**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL**

LUCAS LOPES DE MORAES

**“Hordas do Metal Negro”: Guerra e Aliança na Cena Black Metal
Paulista**

Versão Corrigida

**São Paulo
2014**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL**

LUCAS LOPES DE MORAES

**“Hordas do Metal Negro”: Guerra e Aliança na Cena Black Metal
Paulista**

Versão Corrigida

A handwritten signature in black ink, reading "José Guilherme Magrani". The signature is written in a cursive, flowing style.

**São Paulo
2014**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL**

**“Hordas do Metal Negro”: Guerra e Aliança na Cena Black Metal
Paulista**

Lucas Lopes de Moraes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais (Antropologia Social).

Orientador: Professor Titular José
Guilherme Cantor Magnani

**São Paulo
2014**

MORAES, Lucas Lopes de. “*Hordas do Metal Negro*”: *Guerra e Aliança na Cena Black Metal Paulista*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais (Antropologia Social).

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira
UNIFESP

Prof^ª Dr^a Rose Satiko Gitirana Hikiji
PPGAS/USP

Prof. Titular José Guilherme Cantor Magnani
PPGAS/USP

DEDICATÓRIA

*A todos aqueles que envelheceram
escutando heavy metal*

AGRADECIMENTOS

É tarefa difícil agradecer a todos aqueles que me auxiliaram no trabalho de produção dessa dissertação. Arrisco esquecer alguns e assim cometer injustiças. Contudo, não é possível finalizar tal etapa importante de minha formação acadêmica sem ao menos tentar mencionar aqueles que tornaram esse trabalho possível.

Agradeço à FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão do financiamento que permitiu o desenvolvimento dessa pesquisa.

Sou grato ao meu professor e orientador José Guilherme Cantor Magnani pelos ensinamentos, correções criteriosas e por todas as oportunidades de colocar à prova minhas capacidades.

Aos meus colegas do Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP agradeço a todas as leituras compartilhadas e à constante troca de experiências. Participar do NAU é um intenso exercício de aprendizagem e aperfeiçoamento.

Aos professores Alexandre Barbosa Pereira e Rose Satiko Gitirana Hikiji agradeço as críticas, sugestões e principalmente a paciência de acompanhar o desenvolvimento, muitas vezes tortuoso, desse trabalho.

Com meus grandes amigos Cleto Abreu, Giancarlo Machado, Rosenilton Oliveira e Carlos Nascimento compartilho os resultados alcançados nessa dissertação. São meus co-orientadores e camaradas, pessoas com as quais sempre pude contar em todas as ocasiões.

A todos os integrantes da cena *black metal* agradeço o apoio e a participação nessa pesquisa. O compromisso que pude observar entre eles foi a maior inspiração desse trabalho. Em especial sou grato a: Leandro *Fürst*, Daniel *Kerac Troyll*, Marcelo *Count Imperium*, Diana *Lady of Blood*, Magnus *Helcaller*, Paulo Moura, Fabiano Figueiredo, Marcos Santos, Carlos Eduardo *Cavalo Bathory*, Harrison *Impetuoso Desdém* e ao casal Marcelo Miranda e Fernanda.

Aos fotógrafos Cláudio Higa, Diego Braga, Henriique Oliveira e Leandro Cherutti agradeço o material fotográfico cedido.

Agradeço também a Ricardo, Leo e Mariana do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP por terem dado todo o apoio que precisei. E às professoras Rose Satiko e Sylvia Novaes por abrirem as portas do LISA para mim.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à minha família: meus pais, Ana e Jair, meu irmão e melhor amigo André, e Bruna, a mulher dos meus sonhos e da minha vida; sempre será um privilégio dividir minhas conquistas com vocês.

RESUMO

A pesquisa que serve de base para essa dissertação parte de uma abordagem antropológica sobre os arranjos coletivos e atores sociais ligados ao *black metal* no Estado de São Paulo, Brasil. Um estilo musical derivado do gênero *heavy metal* que constitui um conjunto de elementos que dão suporte a um estilo de vida específico.

As atividades de trabalho de campo foram desenvolvidas durante dois anos e meio (entre 2012 e 2014) na capital, em sua zona metropolitana e em algumas cidades do interior do Estado, junto aos lugares ocupados e frequentados por esses sujeitos (coletivos ou individuais). O objetivo desse trabalho foi mapear as diferentes formas de sociabilidade construídas por esses atores sociais ligados ao *black metal*, e assim, elucidar como esses arranjos coletivos e suas categorias nativas podem expressar uma perspectiva específica sobre a urbanidade e suas fronteiras. Para tanto, a categoria nativa “cena” foi tomada como objeto central da análise, o que permitiu desvendar um sistema de alianças e troca de favores – um “círculo da dádiva black metal” –, que alicerçam a construção de noções coletivas de pertencimento, assim como, uma perspectiva específica sobre as segmentações e classificações dos espaços urbanos.

Também foram analisadas a sonoridade das composições do estilo, as teorias nativas sobre a música, as performances executadas durante os eventos, assim como as concepções desses atores sociais a respeito do satanismo, da quimbanda (e seus exus) e a oposição às religiões judaico-cristãs. Portanto, a partir da relação de todos esses elementos, foi possível descrever como se desenrola a guerra particular do black metal paulista em defesa da cena e dos valores do estilo.

Palavras-chave: black metal; cenas musicais; performance; satanismo; quimbanda; antropologia urbana

ABSTRACT

The research that underpins this dissertation part of an anthropological approach to the collective arrangements and social actors linked to the black metal in the State of São Paulo, Brazil. Black Metal is a musical style derived from the heavy metal genre that is a set of elements that support a specific way of life.

The activities of field work were developed during two and a half years (between 2012 and 2014) in the capital, in the metropolitan area and in some cities in the state, in the places frequented by these subjects (collective or individual). The aim of this study was to map the different forms of sociability constructed by these social actors linked to black metal, and thus elucidate how these collective arrangements and their native categories may express a specific perspective on urbanization and its borders. For both, the category native scene was taken as the central object of analysis, allowing unravel a system of alliances and exchanges of favors – “a circle of giving” –, that underpin the construction of collective notions of belonging, as well as a specific perspective on segmentation of urban spaces.

It were also analyzed the sound of style compositions, native theories about music, performances performed during the events, as well as the conceptions of these social actors concerning Satanism, the Quimbanda (and the exus) and the opposition to Judeo-Christian religions. Therefore, from the relation of all these elements, it was possible to describe the particular war of the black metal of São Paulo in defense of the scene and the values of the style.

Key-words: black metal; musical scenes; performance; satanism; quimbanda; urban anthropology

SUMÁRIO

Introdução	9
Percalços da pesquisa, ou: “Como o antropólogo entra (em) na cena”	14
Rompendo as primeiras impressões	14
Recusas, reservas e estratégias de entrada no campo	16
Apontamentos sobre as cenas, culturas juvenis, tribos e subculturas.....	24
Capítulo 1- Genealogia de um estilo: a constituição da tradição	42
1.1. Noruega: Aurora dos corações negros.....	42
1.1.1. Pioneiros do estilo	42
1.1.2. Come on! Join with us! Pure Fucking Armageddon!	46
1.2. O black metal paulista: Ascensão dos guerreiros profanos	51
1.2.1. Hordas brasileiras: Sob a marca do black metal.....	51
1.2.2. A Política e o Lugar do Diabo	58
1.2.3. Os Reinos dos Exus	64
1.3 Imaginando o <i>black metal</i> pelo mundo.....	70
Capítulo 2 - Delineando cenas e circuitos: fortalecendo as fileiras do black metal	79
2.1. Fofinho Rock Bar: “A mais antiga e tradicional casa de rock de São Paulo”	82
2.2. Arena Metal São Paulo: Um projeto em prol da cena	96
2.3. Produzindo a Cena: O Círculo da Dádiva	107
2.4. Decalques ou Mapas: <i>Circuitos Rizomáticos</i>	118
CAPÍTULO 3 - O som e a performance: sentimento, guerra e compromisso.....	128
3.1 <i>Ser e estar Underground</i> : nos interstícios do urbano	129
3.1.1 Intervalos	139
3.2 Segredos do “som verdadeiro”: teorias nativas	143
3.2.1. Convenções.....	146
3.3 Performances demoníacas: reunindo os guerreiros	154

3.3.1. Performances Masculinizadas: Posicionamentos de Gênero.....	165
3.4 Satanismos e quimbanda: facetas da oposição	167
3.5 A guerra na cidade: caçando os falsos	183
4 Conclusão	195
4.1 Um Itinerário de Pesquisa até a Liminalidade.....	195
4.2 Mapas Imaginados: As Potencialidades da Cena	198
4.3 O black metal na cidade e seus horizontes	203
5 Referências	205
5.1 Bibliografia.....	205
5.2 Álbuns musicais consultados.....	213

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - <i>Corpse paint de Dead da banda Mayhem (início da década de 1990)..</i>	50
Figura 2 - <i>Corpse paint de Fenriz (destaque) da banda Darkthrone</i>	50
Figura 3 - <i>Banda brasileira Sarcófago</i>	55
Figura 4 - <i>Imagem compartilhada por vários perfis do site de relacionamento Facebook.</i>	103
Figura 5 - <i>Flyer de divulgação do show da horda polonesa Besatt.</i>	113
Figura 6 - <i>Flyer de evento produzido por produtores ligados à cena black metal</i>	113
Figura 7 - <i>Flyer do evento produzido pela Warlock</i>	113
Figura 8 - <i>Fonte: contracapa do álbum Deathcrush da banda norueguesa Mayhem.</i>	132
Figura 9 - <i>Amazarak, Lord Satanaquia, Impetuoso Desdém, Mork Visdom, Devilish e Sardonic Impious.</i>	138
Figura 10 - <i>Exemplos de corpse paint.</i>	159
Figura 11 - <i>Impura Legião de Amazarak</i>	174
Figura 12 - <i>Amazarak</i>	174
Figura 13 - <i>Count Imperium da horda Ocultan</i>	176
Figura 14 - <i>Ocultan no palco com dois tridentes</i>	176
Figura 15 - <i>Sala de ensaios da horda Ocultan</i>	179
Figura 16 - <i>Impetuoso Desdem</i>	181
Figura 17 - <i>Fabiano e Marcos da horda Lord Satanaquia</i>	182
Figura 18 - <i>Imagem compartilhada no Facebook.</i>	186

INTRODUÇÃO

Nos primeiros anos da década de 1990, cerca de 20 igrejas foram incendiadas na Noruega pela ação ou influência direta dos membros da autodenominada “cena black metal norueguesa” ou *Black Circle*. Tais fatos foram responsáveis por um alarde internacional acerca do estilo, que aos poucos ganhou imensa notoriedade no cenário mais amplo do gênero *heavy metal*. Tais atos estavam atrelados às intenções desses jovens de eliminar a presença das religiões judaico-cristãs em seus países, mas também, em fundar novos parâmetros para a sonoridade e performance da música pesada.

No Brasil, inúmeras bandas serão fundadas diretamente influenciadas pelo *black metal* lapidado pelos noruegueses, contudo, já no meio da década de 1980 a banda brasileira *Sarcófago* apresentava em sua sonoridade, letras e vestimentas, elementos desse fenômeno musical incipiente, ao ponto de ser tratada como uma das maiores influências dos escandinavos, que teriam se inspirado na pintura corporal dos brasileiros para compor aquilo que passou a ser conhecida como a *corpse paint* (pintura cadavérica): uma maquiagem ostentada no palco por toda banda de *black metal*, que recobre principalmente o rosto e torso com detalhes em branco e preto, e que tem por objetivo criar uma imagem ameaçadora naqueles que a usam. Esses fatos que compõem a criação do *black metal* possuem uma riqueza de detalhes e uma carga simbólica impressionante e constituem tema frequente de debate entre os seus adeptos.

Assim, desde seus primórdios, o *black metal* constituiu-se como muito mais que um estilo musical dotado de certas peculiaridades. Gradualmente, tanto as posturas opostas às religiões judaico-cristãs, quanto os posicionamentos a respeito das finalidades de sua música, definida como *underground*, influenciaram a formação de diversos arranjos coletivos espalhados pelo mundo. É a partir desse fenômeno que a “cena *black metal* paulista”, objeto desse trabalho, consolida-se como referência coletiva para um conjunto de atores sociais ligados a esse estilo.

A pesquisa que serve de base para essa dissertação parte de uma abordagem antropológica sobre os arranjos coletivos e atores sociais ligados ao *black metal* no Estado de São Paulo, Brasil. As atividades de trabalho de campo foram desenvolvidas durante dois anos e meio (entre 2012 e 2014) na capital, em sua zona metropolitana e em algumas cidades do interior do Estado, junto aos lugares ocupados e frequentados por esses sujeitos (coletivos ou individuais). Por meio da aplicação de categorias já consagradas pelos estudos do *Lab-NAU* (Laboratório do Núcleo de Antropologia

Urbana da USP): “trajetos, circuitos e manchas” (MAGNANI, 2002), o objetivo desse trabalho foi mapear as diferentes formas de sociabilidade construídas por esses atores sociais ligados ao *black metal*, e assim, pensar em como esses arranjos coletivos e suas categorias nativas podem expressar uma perspectiva específica sobre a urbanidade e suas fronteiras. Para tanto, a categoria nativa “cena” foi tomada como objeto central da análise, o que permitiu desvendar um sistema de alianças e trocas de favores, que alicerçam a construção de noções coletivas de pertencimento, assim como, uma perspectiva específica sobre as segmentações e classificações dos espaços urbanos.

De início o *black metal* já se mostra um objeto de estudo peculiar, por apresentar no discurso de seus adeptos uma evidente noção de identidade e uma defesa deflagrada dos elementos constituintes do estilo, entre os quais: A já citada oposição às religiões judaico-cristãs por meio de noções particulares sobre o satanismo, a quimbanda e o paganismo, e a defesa da cena e do *underground* como referências de sua produção musical. O próprio uso freqüente do termo “adepto” ilustra a seriedade com a qual esses atores sociais encaram sua filiação ao *black metal*, por fazer referência a um tipo de postura que não se resume à apreciação musical, mas abarca também o compartilhamento com um conjunto de códigos e parâmetros de sociabilidade. Como é demonstrado no decorrer desse trabalho, os próprios atores sociais ligados ao estilo definem-se como “adeptos” e defendem que no *black metal* não existem fãs.

Portanto, ao reunir um tipo específico de expressão musical com performances emblemáticas, nas quais a estética, a agressividade e os símbolos evocados representam uma univocidade de sentidos alinhados aos valores proclamados pelos adeptos, o *black metal* mostrou-se um objeto complexo, cheio de meandros. Tanto a noção de cena, quanto a de *underground* surgiram como elementos recorrentes das afirmações desses sujeitos, ora indicando um recorte espacial, ora demarcando a dimensão relacional e relativa dessas categorias nativas. Nas incursões etnográficas foi possível observar, portanto, como tais categorias são mobilizadas para definir as dimensões coletivas das práticas ligadas ao fazer musical e à produção de eventos.

Entre os adeptos paulistas, com os quais foram realizadas as observações de campo, é recorrente a exaltação da “essência do black metal”, da “ideologia do estilo” e

de sua “tradição”, e ao mesmo tempo um constante esforço em demonstrar as peculiaridades dos adeptos brasileiros. A maioria das bandas analisadas dessa cena *black metal* compõe suas músicas em português e referem-se a si mesmas como “hordas”, termo diretamente relacionado a uma postura combativa e também uma espécie de título honorífico que classifica os “verdadeiros adeptos do *black metal*”¹. A *corpse paint* aparece na imensa maioria das hordas, assim como as temáticas satânicas ou pagãs², quando até mesmo a quimbanda³ é fonte de elementos organizados no sentido de criar uma postura antagônica à presença judaico-cristã no Brasil e representar a dimensão ritual das performances *black metal*.

Existe, portanto, um complexo arranjo simbólico que perfaz os referenciais do estilo e um conjunto de valores que regulam a conduta dos atores sociais que se filiam ao *black metal*. É notável como essas características são ostentadas com evidente orgulho pelos adeptos paulistas. Essa defesa do *black metal*, baseada em seus motes: “força e honra” ou “sangue e honra”, a todo o momento reafirma a postura combativa desses atores sociais frente aos crentes católicos e judeus, e aos “falsos”, que são aqueles que de diversas formas tentam denegrir ou banalizar o estilo, infiltrando-se na “cena” e prejudicando o andamento dos eventos e das demais atividades voltadas ao fortalecimento dessa dimensão coletiva. Contudo, tal postura agressiva não se concretiza em atos violentos, ficando restrita às apresentações, que são definidas por esses atores sociais como “cultos profanos”, “cerimônias” ou “rituais”, nos quais brados de guerra clamam aos “guerreiros do *black metal*” que se reúnam para a batalha. Nessas ocasiões, bíblias são rasgadas e o sangue dos inimigos é derramado figurativamente,

¹ Optou-se pelo uso das aspas na transcrição dos termos nativos presentes nos discursos dos adeptos do *black metal*. Contudo, no decorrer do texto elas foram gradualmente eliminadas para facilitar a leitura do texto.

