido com um arquétipo jungueano, embora com valores não celebrados por Jung e seus discípulos. O que a cristandade forneceu, provavelmente via imaginação popular e filmes de Hollywood, foi uma imagem sinistra. O que esta imagem ao mesmo tempo esconde e revela, é muito diferente nas várias comunidades possuidoras de discursos que colidem em más compreensões sobre o que cada uma quer dizer. Minha suspeita é que alguns satanistas, no mínimo, estão felizes com estes choques de incompreensões, que continuam a fazê-los parecer mais sinistros.²¹³

Um ponto que podemos levantar com a leitura de Graham Harvey é a polêmica enquanto mercadoria. O polêmico também faz parte do mercado. De certa forma o conteúdo dito inadequado acaba vendendo até mais do que aqueles moralmente aceitos. Alice Cooper, KISS, Ozzy Osbourne, Marilyn Manson, Slipknot entre tantos outros comprovam isso. Podemos supor que na contemporaneidade a figura do Diabo fugiu do *ethos* religioso para se tornar algo mercadológico. Sua imagem sofre novas transformações de sentidos para atender a uma demanda do consumo, que no caso da música pesada se entrelaça com a mensagem rebelde passada pelas bandas.

Enquanto diversos *rockstars* do *mainstream* tentavam afastar os rumores de uma ligação com forças demoníacas, bandas de origem *underground* como o *Slayer* faziam do Diabo um objeto de trabalho. A visão infernal expressa pelo *Slayer* em *Reign in Blood*, diferentemente das obras medievais, explora a perspectiva de um Inferno triunfante, onde a figura de Satã é exaltada pelas almas condenadas – ainda que esta exaltação seja imposta.

Podemos notar a forma como a figura do Diabo causa medo e assombro nas pessoas, não apenas naquele momento histórico, mas atualmente também. O Diabo e suas armadilhas eram em muitos casos ligados à questão da mudança. A proliferação de obras que retratam o Juízo Final e a danação da alma dos pecadores nos séculos XII ao XVI estava também ligada ao momento em que havia uma proliferação de novas ideias e de crítica aos padrões estruturais daquela sociedade. O uso da imagem do Diabo pode ser entendido, talvez, como uma tentativa de aviso para aqueles que por algum

²¹³ Ibid., p. 12.

instante se desviassem do caminho de Deus (Igreja), e, ao mesmo tempo, como controle daquela sociedade.

Delumeau²¹⁴ citando Caillois, explica que o medo do ser humano é em muitos casos fruto da própria imaginação do indivíduo, e por isso, “(...) não é uno mas múltiplo, não é fixo mas perpetuamente cambiante. Daí a necessidade de escrever a sua história.” Em muitos casos este sentimento está vinculado à questão da morte, do não mais existir e, até mesmo, ao tema do esquecimento.

Se no passado medieval existia um temor do diabólico, com o advento da indústria cultural e sua capacidade de tornar quase tudo em mercadoria, a figura diabólica se torna bem de consumo. Entretanto, não podemos afirmar que Satã não causa medo nas pessoas na contemporaneidade, pois é importante considerar a quantidade de sujeitos que ainda acreditam na existência do Diabo e na sua capacidade de infligir malefícios às pessoas. Para muitos, o Céu e o Inferno existem e por essa crença balizam suas decisões morais para evitar um e atingir o outro.

Porém, os nossos medos atuais são diferentes daqueles analisados durante a idade média. Nossos temores em diversos casos fogem da escatologia ou das justificativas teológicas. O século XX foi um período marcante e traumático para nossa sociedade, pois se antes entendíamos a Ciência como caminho para o esclarecimento, percebemos que o mau uso da mesma pode resultar na destruição de todas as sociedades. Atrelado a esta perspectiva notamos também o temor em relação ao papel do Estado, pois observamos a subida de regimes ditatoriais em diversas partes do mundo e os resultados catastróficos que eles impuseram à população. Talvez seja este o maior medo no século XX, medo do Estado que pode tanto desestabilizar o *status quo* quanto selecionar indivíduos para o extermínio por não se enquadrarem nas diretrizes impostas pelos governantes. Possivelmente os temores vivenciados no final do século XX se tornam tão pavorosos para vários indivíduos que transformam o Inferno medieval em algo alegórico e grotescamente “festivo”.

²¹⁴ CAILLOIS apud DELUMEAU, 2009, p. 23.

CAPÍTULO III

“NO FUTURE”: DISTOPIA E OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS NA IMAGÉTICA *THRASH METAL*

No Future, no future for you! (Sex Pistols²¹⁵)

Iniciamos este capítulo com a canção *punk* *God Save the Queen*, do *Sex Pistols*. A banda faz praticamente uma paródia do hino inglês em uma clara crítica ao governo britânico do final da década de 1970. O refrão gritado a plenos pulmões afirma que não existe mais futuro para os jovens britânicos, pois nada de bom poderia sair daquele regime autoritário e reacionário – na visão da banda. Embora não estejamos lidando diretamente com o movimento *punk*, este exerce influências no *Thrash Metal* e esta canção explicita o intuito deste capítulo.

Ainda vivemos em tempos de incertezas. Talvez este seja um dos grandes dilemas da nossa sociedade contemporânea, saber o que irá ocorrer em um futuro próximo. Autores como Zygmunt Bauman ao analisar a sociedade atual apontam para este possível esfacelamento das estruturas em que nossa sociedade se alicerça. Um ponto importante para o desenvolvimento deste capítulo se encontra na fala de Bauman em seu diálogo crítico com a obra de Freud, *Mal-estar da Civilização*²¹⁶. Ao falar da ideia de pureza, ordem e desordem, o autor discorre sobre as formas de controle social exercido por regimes autoritários criados pela Modernidade.

Do que até agora foi dito, podemos deduzir que o interesse pela pureza, e o associado interesse pela “higiene” (isto é, manter a sujeira longe) tem uma relação mais do que accidental com a fragilidade da ordem (...)²¹⁷

No diálogo proposto por Bauman com a obra de Freud, observamos a tentativa de trazer para o campo dos fenômenos sociais as perspectivas da Psicanálise. Em *Mal-estar da Civilização*, Freud elabora um intrincado argumento sobre a forja da Civilização (Modernidade), principalmente os

²¹⁵ Trecho da canção *God Save the Queen* da banda *punk* inglesa *Sex Pistols*. A música foi originalmente gravada no disco *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols* no ano de 1977.

²¹⁶ Bauman, Zygmunt 2013. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

mecanismos de controle que perpassam a criação de valores, cultura, moral, ética e domínio sobre o corpo. O indivíduo civilizado (moderno) é aquele que se controla e se abstém das pulsões primais, sacrificando seus desejos em detrimento da comunidade. Entretanto, a repressão imposta socialmente ou aquela estabelecida de forma conflituosa internalizada entre consciente e inconsciente poderá acarretar ao indivíduo sofrimentos decorrentes das ansiedades, das ações por impulso, do sentimento de culpa e das neuroses. Daí o termo mal-estar, que mesmo não sendo empregado diretamente por Freud – pois são detalhes presentes nas traduções de sua obra – melhor expõe os anseios desta nova sociedade que se forma no início do século XX²¹⁸.

No campo social o controle se dá de diversas maneiras, tanto no espaço público quanto no privado. Em *O sonho da pureza*, Bauman discorrerá sobre a necessidade de ordem, controle e segurança. As análises deste autor partem das práticas cotidianas privadas para pensar o espaço público. Segundo Bauman, a necessidade da organização, de haver controle sobre os fenômenos que nos rodeiam, mesmo os mais simples e banais que povoam nosso cotidiano, expõe um sentimento maior presente em regimes autoritários que surgiram e ainda surgem em determinadas sociedades: eliminar aquilo que destoia da ordem. A presença da ordem é um ponto importante para os sujeitos darem sentido ao mundo em que vivem. Porém, quando lidamos com a esfera pública este sentimento de controle e da manutenção do *status quo* se torna perigoso.

O diálogo estabelecido pelo autor é com os regimes autoritários do século XX, principalmente o Nazismo e todo o seu ideal de ordem e pureza da raça ariana. Ele elabora uma argumentação sociológica expondo possíveis caminhos que levaram partes da sociedade alemã a apoiarem o regime de Hitler. Ao longo do texto, estas questões que parecem corriqueiras, ou mesmo irrelevantes, demonstram como as mais simples práticas cotidianas revelam sentimentos profundos existentes nos mais diversos indivíduos. O exemplo dado por Bauman, de uma simples faxina diária ou semanal, carrega consigo os sentidos de manter o controle, a ordem e eliminar o destoante. Sentimentos estes explorados por regimes autoritários, como o Nazismo e o Fascismo

²¹⁸ Ibid., p. 7.

italiano, para levar a cabo seus ideais de controle, ordem e pureza racial para todo o espectro social.

Os grandes crimes, freqüentemente, partem de grandes idéias. Poucas grandes idéias se mostram completamente inocentes quando seus inspirados seguidores tentam transformar a palavra em realidade (...). Entre esses tipos de idéia, ocupa posição privilegiada a da visão da pureza.²¹⁹

Um evento extremo como o Holocausto expõe os limites que a sociedade alcança para atingir sua suposta ordem. A desconsideração pelo outro, o processo de desumanização de determinados indivíduos, os abusos e excessos cometidos durante o Holocausto se tornam objetos de análise para pensarmos a própria condição humana e o reconhecimento do outro. No caso específico do Holocausto, estava em jogo um ideal de raça pura pregado pelos nazistas. Bauman nos leva a refletir sobre as liberdades em tempos de crise que são facilmente sacrificadas pelos indivíduos para a obtenção do sentimento de segurança. O medo real ou aquele criado podem resultar nestas situações extremas. Conforme comentado anteriormente, o medo pode resultar em controle. Pode-se supor que um dos caminhos dos quais o autoritarismo se origina decorreria deste temor em relação à desordem, ao caos, àquilo que está fora do lugar, àquilo que é diferente de mim. A noção de pureza, portanto, pode se tornar perigosíssima quando ligada à esfera pública, como ocorreu na Alemanha Nazista. A Modernidade produziu essa necessidade de controle e da manutenção da ordem.

A ideia do controle absoluto na Modernidade resultante de regimes autoritários se tornou uma seara fértil para o campo literário. Nesse sentido, autores imbuídos de uma perspectiva pessimista em relação a esses regimes elaboraram perspectivas de futuros caóticos, onde estas estruturas de controle não mais existem ou foram potencializadas negativamente. Se observarmos os acontecimentos recentes do século XX podemos encontrar algumas razões que inspiraram tais produções pessimistas. Afinal, o que foi o século XX senão uma sucessão de traumas²²⁰?

²¹⁹ Ibid., p. 13.

²²⁰ O trauma a que nos referimos está ligado à ideia dos eventos limites. Tais eventos provocariam tanto na sociedade quanto nos indivíduos que os vivenciaram o trauma psíquico ou neurológico. Dominick LaCapra aborda esta perspectiva do trauma e da narrativa no livro *Historia y Memoria después de Auschwitz*.

Outro ponto a ser levado em consideração são as tecnologias ligadas à comunicação surgidas na segunda metade do século XX. Os processos históricos resultantes da Guerra Fria impactavam o desenvolvimento tecnológico, principalmente das telecomunicações. No que tange ao registro de conflitos as telecomunicações assumem um papel importante não só em registrar e informar, mas também nos usos ideológicos e políticos destes registros. Observamos estes efeitos em conflitos militares como a Guerra do Vietnã, que passam a ser acompanhados praticamente em tempo real pelas equipes de filmagens. Um dos resultados desta exposição do conflito na mídia norte-americana foi o fortalecimento de movimentos pacifistas que pediram o fim da guerra e a saída dos Estados Unidos do Vietnã.

Nas obras literárias como *1984*, *Revolução dos Bichos*, de George Orwell ou *V de Vingança*, de Alan Moore, as telecomunicações assumem um papel fundamental na estrutura dos Estados autoritários fictícios criados por esses autores. O futuro das tecnologias de informação estaria fadado ao aumento do controle social através da vigilância constante. Entre várias perspectivas das mais otimistas para as mais pessimistas elaboradas no período de 1970 e 1980, a distância temporal não era muito elevada – com exceção das ficções científicas ligadas às viagens espaciais²²¹.

Neste capítulo propomos uma discussão sobre projeções de futuro elaboradas pelos jovens *headbangers* dos anos 1980 a partir das imagens expostas em capas de discos. Até então observamos críticas políticas referentes à guerra, ao papel do Estado, às instituições religiosas e sua ligação com a política. Se o cotidiano se mostrava caótico, qual a perspectiva de futuro elaborada por esses jovens? De que maneira outras produções artísticas se

LACAPRA, Dominick. Capítulo 1: Historia y Memoria. A la sombra del Holocausto. **Historia y Memoria después de Auschwitz**. 1 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. (p. 21-58)

²²¹ É curioso pensar que para os jovens de 1980, hoje nós somos o futuro! O futuro que se fez presente. As tecnologias que facilitam as comunicações hoje desempenham um papel importante tanto nas esferas privadas quanto nas públicas. Mesmo não nos tornando um “futuro” repressor – ainda - como imaginaram Alan Moore, Orwell, Asimov entre outros, a tecnologia desempenha um papel importante também na esfera da segurança. A internet se tornou uma ferramenta de acesso rápido às informações na atualidade. Existem diversos bancos de dados espalhados pela *web* com os mais variados assuntos tanto lícitos quanto ilícitos. Regimes autoritários e pretensamente democráticos visam o controle dessas informações, principalmente de quem as acessa, ao ponto de surgirem projetos de lei que visam controlar os fluxos de dados e os tipos de conteúdo acessados. Seguindo este raciocínio podemos indagar: será que nossa realidade está tão distante daquela imaginada pela literatura distópica?

tornaram referencial nas capas de discos e de que maneira o *Thrash* faz parte de uma produção cultural maior característica dos anos 1980?

A proposta do capítulo está em correlacionar as capas de discos com outras produções artísticas, fazendo um levantamento de outras produções elaboradas no decorrer da década de 1980 como quadrinhos, filmes e literatura, e pensar estas produções não apenas no campo musical, mas como um conjunto de trabalhos desenvolvidos dentro de um mesmo período histórico. Nossa proposta para este ponto da discussão visa pensar se existiriam influências da literatura distópica nas produções das capas de discos das bandas *Thrash Metal* dos anos 1980.

3.1 – “The Big Brother is Watching You”²²²: Literatura distópica e a linguagem dos quadrinhos dos anos oitenta

As utopias expressas em diversas obras literárias ou filosóficas permearam por séculos o imaginário. Determinadas obras utópicas utilizam de sua particularidade literária como mecanismo de crítica à realidade. Confundida com uma literatura de escapismo, a utopia projeta no real uma perspectiva de “sociedade possível” através da ação transformadora dos indivíduos. Mesmo ao criticar o contexto histórico de sua produção, como a célebre obra *Utopia*, de Thomas Morus, elas se lançam ao desafio de elaborar perspectivas de mundo pretensamente plausíveis, porém estas perspectivas se tornam por demais exageradas ao ponto de perderem o seu *lugar*. Estas obras que mostram esse não lugar – em grego *óu topos*, sem lugar, não lugar - representavam lugares fantásticos, planos perfeitos, civilizações ideais, sujeitos e objetos em sua existência plena e perfeita.

Dessa forma, a utopia surgiria como um dos vários produtos de um processo que se inicia na própria gênese da sociedade como construção histórica, isto é, no estabelecimento de pressupostos comportamentais que assegurariam a estabilidade e o bem-estar do grupo.²²³

²²² Frase contida nos cartazes de aviso espalhados pelo INGSOC contidos no livro 1984 de George Orwell. Pode ser traduzido como “o grande irmão está te vendo”.

²²³ Pavloski, Evanir. **1984: A distopia do indivíduo sob controle**. 2005. 285 fl. Dissertação (Mestrado em Letras)., Universidade Federal do Paraná. 2005. p. 19.

Segundo Kopp, até início do século XX havia grandes expectativas em relação ao futuro vindouro. “Um pensador ou um escritor, quando pensava sobre o futuro, facilmente imaginava que o ser humano seria capaz de conduzir seus passos para mundos melhores.”²²⁴ Com o desenvolvimento tecnológico proporcionado pela Segunda Fase da Revolução Industrial, os livros com características utópicas apresentavam um futuro onde máquinas e homens viveriam em estado de bem-estar social. A crença na ciência como solução para todos os problemas inspirava autores como Edward Bellamy, Júlio Verne, H.G. Wells²²⁵, entre outros²²⁶.

Todos estes apostavam muito na capacidade humana – no futuro ou num lugar desconhecido - de viver seu livre arbítrio de acordo com os planos mais nobres e dignos para o bem da própria humanidade. São, obviamente, textos que constroem sistemas de vida que pareciam muito bons aos olhos dos seus escritores e dos seus admiradores.²²⁷

Entretanto, existe um conjunto de produções artísticas que fogem deste lugar do bem-estar e do perfeito. As obras distópicas criam uma nova perspectiva para entender a sociedade que as produziu, além de proporem previsões de futuro que destoam das ideias de perfeição. Diversas obras literárias surgidas no final do século XIX e início do século XX, como apontam os trabalhos de Pavloski, Kopp e Hilário²²⁸, expõem esse *lugar ruim*. Possivelmente os eventos históricos ocorridos na primeira metade do século XX despertaram em autores como Aldous Huxley, George Orwell, Yevgeny Zamiatin, Philip K. Dick e Isaac Asimov um elevado pessimismo em relação ao futuro. Obras como *Admirável Mundo Novo*, *Revolução dos Bichos* e *1984* trazem para a discussão a questão do autoritarismo e os limites da liberdade de expressão. Esses são alguns exemplos desta narrativa pessimista que exerceu influências em outros campos de produção cultural.