² O satanismo defendido por grande parte dos adeptos do *black metal* não é um conceito homogêneo e possui diferentes interpretações nativas, que vão desde ao ataque e oposição às religiões judaico-cristãs, até o culto às denominadas “entidades das trevas”, que ora podem ser similares ao diabo, ora aos próprios exus das religiões afro-brasileiras. A noção nativa de paganismo, por sua vez, refere-se a um amplo conjunto de elementos culturais ligados a determinados povos antigos e contemporâneos: vikings, celtas, gregos, ameríndios, etc..

³ No interior da umbanda a quimbanda corresponde ao culto específico às entidades da linha da esquerda, da qual fazem parte os exus (espíritos e entidades das trevas); por sua vez, a umbanda também contempla a linha da direita, formada pelos orixás e santos (espíritos de luz), que ocupam as posições mais elevadas nesse contínuo classificatório, que constitui a hierarquia interna das entidades dessa religião afro-brasileira. Essa dicotomia mencionada é até certo ponto simplista, pois não leva em consideração as nuances internas referentes às relações estabelecidas entre adeptos da umbanda e consequentemente da quimbanda (ORTIZ, 1978; SILVA, 2005), contudo, serve por ora, para ilustrar de que modo a quimbanda é integrada a esse imaginário satânico do *black metal*, ganhando características específicas. As apropriações desses elementos promovidas por algumas hordas paulistas são um dos temas debatidos no decorrer desse trabalho.

transformando o momento do show em uma importante dimensão coletiva de produção e reprodução dos elementos simbólicos do estilo e de fortalecimento das alianças.

A “cena” é uma categoria nativa frequentemente mobilizada, que sempre aparece como o contexto das práticas. Recorrentemente ela é utilizada tanto para definir um conjunto de atores sociais reconhecidamente envolvidos com o *black metal*, quanto para delimitar recortes, espécies de fronteiras imaginadas que se sobrepõe àquelas da cidade, do bairro, e algumas vezes, expandem as noções coletivas de pertencimento para a dimensão global. Sua definição é relativa e adaptável, tanto em seu caráter escalar, quanto em sua dimensão relacional, pois o pertencimento à cena perpassaria as alianças estabelecidas entre os adeptos do *black metal*. De acordo com cada ator social, a definição dos elementos que compõe a cena – entre hordas, selos⁴, distribuidoras e lugares – pode variar, pois uma desavença ou comportamento suspeito de um determinado adepto podem retirá-lo desse contexto, podem tornar sua posição precária ou comprometer seus laços de pertencimento.

Como Keith Kahn-Harris (2007) observou ao analisar diferentes cenas nacionais ligadas ao *heavy metal* extremo⁵, essa categoria êmica [a cena] demonstra-se amplamente reflexiva em seu interior, pois suas fronteiras aparentam ser rígidas para quem é “de fora”, mas para os “de dentro” seus limites são contraídos e expandidos conforme novos contatos e adeptos são conhecidos ou alianças são rompidas. Na cidade de São Paulo foi possível verificar como essas fronteiras são expansíveis, pois nas primeiras etapas de trabalho de campo e coleta de dados, as informações contradiziam qualquer possibilidade de delimitação espacial fixa e até mesmo física. Primeiro, porque não se pode definir uma cena paulistana do *black metal* pelo simples inventário de alguns lugares de shows e de algumas hordas; segundo, e mais importante, porque os eventos ligados ao estilo espalham-se pela zona metropolitana de São Paulo até o interior do Estado e além. As fronteiras da cena, portanto, são representados pelos limites do recorte etnográfico, que nesse trabalho ficou restrito ao Estado de São Paulo, mas que expressa um conjunto de elementos compartilhados entre lugares muito

⁴ Selos podem ser tanto uma gravadora/produtora, ou uma empresa formal, ou informal, responsável pela distribuição do material das bandas. Os selos também são ramificações de gravadoras maiores, que criam tais estruturas para melhor atuar em mercados locais.

⁵ Esse estudo de Khan-Harris (2007) é focado em três “cenas” nacionais (Israel, Suécia e Inglaterra) relacionadas com o *heavy metal* extremo, um subgênero que abarca o *Death*, o *Black*, o *Thrash* e o *Doom metal*. Existe também um amplo debate sobre as denominações escalares ligadas à categoria cena, que das dimensões locais passam também à virtual e translocal (BENNET; PETERSON, 2004, e STRAW, 2004, 2005).

distantes, como Cerquilha (interior do Estado de São Paulo), a capital São Paulo, Bergen e Oslo na Noruega.

Esse panorama sobre o objeto da pesquisa serve para justificar a escolha da categoria “cena” como norte analítico, devido à amplitude do seu uso nos discursos nativos. A cena, portanto, foi articulada com uma perspectiva sobre o urbano, que toma seus espaços não somente como suporte das práticas e formas de sociabilidade, mas principalmente como produto relacional da atuação desses atores sociais (MAGNANI, 2002, 2005, 2009, 2012). Sem reificar os conceitos consagrados de Cidade, Metrópole e Urbano, foi demonstrado como as perspectivas construídas pelos adeptos do *black metal* articulam diversas fronteiras e segmentações no interior de uma categoria nativa como a cena, impondo às concepções institucionalizadas sobre os espaços um recorte imaginativo cheio de potencialidades expansivas e seletivas.

É apresentado através da etnografia como esses atores sociais concebem tal batalha em prol da cena e contra as religiões judaico-cristãs, como desempenham performances emblemáticas e como concebem sua filiação ao que, para muitos pode ser definido como mais um estilo musical, mas que para eles é tomado como um modo de vida, encarado como representação de suas essências, algo imanente e inseparável daquilo que vivem todos os dias.

Sendo assim, esse texto foi organizado da seguinte forma: na segunda parte desse capítulo, ainda em tom introdutório, são apresentados os percalços enfrentados pela pesquisa de campo, assim como os princípios metodológicos que orientaram a coleta de dados e o debate bibliográfico acerca dos temas correlatos ao objeto da pesquisa. No segundo capítulo é analisado o processo de consolidação do *black metal* como um estilo musical, articulando depoimentos dos interlocutores com fatos ligados à elaboração das principais características do *black metal*. Na sequência explora-se a produção dos eventos e como esses atores sociais concebem as fronteiras de pertencimento à cena. Esse capítulo é fundamental para a compreensão daquilo definido como “círculo da dádiva *black metal*”, um conjunto de alianças e trocas de favores que permite a realização de eventos em diferentes lugares do Estado de São Paulo e fundamenta o potencial imaginativo da categoria nativa cena.

Dando seguimento à análise dos dados etnográficos, no terceiro capítulo é feita uma reflexão sobre as performances, a sonoridade e a categoria nativa *underground*, articulando os fazeres musicais e os valores defendidos pelos adeptos com a “guerra” do

black metal contra seus inimigos. Assim, é demonstrado como essa guerra é negociada dentro e fora da cena. Por fim, são apresentados alguns apontamentos finais a respeito dos principais pontos explorados, no sentido de dar corpo a todos os dados analisados nesse trabalho, além de apontar as possibilidades futuras de pesquisa.

Percalços da pesquisa, ou: “Como o antropólogo entra (em) na cena”⁶

Rompendo as primeiras impressões

Tornar inteligível os arranjos complexos constituídos pelas alianças entre esses atores sociais só foi possível quando a resistência e a reserva desses sujeitos foram tomadas como consequências de seus posicionamentos sobre o *black metal* e sobre o seu conjunto restrito de aliados, que perfazem um círculo de trocas de favores que se estende por todo o Estado de São Paulo (em alguns casos por todo o país). Através dos percalços e dos desafios apresentados pela etnografia nesse contexto relacional específico: os integrantes paulistas da cena *black metal*, trago exemplos de como as dificuldades de pesquisa puderam ser aproveitadas como mecanismos de elucidação do próprio objeto de pesquisa escolhido, contribuindo assim, para o debate mais amplo a respeito do método etnográfico.

Ao elaborar o projeto que deu início a essa pesquisa busquei determinar a presença de bandas ligadas ao *black metal* na cidade de São Paulo, para assim mapear os lugares ocupados por eles e poder observar suas práticas e as maneiras como se organizavam nos espaços urbanos. A intenção inicial era determinar um “circuito” (MAGNANI, 2002) *black metal* paulistano, para então tornar inteligível de uma perspectiva antropológica uma categoria nativa que regularmente era utilizada nos discursos para *fanzines*⁷, revistas e nas próprias declarações contidas nos encartes dos álbuns: a “cena”.

Essa perspectiva inicial foi orientada pelas discussões produzidas pelo *Lab-NAU*, acerca das “manchas”, “pedaços”, “circuitos” e “pórticos”, categorias que em diversos

⁶ Nesse item optou-se em muitos momentos pelo discurso em primeira pessoa, pois as descrições e reflexões apresentadas dizem respeito à experiência de entrada do antropólogo no contexto etnográfico da pesquisa.

⁷ *Fanzines* são revistas fotocopiadas que circulam entre os adeptos do estilo. Nelas se pode encontrar entrevistas com as hordas e resenhas de álbuns lançados, muitas vezes manifestos em prol do estilo e contra os falsos adeptos são reproduzidos nessas revistas.

estudos (MAGNANI; SOUZA, 2007) foram aplicadas na análise da dinâmica de arranjos coletivos pela cidade. Tal abordagem foi mantida, contudo, de uma perspectiva metodológica, que aos poucos se enquadrou às exigências do campo, pois ao tentar mapear um circuito *black metal*, constatei que para compreender as dinâmicas de sociabilidade desses atores sociais era necessário ir além dos equipamentos da cidade e adentrar as concepções nativas a respeito do pertencimento a essa cena.

Fora essa perspectiva teórico-metodológica, minhas experiências pessoais como apreciador do gênero *heavy metal* – e de certa maneira *headbanger* praticante⁸, pois há mais de 15 anos sou frequentador de shows e consumidor de álbuns de *heavy metal* extremo – levaram-me a esse objeto, motivado por certa curiosidade sobre o *black metal*. No universo do *heavy metal*, ao menos em minhas experiências, o *black metal* sempre apareceu como uma incógnita, um estilo pouco conhecido e motivo de estranhamento entre aqueles que não se identificam com ele. Sempre escutei críticas e acusações de extremismo, de que os adeptos do *black metal* levavam muito a sério o *heavy metal*, que se consideravam mais *true*s⁹ que os demais e que muitas vezes expulsavam pessoas de seus shows. Contudo, a partir de levantamentos iniciais constatei que entre aqueles que se diziam apreciadores do *heavy metal* existe o que aponto como um “senso comum do campo”, ou seja, um conjunto de definições sobre o *black metal*, a maioria acusatórias, feitas por quem se considera muito de dentro desse universo, mas que pouco conhece desse estilo além dos álbuns mais famosos de bandas estrangeiras.

Pelas informações que chegavam até mim através de revistas especializadas e *fanzines*, sabia da existência de um conjunto de hordas espalhadas pelo Brasil e que na cidade de São Paulo ocorriam frequentes apresentações daqueles que se consideravam membros de uma “cena *black metal*”, que aparentemente buscavam não se misturar com bandas dos demais estilos. Essas eram as primeiras impressões que eu possuía sobre esse objeto: Sabia de sua existência na cidade de São Paulo, conhecia pelos álbuns musicais algumas das hordas e já me interessava dos espaços nos quais comumente eram

⁸ O termo *headbanger* define de maneira genérica os apreciadores mais assíduos do gênero *heavy metal*, e é preferido pelos mesmos em detrimento de “metaleiro”, uma definição considerada pejorativa (ver LOPES, 2006).

⁹ O termo *true*, traduzido do inglês como “verdade/verdadeiro”, é utilizado para definir o sujeito que é um verdadeiro *headbanger* apreciador do *heavy metal*. Contudo, esse termo pode ser utilizado no aumentativo e ganhar tons de chacota: o “truzão”, que seria o sujeito que leva a sério demais a música *heavy metal* e acaba transformando-se em alguém muito radical. Várias vezes escutei e também pude ler em sites na *Internet* o termo (no aumentativo) ser utilizado para atacar os adeptos do *black metal*.

realizados os shows. Contudo, no momento em que me preparava para o processo seletivo do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo e iniciava o primeiro mapeamento do campo, fui convidado a comparecer em Araraquara/SP, em um evento organizado em homenagem a um integrante de um núcleo local de amigos ligados ao *black metal*, que havia sido assassinado por um colega de profissão enquanto trabalhava.

Nessa ocasião pude presenciar em um pequeno bar de uma cidade do interior paulista a reunião de hordas vindas de diferentes regiões do estado de São Paulo, que naquele momento prestavam homenagem ao amigo falecido. Todos considerados adeptos do *black metal* apresentaram-se ostentando a *copse paint* em um ambiente com a entrada controlada, no qual apenas os convidados pelos organizadores puderam entrar. Essa experiência me chamou a atenção e abriu alguns possíveis horizontes de análise sobre esse fenômeno, que se mostrava passível de ser estudado sob a perspectiva da Antropologia.

Algumas das impressões iniciais que possuía sobre o estilo e seus adeptos foram se arrefecendo, passei a frequentar mais shows de *black metal* e coletar dados para enriquecer o projeto, e nesse processo obtive informações sobre a organização dos eventos e das alianças entre as diversas hordas paulistas. A “cena” e o *underground* como categorias nativas impunham-se nessas primeiras incursões ao campo e eram operadas como delimitadores de fronteiras e condutas, sem, contudo, apresentarem-se de maneira clara. Essas noções mobilizadas no discurso precisavam ser cruzadas com as práticas e o quadro relacional constitutivo desses arranjos coletivos.

Recusas, reservas e estratégias de entrada no campo

A partir de então, iniciei meus primeiros contatos com os atores sociais vinculados ao *black metal* na cidade de São Paulo, já que a pesquisa definia a capital e sua zona metropolitana como recorte empírico. Essa escolha foi orientada pelo fato de São Paulo e sua zona metropolitana abrigarem um conjunto de hordas reconhecidas pela sua experiência e participação nessa cena *black metal* em dimensão nacional, entre elas: *Ocultan*, *Amazarak*, *Mausoleum*, *Impetuoso Desdém*, *Devilish* e *Lord Satanaquia*, algumas delas formadas no início da década de 1990.

As primeiras incursões a campo foram no *Fofinho Rock Bar*, no bairro do Belém, região Centro/Leste da cidade de São Paulo, um dos poucos estabelecimentos que realizam shows de *black metal* na capital. Sua importância para a cena se tornou mais nítida depois de alguns meses de observação. Nesse momento inicial, entretanto, essa escolha partiu das dificuldades em encontrar eventos do estilo na cidade. O projeto inicial previa um conjunto de pelo menos seis bares da cidade que realizavam shows do estilo, mas no decorrer da pesquisa, somente o *Fofinho* apresentou-se como uma referência constante, enquanto os demais espaços inicialmente mapeados mostraram-se “periféricos”, ou mesmo, inexpressivos para os adeptos. Não que o *black metal* não estivesse presente em São Paulo, mas o seu circuito de shows parecia estar centrado e restrito ao *Fofinho Rock Bar*, uma espécie de marco referencial para a cena. Mais tarde o circuito elaborado ampliou-se e surgiram nuances nas leituras daqueles envolvidos com o *black metal*, pois alguns desses espaços eram considerados como mais ou menos pertencentes à cena, e por isso, mais ou menos legítimos.

Contudo, o importante a ser salientado são as dificuldades enfrentadas ao contatar os membros das hordas. Tentei estabelecer contato nos ambientes de shows, mas apesar de meus esforços, não recebia retorno posterior e era visto com desconfiança. Apesar de compartilhar de alguns códigos e referências por conhecer o *heavy metal* e suas diversas vertentes, para os frequentadores dos espaços de shows do estilo na capital eu era um estranho. Optei então, por entrar em contato com as hordas por meio de mensagens eletrônicas, garimpando seus contatos pela *Internet*. Nessas mensagens explicava minha pesquisa e salientava que meu interesse era produzir um trabalho sério, que de nenhuma forma pensava em reproduzir estereótipos sobre os adeptos do estilo, contudo não recebia nenhum retorno. Apenas um representante de uma *distro*¹⁰ me respondeu, questionando “quem eu era”, afirmando “que não me conhecia” e que não concordava com “esse tipo de abordagem”, pois para ele o *black metal* não deveria ser “divulgado”, pois era “uma coisa séria e para poucos”. Esse tipo de resistência já era previsto, mas ao ser sistematicamente rechaçado pelos adeptos do estilo comecei a repensar as estratégias de entrada no campo.

Sendo assim, mapeei alguns atores sociais que já haviam participado da cena *black metal* e que no momento estavam envolvidos com outros projetos, percebi que

¹⁰ Distros são espécies de distribuidoras informais que estabelecem acordos com as bandas recebendo os direitos de vender, muitas vezes com certa exclusividade, o material sonoro produzido. Na maioria das vezes essas Distros são encabeçadas por sujeitos com amplos contatos e certo reconhecimento na cena.

essa seria uma boa estratégia para conseguir alguns contatos a partir de alguém que possuía reconhecimento nessa suposta “cena”, mas que não estaria tão preocupado em se abrir e conversar comigo, por supostamente não estar tão engajado com o estilo no momento. Uma experiência etnográfica muito parecida com aquela de Piero Leirner (CASTRO; LEIRNER, 2009; LEINER, 1997, 2009) em sua pesquisa entre os militares brasileiros, na qual conseguiu adentrar à intricada cadeia de comando do exército brasileiro, após alcançar o reconhecimento dos militares da reserva (os aposentados), mais abertos e acessíveis.

A primeira tentativa foi com o vocalista e guitarrista da horda *Arum*, que naquele momento estava envolvido em um projeto de *folk* acústico chamado *Olam Ein Sof* e momentaneamente afastado do *black metal*. Logo consegui marcar uma conversa com o casal Marcelo e Fernanda, parceiros nesse projeto, na qual eles descreveram os meandros dessa suposta cena e suas alianças internas, me deram alguns contatos e disseram que me indicariam para amigos que ainda estavam envolvidos ativamente com o *black metal*. Marcelo explicou nessa ocasião que sua horda *Arum*¹¹ estava “parada”, mas que tinha participado durante muito tempo da cena *black metal* e ainda mantinha contato com seus integrantes, e por isso, uma indicação seria de grande ajuda para estabelecer alguns contatos e conseguir a confiança necessária para realizar a pesquisa.

Tal estratégia funcionou e em algumas semanas foi possível realizar entrevistas com alguns membros de hordas paulistanas, que depois se tornaram meus “passes livres” para outras hordas e atores sociais envolvidos com o *black metal* no Estado de São Paulo. Sempre ao estabelecer um novo contato, apresentava-me e citava aqueles com quem já tinha conversado, isso permitiu ao trabalho ganhar certa legitimidade no campo, pois se aqueles adeptos reconhecidos na cena tinham aceitado falar, outros também se abriam ao diálogo. Sem perceber, passei a fazer uso das alianças internas existentes entre os adeptos do *black metal* e foram essas relações de reconhecimento e respeito construídas na experiência e no tempo entre esses atores sociais que me permitiram expandir os contatos, até o ponto em que minhas mensagens começaram a ser respondidas. Aparentemente eu não era mais o pesquisador anônimo, uma potencial ameaça ao estilo e seus adeptos, pois já havia conversado com membros importantes dessa cena, o que parecia dar segurança aos demais para conversarem comigo sobre

¹¹ No ano de 2013 a *horda Arum* realizou algumas tentativas de voltar à ativa, mas os compromissos de seus integrantes com outros projetos musicais impediram seu retorno definitivo.

suas experiências e concepções. Adentrei ao círculo de alianças dos adeptos do estilo e através dele foi possível estabelecer os contatos necessários.

Outra informação importante, que serve como material de reflexão sobre a dimensão metodológica desse trabalho, diz respeito a certas confusões de meus interlocutores sobre os intuitos da pesquisa. Ao afirmar que realizava uma pesquisa sobre o *black metal*, alguns entenderam que a pretensão era produzir um filme sobre a cena e começaram a disseminar essa ideia. Passei então, a receber mensagens pela *Internet* de hordas tanto preocupadas com tal produção e divulgação do *black metal*, quanto interessadas em participar desse projeto, defendendo que existiam poucos registros do estilo em São Paulo e que seria muito importante um trabalho “sério e comprometido” nesse sentido, ainda que tivesse que ser realizado sob a aprovação dos adeptos e sua prévia avaliação. Hordas com as quais eu não tinha conseguido travar contato se disponibilizaram para conversar e nesse ponto passei a ser contatado por elas. Até hoje me pergunto se essa não foi uma “jogada” para exigir uma contrapartida de minha parte, já que tomava muito tempo de meus interlocutores questionando-os sobre coisas aparentemente óbvias, além de ganhar diversos CDs e camisetas das hordas.

Nesse impasse, entre desmentir os boatos sobre o filme e arriscar o fechamento de um campo tão delicado e cheio de meandros, estabeleci uma parceria com o *Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA)*, coordenado pelas professoras Sylvia Cayubi Novaes e Rose Satiko G. Hikiji, que se mostraram dispostas a me apoiar na produção de um filme sobre esse objeto da pesquisa, disponibilizando os equipamentos e a estrutura do laboratório. Assim, surgiu um projeto paralelo de produção de um filme sobre a cena *black metal* que teve ampla aceitação entre meus interlocutores, mas que também gerou a constante fiscalização da pesquisa por parte desses últimos, sempre preocupados com o teor dessa produção e com a ameaça da “banalização” do *black metal*.

No momento em que esse texto foi finalizado, a coleta de imagens ainda estava no início e serviu para constituir um acervo de poucas entrevistas e gravações de performances dos adeptos do *black metal*. Esse material não foi analisado sistematicamente, processo ao qual pretendo dar continuidade nos próximos anos, dado que a produção de um filme de caráter etnográfico demanda um conjunto de outros cuidados metodológicos em sua produção. Por ora cabe apontar como a produção desse filme produziu um efeito no campo e me atraiu para o interior do círculo de

compromissos e trocas do *black metal*. Não só dizer que gravava um filme, algo bem mais palpável para meus interlocutores do que uma pesquisa antropológica, mas minha própria presença nos eventos, algumas vezes com o equipamento, aparentemente me jogaram dentro do universo da cena, como alguém que estaria produzindo algo para os adeptos do estilo, nesse sentido, apoiando e fortalecendo essa dimensão coletiva.

Sempre quando entrevistei uma horda ou um de seus integrantes, fui presenteado com camisetas e CDs, que recebi e nunca pude pagar, sob pena de criar certos embarços. Esse círculo de trocas, que se reproduz até mesmo na estrutura de produção dos eventos do estilo me colocou em posição delicada, pois me vi na necessidade de receber, sem ter algo do interesse de meus interlocutores que pudesse devolver em troca. Dessa forma, tomando esse contexto como um “círculo da dádiva” *black metal* (MAUSS, 1988[1925])¹², a minha obrigação de dar e retribuir pôde ser cumprida através da proposta de produção desse filme, que tem sido encarado pelos meus interlocutores como a valorização da cena *black metal* e o registro do comprometimento de seus adeptos.

A suposta hierarquia existente no campo, na qual o antropólogo impõe sua autoridade de pesquisador aos seus interlocutores, parece perder muito da sua consistência em situações como essa. Não poderia realizar essa pesquisa sem a aceitação de meus interlocutores, dado que as concepções nativas sobre comprometimento e seriedade barravam a minha entrada e me classificavam como pessoa suspeita. Mariza Peirano (PEIRANO, 1995) aponta como as questões hierárquicas no campo se dão, muitas vezes, de forma inversa ao comumente esperado, dado que uma pesquisa só ocorre se ela é aceita pelos nativos, do contrário ela não acontece e pode trazer problemas sérios. Muito interessante que Eduardo Viveiros de Castro (1993) afirma ter passado por essa situação em sua pesquisa sobre os *Araweté*, entre os quais o interesse pelo seu trabalho precisou ser despertado em seus interlocutores e consequentemente avalizado.

Superadas as dificuldades iniciais e estabelecidos os primeiros contatos, a coleta dos dados consistiu basicamente em observações nos espaços dos shows e em

¹² O que chamo de “círculo da dádiva black metal” faz referência às alianças estabelecidas entre adeptos do Estado do São Paulo inteiro (talvez até do país), que permitem que shows ocorram tanto na capital como em pequenas cidades do interior. Muitos desses eventos contam com a troca de favores entre as hordas, que se deslocam por conta própria e não cobram para se apresentar. Essas práticas são analisadas no capítulo três.

entrevistas pré-agendadas, ou conversas muitas vezes informais nos *backstages*¹³ desses eventos. Em certas ocasiões, ao combinar por telefone ou email uma entrevista em datas nas quais ocorreriam as apresentações, tais questionários acabavam se transformando em conversas das quais vários integrantes de hordas diferentes participavam, e devido a todo o “ruído” que permeia o ambiente desses eventos, algumas delas não puderam ser gravadas em áudio. Fora essas ocasiões imprevistas, grande parte das entrevistas foi realizada nas próprias residenciais dos adeptos e em estúdios nos quais ocorrem os ensaios das hordas.

Outra estratégia de coleta de dados adotada foi a filmagem das performances. A partir do momento em que a ideia da produção de um documentário surgiu, algumas apresentações e situações de campo foram filmadas, constituindo um material que foi revisitado no momento da produção dos cadernos de campo. Muitos detalhes não observados durante o trabalho de campo puderam ser analisados mais tarde com o auxílio das imagens coletadas, enriquecendo dessa forma as descrições etnográficas. Contudo, o material videográfico ainda era muito escasso e não pôde ser tomado como uma base fundamental para a esse trabalho. Por sua vez, uma fonte importante de informação foi o material musical adquirido. Muitos CDs (*compact discs*), LPs (*long plays*) e *fanzines* impressos forneceram dados que permitiram que cada roteiro de entrevista pudesse abordar questões específicas para cada sujeito e horda entrevistados. Conhecer os álbuns musicais e um pouco da trajetória de cada um deles favoreceu o estabelecimento do diálogo.

Esse conhecimento sobre as produções sonoras e a respeito da própria história da participação desses atores sociais na cena *black metal*, mostrou-se estratégia muito frutífera no momento das entrevistas, permitindo que elas escapassem ao modelo de inquérito, no qual o pesquisador faz perguntas e seu interlocutor lhe dá respostas, aproximando-se muito mais de um diálogo sobre determinados temas ligados ao *black metal*. Em muitas situações questionei meus interlocutores a partir de impressões construídas em minhas incursões ao campo, apresentando minhas hipóteses e questionando-os sobre suas opiniões. Tal estratégia permitiu recolher declarações importantes e perceber diferentes posicionamentos a respeito de elementos definidos pelos próprios interlocutores como essenciais para o *black metal*.

¹³ O termo *backstage* refere-se aos espaços nos quais as bandas se preparam para uma apresentação ou descansam após ela. Pode ser chamando de camarim, mas a sua proximidade com o palco (*stage*) torna o primeiro termo mais comum.

Celso Castro (CASTRO; LEIRNER, 2009) outro autor que realizou pesquisa entre os militares brasileiros, descreve algumas das dificuldades de entrada nesse campo, que demandou diversas estratégias, tanto para passar pela burocracia oficial, quanto para receber reconhecimento por parte de seus interlocutores. Ele aponta como conhecer as rotinas militares e alguns dos referenciais foi essencial para a efetivação de seu trabalho. Ao descrever sua experiência de campo e principalmente o processo de entrada, o autor salienta como fez uso da hierarquia militar e de seus códigos corporais para ganhar reconhecimento e poder realizar a pesquisa. Castro salienta como as supostas relações de subordinação e dominação – expressas nos momentos das entrevistas – em muitos casos se inverteram, não somente na dimensão social e moral, mas também na intelectual. Pertencer ao exército, respeitar seus códigos, conhecer seus meandros era algo, que do ponto de vista de seus interlocutores, poderia ser tomado como uma posição superior em relação ao pesquisador paisano.

Como alguém ligado ao *heavy metal*, ao demonstrar desconhecimento sobre a dinâmica da cena e a história das hordas, fui tratado, muitas vezes, com certo desdém, ou visto com desconfiança em um ambiente no qual a experiência no tempo e o conhecimento sobre o estilo são muito valorizados. Da mesma forma, ao apresentar informações sobre álbuns e shows, passava a ser correspondido em minhas questões. Mobilizar os referenciais coletivos de meus interlocutores não foi apenas uma estratégia de recolha de dados, mas um processo interpretativo sistemático, que permitiu à pesquisa avançar na descrição dos parâmetros de sociabilidade dos adeptos do *black metal*.

Entretanto, em muitas ocasiões, durante explicações sobre os meandros da cena *black metal*, meus interlocutores interrompiam suas falas com: “Mas isso você já sabe...”, expressão indicando claramente, que certas questões já deviam ser de meu conhecimento. Afinal, eu não era *headbanger*? Não conhecia tantas hordas? Não estava presente na maioria dos eventos? Em momentos como esse, minha posição no campo foi testada e colocada em xeque, pois o movimento de aproximação em relação ao *black metal* e seus adeptos me colocava no raio de ação da “cena”, dotado de uma força centrípeta que não permite que alguém permaneça durante muito tempo à distância. Ou você deixa que ela o arraste para o centro, ou terá que se distanciar e perder o contato. Tais experiências de campo, portanto, foram apresentando o *black metal* e os parâmetros de sociabilidade e produção coletiva de sentidos. Entrar nesse contexto

etnográfico e permanecer nele, coletando dados, compartilhando experiências com meus interlocutores, exigiu a constante atenção a tudo o que era dito e principalmente a tudo aquilo que eu fazia. Essa posição intermediária na qual me encontrei durante todo o período da pesquisa causou confusões entre alguns, pois alguém tão próximo não aparentava ser totalmente de dentro da cena, pois fazia perguntas óbvias da perspectiva de alguém já experimentado nos meandros do *black metal*.

É possível notar como a organização desses arranjos coletivos perpassa os acordos e valores definidos por uma perspectiva compartilhada do mundo social, nesse caso um universo que pode ser expandido de acordo com os vínculos que possibilitam as trocas simbólicas e o compartilhamento de referenciais. Assim, é possível pensar naquilo que George Marcus (1998) sugere como uma *multi-sited ethnography* (etnografia multi-situada), capaz de traçar as diferentes relações discursivas de um lugar ao outro. Quando partimos da noção de um plano descontínuo, os elementos não são concebidos de antemão, a “cena” da qual tanto falam os adeptos do *black metal*, é tratada aqui como objeto de análise que explicita a complexidade dos locais conectados no “mundo real” e as possibilidades imaginativas dessa categoria nativa, que agrega pessoas na mesma proporção em que testa seu pertencimento e comprometimento.

Como pesquisador pude verificar a maneira como a cena é manipulada como categoria inclusiva ou exclusiva e também deslocar os atores sociais pelo espaço. Minha própria experiência demonstrou uma faceta dessa etnografia multi-situada, que diz respeito não somente aos constantes e intermináveis deslocamentos geográficos do antropólogo urbano na perseguição de seus interlocutores, mas à sua posição no universo das relações nativas. Realizar essa pesquisa entre os adeptos do *black metal* foi um constante exercício de deslocar o olhar, tornar o familiar exótico e também o inverso (VELHO, 2004), e aceitar esse espaço intermediário, muitas vezes incômodo, expresso pelas diversas posições ocupadas em campo. Portanto, o exercício de aproximação com a cena *black metal* é amostra daquilo que apresento nesse trabalho a partir dos dados etnográficos que compõem os capítulos seguintes. Antes, contudo, cabe um levantamento da bibliografia relacionada com os temas dessa pesquisa.

Apontamentos sobre as cenas, culturas juvenis, tribos e subculturas

Existe um conjunto de pressupostos teóricos consolidados na área de estudos sobre arranjos coletivos ligados a determinados gêneros ou estilos musicais. A associação entre música e formas específicas de sociabilidade, principalmente em contexto urbano, já foi abordada tanto pelos estudiosos das subculturas, quanto das culturas juvenis, além, é claro, das tribos urbanas, conceito forjado por Michel Maffesoli (MAFFESOLI, 1998), que ganhou conotações diversas nos dias de hoje, ao ser adotado pelas mídias de massa como um conceito genérico aplicado na definição desses arranjos coletivos.