²²⁴ Kopp, Rudinei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20:** Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. PhD Tese. Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011. p. 10.

²²⁵ O livro de H.G. Wells referido por Kopp é *Uma Utopia Moderna* publicado em 1905.

²²⁶ Alguns destes autores como H.G. Wells e Júlio Verne contribuem para o surgimento do gênero literário conhecido como ficção científica.

²²⁷ Op. cit, p. 11.

²²⁸ Hilário, Leomir Cardoso. 2013. Teoria crítica e literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.18, n. 2. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201> (Accessed June 15, 2016)

Traçando uma linha de raciocínio que interliga o texto ao contexto, Pavloski identifica nos fenômenos autoritários da primeira metade do século XX o ponto de inspiração para diversos autores escreverem sobre as possíveis formas de governo num futuro próximo. Referenciado nos regimes totalitários reais, livros como *1984* de George Orwell, criam um lugar no futuro próximo cuja única forma de governo é o próprio autoritarismo. A autora ao desenvolver suas análises da obra de Orwell explica o papel da tecnologia como mecanismo de manutenção das estruturas e dos poderes dominantes. Nesta perspectiva, ao buscar uma definição de distopia, Pavloski afirma:

No contexto de constante renovação técnica e, conseqüentemente, social, as distopias começam a ocupar um espaço de destaque somente no século XX, sendo a revolução comunista na Rússia e a ascensão do fascismo na Itália, Alemanha e Espanha apontadas como determinantes do florescimento da literatura distópica em detrimento dos ideais utópicos. A mudança de utopia para distopia envolve precisamente a invasão do utopismo tradicional pelos conceitos e técnicas da ficção científica. Ocorre uma potencialização negativa das sociedades modelares – o que as torna repelentes por envolver a imposição da ordem à custa da liberdade – em projeções que nos forçam a enfrentar as implicações das utopias de modo mais concreto e, conseqüentemente, mais agudo.²²⁹

Ainda segundo Kopp, as duas guerras e os regimes autoritários como Fascismo, Nazismo e Stalinismo impactam profundamente nas formas de representar o futuro. A ciência que contribui para o desenvolvimento médico, social, cultural e econômico, se usada de forma beligerante também contribuiria para massacres, destruição e propagação de regimes totalitários. Na literatura, enquanto a utopia se assemelharia a um sonho, a distopia seria como um pesadelo constante e interminável.

(...) O termo pesadelo se adequa melhor à imaginação dos escritores distópicos e isso não é gratuito, não brota espontaneamente como uma manifestação solitária ou rara. Se foi nesse século que houve uma ampliação sem precedentes na expectativa de vida da população, (...) foi também o que viria a ter, para sempre, as cicatrizes de regimes, conflitos, agressões e massacres planejados em dimensões inimagináveis até então.²³⁰

²²⁹ PAVLOSKI, 2005, 63

²³⁰ KOPP, 2011, p. 11

Hilário propõe outra perspectiva para pensarmos as obras distópicas. Ao expor uma sociedade caótica ou repressora, a literatura distópica assumiria a condição de denúncia para algo que precisa ser alterado no comportamento humano ou nas estruturas da sociedade. “A narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente.”²³¹ Enquanto a utopia propõe mudanças drásticas para aperfeiçoar o plano real, para assim atingir o ideal de sujeito e sociedade, a literatura distópica incide sobre os aspectos negativos do sujeito e da sociedade, demonstrando que com a degradação seria sim possível atingir aquela realidade proposta na obra ficcional. “Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie.”²³²

Estas características aparecem em *1984* quando esta obra descreve o Estado opressor do Grande Irmão. O controle dos indivíduos se dá de diversas maneiras tanto a nível corporal quanto cultural, político, ideológico, comportamental e principalmente pelo uso da violência. A presença da tecnologia na obra de Orwell destaca os maus usos da ciência para fins escusos e repressores. A tecnologia, principalmente as telecomunicações, no universo de Orwell contribuiu para o partido INGSOC conseguir estabelecer seu controle. Em sua outra obra, *A revolução dos bichos*, os porcos que assumem o controle da fazenda também utilizam a telecomunicação como forma de manter seu poder perante os demais animais. Em ambas as histórias, observamos as críticas e alegorias ao modelo estatal desenvolvido na União Soviética durante o Stalinismo.

Nos contos de Isaac Asimov, *Eu robô*, a questão tecnológica é mais uma vez questionada. A sociedade proposta por Asimov se torna dependente dos andróides, máquinas semelhantes aos seres humanos com inteligência artificial suficiente para estabelecer diálogos complexos com os humanos, e assim também executar suas funções. O questionamento exposto nesta obra está na ideia de liberdade, livre-arbítrio, além das regras morais que visam

²³¹ HILÁRIO, 2013, p. 206.

²³² Ibid., p. 206.

limitar os indivíduos, na obra aparecem alegoricamente representadas nas três leis da robótica²³³.

A década de 1980 traz consigo o retorno a estas leituras de mundo pessimistas elaboradas na primeira metade do século XX. Nota-se que nesta década as produções não ficaram restritas ao campo literário, expandindo-se para outras formas de linguagens e expressão das ideias. Teixeira e Correia (2009) discutem em seu trabalho os reflexos da literatura distópica no campo dos quadrinhos ao analisarem *Watchmen*, do autor Alan Moore²³⁴, lançado em 1986. Observam que os anos oitenta apresentam novos paradigmas, novos sujeitos e uma nova estética.

Ao considerar o pessimismo como tom predominante, e até mesmo um derrotismo apontado nas teorias contemporâneas por Harvey, os anos 80 são simbólicos quanto à crise que passaria a humanidade. Uma década em que o exagero estético se fez onipresente na cultura urbana dos yuppies, extremamente kitsch em sua essência híbrida, o ideal consumista-narcisista parece consagrado em meio às patologias sócio-econômicas.²³⁵

A crise vivenciada naquele período trouxe impactos significativos para o campo das artes, que se torna uma trincheira vanguardista de reflexão, reação e intervenção social. Segundo estes autores, podemos identificar nas decisões políticas tomadas tanto pelo governo norte-americano quanto soviético indícios para estas produções pessimistas.

O progresso econômico do pós-guerra e o *welfare state* dão lugar às políticas de cunho neoliberal, em que a exclusão e marginalidade são o resultado para grandes fatias da

²³³ Alegoria criada por Asimov cuja função seria limitar as ações dos robôs, tornando-os ferramentas que não questionam as ordens dos humanos, exceto quando a ordem é para matar, roubar, ferir um ser humano e se auto danificar.

²³⁴ Como destacado por esses autores, entre o final da década de 1970 e 1980 a indústria do entretenimento voltada para os quadrinhos muda suas formas de contar as histórias. Histórias de super-heróis bonzinhos em situações quase infantis não atraíam muitos leitores. Havia a necessidade de histórias mais maduras com a presença de personagens que fogem do estereótipo do herói com capa. As *graphic novels* surgem como uma maneira de atrair este público adolescente e adulto. Portanto, as histórias traziam enredos elaborados, de longa duração, caráter autoral, violência gráfica e situações eróticas (Ibidem, p. 2)

²³⁵ TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges; CORREA, Wyllian Eduardo de Souza. *Watchmen* e o discurso distópico do “bem maior”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Abril/ Maio/ Junho de 2009 Vol. 6 Ano VI nº 2. Disponível em: www.revistafenix.pro.br Acessado em: 16/06/2016. pp. 1-21. p. 5

sociedade, com problemas que pareciam irresolúveis, incoerentes às projeções de um mundo globalizado.²³⁶

A questão da Guerra Fria assume um papel importante na elaboração desta perspectiva de futuro caótico. Mesmo dando uma arrefecida na segunda metade da década de 1980, os impasses entre EUA e URSS deixavam o mundo em apreensão, principalmente com a possibilidade de um ataque nuclear eminente. Esta paranoia nuclear é o mote de Alan Moore em *Watchmen*.

Por mais que se encontre em sua fase real mais amena, a Guerra Fria ainda integra o imaginário de tensão entre EUA e URSS, o que o historiador Raymond Aron definiu como “guerra improvável, paz impossível”. O confronto tecnológico parece em pleno vapor, com a busca de ambos em manter um aparato nuclear mais numeroso e avançado, em um “equilíbrio do terror”. (Ibidem, p. 5)

Os quadrinhos escritos por Alan Moore expõem uma realidade alternativa aos anos 1980, onde a presença de super-heróis seria plausível. Com exceção do Dr. Manhattan, os demais heróis não possuíam habilidades especiais, apenas alguns aparatos tecnológicos. Nesta realidade alternativa a Guerra Fria continuava, porém, com agravo das tensões entre EUA e URSS, podendo resultar em um ataque nuclear eminente. A trama se desenvolve até o momento em que Nova Iorque sofre um suposto atentado alienígena que mata milhões de pessoas e, com isso, gera uma comoção mundial e a paz entre as duas superpotências.

A perspectiva de Teixeira e Correia está em trabalhar a ideia de bem maior presente na obra *Watchmen*. A trama construída por Alan Moore expõe questões importantes como ética, decisões morais e em algumas falas das personagens elucida a máxima maquiavélica de que os fins justificam os meios. A perspectiva distópica nestes quadrinhos é sutil, pois os mesmos destoam das narrativas anteriores de regimes autoritários, vigilância constante e repressão. Segundo os autores, o fator distópico presente em *Watchmen* está no discurso das personagens.

É sob o personagem de Veidt e seu plano de salvação do mundo que observamos como se desenvolve o discurso distópico apresentado por *Watchmen*, no qual a visão

²³⁶ Ibid., p. 5.

pessimista do futuro sustenta intervenções questionáveis para o “bem maior” da humanidade.²³⁷

O Universo Marvel também construiu suas perspectivas de realidades distópicas, principalmente com as personagens de X-Men. O artigo de Sousa²³⁸ trabalha com os quadrinhos *Dias de um Futuro Esquecido*, lançados em 1981 pela Marvel, cuja história mostra uma realidade distorcida em que os mutantes são caçados e aprisionados em campos de concentração. As análises do autor discorrem sobre as ideias de distopia, repressão, liberdades civis e arte como mecanismo de crítica social.

Na série Dias de um futuro esquecido produzida pela dupla Claremont-Byrne, a trama de conflitos entre humanos e mutantes atinge o seu ápice produzindo uma sociedade não muito diferente dos regimes totalitários do século XX. Baseados na vigilância e repressão sistemáticas e na pretensão de controle sob todos as dimensões da vida dos indivíduos é possível que estes regimes tenham constituído outra inspiração dos nossos autores ao criarem seu futuro distópico.²³⁹

Elementos referentes à distopia estão presentes nesta *graphic novel*, principalmente a projeção de um futuro em que tanto os humanos quanto os mutantes são vigiados e reprimidos pelo programa Sentinela. Um programa de defesa que era exclusivo aos mutantes se torna autossuficiente e rapidamente toma o controle dos EUA. Podemos relacionar a este trabalho roteirizado por Chris Claremont histórias distópicas anteriores como *1984* e os contos de Asimov.

Os mutantes se relacionam com a perspectiva de Bauman sobre a questão da ordem e da limpeza. A sociedade exposta nestes quadrinhos temia a existência dos mutantes e ansiava por uma solução final para o problema mutante, advindo com o projeto Sentinela. Os X-Men trazem uma particularidade em suas narrativas ao lidarem com as discussões dos direitos civis, pois, por serem destoantes do restante da sociedade, eles lutam junto à justiça dos Estados Unidos para adquirirem os mesmos direitos que os

²³⁷ Ibid., p. 11.

²³⁸ SOUSA, Ramsés Eduardo Pinheiro de Moraes. “História e Quadrinhos: Distopia e Sociedade Disciplinar na HQ Dias De Um Futuro Esquecido (Uncanny X-Men – 1981) In: **CONTRAPONTO**: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n. 2, p. 21-35, ago. 2015.

²³⁹ Ibid., p. 25.

humanos não mutantes. “Nesta perspectiva, o argumento de intolerância racial será uma constante nas histórias dos X-men.”²⁴⁰

Outra *graphic novel* produzida nos anos oitenta que lida com a temática distópica é *V de Vingança*. Lançada no Reino Unido em 1981 pelos artistas Alan Moore e David Lloyd retrata uma Inglaterra pós-guerra nuclear dominada por um partido fascista. Entre os diversos personagens apresentados nestes quadrinhos o destaque está na personagem V, um espectro mascarado que possui considerável grau de erudição. Esta personagem realiza diversos ataques ao governo com o intuito de libertar a população da tirania do Partido e ao mesmo tempo elaborar uma revolução de cunho anarquista.

Tonin ²⁴¹ discute as diferenças no discurso presentes nas duas produções de *V de Vingança*, os quadrinhos e a versão cinematográfica de 2005. Em linhas gerais, os quadrinhos apresentam um personagem V carregado de erudição e um discurso avesso à manutenção do Estado. Este personagem entende o papel do Estado relacionado à repressão e à opressão da população, utilizando de todos os meios possíveis para garantir que determinada aristocracia se mantenha no poder. Já a versão cinematográfica apresenta este mesmo personagem com diálogos invertidos em sentido, eliminando as falas anárquicas e readequando o pensamento de V a uma perspectiva liberal.

A ruptura que a personagem terá com essa crítica na obra fílmica é um dos pontos-chave para demonstrar as diferentes versões. As falas do codinome V, demonstram uma defesa de um ideal de liberdade desconexo de um posicionamento anarquista. Ora, o que vemos aparenta ser a defesa de uma liberdade provida de um posicionamento liberal, e a defesa de uma representatividade democrática, que, na “definição contemporânea de democracia ocidental – [...] tem por base a noção de um “governo representativo” (SHOHAT; STAM, 2006. p.268), e sendo assim seu papel na narrativa torna-se o de defensor da laicização, e da existência de um governo que represente “à todos”, e não mais o de uma vanguarda revolucionária que tem por objetivo a chegada à uma sociedade anarquista. Aliás, quando a palavra anarquia, em um

²⁴⁰ Ibid., p. 24.

²⁴¹ TONIN, Thays. A distopia de V de Vingança (1988), e a releitura hollywoodiana pós-11/09: políticas e projetos em torno das concepções de cultura e identidade. In: XV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA “1964-2014: MEMÓRIAS, TESTEMUNHOS E ESTADO, 11 a 14 de agosto de 2014, UFSC, Florianópolis. **Anais do XV Encontro Estadual de História “1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado”**. UFSC, Florianópolis p. 1-15.

único momento, aparece na versão fílmica, é utilizada como sinônimo de caos.²⁴²

Poderíamos citar diversas outras produções de quadrinhos e *graphic novels* produzidas nos anos oitenta que lidam com a temática distópica. A Marvel com a criação dos Multiversos – realidades alternativas - produziu arcos²⁴³ que narravam realidades caóticas para seus personagens como *Dias de um futuro esquecido*, por exemplo. A DC Comics também financiou histórias dramáticas com seus personagens, principalmente o arco *Batman O Cavaleiro das Trevas*, escrito por Frank Miller em 1986. Além dos personagens consagrados por essas duas editoras existem ainda outras publicações que retratam cotidianos repressores, realidades caóticas, humanidade decadente, violência e destruição. Vale citar as publicações de Incal (1983), *American Flagg* (1983), os contos de ficção científica publicados na revista *Heavy Metal* (1977), entre outros²⁴⁴. Esta década possibilitou o surgimento de uma nova forma de narrativa que aliava histórias complexas por meio da linguagem dos quadrinhos.

A literatura distópica e a ficção científica produzida por George Orwell, Aldous Huxley, Philip K. Dick, Isaac Asimov entre outros, exerce importante influência na produção dos quadrinhos dos anos oitenta. Nota-se que com a necessidade do público consumidor de adquirir histórias mais complexas, o retorno a estas realidades distorcidas se tornou a saída para diversos escritores e desenhistas de quadrinhos.

Partindo do pressuposto da arte enquanto intervenção social e lembrando a fala de Hilário (2013) sobre a distopia ser um sinal de alerta, entendemos que a crise vivenciada pelos norte-americanos entre 1970 e 1980 exerceu forte influência sobre estas produções. Se a realidade vivida se mostrava dura, a ideia de futuro não se mostrava melhor. Nesse sentido, os quadrinhos poderiam assumir o papel de alerta para esta nova geração, para que esta refletisse sobre seu contexto e com isso realizasse as mudanças necessárias no novo milênio que se aproximava.

²⁴² TONIN, 2014, p. 6-7

²⁴³ O termo arco utilizado nas histórias em quadrinhos se refere às histórias contínuas, às vezes lineares, publicadas em várias edições semanais, mensais ou anuais.