O primeiro desses conceitos representa o esforço sistemático dos autores ligados à Escola de Estudos Culturais de Birmingham em consolidar um viés analítico capaz de explicar os fenômenos dos estilos subculturais, que a partir da década de 1950 ganham proeminência como formas de representação e estilização dos jovens. Esse conceito, apoiado em uma perspectiva que toma a classe social como *background* sociológico, cruza as experiências sociais desses jovens com questões geracionais para assim estabelecer explicações para os processos formadores desses estilos juvenis, como os *skinheads*, *punks*, *mods* e *rockers*. Dessa perspectiva de análise, esses jovens estariam buscando solucionar os impasses de suas condições materiais na dimensão simbólica, dadas as contradições existentes entre a necessidade de autonomia e diferenciação em relação à geração anterior, e a ligação e identificação com a condição de seus pais. O que leva Hall e Jefferson a apontarem que tais subculturas teriam fracassado em solucionar os impasses materiais de sua condição de classe, assim como John Clarke (CLARKE in HALL; JEFFERSON, 2003[1973]) e Dick Hebdige (2002[1979]) que demonstram as potencialidades criativas desses estilos, contudo, apontando suas limitações subversivas, restritas à dimensão visual e simbólica.

Andy Brown denuncia (BROWN in MUGGLETON; WEINZIERL, 2003) como a ênfase dos autores da Escola de Estudos Culturais no conceito de classe excluiu de suas análises gêneros musicais e estilos juvenis como o *heavy metal*, que pela falta de uma definição classista teriam suas capacidades de resistência e subversão negadas, sendo taxados como fenômenos ligados aos elementos mais retrógrados das classes trabalhadoras. No caso do *heavy metal*, tais autores teriam o colocado de lado, acusando-o de ser uma junção entre cultura reacionária e machista, além de um tipo de

música cooptada pelo mercado e sem um projeto político definido. Ironicamente, muitas dessas características podiam ser encontradas nos coletivos de torcedores de futebol britânicos e *skinheads*, estilos romantizados pelos estudiosos das subculturas. Por isso, apesar do importante papel das reflexões desses autores para a consolidação dessa área de estudo, alguns pressupostos teóricos sobrepor-se-iam aos próprios contextos etnográficos, julgados de antemão a partir de uma postura analítica que buscava mapear a possibilidade dessas subculturas resistirem e subverterem a ordem estabelecida, questões que não necessariamente são preocupações desses atores sociais no processo de produção de referenciais coletivos e sentidos de pertença.

Sendo assim, alguns autores defendem o esgotamento do conceito de subcultura, que nas décadas de 1970 e 80 dominou o campo de estudos sobre os estilos, mas que na contemporaneidade não dariam mais conta de explicar os fenômenos complexos em processo. David Muggleton (MUGGLETON, 2000; MUGGLETON; WEINZIERL, 2003) defende que antes de pensar os estilos como construções homogêneas marcadas por questões de classe e conflitos inter-geracionais, deve-se levar em conta a complexidade contemporânea que coloca em jogo diversas dimensões da vida cotidiana, relacionando gosto, gênero, etnia e consumo, assim como colocando em conexão as dimensões locais e translocais das práticas de determinados arranjos coletivos. Tais estudos, taxados como pós-subculturais, alinham-se a algumas correntes teóricas pós-modernas, que evidenciam os fluxos, a efemeridade e a dimensão imagética das formas de sociabilidade (BAUMAN, 2001; HARVEY, 1992; LYOTARD, 2000).

Ainda que não exista a pretensão de adentrar a discussão sobre o termo pós-moderno, muito menos o debate sociológico correlato, é importante salientar que a crítica aos estudos subculturais vem no bojo dessas novas tendências teóricas, que se esforçam em demonstrar que o conceito de classe social não pode mais ser encarado como fundamento das transformações culturais desses estilos juvenis. Por isso, nos estudos sobre as cenas musicais é possível perceber tentativas de desestabilizar o conceito de subcultura e levantar a defesa de novas categorias de análise.

Por sua vez, existe outra corrente, que dialoga tanto com o conceito de subcultura, quanto com as críticas pós-subculturais e pós-modernas, dando ênfase à questão geracional, evidenciando a condição do jovem na contemporaneidade e a produção daquilo que são conceituadas como culturas juvenis. Carles Feixa (FEIXA, 2006; FEIXA; NILAM, 2006) um dos principais estudiosos desse tema, defende uma

abordagem voltada às estratégias desses atores sociais na constituição de práticas cotidianas, de gostos e identidades, articulando noções de tempo livre e lazer com as formas de sociabilidade desses jovens. Feixa também analisa as relações geracionais, enfatizando que o próprio conceito juventude seria uma construção social atravessada muito mais por valores culturais do que propriamente por uma dimensão biológica. A “metáfora da ampulheta” de Feixa (FEIXA, 2006, p. 105) ilustra essa perspectiva, pois define as culturas juvenis como uma junção complexa entre cultura hegemônica, cultura parental e condições sociais (classe, gênero, etnia, geração e território), que passariam por sua vez, pelo crivo criativo desses arranjos juvenis, produzindo uma gama de manifestações ligadas à música, à estética, à linguagem e à política¹⁴.

Contudo, Alexandre Pereira (2007) salienta a diversidade de abordagens sobre o tema das juventudes e das culturas juvenis, demonstrando como a noção de conflito geracional pode operar tanto leituras próximas àquelas das subculturas, muito afeitas ao conceito de classe e moratória social, como a outras, focadas no questionamento do próprio conceito de jovem, elucidando-o como uma elaboração cultural voltada à estilização e produção de gostos. Johanna Wyn e Rob White (1997) também evidenciam essa diversidade de posicionamentos sobre a juventude, concebendo-a como um conceito relacional ligado a ideia de vida adulta, uma construção de raízes culturais, sociais e políticas e muito menos a representação de um processo biológico. Nesse sentido, tais autores questionam a frequente interpretação das culturas juvenis como manifestações passageiras, momentos de transição para a vida adulta, leituras geradoras de equívocos analíticos, que conceituam diversos fenômenos estilísticos e identitários como manifestações juvenis, que numa perspectiva normalizadora, deveriam ser abandonados na vida adulta, sob pena de serem avaliados negativamente (*idem*).

Essas diferentes abordagens estão diretamente relacionadas com a temática das cenas musicais, pois a atravessam a todo o momento os estudos voltados à análise de arranjos coletivos urbanos que elaboram suas práticas cotidianas ao redor de um estilo musical. Ainda que o *black metal*, como contexto etnográfico, não possa ser explicado pelo simples enquadramento a uma dessas correntes, a categoria nativa cena é um dos

¹⁴ Feixa (2006) utiliza a representação gráfica de uma ampulheta para demonstrar o processo de constituição dessas culturas juvenis: Na parte de cima da ampulheta estão a cultura parental, a cultura hegemônica e as condições sociais (classe, gênero, etnia etc.) às quais estão sujeitos os jovens; é do amálgama desses elementos que se afunilam na ampulheta, que serão geradas as culturas juvenis, que estão na parte de baixo.

motes contemporâneos dessa área de estudo e por isso é preciso localizar no campo acadêmico a pesquisa aqui apresentada.

Os estudos sobre as cenas, por sua vez, localizam-se em um campo interdisciplinar que reúne autores das áreas da antropologia, sociologia, música e teoria da comunicação. Tanto na América do Norte como na Europa, especialmente no Reino Unido, tal tema é um dos objetos de estudo do campo dos *Popular Music Studies*¹⁵, uma categoria guarda-chuva que engloba discussões sobre indústria fonográfica, mídia, formas de sociabilidade de coletivos urbanos, conceituação de gêneros, fazeres e performances musicais, entre outros, mas que possuem como característica comum a problematização acerca do universo da música contemporânea.

No Brasil é possível identificar alguns estudos, que de uma forma, ou outra lidaram com tal categoria presente em um grande número de contextos nos quais arranjos coletivos se organizam em torno dos elementos relacionados a um estilo/gênero musical. Helena Abramo (1994), em sua obra *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*, faz referência à categoria cena, contudo não desenvolve uma análise detida de suas aplicações no discurso nativo, voltando seu foco para os estudos das assim chamadas culturas juvenis, optando por uma abordagem voltada ao caráter “espetacular” desse debate: “A idéia do espetacular permite ressaltar o que para mim constitui o núcleo central desses fenômenos juvenis: A idéia de uma encenação, como atuação para levantar problematizações e provocar reações” (*idem*, 1994, p. 148).

Márcia Costa (2000) em seu trabalho de referência sobre os Carecas do Subúrbio, assim como Pedro Ferreira (2006) em seu estudo a respeito da relação entre música eletrônica e xamanismo, evitam debater a categoria cena, deixando-a entre aspas. Nesse sentido, os trabalhos que mais teriam se preocupado com as cenas e seus usos como demarcadores de fronteiras e pertencimento seriam: O estudo de Pedro Alvim Leite Lopes (2006) sobre o *heavy metal* carioca, no qual ele faz sistemáticas descrições das relações e práticas estabelecidas entre os *headbangers*, aproximando essa categoria àquela de *art worlds* desenvolvida por Howard Becker (1997 [1982]); a pesquisa de Leonardo Campoy (2010) a respeito do *underground* do *heavy metal* extremo brasileiro, que ainda assim mantém seu foco voltado às relações mais amplas que integrariam diversas cenas no Brasil; e as reflexões de Jeder Jannoti Júnior (2004, 2006, 2012),

¹⁵ A interdisciplinaridade desse tema pode ser verificada pelas publicações do *Journal of Popular Music Studies* vinculado à *International Association for the Study of Popular Music UK and Ireland Branch*, sediada na Universidade de Glasgow.

professor da Universidade Federal de Pernambuco. Esse último, diferentemente dos outros dois antropólogos, dá maior ênfase às perspectivas midiáticas ligadas a essa categoria e sua relação com a circulação e elaboração de gêneros musicais. Entretanto, fora do Brasil esse debate encontra um leque amplo de autores envolvidos na análise dessa categoria, os quais demarcam diferentes posicionamentos teóricos na definição do que seria a cena e como ela, tomada como categoria analítica, poderia ser aplicada na compreensão desses fenômenos contemporâneos.

No processo de consolidação dos estudos sobre as cenas musicais ou cenas culturais, é preciso levar em conta que tal categoria, antes de ser elaborada como tema de pesquisa, já era veiculada tanto entre a mídia e crítica especializadas, quanto entre os atores sociais envolvidos nesses contextos nos quais as formas de sociabilidade estão vinculadas ao fazer musical, ou ao apreço a um gênero específico. Como termo de uso comum, a cena é mobilizada frequentemente para delimitar um recorte geográfico, de um determinado lugar relacionado a um gênero musical específico, os contextos nos quais tais convenções musicais se estabeleceram e passaram a ser reconhecidas.

Como Bennett e Peterson (2004) apontam, o termo cena foi mobilizado primeiramente para uso jornalístico na década de 1940, na definição de associações marginais ligadas à música e outras expressões artísticas – o *jazz* é um dos primeiros estilos musicais a receber tal definição (BECKER in BENNETT; PETERSON, 2004). Assim, suas origens remetem a arranjos alternativos ou *undergrounds* capazes de comportar identidades focadas na distinção e afastamento do mundo cultural *mainstream*¹⁶. As cenas também ganham a atenção das mídias quando se transformam em objeto de contemplação turística, ou seja, pessoas viajam para determinadas cidades para observar cenas ligadas a uma banda famosa ou à fundação de um estilo musical, dando a essas cenas certo ar de autenticidade: o *Blues* de Chicago, o Samba e a Bossa Nova cariocas, os *Beatles* de Liverpool.

Fora esses usos localizados e jornalísticos, um dos primeiros esforços sistemáticos de trabalhar o termo foi realizado por Will Straw (1991), que estabeleceu dois conceitos que definem diferentes formas de sociabilidade orientadas pela identificação com determinada convenção sonora: “comunidade musical” e “cena musical”. Para o autor, na comunidade musical existe uma forte ligação entre as práticas musicais e uma noção

¹⁶ Enquanto o *underground* refere-se às concepções sobre a produção musical mais restrita e menos comercial, o termo *mainstream* remeteria à dimensão da indústria fonográfica e do mercado musical das grandes gravadoras.

de herança e ancestralidade, das quais os atores sociais se apropriam através de discursos muito alinhados com os temas da preservação e resgate das tradições locais. Nas cenas, por sua vez, esses mesmos propósitos são articulados com as fronteiras e alianças musicais produzidas muitas vezes alhures, mas apropriadas como parâmetros de identidade desses arranjos coletivos. Nesse sentido a cena permite que a localidade seja expandida e se relacione com outras cenas dispersas geograficamente, sem com isso, eliminar um senso de comunidade em um espaço relacional que pode ser cosmopolita. Assim, tais alianças seriam tão poderosas quanto aquelas supostamente alicerçadas em ligações “orgânicas” com a dimensão geográfica.

Essa concepção sobre as cenas musicais permite ao autor jogar luz sobre os processos de dispersão das comunidades de gosto por diferentes regiões do mundo, sendo um dos fenômenos mais expressivos dessa dinâmica o *heavy metal* (Straw, 1990), que na década de 1980 foi capaz de expandir suas convenções sonoras, performáticas e até mesmo discursivas (no âmbito da apreciação e recepção) quase em todos os continentes. A partir dessas conceituações iniciais Straw refina sua análise e passa a operar tal categoria como pedra de toque na compreensão das dinâmicas da sociabilidade urbana. A cena permite a compreensão de contextos caracterizados por fronteiras elásticas e negociáveis, definindo diferentes níveis de intimidade e relacionamento. Dessa forma, ela é apontada como mais apropriada do que outros conceitos mais conhecidos como o de comunidade ou subcultura (HALL; JEFFERSON, 2003) na análise das práticas e relações estabelecidas no contexto urbano, que estariam muito presas às concepções de resistência e de reatividade às condições sócio-políticas do período pós-segunda guerra mundial, o que permite a Straw expandir suas concepções e não mais falar somente em cenas musicais, mas em “cenas culturais” (STRAW, 2004).

Na concepção de Straw, embora permita o mapeamento dos arranjos coletivos citadinos, a cena não estaria totalmente confinada a um recorte espacial. Da mesma forma que sua definição pode se referir a uma delimitação geográfica que faz uso de predicativos locais para se diferenciar, ela pode não levar tais características em consideração, articulando arranjos coletivos e estilos espacialmente distantes. Dessa maneira, Straw irá conceber as cenas como a infra-estrutura das trocas, interações e orientações que dão solidez à vida cultural nas cidades. Elas permitem ao lazer organizado ganhar características de uma sociabilidade que formata identidades e

maneiras específicas de ocupar os espaços urbanos (*idem*, 2004, p.413). As cenas exercem um papel muito importante no realinhamento da “cartografia da vida na cidade”, mesmo que muitas vezes estejam ancoradas em determinada delimitação local, elas conseguem expandir a percepção sobre as alianças estabelecidas. Portanto, para Straw, a cena como categoria tomada com conceito, não pode ser tomada como uma expressão da fluidez e confusão da vida urbana, mas como um recurso na análise das interconexões e afinidades que se desdobram no tempo e que estabelecem regularidades nos itinerários de pessoas, coisas e ideias (*idem*, 2001, p.253).

Por sua vez, a pesquisa de Barry Shank (1994) pode ser tomada como o primeiro estudo de caso a enfatizar a cena como chave de entendimento. Em Austin, Texas, Shank identifica uma cena musical vinculada ao *rock n’ roll* e ao *punk*, no interior da qual, disputas e negociações ocorrem em relação a determinadas tradições locais ligadas à música *country*. O autor demonstra como a identidade do *cowboy* texano foi construída a partir de um conjunto de narrativas míticas que ganham corpo através de práticas musicais ligadas a diversos grupos locais. Contudo, nos anos de 1970 esses traços consolidados na década de 1950 serão reformulados pela juventude branca de classe média, definindo um novo estilo, o *country* progressivo, representando uma forma de aproximação dessa população com os elementos tradicionais, promovendo a reconstrução comercial de uma comunidade tradicional. Assim, Shank aponta como a performance musical é uma prática significativa que está no centro desse processo de produção de uma identidade no interior dessa suposta cena do *country* progressivo em Austin, que mais tarde será transformada pela ascensão do *punk rock* entre uma parcela dessa juventude, fenômeno que leva Shank a problematizar esse fluxo transnacionalizado de estilos musicais e parâmetros performáticos.

O argumento do autor enfatiza a capacidade significativa das práticas musicais em produzir identidades, dado que essas performances seriam capazes de entalhar identificações com a cena, com a música, com determinados aspectos estéticos, parâmetros morais e de conduta. Shank propõe a definição da cena como uma “comunidade significativa”¹⁷, que pelo seu caráter semiótico é capaz de produzir uma gama de sentidos a serem compartilhados, ancorada, portanto, em uma troca constante e padronizada de sinais relacionados à música, à dança e ao vestuário (1994, p.122). Essa perspectiva presente nas reflexões de Shank demonstra uma preocupação com a

¹⁷ No original: *overproductive signifying community* (SHANK, 1994).

definição dos conteúdos compartilhados por esses sujeitos que se integram a uma cena, assim como, busca delimitar os processos constitutivos desses contextos, evidenciando a fluidez dos laços de pertença desses jovens, apesar do compartilhamento coletivo já mencionado.

Tal posicionamento teórico se alinha às questões levantadas pelo autor francês Michel Maffesoli no final da década de 1980, principalmente em sua obra *O tempo das tribos* (1998[1988])¹⁸. A partir da elaboração do conceito de “neotribalismo”, Maffesoli defende que na contemporaneidade os indivíduos tendem a se reunir de forma eventual e efêmera, transitando de um grupo ao outro. O autor aponta que os grupos urbanos, ou as “tribos” – uma apropriação metafórica do termo¹⁹ – promovem uma identificação que privilegia funções emocionais. Nesse sentido, os princípios de uma atuação política são menos importantes que as questões estéticas. Essa “aura estética” que se converte em uma “experiência ética” (*idem*, p.30) é um tipo de processo que transforma sentimentos compartilhados em padrões morais internos de um grupo.

Na perspectiva de Maffesoli, esse neotribalismo é o se perder em um sujeito coletivo, ainda que essa instância coletiva seja instável e aberta. Há a aposta na efemeridade dessas tribos e a ênfase em seu esgotamento na ação, pois sua organização se daria de forma situacional. Os rituais e os mitos (as histórias que os grupos contam para si mesmos) são, por sua vez, tomados como recursos para apaziguar a angústia do presentismo e da efemeridade própria desses arranjos coletivos neotribais. Para Maffesoli a instabilidade da tribo está relacionada ao coeficiente de pertença que nunca é absoluto na contemporaneidade, ou seja, “cada um pode participar de uma infinidade de grupos, investindo em cada um deles uma parte importante de si” (1998, p.202). Dessa forma, o estar junto, ou seja, participar de um arranjo coletivo em determinadas ocasiões, é considerado o principal objetivo que se busca alcançar ao procurar um

¹⁸ Tanto Shank como Maffesoli mobilizam a noção de “imaginário” em suas reflexões, contudo o primeiro em sua perspectiva lacaniana de análise opta por uma dimensão mais individualista, enquanto Maffesoli se alinha a uma abordagem do imaginário como dimensão coletiva, muito orientado pelas concepções de Gilbert Duran e Jung (MAFFESOLI, 2001). Contudo, as aproximações entre os dois, guardadas as devidas divergências teóricas, é notada por Khan-Harris que afirma: “Shank’s notion of scene has a certain amount in common with the idea of neo-tribe. He focuses on affect, the body and the way individuals lose themselves within a mass, albeit a transitory one” (KHAN-HARRIS, 2007, p.19).

¹⁹ Ver Magnani (1992) sobre a crítica ao uso dessa metáfora como categoria analítica.

grupo. Curiosamente o autor faz uso da metáfora da cena teatral, para definir a sociabilidade²⁰ contemporânea:

A vida social é como uma cena²¹ onde, por um momento, se operam civilizações. E a peça, então pode acontecer. Mas, uma vez apresentada essa peça, o conjunto se dilui até que surja uma outra nodosidade. Essa metáfora não é extravagante, na medida em que permite compreender a sucessão de ‘presentes’ (no futuro) que, de maneira geral, caracterizam, o melhor possível, a ambiência do momento (MAFFESOLI, 1998[1988], p.203).

As reflexões de Michel Maffesoli se alinham às perspectivas pós-modernas já mencionadas, que evidenciam os fluxos, a fluidez e a obsolescência dos laços de pertença contemporâneos, contestando assim, as definições de identidade, que segundo ele, constituem um ângulo analítico que funciona como “um rolo compressor sem muita eficácia” (*idem*, 1998, p.105). Dessa maneira, Maffesoli sugere que se parta da estética “apreendida de maneira etimológica, como faculdade comum de sentir, de experimentar” (*idem*) para apreender o sentimento e a experiência partilhados. A abordagem de Maffesoli evidencia tais fluxos de pessoas na contemporaneidade e a efemeridade de suas associações, contudo, não se atenta às possibilidades desse rolo compressor ser operado pelos próprios atores sociais, no sentido de definirem termos rígidos de pertencimento a arranjos coletivos e tomarem a permanência como condição da sociabilidade, algo que pode ser observado no caso dos adeptos paulistas do *black metal*.

Contudo, esse posicionamento sobre os processos contemporâneos de constituição de arranjos coletivos e identificações (mesmo que momentâneas) permite uma abordagem específica sobre o tema das cenas musicais, levada a cabo por Andy Bennett, um autor que se debruça nesse tema e realiza um esforço de definir tais contextos relacionais a partir das concepções de Maffesoli sobre a contemporaneidade.

A argumentação de Bennett (1999) segue no sentido de questionar o conceito de subcultura, demonstrando suas supostas limitações e evidenciando a proficuidade da

²⁰ Maffesoli opta pelo termo socialidade, contudo essa definição é uma opção de tradução do conceito de Georg Simmel, que é comumente traduzido como sociabilidade. Na conceituação do autor alemão a metáfora do jogo é utilizada para elucidar sua perspectiva sobre a sociabilidade, a qual orienta a construção analítica de Maffesoli: “A sociabilidade é o jogo no qual se ‘faz de conta’ que são todos iguais e, ao mesmo tempo, se faz de conta que cada um é reverenciado em particular; e ‘fazer de conta’ não é mentira mais do que o jogo ou a arte são mentiras devido ao seu desvio da realidade” (SIMMEL in MORAES FILHO [org.], 1983, p. 173).

²¹ Grifo do autor.

perspectiva analítica do neotribalismo. A posição do autor é bem definida, pois deixa claro que para ele, subcultura é um conceito muito rígido, que define fronteiras bem visíveis dentro das quais o estilo, o gosto e a identidade são elaborados; fronteiras que definem também as formas de associação possíveis entre esses sujeitos, quando para Bennet existe um alto nível de fluidez e arbitrariedade nessas associações: “[...] it seems to me that so-called youth ‘subcultures’ are prime examples of the unstable and shifting cultural affiliations which characterize late modern consumer-based societies” (*idem*, p.605)²².

O alinhamento do autor com a tese de Maffesoli é explícito e sua opção pelo conceito de neotribalismo como explicação dos fenômenos culturais ligados à juventude e às cenas musicais determina que a forma e a aparência são chaves privilegiadas da análise, quando o comprometimento com determinada prática respeita circunstâncias passageiras de interesse e afeto, uma preferência por se expressar de determinada forma em um dado momento, que não estabelece, necessariamente, um vínculo permanente.

As reflexões do autor estão alicerçadas em seu trabalho etnográfico sobre a cena da dança urbana em Newcastle, Inglaterra. A observação das práticas dos frequentadores dos espaços ligados a essa cena servem de base para seu argumento a respeito do neotribalismo, definindo o gosto musical desses jovens como um índice de fluidez: “The nature of musical taste, as with music itself, is both a multi-faceted and distinctly fluid form of expression. Music generate a range of moods and experiences wich individuals are able to move freely between” (BENNETT, 1999, p.611)²³.

Essa perspectiva define a existência de um público que concebe seu gosto a partir de contextos diferentes, ou seja, cada estilo cabe a uma dada ocasião, permitindo a apreciação de diferentes tipos de música de acordo com o ambiente e os interesses daqueles que saem para dançar e se divertir. Entretanto, mesmo que esses casos possam explicar uma dimensão massiva da apreciação musical e muitos dos gostos formados por essas práticas, eles não representam a totalidade das concepções sobre o ouvir e fazer musical. O neotribalismo pode ser altamente explicativo desses fenômenos ligados aos clubes de dança, mas não é capaz de definir outras formas de envolvimento com a

²² “[...] me parece que as chamadas ‘subculturas’ juvenis são exemplos das afiliações culturais instáveis e inconstantes que caracterizam as sociedades de consumo da modernidade tardia” (tradução minha).

²³ “A natureza do gosto musical, assim como da música em si, é ao mesmo tempo uma forma de expressão multi-facetada e distintivamente fluída. A música gera uma gama de humores e experiências entre os quais os indivíduos podem transitar livremente” (tradução minha).

música e cenas específicas. Como Khan-Harris afirma, o conceito de neotribalismo funciona essencialmente como uma possibilidade de descrição de formas específicas de afetos e sociabilidades, muito características dessas casas noturnas analisadas por Bennett. Contudo, seu potencial como estrutura analítica é reduzido, pois define diferentes contextos relacionais e práticas coletivas como essencialmente idênticos (KAHN-HARRIS, 2007, p.18), quando teríamos diferentes formas de interação nessas cenas, que variam tanto no gênero musical quanto nos níveis de comprometimento dos atores sociais envolvidos, como no caso do *black metal*.

Aparentemente Bennett desconsidera a sensibilidade estabelecida em relação à música que a participação em determinada cena é capaz de construir. Quando a música se torna central para a prática, o conhecimento sobre as bandas e a história do estilo se constitui como fator essencial para a aceitação nesse círculo de sociabilidade. As características dessa dança urbana, por ser uma espécie de mistura de estilos, podem possibilitar tal fluidez do gosto, contudo, outras cenas como a do *black metal* e do *heavy metal* extremo pelo mundo (KAHN-HARRIS, 2007) apontam o contrário, quando a filiação a um gênero musical impõem a evitação de outras convenções musicais e o estabelecimento de fronteiras, que indicam tanto noções de pertencimento como de fixidez de certos referenciais simbólicos. Nesses casos, as cenas pensadas a partir do viés do neotribalismo perdem seu potencial explicativo, pois em determinados contextos etnográficos, os próprios discursos e práticas nativos tendem a afastar essa dimensão fluída e efêmera do pertencimento.

Em um segundo momento de suas reflexões, Bennett parece colocar de lado as referências ao neotribalismo, focando suas análises nas diferentes escalas e modalidades de cena musical: local, translocal e virtual (BENNETT; PETERSON, 2004), evidenciando o fluxo de pessoas, bens e ideias entre contextos relacionais localizados ou dispersos geograficamente. Ainda assim, o autor mantém sua crítica ao conceito de subcultura ao salientar que as novas possibilidades de consumo teriam permitido à juventude, a partir da década de 1950, romper com as bases classistas, se engajando na construção de sua própria identidade (BENNETT, 2001), que segundo ele teria seus processos constitutivos ligados a uma dimensão de compromisso entre esses atores sociais envolvidos com o fazer musical, quando a música é tomada como elemento fundamental. Bennett ainda defende a fluidez desses processos identitários contemporâneos, mas passa a enfatizar a dimensão musical das referências dos arranjos

coletivos como elemento agregador capaz de constituir as regularidades e permanências verificadas empiricamente nas práticas cotidianas desses atores sociais, e esse seu direcionamento aponta novas filiações teóricas, quando afirma em conjunto com Petersen:

[...] we avoid “subculture” because it presumes that all of a participant’s actions are governed by subcultural standards, while the scene perspective does not make this presumption. To be sure, a few at the core of the scene may live that life entirely, but, in keeping with a late-modern context in which identities are increasingly fluid and interchangeable, most participants regularly put on and take off the scene identity. Our formulation of the scene concept draws heavily on Pierre Bourdieu’s idea of “field” and Howard Becker’s idea of “art worlds,” which both make many of the same assumptions we do²⁴ (BENNETT; PETERSEN, 2004, p.03).

Essa referência ao conceito de “mundo artístico” de Howard Becker é também realizada por Pedro Leite Lopes ao analisar a constituição da cena *heavy metal* carioca, mas não é muito desenvolvida em sua análise que preza pela compreensão dos processos de transvalorizações estéticas dos símbolos religiosos empregados nas composições musicais do gênero (LOPES, 2006). Por sua vez, o conceito de “campo” de Bourdieu (2002) fundamentará dois importantes estudos sobre as cenas musicais: Sarah Thornton (1996) sobre os clubes de dança e as *raves* nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, e os de Keith Kahn-Harris (2007) sobre três cenas do *heavy metal* extremo: Suécia, Reino Unido e Israel. Ambos muito preocupados com a circulação internacional dos elementos estilísticos e com o efeito da mídia nessas cenas localizadas em diferentes partes do mundo. Seus estudos também buscam evidenciar as disputas internas e os parâmetros de pertença elaborados pelos atores sociais ligados a essas cenas específicas.

A partir das reflexões de Pierre Bourdieu sobre os diferentes tipos de capitais mobilizados e acumulados pelos sujeitos em sociedade: Capital cultural, econômico, social etc. (BOURDIEU, 1996a), Thornton elabora o conceito de “capital subcultural”

²⁴ “[...] nós evitamos o termo ‘subcultura’ porque ele pressupõe que todas as ações de um participante são governadas por padrões subculturais, enquanto a perspectiva das cenas não realiza tal presunção. Com certeza, alguns no centro da cena podem viver essa vida inteiramente, mas, de acordo com o contexto da modernidade tardia no qual as identidades são cada vez mais fluidas e intercambiáveis, muitos participantes assumem ou abandonam as identidades da cena. Nossa formulação do conceito de cena inspira-se fortemente na ideia de ‘campo’ elaborada por Pierre Bourdieu e na ideia de ‘mundo artístico’ de Howard Becker, que fazem muitas das mesmas suposições que nós” (tradução minha).

(1996; THORNTON in BENNETT et al., 2006), que segundo a autora, seria o conjunto de conhecimentos, práticas e disposições pertencentes ao campo social das culturas juvenis. Esse capital subcultural confere status ao proprietário diante de seus companheiros, sendo elementos objetificados e incorporados, que permitem a distinção e o privilégio do domínio sobre esses conteúdos valorizados. Esse domínio de um tipo específico de capital relacionado à cena, demanda a exibição de certa naturalidade das práticas, sendo o exagero um sinal de déficit na apropriação desses elementos, ou seja, espera-se um equilíbrio na ostentação dessas disposições. Segundo Thornton (1996) esse capital subcultural não se caracteriza somente pelo seu acúmulo como estratégia de distinção, mas também pela possibilidade de ser produzido e criado pelos sujeitos. Dessa forma, o domínio dessas disposições e conteúdos ligados a uma determinada cena musical permite aos atores sociais definirem parâmetros de autenticidade entre os frequentadores, capacitando-os como produtores e representantes legítimos diante de seus pares.

A autora afirma que o desenvolvimento desses capitais subculturais está atrelado à condição do jovem, que não podem competir em pé de igualdade com os adultos no que diz respeito às suas posições sociais, e ao mesmo tempo, têm disponibilidade de investir seu dinheiro e seu tempo em estilos e consumo. Assim esses jovens elaboram parâmetros para evitar o que Bourdieu (2002) define como “envelhecimento social”, exercendo determinadas práticas que são privilégios das classes burguesas, dado que suas necessidades materiais não impõem as responsabilidades dos adultos. Dessa forma, tais sujeitos podem investir seu tempo e dinheiro no acúmulo de capital subcultural, adquirindo álbuns musicais, adequando-se à indumentária, estudando e incorporando os gestos e condutas, ou seja, dominando esses elementos mobilizados como fatores de reconhecimento e distinção no interior dessas cenas musicais específicas.

No estudo de caso de Thornton, ela observa que os *clubbers* – termo que define os frequentadores de clubes de dança e apreciadores de música eletrônica – apesar de não definirem seu grupo como homogêneo, reconhecem um conjunto de disposições que definem quem pertence à cena e tem capital subcultural suficiente para avaliar os demais e classificar cenas de outros lugares (THORNTON, 1995, p.99). Contudo, esse modelo apresenta limitações quando pensado em relação a determinados grupos, que mesmo ao atingirem a vida adulta, assumem essas supostas obrigações sem colocar de lado tais práticas e a busca pelo acúmulo do que a autora define como capital

subcultural, além de não problematizar a posição de classe de alguns jovens, que desde muito cedo assumem obrigações de adultos.

Outro problema das afirmações de Thornton é a utilização do conceito de subcultura ao definir esse tipo específico de capital cultural predominante entre os atores sociais frequentadores das cenas da música eletrônica. A autora conceitua como “subcultural” as práticas que os *clubbers* definem como *underground* (*idem*, p.08), ou seja, aquelas que se ligam a um círculo mais restrito de elementos estilísticos, apartado da perspectiva massiva do *mainstream*. Contudo, o uso do termo subcultura acarreta um alinhamento a uma perspectiva classista, dado que o termo é elaborado em chave teórica que aponta tais características identitárias como mecanismos de resistência e tomada de posição desses jovens frente aos problemas socioeconômicos enfrentados em seu cotidiano (HALL, JEFFERSON, 2003[1976]; HEBDIGE, 2002[1979]). Também a aplicação do termo bourdiesiano de capital cultural, leva a autora a tratar a cena como um campo social, e dessa forma estabiliza um conjunto de relações e disputas como sendo de agentes medindo forças e buscando certo monopólio sobre o capital subcultural, o que engessa as relações de interação, aliança e trocas, que frequentemente ocorrem nesse universo das cenas, motivados em muitos contextos pelo fortalecimento da dimensão coletiva do compartilhamento.