²⁴⁴ KROLL, Guilherme. **Quadrinhos Distópico**. Disponível em: <http://blogdopainerd.blogspot.com.br/2010/06/quadrinhos-distopicos.html> Acessado: 15/07/2016.

Tratar este tipo de literatura e seus reflexos nos quadrinhos contribui para a compreensão do nosso objeto, pois existem pontos em comum tanto entre a literatura, a arte dos quadrinhos e as imagens nas capas de discos. As temáticas envolvendo realidades caóticas influenciaram a produção de determinados discos *Thrash*. Importante adiantar que alguns dos artistas que desenhavam as capas para as bandas também produziam quadrinhos para as grandes produtoras como *Dark Horse Comics*, *DC Comics* e *Marvel Comics*, entre outras. Pensando este futuro enquanto lugar de incertezas e os problemas advindos com o avanço tecnológico, um tema recorrente nas imagens do *Thrash Metal* é a guerra nuclear e os problemas ocasionados pela radiação.

3.2 – 2 Minutos para a Meia-Noite: *Thrash Metal* e a questão nuclear em uma perspectiva distópica

Após os ataques em Hiroshima e Nagasaki durante a Segunda Guerra Mundial, o mundo enfrentou o dilema de lidar com a aniquilação através das armas nucleares. Com o advento da Guerra Fria esse temor se tornou crescente, principalmente nos Estados Unidos. Criou-se inclusive um relógio simbólico para alertar o mundo da proximidade da guerra nuclear. Quando o relógio marcasse meia noite, significaria o início do fim da humanidade. O mais próximo que ele já esteve desta marca foi em 1953, quando registrou dois minutos para a meia noite. Porém, em 1984, com a política armamentista de Reagan, o relógio marcou 23 horas e 57 minutos. O fim estava próximo. Para o *Megadeth* esta atmosfera alarmante serviu como fonte de inspiração.

Talvez uma demissão nunca fosse tão importante para a história da música quanto a do Dave Mustaine. Obviamente para ele esta situação não tenha sido nada agradável, sendo fruto de especulações até os dias atuais. Porém, após a sua saída do *Metallica* em 1983, Dave Mustaine²⁴⁵ jurou criar

²⁴⁵ Parte desta história pode ser conferida nos livros biográficos tanto do *Metallica* quanto na autobiografia de Dave Mustaine. Importante citar estes livros, pois cada parte tem sua própria maneira de narrar os fatos que levaram à ruptura entre Dave Mustaine e o *Metallica*. Mesmo hoje entre vários fãs existem atritos advindos desta história, e determinados fãs não ouvem o trabalho do *Megadeth* por gostarem do *Metallica* ou vice-versa. São evidentemente radicalismos característicos da adolescência, mas que evidenciam alguns conflitos dentro do próprio *Metal*, além de mostrarem também a importância que este tipo de música resulta na

sua própria banda e a partir desta fazer sua vingança pessoal contra o *Metallica*²⁴⁶. Surge o *Megadeth*, outra importantíssima referência para o *Thrash Metal*.

Como dito anteriormente, o *Megadeth* faz parte do quarteto de bandas fundadoras do *Thrash Metal* nos Estados Unidos, atualmente conhecidas como *The Big Four*. O grupo divide os pilares do *Thrash* junto com o *Metallica*, *Slayer* e *Anthrax*, cada uma destas bandas possuindo sua importância para o desenvolvimento e afirmação do estilo no cenário musical. O *Megadeth* se formou em 1983 através dos esforços de Dave Mustaine para encontrar bons músicos para seu projeto. Assim, a primeira formação contou com o próprio Dave Mustaine nos vocais e guitarra, David Ellefson no contrabaixo, Greg Handevitdt na guitarra e Dijon Carruthers na bateria. A banda sofreu algumas alterações em sua formação até a gravação do disco de estreia, *Killing is my Business*, dois anos depois, no ano de 1985.

O curioso nome da banda surgiu a partir do retorno melancólico de Mustaine para a Califórnia depois de sua demissão. Dentro do ônibus ele encontrou um panfleto do senador Alan Cranston que mostrava os perigos das armas nucleares e os motivos pelos quais a sociedade deveria lutar para coibir a proliferação destas armas.

No chão, encontrei um panfleto, eu o peguei e comecei a ler, só para passar o tempo, realmente. Acabou sendo um panfleto do senador Alan Cranston, da Califórnia. A discussão focava principalmente nos perigos da proliferação nuclear. Por alguma razão, uma linha em particular me pareceu interessante: “O arsenal de megamorte não pode ser destruído, não importa o que digam os tratados de paz.” (...) Não tinha pensado naquele momento que Megadeth – como usado pelo Senador Cranston,

vida destes jovens. Citamos aqui a biografia *Metallica All That Matters: A história definitiva*, escrita por Paul Stenning, traduzida por Bernardo Araújo e distribuída pela editora Benvirá. Já a autobiografia de Dave Mustaine pode ser conferida no livro *Mustaine: Memórias do Heavy Metal*, que contou com a colaboração do jornalista e escritor Joe Layden, traduzido por Marcelo Barbão e distribuído pela editora Benvirá.

²⁴⁶ Em 2004, o *Metallica* lançou o documentário *Some kind of Monster* que narra a trajetória da banda desde suas origens até o momento da gravação do álbum *St. Anger* em 2003. Neste documentário há uma fala de Dave Mustaine a respeito da sua saída do *Metallica* na década de 1980. A citação deste documentário se faz pertinente devido aos novos choques de interesses – debate de memórias – entre Mustaine e o *Metallica*. Segundo os membros do *Metallica* o uso das imagens de Mustaine de uma gravação anterior à do documentário, durante uma conversa com Lars Ulrich seria uma forma de lembrar-se do trabalho dele enquanto guitarrista do *Metallica*. Porém, para Mustaine esta ação desautorizada seria a “traição final do Metallica”, pois teriam editado suas falas para minimizar sua contribuição no *Metallica*. *Some Kind of Monster* foi dirigido por Joe Berliner e Bruce Sinofsky, distribuído pela Paramount Pictures em 2004.

megadeath, se referia à perda de um milhão de vidas como resultado de um holocausto nuclear – poderia ser um nome incrível para uma banda de thrash metal.²⁴⁷

A cada novo passo dado dentro da nossa documentação, percebemos a estreita relação entre a música *Thrash Metal* e o contexto da Guerra Fria. No caso, a origem do nome *Megadeth* deriva de um panfleto contrário à proliferação das armas nucleares. Importante salientar o trabalho da própria banda que está ligado à crítica política – pelo menos nos primeiros álbuns. O líder da banda, Dave Mustaine também participou de uma série de polêmicas devido as suas opiniões políticas.

Em sua biografia Dave Mustaine relata que no começo do *Megadeth* não havia uma preocupação com as discussões políticas. Porém, ele se deu conta das suas músicas de protesto anos mais tarde quando foi questionado por um produtor na gravação do disco *So far... So good... So what*, em 1988. O questionamento surge a partir da decisão de colocar uma música cover do *Sex Pistols* no disco.

- E faz sentido porque vocês são uma banda política – ele acrescentou.

Não acreditei nisso. Estávamos escrevendo músicas bem obscuras contendo imagens apocalípticas de guerra e morte, mas isso não necessariamente fazia do Megadeth uma banda política. Não naquele momento, pelo menos. Sim, tínhamos tocado temas políticos – “Peace Sells”, sendo o exemplo mais óbvio -, mas não éramos abertamente políticos.²⁴⁸

Este maior destaque dado à figura de Dave Mustaine pode ser entendido pelo seu papel em formar e manter o *Megadeth*. Diferente de outras bandas o próprio Mustaine entende que aquela era sua banda, que eventualmente contratava bons músicos para compor sua formação. Outro ponto importante é situar a esfera de debate do *Megadeth* para entender o nosso objeto de discussão, que aqui será a imagem do disco *Peace Sells... But who's buying?*, lançado em 1986.

No ano do lançamento de *Peace Sells*²⁴⁹ a crítica especializada fez importantes considerações ao trabalho apresentado pelo *Megadeth*. Em 1987,

²⁴⁷ MUSTAINE; LAYDEN, 2013, p.112-113

²⁴⁸ Ibid., p. 190.

²⁴⁹ Iremos abreviar parte do nome do disco para facilitar a fluidez e compreensão do texto.

o disco conseguiu a 76ª posição na *Billboard* 200²⁵⁰ e em 1992 conseguiu o disco de platina nos EUA concedido pela RIAA²⁵¹. Ao longo das décadas de 1990 e 2000 este disco em especial conseguiu várias outras premiações pelo mundo advindas da crítica, de revistas especializadas, listagens de discos influentes entre outros. Mais uma vez são dados importantes para entendermos a dimensão da receptividade do trabalho do *Megadeth* na indústria fonográfica.

A seguir, podemos observar uma representação da capa do disco *Peace Sells... But who's buying?* retirada da página oficial do *Megadeth*²⁵². A escala digital da mesma está em 795x800 pixels. A imagem também passou por tratamento digital para ser disponibilizada na internet, mas não houve descaracterização em relação ao trabalho original.

²⁵⁰ AllMusic.com, 2016. "Billboard Albums". Julho 12. <http://www.allmusic.com/album/peace-sellsbut-whos-buying-mw0000650486/awards>

²⁵¹ RIAA.com, 2016. "RIAA Platinum Awards". Julho 12. http://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=MEGADETH&ti=PEACE+SELLS+...+BUT+WHO%27S+BUYING

²⁵² Megadeth.com, "Peace Sells... But Who's Buying?". Julho 12. <http://www.megadeth.com/release/peace-sells-whos-buying>



Imagem 10 – Capa do disco *Peace Sells... But Who's Buying* da banda *Megadeth* lançado em 1986.

A arte do álbum ficou a cargo do ilustrador Ed Repka, também conhecido pela alcunha de *King of Thrash Metal Art*²⁵³. Este artista desenvolveu diversos trabalhos para o *Megadeth* e para várias outras bandas do gênero *Thrash Metal*, como *Nuclear Assault*, *Merciless Death*, *Toxic Holocaust*, *Municipal Waste*, *Venom*, *Death* entre outros. Seu estilo é bastante característico, apresentando situações pós-apocalípticas com zumbis, sociedade destruída e mergulhada no caos. Vale destacar a ironia em sua arte com a utilização de elementos do humor negro, como, por exemplo, mostrar a sede da ONU destruída por um ataque nuclear e à frente uma placa escrita “vende-se”.

Repka utiliza também os traços das HQs para compor seus trabalhos. Sua arte é voltada para mostrar situações típicas de filmes de terror clássicos com monstros, sangues, órgãos estraçalhados, o pânico na face das vítimas

²⁵³ Este termo aparece em várias entrevistas, citações ao seu trabalho e também no seu *website* <http://edrepka.daportfolio.com/about/>. O “título” se deve aos vários trabalhos desenvolvidos por Repka na ilustração de capas de discos para várias bandas de Rock e Metal, principalmente Thrash Metal.

entre outros elementos. Curioso destacar em sua arte a ausência do personagem heroico clássico, por assim dizer. Observa-se mais a presença de figuras anti-heroicas caracterizadas principalmente como esqueletos, zumbis ou com alguma deformidade. Ou seja, o monstro é o herói.

Estes elementos se destacam com o uso de uma paleta de cores com alto contraste entre tons claros e escuros além da alta saturação presente em suas peças. Os planos de fundo são normalmente representados em tons claros de vermelho, laranja e amarelo, semelhantes ao céu crepuscular, ou, na pior das hipóteses, um céu em chamas devido a algum ataque nuclear.

É recorrente observar as cenas de violência gráfica produzidas por Repka. Em suas obras observamos o trabalho em relação ao corpo, que na maior parte das situações é um corpo desfigurado ou prestes a ser dilacerado. Ao que parece existe uma intencionalidade na arte de Repka em criticar os padrões de beleza estética e dos corpos perfeitos. O corpo aparece disforme, dilacerado, apodrecido, com tumores horrendos de onde saem secreções. Vemos diversos monstros clássicos como lobisomens, vampiros, alienígenas, zumbis e mutantes. Ao utilizar o corpo humano metamorfoseado em criaturas terríveis o artista talvez possua o intuito de mostrar que os verdadeiros monstros são os homens, utilizando assim alegorias para expressar esta ideia. Possivelmente o título de rei da arte *Thrash Metal* não é de todo um exagero, pois a contribuição de Ed Repka para o desenvolvimento de uma estética *Thrash* é considerável.

Durante uma entrevista concedida ao blog estadunidense *Figment News.com*²⁵⁴, o entrevistador perguntou sobre a importância da arte da capa do disco para uma banda de *Metal*. Repka comenta sobre a importância do *design*:

A arte do álbum é muito importante para as bandas de metal em particular, e é por isso que em 2010 estou mais ocupado do que na década de 80. Eu acho que há duas razões para a arte do álbum continuar associada com o metal. Primeiro, é uma tradição. Hoje a nova geração de thrashers, death metal heads etc. deseja resgatar os dias de glória dos anos 80. Há até mesmo o ressurgimento do vinil. Muitos dos meus recentes trabalhos ganharam destaque. A segunda razão é porque o

²⁵⁴ REPKA, Ed. **Screaming Visuals: The Ed Repka Interview**. Figment News, October 1st 2010. Disponível em: <http://figment.cc/2010/10/01/screaming-visuals-the-ed-repka-interview/> Acessado em: 12/07/2016.

metal está profundamente ligado com a narrativa. Majoritariamente as canções de metal são sobre ideias e a maneira mais palatável para expressar sua ideia para os outros é através da história. Naturalmente, uma história precisa de grandes recursos visuais para causar um impacto e atraí-lo para um olhar mais atento. (Tradução nossa)²⁵⁵

A fala de Repka está localizada temporalmente posterior aos anos oitenta. Seu olhar para o passado a partir de uma breve reflexão do presente nos elucida alguns pontos importantes sobre o impacto gráfico das capas de discos. Como ele afirma existe por parte de alguns músicos atuais um saudosismo em relação aos anos oitenta nesta tentativa de resgatar pequenas partes da produção musical daquela época. Ela reforça ainda mais o nosso recorte temporal naquele período, momento do surgimento destas várias bandas de *Thrash Metal*. O artista ainda nos fala sobre as intencionalidades por trás de uma capa de disco, que é atrair o espectador para aquela história contada nos discos. As artes do *Metallica* e do *Slayer* – previamente analisadas – estão em consonância com a essência do disco, com a história ali narrada.

Da mesma forma, a arte gráfica do disco *Peace Sells* está em consonância com algumas histórias presentes na música do disco. No geral, as canções oscilam entre letras que falam de temas místicos, satânicos, *serial killers* e, por fim, política. A música homônima ao título do disco trata de questões políticas na perspectiva do próprio jovem estadunidense que trabalha, paga suas contas e teoricamente obedece leis. Entretanto, não se sente representado pelas instituições públicas que lhe cobram o bom comportamento. O refrão de *Peace Sells* fala dos jogos de interesses do capitalismo em manter a paz no mundo, sendo que a paz pode ser conquistada por aquele que pagar a mais por ela.

A seguir, transcrevemos alguns trechos da canção:

O que você quer dizer, "Eu não acredito em Deus"?/ Eu falo com ele todos os dias/ O que você quer dizer, "Eu não apoio o seu sistema"?/ Eu vou ao tribunal quando eu tenho que ir./ O

²⁵⁵ REPKA, 2010. "Album art is very important to metal bands in particular, which is why it's 2010 and I'm busier than I was in the 80's. I think there are two reasons for album art's continued association with metal. First it's a tradition. Today's new generation of thrashers, death metal heads etc. want to bring back the glory day of the 80's. There is even a resurgence in vinyl. Many of my new works get that great showcase.. The second reason is because metal has deep roots in storytelling. The majority of metal songs are about ideas and the most palatable way to express your idea to others is thru the story. Naturally, a story needs great visuals to make an impact and draw you in for a closer look."

que você quer dizer, "Eu não chego no trabalho pontualmente"?/ Não tenho nada melhor para fazer/ E, o que você quer dizer, "Eu não pago as minhas contas"?/ Por quê você acha que eu estou quebrado? Huh?/(...) Paz/ A paz vende/ Paz/ A paz vende/ A paz vende, mas quem está comprando? (Tradução nossa)²⁵⁶

Após as considerações sobre o artista da imagem e das explicações sobre as temáticas abordadas no disco, voltemos as atenções para a imagem. *Peace Sells* segue o já mencionado estilo de produção do Ed Repka com sua palheta de cores características, tonalidades, sarcasmo e monstros.

No primeiro plano podemos observar o mascote do *Megadeth*, nomeado como Vic Rattlehead, posicionado do centro para a direita do enquadramento, trajando terno e gravata sobre uma placa escrita “a venda” em frente a uma estrutura semelhante à sede das Nações Unidas. O mascote é um esqueleto com elementos peculiares como abafadores de ouvido feitos de ferro e com pesadas correntes, uma placa de ferro semelhante a óculos escuros pregados diretamente no crânio; por fim, grampos pregados na região da boca. É possível observar também o cenário de destruição exposto na rua com crateras de possíveis explosões, placas de trânsito e pedaços de edifícios desmoronados.