Apesar de seus pontos problemáticos, esse posicionamento teórico também orientará a abordagem de Keith Kahn-Harris (2007) sobre as cenas do *heavy metal* extremo mundial. Em seu estudo o autor analisa três cenas ligadas a essa derivação do gênero *heavy metal*: Suécia, Reino Unido e Israel, observando o fluxo de informações e bens, e como em escala translocal ocorrem disputas e tomadas de posição em relação aos atores sociais ligados a esse estilo musical. O autor opta pela noção de cena como um ferramental analítico, tanto uma característica emergente da vida cotidiana desses atores sociais, quanto uma construção do pesquisador (*idem*, p.22), dados os recortes elaborados em sua análise.

A “cena” é tomada como um conceito espacial empregado pelos praticantes do *heavy metal* extremo e um termo que define diferentes formas de organização do contexto no qual a música, os discursos e as práticas são produzidos (*idem*, p.13). Ela é considerada como a base para a constituição das relações sociais desses sujeitos, onde, além de se produzir música e se afirmar a identidade do grupo e do estilo, formam-se as amizades e conflitos. Harris aponta também, os limites do conceito de subcultura,

(KAHN-HARRIS, 2004) e como, no capitalismo contemporâneo essas manifestações culturais seriam tomadas como incapazes de constituir uma força de contestação e resistência sólida. Há a proliferação de expressões culturais grupais, principalmente entre os jovens, mas que não conseguem se estabelecer por muito tempo ou promover alterações significativas nos parâmetros políticos e sociais.

Khan-Harris, contudo, apresenta o fracasso dessas “subculturas juvenis” com algumas aspas. Relativizando seus supostos insucessos o autor pretende seguir por outro roteiro de análise, buscando avaliar suas extensões políticas por outra perspectiva. Ele defende que essas novas formas culturais juvenis significam possibilidades de “sobrevivência” das subjetividades individuais diante de um mundo complexo (KHAN-HARRIS, 2004, p.96). Nesse sentido a cena é apontada como um rico operador para o entendimento das dinâmicas existentes no universo dessas culturas juvenis.

Esse conceito “promíscuo” [*sic*] (*idem*, p.98), pode, segundo Khan-Harris, ser aplicado na análise de diferentes contextos, sua suposta versatilidade permite às peculiaridades das relações estudadas serem evidenciadas, sem que a busca por padrões nuble o entendimento dos sentidos elaborados pelos atores sociais envolvidos nessas manifestações culturais. Entretanto, a abordagem de Kahn-Harris privilegia as conexões existentes entre cenas dispersas pelo mundo e como os atores sociais envolvidos disputam posições de reconhecimento em âmbito global. Ele salienta que durante a década de 1990, primeiro a partir do intenso fluxo de *fanzines* e cartas, depois através da *Internet*, a cena do *heavy metal* extremo expandiu e passou a movimentar informações e pessoas mundialmente. Dessa forma, configuraram-se disputas entre esses atores sociais no sentido de alcançar reconhecimento e legitimidade.

A partir dessas constatações, Kahn-Harris retoma as reflexões de Sarah Thornton (1995) sobre o capital subcultural e subdivide esse conceito para melhor analisar tais disputas no interior das cenas do *heavy metal* extremo. O autor afirma que nesses contextos relacionais podemos identificar a disputa por um “capital subcultural mundano” e também por um “capital subcultural transgressivo”. O primeiro ligado à experiência na cena, à participação nos eventos, ao envolvimento nesse circuito de trocas de materiais e informações e ao domínio de um conhecimento específico: Nomes de bandas, datas e fatos importantes, etc.. Também o comprometimento comprovado pela defesa e reprodução dos valores relacionados à cena é tomado como mecanismo de acúmulo desse capital subcultural mundano, dado que Harris defende que os

participantes dessas cenas locais e translocais não desvinculam suas experiências vividas na cena, daquelas de suas vidas cotidianas (KAHN-HARRIS, 2007, p.55).

O autor identifica uma dimensão desse suposto capital subcultural mobilizado pelos atores sociais para criar distinção e reconhecimento, ligado a essa perspectiva mundana da experiência e do comprometimento. Contudo, apesar do domínio desse capital subcultural mundano permitir que determinados atores sociais tenham o predomínio sobre outros e definam quem pode ou não fazer parte da cena, existe a dimensão do capital subcultural transgressivo, ligado às radicalizações e rompimentos dos limites dos parâmetros levados a cabo por determinados sujeitos, que alcançam um nível de reconhecimento que ultrapassa as localidades e atinge a dimensão translocal dessas disputas. Kahn-Harris menciona o caso das transgressões protagonizadas pelos noruegueses no *black metal*²⁵ como práticas que permitiram a produção e o domínio de certo capital subcultural transgressivo, que nesse caso gerou o reconhecimento internacional desses atores sociais que transcendeu as fronteiras da cena local. Essas conceituações demonstram a perspectiva tomada pelo autor, que vê a cena, em sua escala local, mas principalmente em seu âmbito translocal, como um campo social nos moldes da teoria de Bourdieu (*idem*, 2007, p.121).

A abordagem de Kahn-Harris sobre o *heavy metal* extremo e a dinâmica interna de suas cenas locais e translocais permite que determinadas especificidades sejam evidenciadas com relação a esse subgênero musical e seus adeptos, assim como aponta regularidades em suas práticas e parâmetros de pertencimento e reconhecimento. Porém, a análise que parte do conceito de campo social evidencia em demasia as disputas e conflitos, tudo se passa como se os atores sociais estivessem sempre engajados em alcançar e dominar o acesso a esses modelos de capital cultural, para poderem ser reconhecidos e distinguidos entre seus pares. Kahn-Harris enfatiza que o comprometimento altruísta em relação à cena é uma estratégia para alcançar capital subcultural mundano (*ibidem*, p.124), ainda que as ações dos atores sociais sempre aparentem representar preocupações com a dimensão coletiva. Diferentemente das estratégias voltadas ao capital subcultural transgressivo, que representam práticas radicalmente individualistas. O autor toma as condutas desses atores sociais como práticas voltadas à “distinção” (BOURDIEU, 2007) e ao fortalecimento de suas

²⁵ Entre essas transgressões praticadas pelos integrantes da cena *black metal* local estão assassinatos, violação de túmulos e os já citados incêndios de igrejas.

posições privilegiadas nessa cena musical tomada como campo. A dimensão coletiva do comprometimento com valores e conduta entra como subterfúgio dessa busca por reconhecimento e distinção.

De outro ponto de vista é possível pensar, que além das disputas veladas existe um conjunto de discursos e práticas cotidianas que demonstram que as cenas construídas coletivamente reservam noções de pertencimento que agregam esses atores sociais, produzindo significados coletivos de comprometimento em prol de uma causa ou de um estilo, algo que será demonstrado nas observações sobre o *black metal* paulista. Defender a cena em alguns contextos etnográficos pode corresponder a envolvimento muito pessoais, ligados a universos de sociabilidade que orientam modos de vida, que precisam se manter para que esses atores sociais possam se expressar na contemporaneidade. Grosso modo, a entrada nesses universos relacionais corresponde à defesa daquilo que muitos dos adeptos do *black metal* definem como suas “essências”, expressadas através de “sentimentos verdadeiros”, vetores de suas realizações como sujeitos no mundo social.

Por isso, entre apontar o *black metal* como uma subcultura, cultura juvenil ou até mesmo como uma tribo urbana, optou-se por definir o conjunto de práticas e valores coletivos de seus adeptos como um “modo de vida” orientado pela pertença a uma cena musical. Termo que remete não somente a um estilo de vida ou conjunto de gostos, mas também a uma perspectiva específica sobre a vida cotidiana, que corresponde ao alinhamento, ou melhor, ao comprometimento com uma dimensão coletiva compartilhada entre supostos iguais, que mesmo possuindo suas variações e conflitos internos, permite que esses atores sociais vejam a si mesmos como parte de um todo, ao qual se filiam, organizando dimensão importante de suas vidas. O termo modo de vida não estabiliza um conjunto de práticas como elementos deslocados do cotidiano dos atores sociais, pelo contrário, ele permite pensar nas maneiras como determinados referenciais coletivos são negociados no dia-a-dia e perfazem possibilidades de estar e viver no urbano. Como conceito ainda em aberto (GUERRA, 1993), pensar em modos de vida permitiu, no percurso da pesquisa, tomar o contexto etnográfico como pressuposto da análise, da forma como alguns trabalhos vêm demonstrando as possibilidades de sua aplicação (MAGNANI, 2005; AMAROSO; SILVA, 2014) e resgatando questões clássicas da Antropologia Urbana (WIRTH, 1967).

Nesse sentido, é possível analisar não somente as práticas e os sentidos dados a elas pelos interlocutores da pesquisa, mas também demonstrar como determinadas concepções nativas perfazem posicionamentos diferenciados sobre o tempo livre, o lazer e as formas de uso e ocupação dos espaços. O modo de vida tem, portanto, esse sentido etnográfico e coletivo, que não exotiza aquilo que os atores sociais fazem ou dizem que fazem, mas conecta tais percepções ao cotidiano compartilhado com aqueles que participam dos mesmos eventos, das mesmas performances e valores coletivos. Por isso, foram apontadas as limitações de alguns dos conceitos citados.

As correntes teóricas apontadas até aqui, assim como as diferentes concepções sobre a categoria cena – em muitos dos casos transformada em conceito –, servem para ilustrar como o tema que atravessa essa pesquisa vem sendo trabalhado na literatura. Não se pretendeu levantar a totalidade dos estudos sobre as cenas, mesmo porque, partindo de alinhamentos teóricos e contextos etnográficos específicos, cada autor produz suas conclusões, que não explicam todas as questões referentes ao *black metal* e seus adeptos em São Paulo. Ainda assim, tais reflexões serviram de ponto de partida para esse trabalho e orientam muitas das análises que seguem.

CAPÍTULO 1- GENEALOGIA DE UM ESTILO: A CONSTITUIÇÃO DA TRADIÇÃO

1.1. Noruega: Aurora dos corações negros

Para elucidar como as diversas narrativas a respeito da constituição do *black metal* se cruzam é preciso realizar uma descrição retrospectiva dos principais fatos ligados à fundação de seus elementos mais conhecidos. Para cada dimensão mobilizada por seus adeptos existe um conjunto de explicações, que na maioria das vezes buscam dizer quem foi o primeiro a definir seus significados e usos.

Elementos como a *corpse paint*, o satanismo e a própria sonoridade das composições têm suas origens relacionadas a personagens específicos e a eventos ocorridos no passado. Existe uma imagem difundida sobre o *black metal* que perpassa a sua relação com os acontecimentos ocorridos na Noruega no início da década de 1990, reconhecida por aqueles que de uma forma ou outra se aproximam do estilo, sejam entusiastas da sua música (que não se definem como adeptos), apreciadores do *heavy metal* de maneira mais genérica, ou sujeitos envolvidos com a crítica musical especializada.

Em outras palavras, o senso comum desse campo reconhece que o *black metal*, ao menos em sua forma atual, é criação dos noruegueses. Mas esse senso comum não pode ser tomado como resposta, ainda mais quando essas impressões, na maioria das vezes, partem de pessoas localizadas fora da cena *black metal*, ou seja, sujeitos que não participam do estilo como membros de hordas, frequentadores e/ou produtores de eventos. Existem discursos que atravessam essa unanimidade sobre o surgimento do estilo e que colocam em xeque tais marcos fundadores a partir das experiências vívidas em um período anterior à chegada dos produtos da cena norueguesa no Brasil.

1.1.1. Pioneiros do estilo

O *black metal* como estilo musical remonta ao início da década de 1980, quando a banda britânica *Venom* ganha proeminência no cenário mundial do *heavy metal* com suas temáticas satânicas²⁶ e performances nas quais os efeitos de palco criavam uma atmosfera obscura e insólita. Sua sonoridade se aproximava muito do *punk*, com

²⁶ A banda *Venom* usa frequentemente o Diabo cristão como referência de suas composições.

estruturas minimalistas (HAGEN in BERGER; GREEN; WALLACH, 2011) e tempos muito rápidos. Apesar disso, a notoriedade da banda se vinculava à *New Wave of British Heavy Metal* (Nova Onda do Metal Britânico), um movimento musical que se iniciou na Inglaterra no final da década de 1970, encabeçado por bandas de *heavy metal* como *Iron Maiden*, *Saxon* e *Def Leppard*, que deu novo fôlego a esse gênero musical, elevando-o à grande preferência dos jovens da época.

Em 1982 a *Venom* lança o álbum *Black Metal*, um termo que vinculava suas temáticas satânicas definitivamente ao gênero *heavy metal*. Porém, nessa época algumas das segmentações internas desse gênero musical estavam em processo de gestação, tanto o *thrash* quanto o *death metal* ainda não tinham sido definidos como novas vertentes extremas do *heavy metal*. Dessa forma, a *Venom* irá influenciar um conjunto de novas bandas e mais tarde esse álbum será tomado com o marco fundador de um novo estilo: O *black metal*. Outras bandas como a sueca *Bathory* e as suíças *Hellhammer* e *Celtic Frost* se alinham aos parâmetros desse incipiente *black metal*, integrando assim, uma espécie de núcleo fundador. Elementos que mais tarde serão reconhecidos como emblemas e características próprias do *black metal* já apareciam nessas bandas pioneiras, como: O uso de pseudônimos pelos integrantes das bandas; a maquiagem em tons escuros ao redor dos olhos, reproduzindo aparências cadavéricas como as dos filmes de zumbis, que na década de 1980 eram produzidos aos borbotões; as referências ao satanismo e aos cultos pagãos antigos em suas letras²⁷; e em alguns casos a presença de espadas, machados e afins durante as apresentações ao vivo.

Algumas outras bandas de *heavy metal* também faziam uso desses elementos em suas performances e composições: A *Black Sabbath*, considerada uma das fundadoras desse gênero musical, em suas temáticas já trazia temas ligados ao ocultismo europeu²⁸ e à imagem do diabo cristão; a *Iron Maiden*, em sua música mais famosa fazia referências ao “Número da Besta (666)”;²⁹ e a *Mercifull Fate*, que já na década de 1980 ostentava cruzes invertidas em suas apresentações e teve em seu vocalista *King Diamond* um dos primeiros a utilizar a maquiagem no palco como modo de criar uma aparência amedrontadora²⁹. Com exceção de *King Diamond*, autoproclamado adepto do

²⁷ Principalmente aqueles ligados ao já citado odinismo escandinavo.

²⁸ Referências ao imaginário medieval sobre bruxas e feitiçeiros e outras mais contemporâneas como aquelas ligadas ao místico e ocultista Aleister Crowley, foram amplamente utilizadas nas composições de muitas bandas de *heavy metal* da época.

²⁹ Importante notar que a banda de *rock Kiss* já fazia uso de maquiagens durante suas apresentações, entretanto, sua estética era mais próxima daquela do teatro japonês *kabuki*, ainda que usasse tons de preto

satanismo, as demais bandas de *heavy metal*, em sua maioria, faziam um uso apenas estético e performático desses elementos. A própria *Venom* não se definia como uma banda satanista, seu apelo era muito mais no sentido de um rompimento com os dogmas judaico-cristãos, sendo que o uso desses elementos era mobilizado como conteúdo performático.

Como Lopes aponta, esse processo de “transvaloração de símbolos religiosos em convenções artísticas” (2006, p.68) no *heavy metal*, representado pelo uso de crucifixos invertidos e imagens ligadas ao diabo, não significavam o alinhamento a uma postura totalmente contrária às religiões judaico-cristãs, ou a adoção a noções particulares de satanismo, mas, sobretudo, representava seu uso como referenciais artísticos livremente interpretados e aplicados nas composições. Como exemplo desse fenômeno, pode-se citar a banda *Slayer*, reconhecida por trazer tanto em suas letras como nas capas de seus álbuns constantes referências ao demônio cristão e ao satanismo, mas que possui um integrante que se define abertamente como “católico praticante”³⁰.

No *black metal*, porém, essas características ganharam um tom diferente. O satanismo passou gradualmente a ser levantado como uma bandeira. O estilo organizou-se como uma forma específica de crítica e combate ao cristianismo e os elementos que antes estavam dispersos foram reunidos e deram identidade ao estilo. Com essas bandas pioneiras o *black metal* tem seus marcos fundadores e primeiras orientações para que o estilo viesse a se diferenciar entre as vertentes mais extremas do *heavy metal*.

Esse termo: *Heavy metal extremo*, passa, por sua vez, a ser empregado a partir da segunda metade da década de 1980 para definir uma das duas fragmentações iniciais ocorridas no interior do gênero musical *heavy metal*. Deena Weinstein (2000) aponta que nesse momento o *heavy metal* alcança grande notoriedade e aceitação entre o público jovem e esse aparente sucesso gera tendências de aproximação do gênero com a indústria fonográfica *mainstream*, permitindo a estilos como o *glam* e o *hardrock* alcançarem grande popularidade³¹. Entretanto, um movimento contrário surgirá no sentido de negar essa aproximação com o *mainstream*, estabelecendo um suposto

e branco. Ou seja, bem diferente daquela que posteriormente foi disseminada entre os adeptos do *black metal*. Bandas brasileiras também utilizavam maquiagem semelhante na década de 1970, como a Joelho de Porco, a *Made in Brazil* e a Secos e Molhados.

³⁰ Tom Araya, vocalista e baixista da banda.

³¹ Tanto o *Glam* como o *Hardrock* são estilos musicais que estão na zona de convergência entre o *rock* e o *heavy metal*. Há um apelo muito maior à melodia em detrimento do pulso (das batidas e ritmos intensos), aumentando suas possibilidades de aceitação no mercado mais amplo da indústria fonográfica.

retorno às “raízes” do gênero. É nesse contexto que o *thrash* e o *speed metal* são cunhados, representados por bandas como *Metallica*, *Exodus*, *Slayer* e *Kreator*, e posteriormente o *death* e o *black metal*³².

Ao aplicar em suas composições a *bleast beat* (batidas rápidas e alternadas na caixa e no chimbal³³, chegando a mais de 160 bpm³⁴) e os *double bass* (pedais duplos alternados) nas baterias, vocais guturais ou rasgados/gritados e guitarras com palhetadas rápidas, que através da técnica do *palm mute* abafavam o som e o tornavam mais pesado, essas bandas buscaram recuperar uma suposta agressividade perdida pelos músicos ligados ao *glam* e o *hardrock*. O “ruído”³⁵ (WISNIK, 1989) que progressivamente teria sido “sacrificado” no *heavy metal* foi transportado novamente para dentro das composições, com letras voltadas a temas polêmicos como a morte, a violência, guerras e o satanismo.

A noção de *underground* como definidora de uma postura contrária à popularização e à aproximação excessiva do gênero com a indústria fonográfica toma forma nesse momento. Contudo, esses mesmos estilos/subgêneros vão ganhar notoriedade e bandas como *Metallica* e *Slayer* entram mais tarde para o *hall* das bandas de *heavy metal* mais famosas e bem sucedidas financeiramente na história do gênero. É importante salientar que Robert Walser relativiza essa leitura de Weinstein (WALSER apud CAMPOY, 2010), afirmando que no interior do *heavy metal* existe uma intensa disputa entre os fãs na definição dos subgêneros. Walser (1993), como autor de um estudo pioneiro sobre a sonoridade *heavy metal*, aponta como os metadiscursos produzidos por esses atores sociais envolvidos com o gênero impõem uma variedade de posicionamentos e concepções sobre as fronteiras internas. Para um determinado sujeito o *hardrock* pode ser um subgênero/estilo de *heavy metal*, entretanto, para outro que

³² Leonardo Campoy (2010) em seu estudo sobre o underground do metal extremo brasileiro adiciona a esse subgênero o *doom metal*, um estilo musical que faz uso de elementos como o vocal gutural e as guitarras gravemente distorcidas. Apesar de suas cadências lentas, distantes daquelas do *thrash* e do *death*, ele aproxima-se mais do *heavy metal* extremo do que de outras vertentes do gênero.

³³ Chimbal ou prato de choque é uma peça de bateria que consiste em dois pratos emparelhados horizontalmente e apoiados em um pedestal, que podem ser acionados por um dispositivo ligado a um pedal ou através do toque das baquetas.

³⁴ Batidas por minuto

³⁵ O “ruído” associado ao *heavy metal* é frequentemente ligado à preferência desse gênero musical pelo pulso, ou seja, os ritmos intensos produzidos tanto pela bateria, quanto pelos demais instrumentos, que na música ocidental cedem lugar às alturas melódicas, colocadas no primeiro plano das composições. Assim, a sonoridade *heavy metal* é muitas vezes definida como barulhenta, por não estar totalmente alinhada aos parâmetros de uma tradição musical ocidental (WISNIK, 1989).

tenha seus gostos direcionados para o *heavy metal* extremo, essa vertente mais “pop” nem mesmo seria reconhecida como *heavy metal*.

Dito isso, o *black metal* vem no bojo dessas segmentações internas e é no final da década de 1980 e principalmente no início dos anos de 1990 que a notoriedade de seus músicos alcança dimensões globais, quando eventos protagonizados pelos adeptos noruegueses passam a fazer parte do imaginário de um estilo incipiente. Os ritos começam a ganhar forma, pois os novos iniciados não estavam dispostos somente a transgredir os parâmetros sonoros do gênero. Suas intenções eram também as de colocar em prática toda a agressividade contida nas letras e em suas produções musicais. Nisso, as bandas norueguesas tiveram grande participação, tornando-se referência como a segunda geração na linhagem *black metal*. Os filhos estavam honrando seus pais. Surge a segunda onda do *black metal*, com intenções de ser muito mais devastadora que a primeira.

1.1.2. Come on! Join with us! Pure Fucking Armageddon!³⁶

Em meados de 1984, um grupo de jovens moradores de Oslo, capitaneados por Øinstein Aarseth – vulgo Euronymous – formam a banda *Mayhem* e iniciam suas atividades. É o começo de um movimento que culmina nas definições do estilo *black metal* e de sua aproximação com uma junção entre noções de paganismo e satanismo militantes, tomadas como uma postura de ataque à presença das religiões judaico-cristãs na Noruega. O Estado norueguês é até os dias atuais oficialmente protestante, entretanto, algo que dá um tom peculiar à história norueguesa é a sua estreita ligação com a antiga cultura viking e o “paganismo odinista”³⁷. É a partir dessas supostas peculiaridades locais que noções de resgate da ancestralidade e revitalização das tradições são elaboradas pelos membros dessa cena norueguesa do *black metal*, transformando-se em argumento central no discurso da maioria das bandas formadas nesse contexto. Esse despertar de sensibilidades locais acerca de uma cultura ancestral ocorre de forma gradual e ganha proeminência no início da década de 1990, quando a

³⁶ “Venham! Juntem-se a nós! O mais puro e violento fim do mundo!” (tradução minha). Frase proferida por Dead vocalista da banda *Mayhem* na abertura da faixa *Pure Fucking Armagedon*, do álbum *Live in Lipzig* de 1990. Um dos poucos registros sonoros do período em que ele foi vocalista da banda norueguesa.

³⁷ Como já mencionado o termo paganismo é amplamente utilizado pelos adeptos do *black metal* para definir de forma genérica os elementos culturais e as crenças de povos antigos. O odinismo, por sua vez, refere-se ao culto antigo aos deuses nórdicos escandinavos como: Odin, Thor e Freya, associados à cultura viking.

banda sueca *Bathory* (considerada uma das precursoras do estilo) já havia abandonado o diabo cristão como referência, adotando o odinismo e a cultura *viking* como elementos centrais de suas composições e quando novos atores aparecem na cena norueguesa, entre eles o mais notório e controverso: *Varg Vikernes*.

Batizado como *Kristian Vikernes*, *Varg* mudará seu primeiro nome e adotará o vulgo *Count Grishnackh* como o único integrante da banda *Burzum*³⁸, lançando seu primeiro álbum em 1992. Presente na cena desde o final da década de 1980, *Varg* se aproxima de *Euronymous* e juntos encabeçam duas das principais bandas de *black metal* norueguesas e um conjunto de ações que culminam no assassinato de *Euronymous* e na posterior prisão de *Varg*. No decorrer dos próximos anos cerca de 20 igrejas³⁹ são queimadas na Noruega, muitas pelas mãos de *Varg* e *Euronymous*, outras pelas de seus amigos mais próximos e por jovens inspirados por suas ações. As intenções ligadas à revitalização daquilo que era reverenciado como a legítima cultura norueguesa, atrelavam-se à necessidade de destruir a presença cristã no país. Para que a antiga tradição pudesse ser restaurada seus inimigos históricos deveriam ser banidos. Contudo, em 1993 *Varg* assassinou *Euronymous* a facadas em Oslo e foi condenado a 21 anos de prisão, a pena máxima na Noruega. As causas desse homicídio até hoje permanecem controversas. Os incêndios criminosos foram ligados a *Varg* e a alguns outros músicos da norueguesa, levando à dissolução de algumas bandas e ao arrefecimento das agitações geradas por aqueles ligados ao *black metal* local.

Esse rompimento violento entre dois notórios integrantes do *black metal* é apontado por alguns como o produto de desacordos a respeito dos ideais de resistência ligados ao estilo. Enquanto *Euronymous* estava alinhado ao satanismo e outras vertentes ocultistas, além de muito afeito a um ideário político de esquerda voltado ao comunismo soviético, *Varg*, por sua vez, recusava tais demônios e afins em nome de uma ideia específica de odinismo, ao mesmo tempo em que defendia posturas políticas de extrema direita, ao ponto de declarar abertamente a defesa da segregação racial e o combate à imigração na Escandinávia⁴⁰ (MOYNIHAM E SODERLIND, 1998; OLSON in HJELM; KHAN-HARRIS; LEVINE, 2013).

³⁸ Tanto seu pseudônimo, quanto o nome de sua banda foram retirados da obra *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien.

³⁹ Algumas delas de arquitetura *stave* (feitas de madeira com elementos da “estética” viking) datadas do século XII.

⁴⁰ Durante sua permanência na prisão *Varg Vikernes* distanciou-se do *black metal*, alegando anos mais tarde não possuir mais ligações com o estilo. Encarcerado ele lançou dois álbuns com a *Burzum*, ambos

É possível identificar nesse momento o cruzamento de elementos que caracterizam o estilo a partir de então. Toda a estética ligada à música e ao satanismo legada pelas bandas pioneiras é acrescida de sensibilidades locais a respeito de uma suposta cultura nacional esquecida. A ancestralidade da cultura *viking*, todo o panteão de deuses nórdicos e a figura do guerreiro saqueador de mosteiros e igrejas são revitalizados e colocados como símbolos do verdadeiro espírito norueguês. Satã, por sua vez, não será mais reverenciado somente como a antítese do bem, mas como o adversário da religião, uma alegoria ameaçadora⁴¹.

Autores tais quais Will Straw (1990), Andy Bennett (2001) e Keith Kahn-Harris (2007) apontam como o *heavy metal*, apesar de suas especificidades regionais, possui um núcleo de referências que se reproduz nos diferentes países nos quais encontra aceitação. Por sua vez, esteticamente, os signos que são mobilizados por aquele que se integra ao *black metal* se distinguem mesmo em um ambiente em que os referenciais do *heavy metal* estão presentes. O seu próprio surgimento, atravessado por diversos fatos e narrativas, acaba fornecendo subsídios para a instituição de mitos fundadores, uma base própria sobre a qual aparentemente está fundamentado esse discurso de identidade que muitas vezes o separa dos demais estilos dentro do *heavy metal*, atribuindo-lhe uma aparência radical exacerbada, tanto na forma de se vestir como de se comportar.

A respeito das influências norueguesas no *black metal* produzido no Brasil, os adeptos paulistas apontaram que durante a década de 1990, muitas bandas se formaram sob a influência norueguesa, reproduzindo em suas composições tanto a sonoridade, como os temas ligados ao culto de deuses nórdicos. Muitos também se aproximaram das tendências políticas de extrema-direita defendidas por *Varg Vikernes*. Contudo, grande parte das bandas fundadas nesse período se distanciou gradativamente dessas

classificados como música ambiente e minimalista, gravados com um sintetizador, único instrumento musical disponibilizado a ele durante seus anos na prisão. Os temas que já eram abordados nas composições anteriores da *Burzum* ganharam um tom mais nostálgico e apologético aos elementos da cultura viking e ao odinismo, entretanto, em suas declarações, temas como superioridade racial, xenofobia e anti-semitismo tornaram-se recorrentes, fazendo com que muitos veículos midiáticos relacionassem *Varg* com movimentos neonazistas (MOYNIHAM; SONDERLIND, 1998). Além de suas produções musicais, *Varg* escreveu ensaios sobre a mitologia nórdica e a cultura escandinava antiga, alegando serem esses textos produto de anos de pesquisas realizadas atrás das grades (VIKERNES, 2001, 2011). Atualmente, após ter saído da cadeia, ele e sua esposa fundaram um grupo de estudos engajado no resgate da “verdadeira” cultura européia.

⁴¹ É interessante notar que os historiadores Robert Muchembled (2001), Carlos Roberto F. Nogueira (2002) e Luther Link (1998) demonstram que o processo de constituição da imagem do diabo no Ocidente teria feito uso de diversas figuras relacionadas às culturas antigas européias, negativizando-as e relacionado-as ao mal. Além dessa imagem também se constituir por meio de um amálgama complexo entre dogmatismo católico e as mais diversas tradições populares medievais.

influências e buscou definir características específicas para o *black metal* produzido aqui. Algumas recorreram aos diversos elementos já difundidos e ligados a um imaginário a respeito do satanismo, outras realizaram esforços de assimilar elementos da “cultura local” em suas composições.

Esses elementos de certa maneira organizados pelos noruegueses dispersaram-se por várias partes do mundo como fundamentos de um novo estilo musical. Álbuns da banda norueguesa *Darkthrone* atingiram alta vendagem e ao invés dos desenhos e pinturas que ilustravam os álbuns de *death* e *thrash metal* da época, seus trabalhos passam a trazer nas capas, fotos em preto e branco de seus integrantes usando a *corpse paint*, pintura que teria sido inventada por *Dead*, vocalista da *Mayhem*, que buscava reproduzir a aparência de um cadáver no palco.

Dead cometeu suicídio em 1991 na casa em que morava junto com outros integrantes da banda *Mayhem* nos arredores de Oslo. Ele cortou os pulsos e logo depois atirou em sua própria cabeça com uma escopeta. Seu corpo foi encontrado por *Euronymous*, que antes de chamar a polícia tirou algumas fotografias, que mais tarde seriam utilizadas na capa do álbum ao vivo da banda *Mayhem: Dawn of the Black Hearts* (Aurora dos corações negros), lançado em 1995. Uma história ainda mais macabra cerca o suicídio de *Dead*, pois *Euronymous* afirmou na época, que havia confeccionado um colar com fragmentos do crânio de seu colega de banda, recolhidos da cena do suicídio. Em 2008, em entrevista cedida para um *fanzine* grego, *Morgan Hakänsson*, guitarrista da banda sueca de *black metal* *Marduk*, declarou estar na posse de alguns desses fragmentos⁴², mais um elemento que ajudou a estabelecer esse conjunto de fatos como eventos míticos do estilo.

É nesse contexto que a *corpse paint*, esse estilo de pintura corporal, liga-se diretamente ao *black metal* e passa a ser elemento quase que obrigatório nas apresentações ao vivo. Uma de suas finalidades é criar uma aparência cadavérica e amedrontadora naqueles que a usam, ostentada em muitos casos como um elemento ritual, que só pode ser apresentado no palco e nunca fora dele. Essa pintura consiste em uma pasta branca ou vermelha que recobre todo o rosto (e às vezes o torso e braços) e que recebe detalhes em preto por cima, principalmente nos contornos da boca e olhos. É importante notar que ela é individualizada, identificando o membro como uma marca

⁴² Parte dessa entrevista pode ser lida em <http://whiplash.net/materias/entrevistas/073271-marduk.html>.

registrada e que tem sua origem atravessada por diversos discursos sobre quem teria sido o primeiro a utilizá-la. Ainda assim, o seu conceito é creditado a *Dead*, que não só se pintava, mas também se cortava no palco e frequentemente enterrava suas jaquetas colocando animais mortos em seus bolsos, preparando-as para o show (MOYNIHAM; SODERLIND, 1998).

Figura 1 - Corpse paint de *Dead* da banda *Mayhem* (início da década de 1990). Fonte: Divulgação.

Figura 2 - Corpse paint de *Fenriz* (destaque) da banda *Darkthrone* (início da década de 1990). Fonte: Divulgação.