O segundo plano desta arte mostra a sede da ONU em Nova Iorque completamente destruída pela guerra – ou provavelmente por um ataque nuclear. Ao fundo do segundo plano observamos os tons em vermelho, amarelo, laranja e roxo em contraste, acentuando uma ideia de chamas. O céu crepuscular ressalta o clima pós-apocalíptico expresso na composição da capa. Nos céus da esquerda para a direita, realizando uma parábola decrescente vindo em direção ao espectador, três jatos de combate realizam um patrulhamento – ou o ataque final - sobre a sede da ONU. Outro elemento presente nesta composição são as bandeiras nacionais aparentemente intactas que decoram a frente da ONU, ironicamente dando um ar de normalidade em meio ao caos expresso na imagem.

²⁵⁶ MEGADETH, 1986. “What do you mean, "I don't believe in God"?/ I talk to him every day/ What do you mean, "I don't support your system"?/ I go to court when I have to/ What do you mean, "I can't get to work on time"?/ I got nothing better to do/ And, what do you mean, "I don't pay my bills"?/ Why do you think I'm broke? Huh?/ (...)Peace/ Peace sells/ Peace/ Peace sells/ Peace sells, but who's buying?”

Os traços utilizados por Repka nesta composição se assemelham aos quadrinhos, quando representa imagens próximas ao real, detalhamento das estruturas e objetos representados, uso do preto sólido para contrastar luz e sombra. Além disso, o título deste álbum se assemelha muito a um balão de falas de quadrinhos, dando a entender que Vic, ao se sobrepor à placa de *for sale*, questiona o interlocutor – no caso, o consumidor – sobre a venda da paz.

O clima desolador presente nesta imagem remete à discussão sobre literatura distópica, pois observamos que a realidade representada nesta capa não é nem um pouco ordeira. A mensagem expressa por *Peace Sells* representa a falha das Nações Unidas em resolver os conflitos militares, principalmente entre Estados Unidos e URSS. Ironicamente, ao incorrer nesta falha, a ONU acaba se tornando uma vítima dos conflitos, perdendo seu lugar de importância na política mundial e agora se tornando apenas um amontado de escombros sem utilidade.

A própria caracterização do esqueleto Vic Rattlehead com terno e gravata, aludindo à imagem dos políticos engravatados que decidem sobre questões importantes para a sociedade, carrega outro elemento crítico à política pacifista da ONU em contraste com a política bélica norte-americana. Em outras palavras, a capa do disco expressa a ideia de que quem decide o futuro da sociedade são os engravatados, que pouco se importam com o futuro da humanidade. O único interesse deles, como evidencia a placa de vende-se e o suposto balão de fala de Vic Rattlehead, é o dinheiro, o capital. A destruição provocada por uma guerra nuclear entre as superpotências preservaria apenas os poderosos, tornando-os verdadeiros mercadores da morte.

Estas considerações aqui levantadas possuem respaldo na política externa norte-americana durante o período Reagan. O medo de um ataque nuclear em algum lugar dos EUA fez parte da retórica de Ronald Reagan tanto durante sua campanha presidencial quanto no seu primeiro mandato. Os autores Lobo e Cortez (2015)²⁵⁷ discutem em seu artigo o programa militar desenvolvido pelo governo Reagan apelidado de Guerra nas Estrelas.

O programa Iniciativa de Defesa Estratégica, também chamado Guerra nas Estrelas, propunha o aumento dos gastos do governo norte-americano no

²⁵⁷ LOBO, Carlos Eduardo Riberi; CORTEZ, Ana Claudia Salgado. O Programa “Guerra nas Estrelas” e o governo Reagan. **CADUS – Revista de História, Política e Cultura**, São Paulo, v.1,n.1, p. 39-50, Julho/2015..

desenvolvimento de novas e modernas armas para rastrear e eliminar qualquer ameaça nuclear aos EUA e seus aliados. “Nesse sentido aumentou paradoxalmente o gasto público, principalmente com relação à defesa e ao desenvolvimento de novas tecnologias militares, aumentando o déficit público ao longo dos seus dois mandatos entre 1981 e 1988.”²⁵⁸ Com esse massivo investimento em defesa iniciado pelos EUA a URSS entendeu que necessitava aumentar seus investimentos no campo militar. Porém, a já frágil economia soviética e dos blocos socialistas não aguentaria essa retomada da corrida armamentista.

Ronald Reagan defendia em seus discursos que os gastos ocasionados com este projeto militar eram necessários para manter o povo americano a salvo de qualquer ameaça advinda do bloco soviético. Os autores analisam algumas falas de Reagan, transcrevendo uma entrevista dada por ele durante sua campanha à presidência, em que afirmava:

Nós temos gastado uma grande quantia de dinheiro no setor de defesa e temos uma vasta quantidade de equipamentos, porém nada disso pode prevenir um ataque nuclear contra o povo norte-americano. Nós devemos de algum modo defender nosso território de mísseis nucleares.²⁵⁹

A nova paranoia nuclear vivenciada pelos Estados Unidos incide nas produções culturais daquele período. Como discutido, algumas histórias em quadrinhos trazem estes elementos para compor sua narrativa, assim como algumas obras literárias feitas durante este contexto. Também se observa o impacto destas discussões sobre os usos de armas nucleares na produção musical e de imagens do *Thrash Metal*. Em *Peace Sells* observamos uma representação de um futuro próximo onde a guerra nuclear se iniciou, e, assim, os Estados Unidos teriam sido vítima de um ataque provavelmente advindo do bloco soviético.

Já no segundo mandato de Reagan e com a entrada de Gorbachev no governo soviético, evidenciamos as tentativas de aproximação entre os dois blocos. A URSS com seus programas da Glasnost e Perestroika²⁶⁰ caminhava

²⁵⁸ Ibid., p. 40.

²⁵⁹ FITZGERALD apud LOBO; CORTEZ, 2015, p. 42.

²⁶⁰ Hobsbawm dedica um capítulo a compreender estes fenômenos políticos ocorridos no bloco socialista. Os processos de abertura política e econômica proporcionados pelo reformista Gorbachev sofreram resistência no comando do Partido Comunista, pois desarticulavam as

para uma abertura política advinda com a democracia, e, com isso, a própria economia se abria para investimentos capitalistas.

No campo militar, entre 1985 até meados de 1991, EUA e URSS sentaram para debater o problema nuclear. Embora o programa Guerra nas Estrelas estivesse em vigor, ambos desejavam encontrar uma saída pacífica e evitar um conflito militar. Na perspectiva de Lobo e Cortez²⁶¹, “O investimento financeiro do governo norte-americano para o desenvolvimento de tecnologia militar no país trouxe diversos resultados positivos, os quais impactaram a relação dos EUA com a URSS e cooperaram para a vitória norte-americana na Guerra Fria.” No campo diplomático, EUA e URSS assinavam tratados para coibir a criação de novas armas nucleares e a gradativa eliminação das armas já existentes.

Em 11 de outubro de 1986 na Islândia, Reagan e Gorbachev se encontraram para assinar um acordo para reduzir a quantidade de mísseis balísticos. Entretanto, o acordo se mostrou pouco frutífero, pois Gorbachev exigia o fim do desenvolvimento do programa Guerra nas Estrelas e Reagan se negava a fazê-lo. No ano seguinte, os dois blocos chegaram a um pacto sendo assinado o Tratado de Forças Nucleares Intermediárias. Nesta nova tentativa de destruição das armas nucleares, ambos se dispuseram a destruir partes do seu arsenal de curto e médio alcance até o ano de 1991, resultando na destruição de 2692 misseis.²⁶²

Importante esclarecer que esses acordos surgem mediante as pressões sociais localizadas não apenas nos EUA e URSS, mas em várias outras nações, que viam com preocupação a proliferação das armas nucleares. O governo Reagan recebeu forte oposição dos Democratas no Congresso ao propor as medidas de defesa contidas no programa Iniciativa de Defesa Estratégica. Alguns jornais e revistas faziam matérias sobre os perigos das armas nucleares e da energia nuclear, e assim cooptavam partes da opinião pública para os movimentos pelo fim destas armas.

estruturas de controle formadas ainda no período Stalin. Glasnost e Perestroika significavam, além da abertura da URSS, o seu próprio fim, que veio poucos anos depois no governo Yeltsin. (Cf. HOBBSAWN, Eric. Fim do Socialismo. In: HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2013. p. 447-482)

²⁶¹ LOBO, CORTEZ, 2010, p. 45.

²⁶² Ibid., p. 47-48.

Podemos inserir neste debate as produções culturais deste período, inclusive o próprio *Thrash Metal*. Ao representar realidades distorcidas e pós-apocalipse nuclear, as músicas e imagens produzidas por músicos do *Thrash Metal* suscitam o debate sobre os perigos da energia nuclear. As produções podem contribuir tanto para a inserção dos jovens nestes debates quanto ser uma forma de diálogo dos mesmos com o restante da sociedade. Entendemos a arte de *Peace Sells* como interventora na sociedade ao expor críticas em relação às decisões das superpotências em criar novas armas nucleares. Com isso, a arte do *Megadeth* elabora uma perspectiva futurista cujo principal órgão promotor da paz entre as nações se torna ineficiente e vítima da guerra.

O trabalho da banda *Anthrax* também se relaciona com a questão nuclear. Se por um lado a guerra poderia ser provocada ou encerrada segundo a vontade dos governantes, por outro, a energia atômica poderia ser uma ameaça à humanidade devido aos acidentes em usinas. E isto independeria da vontade dos governantes.

O *Anthrax* também pertence ao *Big Four* do *Thrash Metal*. A banda se originou na Costa Leste, em Nova Iorque, no ano de 1981. Formada pelo guitarrista Scott Ian e o baixista Dan Lilker, o *Anthrax* aproximou seu estilo do *hip-hop*, do *rap*, do *hardcore* nova-iorquino e do *punk rock*. Esta mistura de ritmos possibilitou as ramificações do *Heavy Metal* e do *Thrash Metal* para outros estilos como *Crossover*, *Thrashcore* e *New Metal*. No já citado documentário *Metal Evolution*, produzido por Sam Dunn, Scott Ian comenta sobre as misturas de estilos musicais característicos na sonoridade tanto do *Anthrax* quanto dos outros subgêneros.

Crescemos ouvindo hip-hop. Queens e Bronx eram o epicentro disso. Ouço rap desde que comecei a ouvir rock. Desde os anos 1970. Com "Bring the Noise", trabalhamos com uma das nossas bandas preferidas. Chuck D fez um rap em cima da minha guitarra. Sempre ouvi isso. Meu ritmo e a voz do Chuck D foram feitos um para o outro. Conseguimos aumentar os limites do Heavy Metal. Foi muito orgânico. Resolvemos nos arriscar, pois sabíamos que muitos não estavam prontos para isso. Mas fizemos para nós mesmos, e a maioria das pessoas acabou gostando. (...)

As pessoas dizem que criei o rap rock ou rap metal, o movimento dos anos 1990, com Limp Bizkit e Korn e nu metal... Não posso levar crédito nem culpa porque não acredito nisso.

Havia outras bandas envolvidas. Faith no More já fazia rap e hip-hop desde o início.²⁶³

A fala do guitarrista Scott Ian corrobora com a perspectiva do diálogo do *Thrash Metal* com outros estilos artísticos dos anos 1970-1980. Lembrando ainda Canclini (1990), com sua abordagem das culturas híbridas, no som característico do *Thrash Metal* observamos a fluidez e o hibridismo de ritmos, estilos e demais manifestações culturais. “O Anthrax nunca teve pudores em cruzar o rap e hip-hop com o Thrash, sendo a pioneira neste cruzamento de fronteiras, embora alguns fã na época (meados dos anos 80) tenham torcido o nariz.”²⁶⁴ O *Anthrax* não tem sua importância limitada apenas a esta mistura musical, pois a banda contribuiu significativamente para o estabelecimento do *Thrash Metal* no cenário musical dos anos oitenta e ainda carrega consigo outras influências das artes.

Com 11 álbuns de estúdio gravados entre 1984 e 2016, *Anthrax* deixa sua marca na história do *Heavy Metal* já no lançamento dos três primeiros álbuns. Nos trabalhos iniciais, obtemos as principais músicas que alavancaram a carreira da banda e demarcaram seu espaço dentro do *Thrash Metal*. A seguir, a tabela mostra os álbuns de estúdio gravados entre 1980 e 1990.

ANTHRAX	
ÁLBUM	ANO
Fistful of Metal	1984
Spreading the Disease	1985
Among the Living	1987
State of Euphoria	1988
Persistence of Time	1990

Tabela 7 – Discografia da banda Anthrax durante os anos 1980-1990

Para falarmos da questão nuclear utilizaremos a capa do álbum *Spreading the Disease*, lançado em 1985 pelas gravadoras *Megaforce Records* e *Island Records*²⁶⁵. Os artistas que fizeram a capa do disco *Spreading the Disease* foram David Heffernan e Peter Corrison. Ambos já trabalharam juntos no desenvolvimento de ilustrações para capas de discos do *Led Zeppelin*, *Rolling Stones*, *Kiss*, *Anthrax* entre outros. Heffernan já foi nomeado ao

²⁶³ SCOTT IAN apud DUNN, 2011.

²⁶⁴ LEÃO, 1997, p. 170.

²⁶⁵ Na quantidade de vendas este álbum possui pouca expressão se comparado com seu sucessor, *Among the Living*. O melhor posicionamento deste disco foi em março de 1986 quando conseguiu a posição de 113ª na lista da Billboard 200. Disponível em: <http://www.billboard.com/artist/279704/anthrax/chart?page=1&f=305> Acessado em: 20/07/2016

Grammy na categoria ilustrações pelo trabalho desenvolvido para a banda *Spyro Gyra*. Já Corrison conseguiu um *Grammy* pelo trabalho desenvolvido para o *Rolling Stones*, em 1981. Ambos possuem formação acadêmica em artes plásticas²⁶⁶.

Ao compararmos os trabalhos observamos algumas semelhanças entre estes artistas. Corrison desenvolveu boa parte dos seus trabalhos utilizando fotografias e ilustrações, como é possível observar na capa do disco *Physical Graffiti* da banda *Led Zeppelin*. Também possui trabalhos com o uso do aquarelado e retratos em tela. Já o artista Hefferman utiliza mais as ilustrações do que colagens de fotos. Entretanto, vale destacar que os trabalhos destes artistas com as capas de discos estão relacionados aos interesses dos respectivos artistas, gravadoras e *marketing* das bandas. Por isso vários trabalhos não apresentam uma constante no estilo artístico.

A seguir, reproduzimos a capa de *Spreading the Disease* e, assim como as demais capas, esta também foi retirada da *website*²⁶⁷ oficial da banda.

²⁶⁶ Por possuírem trabalhos tão importantes, ironicamente foram encontradas poucas informações a respeito da formação e carreira destes artistas. Localizamos informações dispersas em algumas páginas estrangeiras pouco conhecidas. A título de referência, as informações podem ser conferidas nos seguintes endereços eletrônicos: <http://www.studiotoursoma.org/artists/david-heffernan> acessado em: 20/07/2016
<https://paddle8.com/artists/peter-corrison/> acessado em: 20/07/2016.

²⁶⁷ Disponível em: <http://anthrax.com/music/spreading-the-disease-1985/> Acessada em: 10/04/2015

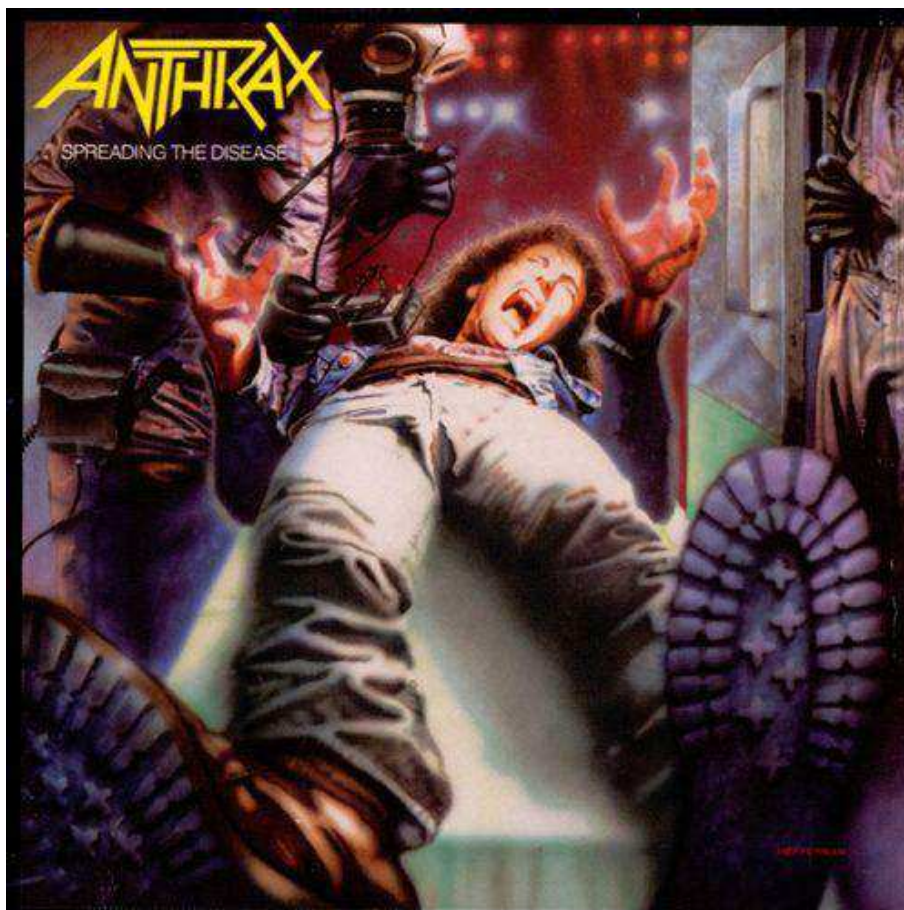


Imagem 11 – Capa do disco *Spreading the Disease* da banda *Anthrax*, lançado em 1985.

A imagem mostra um jovem trajando jaqueta e calças jeans rodeado por dois agentes vestidos com roupas especiais contra radiação. O jovem deitado em uma maca possui uma espécie de aura brilhante em torno do corpo e com isso se contorce em uma expressão de agonia. Já os dois agentes acompanham a situação enquanto um deles, com um contador Geiger²⁶⁸, afere a quantidade de radiação emitida pelo corpo do jovem. Ao observar atentamente a imagem é possível notar que o visor do aparelho afere uma quantidade considerável de radiação emanada pelo jovem.

A imagem é composta utilizando a técnica do ponto de fuga para dar dimensionalidade e profundidade. O enquadramento centralizado na vítima proporciona os efeitos de dimensionalidades presentes na ilustração. As linhas imaginárias partem das botas deste jovem em direção ao seu corpo deitado na maca, enquanto nas laterais, no segundo plano, estão as outras duas personagens com roupas especiais. O ambiente em que desenrola a ação de

²⁶⁸ Ferramenta utilizada para medir os níveis de radiação de uma determinada área ou objeto.

Spreading the Disease não é possível de precisar, pois ao que tudo indica este jovem estaria em uma sala especial, toda iluminada preparada para ele. Entretanto, essa imprecisão e as luzes do segundo plano dão a entender que este jovem estaria em um concerto de *Rock*. No canto superior direito se encontram a logomarca do *Anthrax* e o nome do disco sobreposto à figura que afere a radiação do jovem.

A paleta de cores utilizada pelos artistas está no uso de tons claros e escuros. Percebe-se que uma das intencionalidades presentes na obra é mostrar o jovem irradiando luz, pois os dois agentes ao seu lado têm suas sombras projetadas a partir da luz emitida pelo corpo estendido na maca. Ao fundo, as cores contrastantes partem do espectro vermelho sobreposto ao azul. As luzes de fundo pouco interagem com as personagens do primeiro plano. Essa ilustração feita por David Hefferman, sob a direção de arte de Peter Corrison, assemelha-se aos traços dos quadrinhos.

O destaque dado ao jovem pode ser entendido por um viés simbólico importante, pois em um eventual desastre ou ataque nuclear serão os jovens que sofrerão os efeitos da radiação. A banda expressa uma preocupação com o futuro da juventude dos anos oitenta em meio às várias ameaças nucleares espalhadas pelo mundo, pois, como as duas figuras dos agentes dão a entender, em um mundo caótico atingido pela radiação sobreviverão apenas aqueles protegidos por roupas especiais.

Com uma visão crítica exposta na capa do disco, o *Anthrax* utiliza a arte como mecanismo de intervenção na sociedade para reforçar o discurso dos jovens que temem um futuro caótico. A perspectiva exposta pela banda expõe o temor em relação ao amanhã, pois, assim como para o *Megadeth*, um mundo ameaçado pelas superpotências nucleares dificilmente poderá ter um futuro auspicioso para todos. Por tal motivo, os enquadramentos da imagem colocam em destaque o jovem agonizante.

Os dois agentes que acompanham a penitência nuclear daquele jovem fazem referência aos militares ou cientistas que estudam os efeitos da radiação. Em desastres nucleares é comum observarmos agentes especiais trajando estas roupas para se protegerem e realizarem os estudos apropriados para conter a ameaça nuclear. Após os ataques nucleares no Japão, os especialistas enviados às cidades japonesas atacadas também utilizavam este

uniforme. Em outros testes nucleares realizados durante as décadas de 1950-60 os pesquisadores também evitavam os efeitos da radiação utilizando trajas semelhantes.

Observando os riscos da energia nuclear para fins não militares, ocorreu no ano de 1979 o acidente nuclear de *Three Mile Island* no estado da Pensilvânia, EUA. Felizmente os níveis de radiação liberados não foram suficientes para causar maiores danos ao meio ambiente e às pessoas que moravam próximas à usina. Entretanto, acendeu um sinal de alerta na comunidade internacional para revisar as medidas de segurança nas usinas nucleares espalhadas pelo mundo.

Spreading the Disease chama atenção para esses riscos da radiação no corpo humano. Se em *Three Mile Island* não ocorreu algo de mais grave, não se pode dizer o mesmo da Ucrânia. Exatos seis meses após o lançamento deste disco, na cidade de Chernobyl na Ucrânia, ocorre um dos piores acidentes radiológicos no mundo. A explosão de um dos reatores na usina de Chernobyl espalhou toneladas de materiais radioativos na atmosfera, desabitando tanto a cidade de Chernobyl quanto Pripjat e matando diretamente 31 pessoas. Este desastre se tornou um marco na história e um exemplo dos riscos que a energia nuclear proporciona. Embora o disco do *Anthrax* tenha saído antes do acidente de Chernobyl, um dos possíveis intuitos dos músicos talvez tenha sido alertar a sociedade para evitar que acidentes parecidos pudessem ocorrer num futuro próximo, afetando a vida de milhares de pessoas.

O medo da energia atômica é evidenciado pelo *Anthrax*, isso é fato. Mas podemos ir além e entender esta capa por outra perspectiva. O próprio nome da banda faz referência a um agente biológico mortal, a bactéria *Bacillus Anthracis* ou antraz ou *anthrax*, em inglês. Esta bactéria foi potencializada e transformada em arma biológica, sendo utilizada em ataques estratégicos que visam matar as forças inimigas sem danificar o espaço físico ou em ataques terroristas. O título do álbum analisado, *Spreading the Disease* – espalhando a doença -, está relacionado tanto ao nome da banda quanto à imagem da capa.

Estes elementos estão relacionados ao mau uso da ciência para fins militares. A banda estabelece uma crítica à indústria das armas por produzir agentes químicos, biológicos e nucleares letais em larga escala. Se fosse

intuito dos governos construir um futuro pacífico para aqueles jovens não haveria um temor por parte da população de um possível ataque de armas de destruição em massa.

Por outra óptica, podemos entender a imagem de *Spreading the Disease* como uma alegoria da sociedade que teme seus jovens. Aqueles agentes ao redor do jovem moribundo não estão ali para socorrê-lo, mas para entender o que se passa com aquele sujeito. A arte do álbum expõe outra possível crítica da banda *Anthrax* em relação à incompreensão da sociedade quanto aos seus jovens que trajam calças jeans, camisetas e jaquetas rasgadas, cabelos compridos e ouvintes de *Heavy Metal*. Este jovem pode ser entendido também como uma ameaça à sociedade, pois sua “aura de radiação” pode espalhar a doença para outros jovens e assim constituir uma sociedade “doente”.

Na figura dos agentes protegidos com roupas especiais, podemos entender um simbolismo das forças conservadoras que tentam proteger seu *status quo* atrás de mecanismos de contenção, ou, podemos dizer, atrás de valores éticos, morais e comportamentais pretensamente “normais”. O jovem que agoniza devido aos efeitos nocivos criados pela sociedade se vê isolado e abandonado por aqueles que supostamente deveriam protegê-lo e quiçá salvá-lo. O problema não é resolvido, mas sim sadicamente observado por aqueles dois agentes devidamente protegidos. O “problema” é este jovem estranho ao meio em que vive.

Retornamos à perspectiva de Zygmunt Bauman sobre a pós-modernidade. Assim como diversos outros autores que analisaram os mecanismos repressivos da sociedade, Bauman se dedica a pensar alguns destes mecanismos na modernidade e sua lida com aquilo que é considerado diferente da ordem vigente. Estes jovens “radiantes” representados em *Spreading the Disease* expõem uma juventude considerada estranha aos padrões conservadores norte-americanos. Sobre esta questão do estranhamento, Bauman argumenta:

Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, e dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e

impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos.²⁶⁹

Aquele jovem representado pelo *Anthrax* em seu disco é um desses estranhos que incomodam parcelas da sociedade. Esses sujeitos dentro de uma sociedade pretensamente conservadora são vistos com receio por serem entendidos como uma ameaça aos padrões socialmente construídos, pois, em específico, o jovem *headbanger* é transgressor da ordem. É preciso estudá-lo, entendê-lo e ao mesmo tempo contê-lo antes que sua degeneração se espalhe para os demais – palavras estas pensadas por uma ótica discursiva conservadora característica de diversos discursos proferidos durante os anos 1980²⁷⁰.

É importante entender que “todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável.”²⁷¹ Sendo assim, alguns dos “estranhos” produzidos pela sociedade estadunidense são os *thrashers* e *headbangers*. Vivenciando realidades conturbadas e com receios reais como a crise econômica, a violência urbana, o desemprego estes jovens se viram em uma situação marginal em relação à sociedade. Marginais sociais e marginais na indústria fonográfica, ou melhor, sujeitos *underground*. São estes jovens que moldaram a realidade de acordo com seus anseios e vivências transformando a própria maneira de se comportar, vestir, entender o mundo a sua volta, compor e tocar músicas que fugiam aos padrões socialmente estabelecidos. Eles eram os “estranhos” da sociedade estadunidense dos anos 1980, assim como os latinos, negros, homossexuais e trabalhadores.

²⁶⁹ BAUMAN, 2013, p. 27

²⁷⁰ Em trabalhos anteriores buscamos analisar alguns desses discursos, principalmente ações políticas surgidas durante os anos 1980 como o *Parents Music Resource Center* (PMRC). Este comitê criado por Tipper Gore e outras esposas de congressistas norte-americanos visava “moralizar” a indústria fonográfica e a televisão, propondo medidas rígidas para fiscalizar, advertir e até mesmo censurar conteúdos considerados moralmente inapropriados para os jovens. O *Rap*, o *Rock* e principalmente o *Heavy Metal* se tornaram destaque das ações deste comitê especial que entendia esta musicalidade como subversiva e uma ameaça aos valores da família norte-americana. Esta musicalidade estava “infectando a juventude do mundo com mensagens que eles não poderiam lidar.” (GORE, 1985) Este discurso de Tipper Gore pode ser conferido em http://www.geocities.ws/fireance_00/pmrc.html acessado em: 03/08/2016

²⁷¹ Op. cit., p. 27

Em *Spreading the Disease* notamos outro elemento transgressor da ordem e com um caráter simbólico importante de ser destacado: as botas. Estabelecendo um elo entre as obras de George Orwell, Zygmunt Bauman e *Anthrax* chegamos a este item característico das vestimentas *headbangers* e *punk*. As botas representam o elemento repressor do Estado, pois fazem referência ao uniforme militar padrão das nações Modernas. No Fascismo, as botas assumiam o papel visual e sonoro de unidade, força e poder de repressão quando os soldados marchavam no mesmo ritmo. Como destaca Bauman ao citar a obra de Orwell, a “(...) imagem de George Orwell da bota de cano alto pisando uma face humana. Nenhuma face estava segura – como cada uma estava sujeita a ser culpada do crime de violar ou transgredir.”²⁷²

A imagem proposta pelo *Anthrax* traz em destaque no primeiro plano o solado de uma bota de cano alto. Porém, ela não aparece de forma opressora ou ameaçadora. Ela simplesmente está lá compondo o visual do jovem roqueiro radioativo. Mas no *Punk* e no *Heavy Metal* o coturno militar – a bota de cano alto – têm seus sentidos ressignificados para um sentido de protesto. As botas que antes oprimiam os marginalizados através das forças militares agora são apropriadas pela classe trabalhadora jovem em sinal de resistência e rebelião contra o Sistema. O visual transgressor do jovem *headbanger* não está apenas nos cabelos e roupas pretas, mas também no que calçar, formando assim uma espécie de milícia juvenil unida pela musicalidade extrema do *Metal*. Por isso, este sujeito precisa ser contido, confinado e isolado do restante da sociedade por forças especiais que visam defender o *status quo*.

Megadeth e *Anthrax* são apenas alguns exemplos dos trabalhos *Thrash* que lidam com a questão nuclear. Esta temática se faz presente em outros trabalhos musicais do cenário *Thrash Metal* mundial. É possível analisar as imagens produzidas pela banda *Nuclear Assault*, *Death Angel*, *Municipal Waste*, *Vio-Lence*, *Kreator*, *Sodom* entre várias outras bandas espalhadas pelo mundo. A perspectiva distópica de sociedade se torna um tema comum aos trabalhos *Thrash Metal*, principalmente a guerra nuclear, a opressão, a violência extrema, entre outros.

Nota-se que estes trabalhos partem de uma realidade alarmante para propor medidas interventoras através das artes. Percebe-se que a

²⁷² Ibid., p. 27.

musicalidade *Thrash Metal* está em consonância com outras produções culturais dos anos 1970 e 1980 tanto nos campos da literatura, quanto dos quadrinhos e do cinema. Na parte cinematográfica podemos destacar diversas outras produções tanto independentes quanto de *Hollywood* que lidam com temas como caos social, conservadorismo político, futuro distópico, guerras nucleares, juventude enquanto problema, violência urbana entre outros.

Parcelas da juventude dos anos 1980 não satisfeitas com a realidade proposta utilizaram a música como mecanismo de diálogo com o restante da sociedade. A música *Thrash Metal* se torna este canal comunicativo de uma juventude que temia por um ataque nuclear ou por algum acidente radioativo que pudesse levar à destruição da natureza e das sociedades humanas. As capas dos discos do *Megadeth* e do *Anthrax* explicitam esse receio em relação à energia nuclear e aos maus usos da mesma.

Se os caminhos trilhados pela humanidade levaram ao caos social, então o futuro próximo não seria muito diferente. A descrença em relação ao amanhã se torna um mote poderoso no momento de compor músicas pesadas. A angústia de muitos em cogitar um não futuro assume outra perspectiva para estes jovens produtores de música pesada, pois para eles um futuro caótico era praticamente inevitável. Se o amanhã pode ser destruído com um apertar de botões, então nada mais natural do que aproveitar os últimos momentos de vida ao som de guitarras distorcidas, baterias rápidas e observando desenhos que projetam este futuro cheio de ataques nucleares, robôs assassinos, zumbis, monstros e mortos espalhados pelas ruas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se tornou um enorme desafio. Estabelecer discussões utilizando a musicalidade extrema do *Heavy Metal* trouxe novas perspectivas tanto para pensar a música em si quanto os sujeitos que a produzem. Tornou possível discutirmos os fenômenos históricos e seus impactos na cultura contemporânea.

A nossa seleção documental priorizou as bandas de maior renome internacional, sendo estas inclusive componentes do que ficou conhecido como *The Big Four of Thrash Metal*. Destacar estas bandas se justifica pelo fato da forte influência exercida por elas no início da carreira para a consolidação do espaço e da identidade *thrasher*. Quando o *Metallica* lança sua demo e o disco copilado pela *Metal Blade*, ganha força nos Estados Unidos um movimento de jovens *headbangers* que se esforçam para tocar igual ou mais rápido do que o *Metallica*, além de produzirem materiais musicais que se diferenciavam da cena britânica encabeçada pelo *Iron Maiden*.

Através das pesquisas notamos a formação de três cenas locais fortes nos Estados Unidos: Los Angeles, Bay Area em San Francisco e Nova York. Estes nichos trouxeram para a cena musical nomes importantes para o *Thrash Metal* como *Exodus*, *Testament*, *Death Angel*, *Possessed*, *Sadus*, *Vio-Lence*, entre tantas outras. Infelizmente para a nossa proposta de discussão não se tornava viável trabalhar com todas ou com um número ainda maior de bandas. Pensando a nível mundial, notamos o diálogo estabelecido entre as cenas musicais da América do Norte, Norte Europeu e América do Sul, principalmente o Brasil.

Nosso levantamento bibliográfico a respeito do *Heavy Metal* e suas vertentes nos mostrou que, em paralelo ao *mainstream* com suas bandas de *pop music* e *hard rock*, a cena *Thrash Metal* floresce no *underground*. O público que consome este tipo de musicalidade se torna cada vez mais restrito e estabelece suas marcas não somente na indústria musical, mas também no espaço urbano. Na linha de frente do cenário musical norte-americano estavam principalmente o *Metallica*, o *Slayer*, o *Anthrax* e posteriormente o *Megadeth*.

Ao buscarmos na bibliografia especializada da história do *Rock* e do *Heavy Metal* notamos o volume de referências que situam a importância dos

álbuns lançados por estas quatro bandas para estabelecer o *Thrash Metal* dentro do cenário musical. Determinados estudos propunham uma tentativa de estabelecer marcos de memória para o surgimento do próprio *Thrash Metal* ao referenciá-las, principalmente o *Metallica*.

Nossa restrição documental pôde ser justificada por este contexto maior das influências musicais e mercadológicas. Até então, *Metallica*, *Slayer*, *Anthrax* e *Megadeth*, consideradas *underground* até meados de 1986, lançam discos de impacto no mercado que passam a exercer forte influência no próprio cenário musical internacional. Por essa razão se fez necessário considerar, ainda que brevemente, o diálogo estabelecido entre os *headbangers* brasileiros com os norte-americanos e europeus. Afinal, como disse Dunn em um de seus documentários, o Metal se tornou internacional, um fenômeno global.

Encontramos em Néstor Canclini um referencial para pensarmos estas trocas culturais estabelecidas por jovens de culturas e situações políticas totalmente adversas, tendo como elo o gosto pelo *Heavy Metal*. Como exemplo temos a cena *underground* brasileira dos anos 1980. Torna-se instigante pensarmos estas relações, porque, enquanto o Brasil passava pelo processo de abertura política da Ditadura Militar, os jovens em seu espaço *underground* – ora escondidos até mesmo dos aparelhos repressores, ora reprimidos por eles – conseguiam produzir um tipo de música inovador para aquele período e ao mesmo tempo extremamente transgressor. Além de trocarem materiais com jovens de outras realidades totalmente diferentes da brasileira, como Noruega, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos.

Já no caso específico dos Estados Unidos, os *headbangers* traziam uma opção que transgredia as preferências mercadológicas da época. Enquanto para fazerem sucesso diversas bandas precisaram ter um videoclipe transmitido pela MTV, centenas ou mesmo milhares de jovens conseguiam promover determinadas bandas utilizando o contato pessoal, trocas de folhetos de eventos e fitas K7. Mesmo assim, precisavam disputar o público e o espaço com a cena *Glam Metal* que se fortalecia nos bares e casas de *shows* de Los Angeles. Outras disputavam as atenções das gravadoras quando estas se interessavam por Cindy Lauper, Madonna, Michael Jackson entre outros.

A musicalidade *Thrash Metal* trouxe consigo uma imagética própria. Não só as músicas contidas nos discos se tornavam ícones de um período,

mas as imagens das capas de discos também. Estas possuíam impactos gráficos consideráveis ao trazerem imagens de cemitérios, demônios, corpos mutilados e explosões nucleares. Algumas, com o passar dos anos e com o fortalecimento do *Thrash*, transpuseram o disco e estamparam camisetas. Uma arte de intervenção que não se restringe apenas às prateleiras das lojas de discos ou do espaço interno das casas. Ela ganha as ruas através de uma legião de jovens *headbangers* que a estampa com certo orgulho.

Para além desta perspectiva estética, as imagens propostas pelo *Metallica*, *Slayer*, *Anthrax* e *Megadeth* trazem consigo representações de um mundo em transformação. Elas expõem as angústias de parcelas da juventude estadunidense insatisfeitas com as constantes guerras, injustiças, moral religiosa repressora e jogos de poderes entre nações com arsenais nucleares que ameaçavam a própria existência da humanidade. Tais angústias representadas graficamente em capas de discos trazem inquietações e desafios para o ofício do historiador.

O levantamento de hipóteses e questionamentos acerca destas imagens se tornou um desafio à parte. Interpretá-las por um único viés teórico e metodológico se mostrou inviável em determinados momentos, exigindo uma carga de leitura singular e que pudesse abarcar algumas das considerações propostas. Lidar com o medo enquanto sentimento expresso graficamente exigiu pensá-lo pelo viés representativo. Em outros momentos, para problematizá-lo se fez necessário buscar nos campos da Antropologia, da Sociologia e mesmo da Psicanálise, referenciais teóricos que nos ajudassem a entender as mensagens expressas pelas bandas. Noutros, o medo se tornava tanto um sentimento quanto uma palavra fluída e com sentidos tão plurais, que se fez necessário pensar a própria fluidez. Em Bauman, encontramos alguns alicerces importantes para situar esta palavra entendida como sentimento, condição, mentalidade, momento dentro da própria (pós) Modernidade. Ainda assim diversas perspectivas interpretativas ficaram em aberto tornando este campo fértil para novas possibilidades investigativas.

O sentimento medo presente nas imagens do *Thrash Metal* é plural.

Esta pluralidade pode ser notada nos dois importantes trabalhos do *Metallica*, o *Master of Puppets* e *...And Justice for All*. Observamos que as propostas tanto dos artistas que produziram as imagens quando da banda em

expô-las em seus discos carregam uma carga de contestação ao governo norte-americano correspondente ao período entre a guerra do Vietnã e o período Reagan. Aquela parcela juvenil que se reconhecia no trabalho do *Metallica* demonstrava sua insatisfação com a mentalidade militarista proposta pelo próprio governo. O pós-Vietnã e seus incontáveis traumas transmitidos pelas telecomunicações da época trouxeram à comunidade estadunidense os horrores da guerra para dentro de seus lares, mesmo que na forma televisiva ou fílmica.

Temiam a morte em vão por um país que não lhes representava. A morte heroica exposta nos monumentos militares de outrora abre espaço para uma morte angustiante, inútil e símbolo de esquecimento. O retorno da massa militar juvenil que lutou no Vietnã passa a ser vista pela sociedade por duas perspectivas: ou heróis ou covardes assassinos que perderam a guerra. Nas ruas das grandes cidades estadunidenses essa massa regressa encontrou dificuldades em se encaixar no mercado de trabalho, resultando em graves problemas sociais para os Estados Unidos. O cemitério infinito de cruzes anônimas expostas em *Master of Puppets* traz essa angústia em sua imagética, este medo da morte militar inglória.

Em *...And Justice for All* a crítica do *Metallica* se torna mais sutil e refinada ao expor a estátua de Têmis (deusa grega da justiça) amarrada e sendo destruída. A ação iconoclasta exposta pela banda foi compreendida por nós como um protesto contra as injustiças existentes na sociedade estadunidense. A justiça que se representa cega tem em suas balanças dinheiro ilícito que transborda de seus pires. Temem o governo que os representa e, na luta por direitos, percebem que o direito só é adquirido por aqueles que podem pagar por ele. Compreendemos que a imagem exposta em *...And Justice for All* expõe insatisfações de parcelas da população estadunidense em relação aos seus governantes, pois os escândalos políticos, como *Watergate*, reascendem as discussões sobre a representatividade política e o temor da perda da democracia.

A diversidade simbólica presente em *Reign in Blood* possibilitou ampliarmos as discussões acerca deste medo representado graficamente. Fez-se necessário o retorno aos grandes artistas renascentistas e às obras sacras medievais para compreender a própria figura diabólica e como sua iconografia

se transformou ao longo do tempo. *Reign in Blood* possibilitou um elo entre passado e presente instigante, pois foi preciso pensar o medo enquanto construção social advinda desde o medievo.

Delumeau se tornou o nosso guia pelos infernos sangrentos expostos pelo *Slayer* – o nosso Virgílio teórico. O medo é entendido por nós como um construto social, e, por isso, ele é plural, mutável e também dotado de intencionalidades. Em determinados períodos históricos o sentimento medo extrapola as questões instintivas do animal homem e se torna mecanismo de controle de um grupo sobre os demais. O medo, sendo ele real – um perigo imediato – ou imaginativo – relacionado às mentalidades – se torna objeto histórico e passível de indagações. Temem-se diversas coisas. Como diz Marilena Chauí, nós somos uma sociedade em constante medo. Criamos, como esclarece Bauman, diversos mecanismos sociais para lidarmos com este sentimento, e, assim, tentamos construir vidas saudáveis e distantes das fobias.

Com o *Slayer* notamos como o medo primal existente nos seres humanos, o medo da morte, torna-se inspirador para a forja de signos e sentidos. Em *Reign in Blood* é exposto o medo do banimento, da condenação ao sofrimento eterno, do distanciamento de Deus. Representar diabos entronizados e pensá-los tanto no medievo quanto na contemporaneidade nos permitiu atingir esta possível interpretação das imagens. Porém, *Slayer* avança ao mostrar que na atualidade temer unicamente o diabo se mostra irrisório diante da quantidade de ameaças que afligem os indivíduos. O medo escatológico abre espaço para o medo do outro, que não necessariamente necessita ser o diferente. Mesmo o mais pacato dos nossos vizinhos pode esconder um passado terrível ou ser capaz de cometer atrocidades inimagináveis.

Por outro lado, podemos pensar este medo através das representações de futuro elaboradas por esses jovens. No terceiro momento nos dedicamos a explorar as capas do *Megadeth* e *Anthrax* em paralelo às produções literárias tanto da década de 1980 quanto de algumas décadas anteriores. Notamos que algumas referências utilizadas estavam na literatura de distopia, representando futuros caóticos e repressores.

Em ambos os trabalhos gráficos, observamos a questão da radioatividade como temática recorrente, principalmente os medos referentes ao mau uso da radiação para fins bélicos. Ao explorarmos o contexto histórico de produção destas imagens, notamos as discussões diplomáticas existentes entre o governo Reagan e o governo soviético em relação às armas nucleares. Entre 1980 e 1985, os Estados Unidos investem massivamente no programa militar apelidado de Guerra nas Estrelas, com o objetivo de se defender de algum possível ataque nuclear. Em paralelo, surgem e se fortalecem movimentos que pediam o controle das produções de armas nucleares, a destruição do arsenal atômico e o fim das ameaças estabelecidas pelos dois blocos. Nota-se também que durante a década de 1980 o mundo sofre com os acidentes nucleares de *Three Miles Island*, nos EUA e *Chernobyl*, na Ucrânia.

A energia nuclear se torna objeto de medo. O medo da total aniquilação, da extinção da vida na Terra. Estes temores são explorados pelo *Megadeth* e *Anthrax* ao exporem uma sociedade mergulhada num futuro distópico e um jovem sofrendo dores devido aos efeitos da radiação no corpo. No caso específico do *Anthrax*, propomos pensar, por um viés crítico, a sociedade conservadora estadunidense. Existia ali um medo das parcelas conservadoras da época em relação aos jovens, cada vez mais “rebeldes”. Temiam suas músicas, suas vestimentas, maneiras de falar, seus atos transgressores da ordem social e principalmente as ameaças epidêmicas que poderiam solapar boa parte desta juventude. No final do século XX se temia o futuro, ou melhor, a ausência de futuro.

Com o mapeamento de alguns destes temores presentes nas representações imagéticas do *Thrash Metal*, vimos a complexidade da nossa documentação e da proposta de trabalho. A cada resultado alcançado novas questões surgiam e careciam de maior espaço para melhor explanação. Entretanto, escolhas tiveram que ser feitas, pois, além da impossibilidade de se atingir o todo, este debate se mantém em aberto à espera de novos pesquisadores com seus olhares críticos.

Durante a graduação discurremos sobre a problemática do preconceito existente na sociedade contra o *Metal*. A partir daquela pesquisa se fez importante nos debruçarmos sobre o estudo do medo. Agora, faz-se importante problematizarmos as variáveis deste sentimento. Nota-se que a questão da

morte é recorrente em diversos trabalhos musicais espalhados pelo mundo. O medo primal que reside nos subconscientes se torna musa inspiradora para os músicos *headbangers*. Então, como a questão da morte é representada pelo *Metal*? Existiriam explicações para este possível fascínio? São plurais também as maneiras de se representar a morte e quiçá o corpo morto?

É preciso trazer o *Metal* para o espaço acadêmico. É preciso ascender a chama do *Metal* dentro dos debates acadêmicos. Esta chama metafórica deve aquecer este *Metal* ao ponto de romper suas rígidas estruturas, e, assim, transformá-lo de estado sólido para líquido. Sua fluidez permite tanto fundi-lo com outros elementos quanto moldá-lo nas mais diversas formas possíveis. Saindo das metáforas físicas: é preciso entender as complexas estruturas existentes no universo *Metal*, pois assim se torna possível estudar suas mais diversas influências culturais e como, este estilo musical consegue se estabelecer nos espaços criados pela própria sociedade. Para além da sociedade, faz-se importante pensar os mais diversos sujeitos que compõem as fileiras de *headbangers* em todo o mundo.

Este não é o final de uma jornada, mas sim o começo de um longo e profundo mergulho no fluido universo *Heavy Metal*.

FONTES

...And Justice for All. Intérpretes: Metallica. Elektra Records. Los Angeles, c1988. 1 CD. (aprox.. 65min e 35 seg)

ANGELICO, Fra. O juízo final. Têmpera sobre madeira. 105x210 cm. Museo Nazionale di San Marco. Aprox.. 1431

Master of Puppets. Intérpretes: Metallica. Elektra Records. Los Angeles, c1986. 1 CD. (aprox.. 54min e 45 seg)

No Life 'til Leather. Interpretes: Metallica. Independente, Los Angeles, c1982. 1 K7. (aprox. 29 min e 41 seg)

Peace Sells... But who's buying?. Interpretes: Megadeth. Capitol Records. Los Angeles, c1986. 1 CD (aprox. 36 min e 12 seg)

Reign in Blood. Intérpretes: Slayer. Def Jam Recording. Los Angeles, c1986. 1 CD. (aprox. 29min e 4 seg)

Seasons in the Abyss. Interpretes: Slayer. Def Jam Recording. Los Angeles, c1990. 1 CD. (aprox. 42min e 23 seg)

South of Heaven. Interpretes: Slayer. Def Jam Recording. Los Angeles, c1988. 1 CD. (aprox. 36min e 45 seg)

Spreading the Disease. Interpretes: Anthrax. Megaforce Records, Island Records. Nova Iorque, c1985. 1 CD (aprox. 43 min e 30 seg)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de (org.). **Indústria Cultural e Sociedade**. Trad. Juba Elisabeth Levi (et al.). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

ALIGHIERI, Dante. Canto III. In: _____. A Divina Comédia. Tradução Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark, 2005.

ANSART-DOURLEN, Michèle. A noção de alteridade. In: NAXARA, Márcia Regina Capelari; MARSON, Izabel Andrade; MAGALHÃES, Marion Brepohl de. (orgs.). **Figurações do outro na história**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 23-35.

ARAÚJO, Bento. **Garagens dos anos 60**. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/000270.html> Acessado em: 23/06/2015

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. In: _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987. p. 265-327.

BAUDRILLARD, Jean. Significação da Publicidade. In: ADORNO, Theodor W. et al. (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Tradução de Luis Costa Lima. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990. p. 273-280.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **Cultura no Mundo Líquido Moderno**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

_____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

BECKER, Ernest. **A negação da morte: Uma abordagem psicológica sobre a finitude humana**. Tradução Luiz Carlos do Nascimento Silva. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

BERMAN, Marshall. II. Tudo que é sólido desmancha no ar. In: _____. **Tudo que é sólido desmancha no ar: Uma aventura na Modernidade**. Trad. Ana Maria L. Ioriatti, Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 76 – 87.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leitura de operária**. 10 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

BURKE, Peter. Origens da História Cultural. In: BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 13-37.

CALAÇA, Vanessa Maria Pereira. Propaganda e Gênero: A figura da mulher nas propagandas da década de 1950. In: II SIMPÓSIO NACIONAL DE GÊNERO E INTERDISCIPLINARIDADES: GÊNERO, TRABALHO E IDENTIDADES, Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, 2011. **Anais...** UFG, Catalão, 2011.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura da juventude de 1950 a 1970**. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: O underground do heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Editora Alameda, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1990.

_____. Introdução à edição de 2001: As culturas híbridas em tempo de globalização. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. 3 ed. São Paulo: EDUSP., 2000. p. 17-43.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução Cristina Antunes. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. **História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand do Brasil, 1988.

_____. O Mundo como Representação. In: CHARTIER, Roger Revista **Annales**, nº 6, p. 1505-1520, nov.-dez. 1989.

CHAUI, Marilena. Sobre o Medo. In: CHAUI, Marilena; NOVAES, Adalto (org.). **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 35-75.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal – A história completa**. Tradução: Milena Duarte e Augusto Zantoz. São Paulo: Arx Saraiva, 2010.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 2009

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FELICI, Javier Marzal. Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica Descripción de Conceptos Contemplados. In. **El análisis de la imagen fotográfica**. Universidad Jaume I, Castellón, Espanha. 2004.

FIORE, Adriano Alves. **Utilização e Significação da Imagem Técnica: O processo de carnavalização nas figuras do Diabo e personagens bíblicas em capas de discos do gênero musical Heavy Metal.** Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social e Jornalismo da Faculdade Pitágoras – Campus Metropolitana de Londrina.

FORTES, Hugo. **Água: Significados e Simbologias na arte contemporânea.** Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c91a.pdf> Acessado em: 12/04/2016

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social.** 8 ed. Tradução A. Costa (trad.). Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

GAY, Peter. Introdução. In: _____. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud.** Volume 3: O cultivo do ódio. Tradução Sérgio Goes de Paula, Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (p. 11-16).

GERSTLE, Gery. Na sombra do Vietnã: O nacionalismo liberal e o problema da guerra. **Tempo** [online]. 2008, vol.13, n.25, pp. 37-63. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v13n25/a03v1325.pdf> Acessado em: 03/12/2015
Get Thrashed: The Story of Thrash Metal. 2006. Estados Unidos. Cor. 100 min aprox.. Direção: ERNST, Rick. Idioma Original: Inglês.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário In: GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-103.

_____. Prefácio à edição italiana. In: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Representação: A palavra, a idéia, a coisa. In: GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância.** Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-103.

Global Metal. Canadá. 2007. Cor. 93 min. Direção: DUNN, SAM; MCFAYDEN, Scott. Gênero: Documentário. Idioma Original: Inglês

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). **Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação.** 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: _____. **A identidade cultural da pós-modernidade.** 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004. p. 7-97.

HARVEY, Graham. Satanismo: realidades e acusações. **Rever**: Revista de Estudos da Religião. N°3, 2002. pp. 1-18 Disponível em: www.pucsp.br/rever/rv3_2002/p_harvey.pdf 1 Acessado em: 07/10/2015

HÉRITIER, Françoise. O Eu, o Outro e a intolerância. BARRET-DUCROCQ, Françoise (org.). **Foro Internacional sobre Intolerância** (1997: Paris, França). Unesco, 27 de março de 1997, La Soborne, 28 de março de 1997. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p.24-27.

HILÁRIO, Leomir Cardoso Teoria crítica e literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.18, n. 2. 2013. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201> (Accessed June 15, 2016)

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – Estudos culturais**: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KNOLL, Graziela Frainer. **Relações de Gênero na publicidade**. Universidade Federal Santa Maria, 2009.

KOPP, Rudinei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. 2011. 279 fl. PhD Tese (Doutorado em Comunicação Social), Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Janes. **Malleus Maleficarum**. Tradução de Paulo Froes. Rio de Janeiro: Editora Rosa Dos Tempos, 1991.

KROLL, Guilherme. **Quadrinhos Distópico**. Disponível em: <http://blogdopainerd.blogspot.com.br/2010/06/quadrinhos-distopicos.html> Acessado: 15/07/2016.

LACAPRA, Dominick. Capítulo 1: Historia y Memoria. A la sombra del Holocausto. In: **Historia y Memoria después de Auschwitz**. 1 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. p. 21-58.

_____. Conclusión: La escritura (acerca) del trauma. In: **Escribir la historia, escribir el trauma**. 1 ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. p. 187-220.

_____. Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores. In: FRIEDLANDER, Saul (org.). **En torno a los límites de la representación**. El nazismo y la solución final. 1 ed. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2007. p. 171-198.

_____. Escribir la Historia, Escribir el Trauma. In: **Escribir la historia, escribir el trauma**. 1 ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. p. 27-64.

LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do Purgatório**. Trad. Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. p. 462-473.

LEÃO, Tom. **Heavy Metal**: Guitarras em Fúria. São Paulo: Editora 34, 1997.

LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.). **História e Imagens**: textos visuais e práticas de leituras. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

LOBO, Carlos Eduardo Riberi; CORTEZ, Ana Claudia Salgado. O Programa “Guerra nas Estrelas” e o governo Reagan”. **CADUS** – Revista de História, Política e Cultura, São Paulo, v.1,n.1, p. 39-50, Julho, 2015.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal e dessacralização de símbolos religiosos no “Hell de Janeiro”**. Disponível em: http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo_simposio_3_476_pedroleiteloopes@hotmail.com.pdf Acessado em: 11/08/2016

LURKER, Manfred. **Dicionário dos deuses e demônios**. Tradução Cecília Camargo Bartalotti, Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

MACON, Cecilia; TOZZI, Verónica. El acontecimiento extremo: Experiencia traumática y disrupción de la representación histórica. In: BRAUER, Manuel Cruz (org.). **La comprensión del Passado**: Escritos sobre filosofía de la história. Barcelona: Herder, 2005. p. 111- 129.

MCIVER, Joel. **O Reino Sangrento do Slayer**. Tradução Marcelo Viegas. 2 ed. São Paulo: Edições Ideal, 2013.

MELLO FILHO, Marcelo Soares Bandeira. **A Economia Política do Governo Reagan**: Estado Neoliberal, tributação e gasto público federal nos Estados Unidos da América entre 1981 e 1988. 2011. 160 fl. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45. p: 11-36, 2003.

Metal Evolution. Estados Unidos. 2011. Cor. Dur. 40 min por capítulo aprox.. Dir. DUNN, Sam; MCFADYEN, Scot. Gênero: Série/Documentário. Idioma Original: Inglês

Metal: A headbanger's journey. Canadá. 2005. Cor. 96 min. Direção: DUNN, SAM; MCFAYDEN, Scott. Gênero: Documentário. Idioma Original: Inglês.

MILLER, Bruna; MOTA, Natália; BELLAS, Leonardo. Vietnã, todos nós estivemos lá: o impacto da guerra nos ex-combatentes e na sociedade como um todo. **NEC – Núcleo de Estudos Contemporâneos**. Rio de Janeiro, UFF. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/vietna-todos-nos-estivemos-la-o-impacto-da-guerra-nos-ex-combatentes-e-na-sociedade-como-um-todo> Acessado em: 03/12/2015

MIRANDA, Guilherme Bertoldo. **Heavy Metal**: Uma expressão cultural do século XX. Monografia de conclusão de curso (História). Universidade Federal de Uberlândia/UFU, Uberlândia, 2010.

MORAES, Lucas Lopes de. **Hordas do Metal Negro**: Identidades, Práticas e Discursos da cena Black Metal paulistana. Disponível em: http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo_simposio_3_497_lucasmakhno@yahoo.com.br.pdf Acessado em: 11/08/2016

MOREIRA, Marcelo. **White metal, black metal e o preconceito nosso de cada música**. Disponível em: <http://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/04/24/white-metal-black-metal-e-o-preconceito-nosso-de-cada-musica/> - Acessado 27/07/2014

MUSTAINE, Dave; LAYDEN, Joe. **Mustaine**: Memórias do Heavy Metal. Tradução Marcelo Barbão. 1 ed. São Paulo: Benvirá, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: NAPOLITANO, Marcos; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2 ed. São Paulo: Contexto: 2006. p. 236-289.

_____. **Cultura Brasileira**: Utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Editora Contexto, 2001.

_____. **História & Música**: História cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

NEVES, Franciele Cristina. **A Construção da Identidade Heavy Metal entre o Brasil e o Paraguay**. Disponível em: http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/4/artigo_simposio_3_473_franciele_neves@yahoo.com.br.pdf Acessado em: 11/08/2016.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. 2 ed. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. **Bruxaria e História**: As práticas mágicas no Ocidente Cristão. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

PACHECO, Reubert Marques. **Juventude Perdida**: Um estudo sobre o Heavy Metal e sua relação com a sociedade nas décadas de 1970 E 1980. Monografia apresentada ao Curso de História da UFG/CAC, Catalão, 2013.

_____. Heavy Metal: Um estudo sobre as relações de gênero dentro do mundo Heavy Metal de 1970 até 2009. In: SIMPÓSIO NACIONAL GÊNERO E INTERDISCIPLINARIDADES: GÊNERO, TRABALHO E IDENTIDADES – de 29 a 31 de março de 2011. **Anais... Dialogus**, Catalão. 2011.

PAIVA, Eduardo França. A iconografia na História – indagações preliminares. In: PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAVLOSKI, Evanir. **1984: A distopia do indivíduo sob controle**. 2005. 285 fl. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, 2005.

PEDROSA, Israel. **O Universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PEREIRA, F. C; Veríssimo, J. A mulher na publicidade e os estereótipos de gênero. **Observatorio (OBS*) Jornal**, 2008.

PERROT, Michelle. O Intolerável. In: BARRET-DUCROCQ, Françoise (org.). Foro Internacional sobre Intolerância (1997: Paris, França), Unesco, 27 de março de 1997, La Soborne, 28 de março de 1997. Tradução Eloá Jacobina (trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 111-114.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUAGE, Frédérique (org.). **Sensibilidades: escrita e leitura da alma**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 9-22.

_____. A “Nova” História Cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) **História e Linguagens: Texto, Imagem, Oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 29-43.

_____. **História & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

RAMOS, Eliana Batista. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. **Revista Ágora**, Vitória, n.10, p.1-20, 2009.

REPKA, Ed. **Screaming Visuals: The Ed Repka Interview** Figment News, October 1st 2010. Disponível em: <http://figment.cc/2010/10/01/screaming-visuals-the-ed-repka-interview/> Acessado em: 12/07/2016.

RICOEUR, Paul. **O mal: Um desafio à filosofia e à teologia**. Tradução Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas, SP: Editora Papirus, 1988.

RODRIGUES, José Carlos. **O tabu da morte**. 2 ed., rev. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

Ruído das Minas. Brasil. 2009. Cor. 83 min aprox.. Direção: SARTORETO, Filipe. Gênero: Documentário. Idioma Original: Português.

SANTOS, Jaime César P. A. dos; CARVALHO, Maíra. Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais. In: SANTOS, Jaime César P. A. dos; CARVALHO, Maíra. **Univ. Arquitetura e Comunic. Social**, Brasília, v.7, p.113-134, jan./jun., 2010.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para a análise histórica. Disponível em: www.dhnet.org.br.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: A lua negra. Tradução Norma Teles, J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985.

SIDEKUM, Antônio. Cultura e Alteridade. In: TREVISAN, Amarildo Luiz; TOMAZETTI, Elisete M. (orgs.). **Cultura e Alteridade**: Confluências. Ijuí: Editora Unijuí, 2006. p. 101-123.

SILVA, Márcio Seligmann. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Rodrigo Candido da. Em missão de guerra: os filmes Rambo na era Reagan e a emergência da nova Guerra Fria. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. **Anais...** 2009. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1207.pdf>
Acessado em: 03/12/2015

SOUSA, Ramsés Eduardo Pinheiro de Moraes. História e Quadrinhos: Distopia e Sociedade Disciplinar na HQ Dias De Um Futuro Esquecido (Uncanny X-Men – 1981). **CONTRAPONTO**: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n. 2, p. 21-35, ago. 2015.

SPINI, Ana Paula. Mito da guerra e identidade nacional norte-americana no cinema de Hollywood. In: XVIII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – O HISTORIADOR E SEU TEMPO. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. **Anais...** 2006. Cd-rom.

STAFFORD, James. **Cover Stories**: Slayer's 'Reign in Blood'. Disponível em: <http://loudwire.com/cover-stories-slayer-reign-in-blood/> Acessado em: 19/08/2016

STEANNING, Paul. **Metallica All that Matters**: A história definitiva. Tradução Bernardo Araújo. São Paulo: Editora Saraiva, 2012.

TONIN, Thays. A distopia de V de Vingança (1988), e a releitura hollywoodiana pós-11/09: políticas e projetos em torno das concepções de cultura e identidade. In: XV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA “1964-2014: MEMÓRIAS, TESTEMUNHOS E ESTADO, 11 a 14 de agosto de 2014, UFSC, Florianópolis. **Anais...** 2014. p. 1-15.

VOVELLE, Michel. **As almas do Purgatório ou o trabalho de luto**. Tradução Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

WALTON, Stuart. **Uma história das emoções**. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ZUIN, Antônio A. S. Morte em Vídeo: Necrocam e a indústria cultural hoje. In: DURÃO, Fabio Akecelrud et all. (org.). **A Indústria Cultural Hoje**. São Paulo: Editora Boitempo, 2008.

ANEXO I

TABELAS DISCOGRÁFICAS REFERENTES AO THRASH METAL NOS ESTADOS UNIDOS, ALEMANHA E BRASIL.

THRASH METAL EUA										
METALLICA			ANTHRAX			TESTAMENT			OVERKILL	
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO
Metal Massacre I (coletânea)	1982		Fistful of Metal	1984		The Legacy	1987		Fell the fire	1985
No Life 'Til Leather (demo)	1982		Spreading the Disease	1985		The New Order	1988		Taking Over	1987
Kill 'Em All	1983		Among the Living	1987		Practice What you Preach	1989		Under the Influence	1988
Ride the Lightning	1984		State of Euphoria	1988		Souls of Black	1990		The Years of Decay	1989
Master of Puppets	1986		Persistence of Time	1990		The Ritual	1992		Horroscope	1991
...And Justice for All	1988		Sound of White Noise	1993		Low	1994		I hear black	1993
Black Album	1991		Stomp 442	1995		Demonic	1997		W.F.O.	1994
Load	1996		Volume 8: The Threat is Real	1998		The Gathering	1999		The killing Kind	1996
Reload	1997		We've come for you all	2003		The Formation of Damnation	2008		From the Underground and below	1997
St. Anger	2003		Worship Music	2011		Dark Roots of Earth	2012		Necroshine	1999
Death Magnetic	2008								Bloodletting	2000
									Killbox 13	2003
MEGADETH			SLAYER			EXODUS			ReliXIV	2005
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		Immortalis	2007
Killing is my Business... And Business is good!	1985		Show no Mercy	1983		Bonded by Blood	1985		Ironbound	2010
Peace Sells... But who's buying?	1986		Hell Awaits	1985		Pleasures of the Flesh	1987		The Electric Age	2012
So far, so good... So what!	1988		Reign in Blood	1986		Fabulous Disaster	1989		White Devil Armory	2014
Rust in Peace	1990		South of Heaven	1988		Impact is Imminent	1990			
Countdown to Extinction	1992		Seasons in the Abyss	1990		Force of Habit	1992			
Youthanasia	1994		Divine Intervention	1994		Tempo of the Damned	2004			
Cryptic Writings	1997		Undisputed Attitude	1996		Shovel Headed Kill Machine	2005			
Risk	1999		Diabolus in Musica	1998		The Atrocity Exhibition: Exhibit A	2007			
The World need's a hero	2001		God hate us all	2001		Le there be blood	2008			
The System has failed	2004		Christ Illusion	2006		Exhibit B: The human Condition	2010			
United Abominations	2007		World Painted Blood	2009						
Endgame	2009									
Th1t3n	2011									
Super Collider	2013									

THRASH METAL ALEMANHA										
DESTRUCTION			SODOM			KREATOR			TANKARD	
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO
Sentense of Death (EP)	1984		Obsessed by Cruelty	1986		Endless Pain	1985		Heavy Metal Vanguard (Demo)	1984
Infernal Overkill	1985		Persecution Mania	1987		Pleasure to Kill	1986		Alcoholic Metal (Demo)	1985
Eternal Devastation	1986		Agent Orange	1989		Terrible Certainty	1987		Zombie Attack	1986
Mad Butcher (EP)	1987		Better off Dead	1990		Extreme Agression	1989		Chemical Invasion	1987
Realease from Agony	1988		Tapping the Vein	1992		Coma of Souls	1990		The Morning After	1988
Cracked Brain	1990		Get what you deserve	1994		Renewal	1992		Alien (EP)	1989
All Hell Breaks Loose	2000		Masquerade in Blood	1995		Cause of Conflict	1995		The Meaning of Life	1990
The Antichrist	2001		Til death do us Unite	1997		Outcast	1997		Stone Cold Sober	1992
Metal Discarge	2003		Code Red	1999		Endorama	1999		Two-Faced	1994
Inventor of Evil	2005		M-16	2001		Violent Revolution	2001		The Tankard	1995
D.E.V.O.L.U.T.I.O.N	2008		Sodom	2006		Enemy of God	2005		Disco Destroyer	1998
Day of Reckoning	2011		The Final Sign of Evil	2007		Hordes of Chaos	2009		Kings of Beer	200
Spiritual Genocide	2013		In War and Pieces	2010		Phanton Antichrist	2012		B-Day	2002
			Epitome of Torture	2013					Beast of Bourbon	2004
									The Beaty and the Beer	2006
									Thirst	2008
									Vol(I)ume 14	2010
									A girl called Cerveza	2012
									R.I.B	2014

THRASH METAL BRASIL										
SEPULTURA			SARCÓFAGO			CHAKAL			OVERDOSE	
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO
Bestial Devastation (Split LP)	1985		Warfare Noise (Coletânea)	1986		Warfare Noise (LP)	1986		Bestial Devastation / Século XX (Split LP)	1985
Morbid Visions	1986		Satanic Lust (demo)	1986		Abominable Anno Domini	1987		Conscience...	1987
Schizophrenia	1987		The Black Vomit (Demo)	1986		Living with the pigs (EP)	1988		You're really big	1989
Beneth the Remains	1989		Sepultado (Demo)	1987		The Man is his own jackal	1990		Addicted to reality	1990
Arise	1991		Christ's Death (Demo)	1987		The Lost tapes of Cogumelo	1990		Circus of Death	1992
Chaos A.D.	1993		INRI	1987		Death is a Lonely Business	1993		Progress of Decadence	1993
Roots	1996		Rotting	1989		Deadland / Abominable Anno Domini + Living with the Pigs	2003		Scars	1995
Against	1998		The Lost Tapes of Cogumelo (Coletânea)	1990		Demon King	2004			
Nation	2001		The Laws of Scourge	1991		Destroy! Destroy! Destroy!	2013			
Roorback	2003		Crush, Kill, Destroy (EP)	1992						
Dante XXI	2006		Masters of Brutality II (Coletânea)	1992						
A-Lex	2009		Speed Kills 6: Violence of the Slams (Coletânea)	1992						
Kairos	2011		Hate	1994						
The Mediator Between Head and Hands Must Be the Heart	2013		Decade of Decay (Coletânea)	1996						
			The Worst	1997						
			Roadkill, Vol 2 (Coletânea)	1999						
			Crust (EP)	2000						
			Cogumelo Records Compilation (Coletânea)	2000						
			Warzone XXVI (Coletânea)	2001						
			Fenriz Presents... The Best of Old-School Black Metal (Coletânea)	2004						
STRESS			DORSAL ATLÂNTICA			KORZUS				
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO			
Stress	1982		1st Demo (demo)	1982		SP Metal 2 (Coletânea)	1985			
Flor Atômica	1985		Live (Demo)	1986		Sonho Maniaco	1987			
III	1996		Antes do Fim	1986		Pay for your lies	1989			
Amazon, First Metal Attack! (Coletânea)	2009		Dividir e Conquistar	1988		Mass Illusion	1991			
Live n' Memory (Coletânea)	2009		Searching of the light	1990		KZS	1985			
			Musical guide from Stellium	1992		Ties of Blood	2004			
			Alea Jacta Est	1994		Disciple of Hate	2010			
			Straight	1997						
			Antes do fim, depois do fim	2005						
			2012	2012						

ANEXO II

TABELAS DISCOGRÁFICAS REFERENTES AO SURGIMENTO DO *BLACK METAL*

BLACK METAL					
PRECURSORES					
VENOM (UK)		HELLHAMMER (SUIÇA)		CELTIC FROST (SUIÇA)	
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO
Welcome to Hell	1981	Death Fiend (Demo)	1983	Morbid Tales	1984
Black Metal	1982	Triumph of Death (Demo)	1983	To Mega Therion	1985
At War with Satan	1984	Satanic Rites (Demo)	1983	Emperor's Return (EP)	1985
Possessed	1985	Apocalyptic Raids (EP)	1984	Tragic Serenades (EP)	1986
Calm before the Storm	1987	Death Metal (Split)	1984	Into the Pandemonium	1987
Prime Evil	1989	Apocalyptic Raids 1990 A.D. (Coletânea)	1990	Cold Lake	1988
Temples of Ice	1991	Demon Entrails (Coletânea)	2008	Vanity/Nemesis	1990
The Waste Land	1992			Wine in my hand (Third from the Sun) (EP)	1990
Cast in Stone	1997			Monotheist	2006
Ressurrection	2000				
Metal Black	2006				
Hell	2008				
Fallen Angels	2011				
BATHORY (SUÉCIA)		BULLDOZER (ITÁLIA)		SARCÓFAGO (BRASIL)	
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO
Bathory	1984	Fallen Angel (Demo)	1984	Warfare Noise (Coletânea)	1986
The Return...	1985	The Day of Wrath	1985	Satanic Lust (demo)	1986
Under the sign of the Black Mark	1987	The Final Separation	1986	The Black Vomit (Demo)	1986
Blood Fire Death	1988	IX	1987	Sepultado (Demo)	1987
Hammerheart	1990	Neurodeliri	1988	Christ's Death (Demo)	1987
Twilight of the Gods	1991	Unexpected Fate	2009	INRI	1987
Requiem	1994			Rotting	1989
Octagon	1995			The Lost Tapes of Cogumelo (Coletânea)	1990
Blood on Ice	1996			The Laws of Scourge	1991
Destroyer of Worlds	2001			Crush, Kill, Destroy (EP)	1992
Nordland I	2002			Masters of Brutality II (Coletânea)	1992
Nordland II	2003			Speed Kills 6: Violence of the Slams (Coletânea)	1992
				Hate	1994
				Decade of Decay (Coletânea)	1996
				The Worst	1997
				Roadkill, Vol 2 (Coletânea)	1999
				Crust (EP)	2000
				Cogumelo Records Compilation (Coletânea)	2000
				Warzone XXVI (Coletânea)	2001
				Fenriz Presents... The Best of Old-School Black Metal (Coletânea)	2004

BLACK METAL NÓRDICO

MAYHEM		BURZUM		EMPEROR	
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO
Pure Fucking Armageddon (demo)	1986	Burzum I (Demo)	1991	Wrath of the Tyrant (Demo)	1992
Deathrehearsal (demo)	1987	Burzum II (Demo)	1991	Emperor / Hordanes Land (Split)	1993
Deathcrush (EP)	1987	Burzum	1992	Emperor (EP)	1993
De Mysteriis Dom Sathanas	1994	Aske	1993	As the Shadows Rise (EP)	1994
Freezing Moon/Carnage (Single)	1995	Det Som Engang Var	1993	In the Nightside Eclipse	1994
Out from the Dark (Demo)	1996	Hvis Lyset Tar Oss	1994	Anthems to the Welkin at Dusk	1997
"Ancient Skin/Necrolust" (Single)	1997	Filosofem	1996	Reverence (EP)	1997
Wolf's Lair Abyss	1997	Dauði Baldrs	1997	IX Equilibrium	1999
Necrolust / Total Warfare (Split)	1999	Hliðskjálf	1999	Prometheus: The Discipline of Fire & Demise	2001
Grand Declaration of War	2000	Belus	2010		
Chimera	2004	Fallen	2011		
Ordo Ad Chao	2007	Umskiptar	2012		
Esoteric Warfare	2014	Sól austan, Máni vestan	2013		
DARKTHRONE		IMMORTAL		IMPALED NAZARENE	
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO
Soulside Journey	1991	Immortal (demo)	1991	Shemhamforash (Demo)	1991
A Blaze in the Northern Sky	1992	Immortal (EP)	1991	Taog Eht Fo Htao Eht (Demo)	1991
Under a Funeral Moon	1993	Diabolical Fullmoon Mysticism	1992	Goat Perversion (EP)	1991
Transilvanian Hunger	1994	Pure Holocaust	1993	Sadogoat (EP)	1992
Panzerfaust	1995	Battles in the North	1995	Tol Cormpt Norz Norz Norz	1992
Total Death	1996	Blizzard Beasts	1997	Satanic Masowhore 7" (EP)	1993
Goatlord	1996	At the Heart of Winter	1999	Ugra-Karma	1993
Ravishing Grimness	1999	Damned in Black	2000	Suomi Finland Perkele	1994
Plaguewielder	2001	Sons of Northern Darkness	2002	Latex Cult	1996
Hate Them	2003	All Shall Fall	2009	Rapture	1998
Sardonic Wrath	2004			Nihil	2000
The Cult Is Alive	2006			Absence Of War Does Not Mean Peace	2001
F.O.A.D.	2007			All That You Fear	2003
Dark Thrones and Black Flags	2008			Pro Patria Finlandia	2006
Circle the Wagons	2010			Manifest	2007
The Underground Resistance	2013			Road to the Octagon	2010

ANEXO III

TABELAS DISCOGRÁFICAS REFERENTES AO SURGIMENTO DO *DEATH METAL* NOS ESTADOS UNIDOS, EUROPA E BRASIL

		DEATH META ESTADOS UNIDOS									
POSSESSED (EUA)		DEATH (EUA)		MORBID ANGEL (EUA)		TERRORIZER (EUA)					
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO				
Death Metal Demo (Demo)	1984	Death by Metal (Demo)	1984	Abominations of Desolation (Demo)	1986	"Demo '87" (Demo)	1987				
Seven Churches	1985	Live in Tampa (Demo)	1984	Scream Forth Blasphemies (Demo)	1986	"Nightmares" (Demo)	1987				
Beyond the Gates	1986	Reign of Terror (Demo)	1984	Bleed for the Devil (Demo)	1986	"Terrorizer / Nausea" (Split)	1988				
The Eyes of Horror (EP)	1987	Live at Ruby's Pub (Demo)	1985	Total Hideous Death (Demo)	1986	World Downfall	1989				
1991 Demo (Demo)	1991	Infernal Death (Demo)	1985	Thy Kingdom Come (Demo)	1987	Darker Days Ahead	2006				
1993 Demo (Demo)	1993	Rigor Mortis (Demo)	1985	Altars of Madness	1989	Hordes of Zombies	2012				
Resurrection(Coletânea)	1993	Back from the Dead (Demo)	1985	Blessed are the Sick	1991						
Ashes from Hell (Coletânea)	2006	Infernal Live (Demo)	1985	Covenant	1993	DEICIDE (EUA)					
		Mutilation (Demo)	1986	Domination	1995	ÁLBUM	ANO				
		Scream Bloody Gore	1987	Entangled in Chaos	1996	Deicide	1990				
		Leprosy	1988	Formulas Fatal to the Flesh	1998	Legion	1992				
		Spiritual Healing	1990	Gateways to Annihilation	2000	Once Upon the Cross	1995				
		Human	1991	Heretic	2003	Serpents of the Light	1997				
		Individual Thought Patterns	1993	Illud Divinum Insanus	2011	Insineratehymn	2000				
		Symbolic	1995			In Torment in Hell	2001				
		The Sound Of Perseverance	1998			Scars of the Crucifix	2004				
						The Stench of Redemption	2006				
SADUS (EUA)		AUTOPSY (EUA)		OBITUARY (EUA)		Till Death Do Us Part	2008				
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	To Hell with God	2011				
Death to Posers (Demo)	1986	1987 Demo (Demo)	1987	Slowly We Rot (1989)	1989	In The Minds Of Evil	2013				
Raging Death (Split)	1987	Critical Madness (Demo)	1988	Cause of Death (1990)	1990						
Certain Death (Demo)	1987	Severed Survival	1989	The End Complete (1992)	1992	CANNIBAL CORPSE (EUA)					
Illusions	1988	Retribution for the Dead (EP)	1990	World Demise (1994)	1994	ÁLBUM	ANO				
The Wake of Severity (Demo)	1989	Fiend for Blood (EP)	1991	Back from the Dead (1997)	1997	Cannibal Corpse (demo)	1989				
Swallowed in Black	1990	Mental Funeral	1991	Frozen in Time (2005)	2005	Eaten Back to Life	1990				
A Vision of Misery	1992	Acts of the Unspeakable	1992	Executioner's Return (2007)	2007	Butchered at Birth	1991				
Red Demo (Demo)	1994	Shitfun	1995	Darkest Day (2009)	2009	Tomb of the Mutilated	1992				
Elements of Anger	1997	Ridden with Disease (Coletânea)	2000	Inked in Blood (2014)	2014	Hammer Smashed Face (EP)	1993				
Out for Blood	2006	Torn from the Grave (Coletânea)	2001			The Bleeding	1994				
		Awakened by Gore (Coletânea)	2010			Created To Kill (Demo)	1995				
		Macabre Eternal	2011			Vile	1996				
		All Tomorrow's Funerals (Coletânea)	2012			Gallery of Suicide	1998				
		The Headless Ritual	2013			Bloodthirst	1999				
		Tourniquets, Hacksaws & Graves	2014			Live Cannibalism	2000				
						Gore Obsessed	2002				
						Worm Infested (EP)	2002				
						The Wretched Spawn	2004				
						Kill	2006				
						Evisceration Plague	2009				
						Torture	2012				

DEATH METAL EUROPA											
CARCASS (U.K.)			NAPALM DEATH (U.K.)			ASPHYX (PAÍSES BAIXOS)					
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO				
Flesh Ripping Sonic Torment (Demo)	1987		Hatred Surge (Demo)	1985		Carnage Remains (Demo)	1988				
Reek of Putrefaction	1988		Scum (Demo)	1986		Enter the Domain (Demo)	1989				
Symphonies of Sickness (Demo)	1988		From Enslavement to Obliteration F.E.T.O. (Demo)	1986		Crush the Cenotaph (Demo)	1990				
Symphonies of Sickness	1989		Scum	1987		The Rack	1991				
Pathologic (EP)	1989		From Enslavement to Obliteration	1988		Last One on Earth	1992				
The Peel Sessions (EP)	1989		Harmony Corruption	1990		Asphyx	1994				
Live St. George's Hall, Bradford (EP)	1989		Utopia Banished	1992		Embrace the Death	1996				
Necroticism - Descanting the Insalubrious	1991		Fear, Emptiness, Despair	1994		God Cries	1996				
Tools of the Trade (EP)	1992		Diatribes	1996		On the Wings of Inferno	2000				
Pre-Heartwork Parr Street Demos (Demo)	1993		Inside the Torn Apart	1997		Death...the Brutal Way	2009				
Heartwork	1993		Words from the Exit Wound	1998		Deathhammer	2012				
The Heartwork (EP)	1994		Enemy of the Music Business	2000							
Keep on Rotting in the Free World (Demo)	1995		Order of the Leech	2002							
Swansong	1996		Leaders Not Followers: Part 2	2004		AT THE GATES (SUÉCIA)					
Surgical Steel	2003		The Code Is Red...Long Live the Code	2005		ÁLBUM	ANO				
			Smear Campaign	2006		Gardens of Grief (EP)	1991				
			Time Waits for No Slave	2009		The Red in the Sky Is Ours	1992				
						With Fear I Kiss the Burning Darkness	1993				
UNLEASHED (SUÉCIA)			VADER (POLÔNIA)			Terminal Spirit Disease	1994				
ÁLBUM	ANO		ÁLBUM	ANO		Slaughter of the Soul	1995				
Century Media Promo Tape (Demo)	1990		Live in Decay (Demo)	1986		At war with Reality	2014				
....Revenge (Demo)	1990		Necrolust (Demo)	1989							
The Utter Dark (Demo)	1990		Morbid Reich (Demo)	1990							
Where No Life Dwells	1991		The Ultimate Incantation	1992		MORGOTH (ALEMANHA)					
Shadows In The Deep	1992		De Profundis	1995		ÁLBUM	ANO				
Across The Open Sea	1993		Black to the Blind	1997		Pits of Utumno (Demo)	1988				
Victory	1995		Litany	2000		Resurrection Absurd (EP)	1989				
Warrior	1997		Revelations	2002		The Eternal Fall (EP)	1990				
Hell's Unleashed	2002		The Beast	2004		Cursed	1991				
Sworn Allegiance	2004		Impressions in Blood	2006		Odium	1993				
Midwinterblot	2006		Necropolis	2009		Feel Sorry for the Fanatic	1996				
Hammer Battalion	2008		Welcome to the Morbid Reich	2011		1987-1997: The Best of Morgoth (Coletânea)	2005				
As Yggdrasil Trembles	2010		Tibi Et Igni	2014		Cursed To Live	2012				
Odalheim	2012										

DEATH METAL BRASIL

VULCANO (BRASIL)		HEADHUNTER D.C. (BRASIL)		CIRRHOSIS (BRASIL)	
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO
Om Pushne Namah (EP)	1983	Rehearsal (Demo)	1988	Ritual of Penetration (Demo)	1989
Devil on My Roof (Demo)	1984	Hell Is Here (Demo)	1989	Alcohol Rules (Demo)	1990
Live!	1985	Born...Suffer...Die	1991	What Is Your Pleasure? / Alcohol Rules (Split)	1991
Bloody Vengeance	1986	Punishment at Dawn	1993	Alcoholic Death Noise	2002
Anthrophagy	1987	Promo Tape (Demo)	1996	Drinks from Hell	2008
Who are the True?	1988	...and the Sky Turns to Black... (the Dark Age Has Come)	2000		
Ratrace	1990	Brazilian Deathkult Live Violence	2002		
Tales from the Black Book	2004	God's Spreading Cancer	2007	CALVARY DEATH (BRASIL)	
Anthrophagy + Devil on My Roof	2005	Long Live the Hunter (EP)	2007	ÁLBUM	ANO
Thunder Metal (Split)	2006	...in Deathmetallic Brotherhood (Split)	2007	Reborn from Hell (Demo)	1991
Five Skulls and One Chalice	2009	The Darkest Archives... from the Death Cult (1987-2007) (Coletânea)	2010	Sacred with Blessed (Demo)	1993
Drowning in Blood	2011	Deny the Light (Single)	2011	Jesus, Intense Weeping	1994
The Man the Key the Beast	2013	...in Unholy Mourning...	2012	House of Betsaida (Demo)	2001
Panzer Fest 2	2013			Crucial (Demo)	2006
Wholly Wicked	2014			Serpent	2009
CORPSE GRINDER (BRASIL)		GENOCÍDIO (BRASIL)			
ÁLBUM	ANO	ÁLBUM	ANO		
Frontal Assault of Infernal Deathcore (Demo)	1988	Fall of Heaven (Demo)	1987		
Frontal Attack of Deathcore (Demo)	1989	Live in Bebedouro 22-08-1987 (Demo)	1987		
Necropsy (Demo)	1990	Genocídio (EP)	1988		
Peace? (Demo)	1991	Live 28.10.89 (Demo)	1989		
Sick Entrails of Humanity (Demo)	1992	Depression	1990		
Corpse Grinder (Demo)	1994	Genocídio - Picture Disc (EP)	1991		
Death or Glory Vol. 2 (Split)	1997	Hoctaedrom	1993		
Necrorealism (Demo)	1998	Posthumous	1996		
Live Tape 99 (Demo)	1999	One of Them...	1999		
Persistence	2001	Rebellion	2002		
Celebration of Hate	2003	Hiatus (EP)	2007		
Underground Celebration Live 2003	2003	The Clan	2010		
Hail to Death Metal Legion	2007	In Love with Hatred	2013		
Apocalyptic Terror	2011				
Grinding the Past (Coletânea)	2013				