Outro elemento ligado à sonoridade são os vocais guturais gritados e esganiçados, também com sua elaboração creditada ao vocalista *Dead*. Divergindo dos vocais de bandas de *death metal* que tendem ao grave e atingem frequências muito baixas, os vocais do *black metal* utilizam a técnica gutural tendendo aos agudos, misturando gritos e grunhidos às letras. Esse teria sido um estilo de vocal elaborado nas composições das bandas norueguesas e incorporado pelos demais músicos do estilo. O quadro da performance também passa a ser composto por vestimentas nas quais predomina o couro e a cor preta, adereços pontiagudos de metal e, muitas vezes, machados, tacapes e espadas. Esses parâmetros são difundidos e embora muitas bandas fora do estilo já usassem tais elementos, são os adeptos do *black metal* quem os organizam em conjunto, elaborando uma imagem arquetípica identificada como emblema do estilo a partir dos noruegueses.

1.2. O black metal paulista: Ascensão dos guerreiros profanos

É possível considerar, que após a consolidação desses referenciais e de todos os eventos significativos ocorridos na Noruega, o *black metal* estaria apto a se difundir pelo resto do mundo, por possuir um núcleo elementar de traços tradicionais e uma identidade bem definida. Essas foram as premissas que orientavam essa pesquisa durante as primeiras incursões ao campo nessa suposta “cena *black metal paulista*”, concebendo que as bandas brasileiras teriam sido influenciadas pelas norueguesas, como resultado da divulgação do estilo no início da década de 1990. Pressupostos que logo foram relativizados, pois, para os adeptos paulistas, o *black metal* daqui é, antes de tudo, herdeiro dos grupos musicais pioneiros: *Venom*, *Bathory* e *Hellhammer*, que na década de 1980 já influenciavam a produção de uma sonoridade brasileira muito próxima aos moldes do *black metal* difundido pelos noruegueses.

1.2.1. Hordas brasileiras: Sob a marca do black metal

Ao alcançar popularidade mundial no interior do *heavy metal* extremo, o *black metal* norueguês produziu uma influência massiva nos adeptos brasileiros, mas nada do que chegou aqui foi apontado como muito novo. O léxico e os códigos mobilizados pelos noruegueses já possuíam ampla circulação no *heavy metal* nacional. Os elementos da performance no palco, como: a pintura cadavérica, as cruzes invertidas, adereços de metal e couro, e também as temáticas satanistas nas letras e a iconografia mobilizada para compor as capas dos álbuns, já eram utilizados por bandas brasileiras como a mineira *Sarcófago* e a baiana *Mystifier*. Porém, como pôde ser constatado, através de declarações de diferentes sujeitos vinculados ao *black metal*, antes dos noruegueses, poucas bandas, que no final da década de 1980 se alinhavam a esses elementos que passam a compor o estilo, definiam-se como *black metal*. A própria *Sarcófago*, considerada a fundadora do estilo no Brasil, era apontada como uma banda de *death metal*.

A grande virada, portanto, ocorreu sob a influência das atitudes e produções musicais norueguesas, que estabeleceram parâmetros definidos para a identificação do estilo. Foi possível coletar afirmações dos integrantes de hordas (como as bandas de *black metal* brasileiras se definem) que iniciaram suas atividades no início da década de 1990 ou um pouco antes disso, que apontaram que o período que sucedeu os diversos

fatos envolvendo os noruegueses e a chegada de suas composições ao Brasil, foi de grande movimentação na cena brasileira do *heavy metal* extremo. Diversas bandas começaram a aparecer “sob o marca do *black metal*” e outras que já estavam em atividade, passaram a se definir como tal. Apesar de muitos argumentarem que bandas nacionais já produziam música muito similar ao que os noruegueses passaram a fazer no início da década de 1990, foi unanimidade em todas as declarações, que o *black metal* passou a ser reconhecido amplamente como um estilo musical após a “onda” norueguesa. Entre algumas das hordas brasileiras formadas nesse contexto estão: *Miasthenia* (Brasília/ DF), *Ocultan* (São Caetano do Sul/SP), *Mausoleum* (São Paulo/SP), *Amen Corner* (Curitiba/PR), *Profane Creation* (Cordeirópolis/SP), *Spell Forest* (São Paulo/SP), *Hécate* (Fortaleza/CE), *Murder Rape* (Curitiba/PR), *Malkuth* (Jaboatão de Guararapes/PE).

Contudo, a aceitação dessa influência vinda da Noruega não representou um posicionamento de filiação completa. Existem esforços sistemáticos para legitimar o *black metal* feito no Brasil, dar valor à cena nacional e estabelecer critérios de avaliação que buscam colocar as hordas brasileiras em pé de igualdade com as estrangeiras. É comum escutar dos adeptos paulistas críticas às posturas daqueles que dão maior valor para as “hordas gringas”, criticando quem consome somente álbuns importados de bandas internacionais e se recusa a comprar material das hordas locais. Recebem críticas similares aqueles que vão aos shows caros nos quais bandas estrangeiras de *black metal* se apresentam e depois acham abusivo o valor de 20 reais para um show com hordas locais.

Esses são temas recorrentes nas declarações e retornam toda vez que o *underground* e a “cena” são discutidos. Mesmo que essas atitudes existam nas posturas assumidas pelos atores sociais ligados ao *black metal*, tudo se passa como se a valorização das hordas nacionais estivesse acima do reconhecimento das internacionais. Esses atores sociais buscam definir um posicionamento de apoio à cena local e de acusação dos “falsos e bajuladores” que não apóiam as hordas brasileiras.

Durante as observações entre as hordas paulistas tornaram-se evidentes as apropriações desses elementos que definem o estilo a partir de uma percepção local, ou seja, sensibilidades de atores sociais que se organizam nos espaços da cidade e que possuem uma perspectiva própria sobre o que seria o *black metal*. Nesse sentido, existem hordas compondo suas canções com letras em português – algo incomum

dentro do gênero *heavy metal* –; *corpse paints* que em alguns casos podem substituir os tons mais escuros pelo vermelho, em clara referência às populações ameríndias; e temáticas que envolvem elementos locais, ao ponto de religiões afro-brasileiras e os exus serem tomados como referências das composições.

Os eventos ocorridos na Noruega são considerados importantes demonstrações da força do *black metal* em sua cruzada contra as religiões judaico-cristãs, entretanto, no Brasil, a tradição do estilo se filiou aos valores já existentes do *underground do metal extremo*, anteriores aos noruegueses. Esses valores e condutas que regulam o respeito pelas bandas locais e que incitam esses atores sociais a produzirem suas próprias composições já eram parâmetros seguidos no Brasil. O *black metal*, portanto, vem no bojo do *underground* já constituído por atores sociais ligados ao *heavy metal*, que aos poucos se organizaram em torno desse estilo recém-criado.

A ênfase e a preferência por algumas categorias apontam essas peculiaridades brasileiras. Por exemplo: A “horda” pode ser uma banda, ou uma banda e seus amigos mais próximos, um termo que faz referência a uma noção de um arranjo coletivo voltado para o combate, um modelo predominante entre os adeptos brasileiros, ainda que existam atores sociais que escapem a esse arranjo. No lugar de músicos, estão os “guerreiros do black metal”, e em detrimento do inglês, o português é o idioma utilizado na maior parte das composições. A horda, como categoria nativa, pode ser explicada através de sua analogia com a noção de banda, contudo sua abrangência pode se estender dos integrantes aos seus amigos mais próximos e aqueles que juntos se deslocam para o local do show. Em determinadas ocasiões foi possível escutar essa noção sendo empregada para definir um conjunto de atores sociais vindos de uma cidade do interior para a capital, ou seja, não somente a banda interiorana era a horda, mas todos aqueles que vieram junto com ela para prestigiar o evento. Entretanto, a noção de horda é na maior parte dos casos empregada na definição do conjunto dos integrantes da banda. O termo é utilizado em outros lugares do mundo entre os adeptos do *black metal*, sendo difícil determinar sua origem, contudo, entre os adeptos paulistas seu uso é quase como um título honorário, que reconhece um conjunto de adeptos do estilo como autênticos representantes do *black metal*.

Assim, tomando eventos históricos como fatos culturalmente significativos (SAHLINS, 1994), que estabelecem uma relação entre acontecimento e estrutura, é possível considerar as ações perpetradas na Noruega como um movimento que se

materializou empiricamente em dado contexto, sem, contudo, ser a única possibilidade dessa tradição se expressar. Marshall Sahlins (1994, 1997, 2007) demonstra como em diferentes momentos de expansão do capitalismo, culturas lidaram diferentemente com os elementos do contato com o Ocidente capitalista industrializado, demonstrando as possibilidades de performatização nativa em relação às tendências tidas como homogeneizantes e dominantes. Não há a pretensão aqui, de colocar em paralelo a disseminação do *black metal* pelo mundo e a colonização do Hawaii pelos britânicos (tema das reflexões de Sahlins), pois se referem a processos que se dão entre povos localizados em contextos culturais muito diferentes, ainda que relacionados pela expansão capitalista. Entretanto, através da análise de regimes históricos diferenciados é possível verificar no interior das sociedades ocidentais diferentes formas de historicidade e modos de lidar com a mudança, que perpassam sensibilidades que não podem ser enquadradas pelo simples argumento da globalização.

O *black metal* no Brasil pode ser tomado como um exemplo e um objeto interessante para uma reflexão acerca desse tema. Entendido como um estilo extremo do gênero musical *heavy metal*, com apelos anticristãos em suas letras, fazendo uso da característica *corpse paint*, ele já estava, segundo muitos dos adeptos paulistas, presente no Brasil desde 1985, quando a banda mineira *Sarcófago* foi formada em Belo Horizonte. Para alguns a inventora da pintura cadavérica obrigatória a toda banda do estilo.

Figura 3 - Banda brasileira Sarcófago em fotografia datada do final da década de 1980, onde seus integrantes podem ser vistos usando uma pintura corporal similar à *corpse paint*, em momento anterior à difusão desse elemento pelas bandas norueguesas. Fonte: divulgação

Em uma das incursões ao campo na cidade de São Paulo foi possível presenciar a apresentação da banda de *black metal* baiana *Mystifier*, que na ocasião fez a seguinte declaração no palco: “Com todo o respeito às hordas fundadoras: *Venom*, *Bathory* e *Hellhammer*, mas a primeira horda de *black metal* é brasileira”. Após essa declaração a horda executou uma *cover*⁴³ da música *Nightmare* da banda mineira *Sarcófago*, algo incomum nos eventos de *black metal*, nos quais as hordas apresentam somente composições próprias. Foi interessante presenciar a maneira como a horda foi ovacionada nessa ocasião, fazendo com que a maior parte dos presentes se aglomerasse na frente do palco agitando suas cabeças e erguendo os punhos. Nessa mesma noite a horda polonesa *Besatt* se apresentou e não teve a mesma recepção que os brasileiros. A simples menção de um pioneirismo nacional em relação ao estilo gerou grande receptividade dos presentes, e nesse caso, as hordas norueguesas nem mesmo foram citadas como fundadoras.

No livro *Lord of Chaos* (MOYNIHAM; SONDERLIND, 1998, p.36), pode ser lida uma declaração de *Metalion*, editor do *zine* norueguês *Slayer*, na qual ele afirma

⁴³ *Cover* ou “versão *cover*” é a performance de uma música gravada originalmente por outra banda. Muitos músicos tocam uma composição já conhecida como obra de outrem como forma de tributo ao compositor original. Contudo, é muito comum no *rock* e *heavy metal* a formação de bandas *cover*, as quais, além de tocarem somente músicas de uma determinada banda famosa, usam as mesmas roupas e se comportam da mesma forma que os integrantes do grupo “imitado”. No *black metal* não existem bandas desse tipo e as versões *cover* de músicas do estilo só são aceitas como forma de homenagem, por isso, quando ocorrem, limitam-se a apenas uma, que na maior parte das vezes encerra a apresentação da horda.

que seu amigo *Euronymous* (fundador da banda *Mayhem*) era grande admirador da *Sarcófago* e de seu visual. Existem, portanto, controvérsias em relação aos verdadeiros criadores da *corpse paint*: *Euronymous* e *Per Yngve “Dead” Olyn*, ou a banda brasileira *Sarcófago*, questões que tornam difícil a classificação cronológica da fundação dos elementos do estilo. *Count Imperium* da horda paulista *Ocultan* esclarece o contexto no qual a *Sarcófago* passa a ser reconhecida como uma banda de *black metal*, o que reforça o argumento de que no início da década de 1990, algumas bandas brasileiras ostentavam os elementos do estilo, ainda que a definição não estivesse consolidada:

Você ouvindo o *INRI* [primeiro álbum da banda *Sarcófago*, lançado em 1987]⁴⁴ você vai dizer que não é *black metal*? Encaixa-se totalmente aos padrões do *black metal*, a ideologia, a música em *trêmolo*⁴⁵, o *blast beat*... O *Sarcófago* deu origem a isso. Aquela cara pintada, aquele visual carregado. Mas eles na época não se rotulavam como *black metal*, você pega entrevista dos integrantes da banda e eles diziam: “Nós somos *death metal*, *brutal death metal*”, mas eles nunca se rotulavam como sendo uma banda de *black metal*. Esse rótulo passou a ser dado ao *Sarcófago* na década de 90, quando estourou o *black metal* norueguês. Daí os noruegueses começaram a citar o *Sarcófago* como sendo uma das principais influências deles (*entrevista realizada em 5 de novembro de 2013*).

É interessante observar as maneiras como esses traços se tornaram essenciais para a identidade do *black metal* e sua continuidade. Entre as bandas nacionais são recorrentes a exaltação da “essência do black metal”, da “ideologia do estilo”, de sua tradição⁴⁶, e ao mesmo tempo um constante esforço em demonstrar as peculiaridades dos adeptos brasileiros. Contudo, a *corpse paint* é obrigatória, assim como as temáticas satânicas ou pagãs. Mesmo que cada arranjo coletivo busque demonstrar características próprias existe um alinhamento com uma tradição que de uma forma ou outra é respeitada.

Na cidade de São Paulo, as observações sobre as hordas demonstraram uma ampla filiação aos elementos já conhecidos do *black metal*, ainda que elas apresentem características muito peculiares, que apontam diferentes possibilidades de alinhamento ao estilo. A horda *Mausoleum* está em atividade desde o início da década de 1990 – quando os noruegueses lançavam seus primeiros trabalhos ligados diretamente ao *black*

⁴⁴ Grifo meu.

⁴⁵ Palhetadas rápidas e repetitivas executadas pelo guitarrista.

⁴⁶ Todas as expressões grafadas entre aspas são categorias nativas recolhidas no campo.

metal – reivindicando sua pertença ao estilo e sendo nacionalmente conhecida. Em composições musicais como *Litania a Pã Soberbo* e *Adoração ao Negro Bode*, a horda *Mausoleum* mescla temas ligados aos “cultos pagãos antigos” com as imagens de Satã e do inferno, sempre com a temática da batalha formatada em tons épicos. O Bode e Pã, como elementos respectivamente das culturas celta e grega, ao serem mobilizados, aparentemente buscam se referir a um paganismo ancestral, que deslocado espacialmente e temporalmente ainda é ligado à resistência e ao antagonismo ao cristianismo, papel assumido pela horda ao produzir seus “hinos”⁴⁷ nos moldes do *black metal*.

Outra horda paulista, a *Ocultan*, é formada por moradores da zona metropolitana de São Paulo envolvidos com o *black metal* desde o início dos anos de 1990. As temáticas de suas composições agregam os exus das religiões afro-brasileiras, que substituem as referências ao diabo cristão, dado que dois dos integrantes fundadores se definem como praticantes da quimbanda. Outros integrantes importantes da cena *black metal* paulista também fazem referências a esses elementos. Foi possível colher declarações de *Cavalo Bathory*, vocalista da horda *Amazarak*, nas quais ele faz referência aos exus Zé Pelintra, Capa Preta e Marabô, demonstrando como esses elementos “locais” são agregados às temáticas abordadas pelas hordas.

Não somente em São Paulo, mas em outras regiões do país existem manifestações semelhantes. A horda brasiliense *Miasthenia*, em álbuns intitulados *Supremacia Ancestral* e *Batalha Ritual*, demonstra vasto conhecimento sobre as culturas ameríndias e pré-colombianas, defendendo sua filiação a um espírito ancestral de resistência nativa americana à colonização. *Hécate*⁴⁸ (tecladista e vocalista) em uma entrevista cedida ao site *Whiplash*⁴⁹ se refere às composições da horda como: “[...] uma forma de rebelião à opressão, homogeneização e dogmatismo impostos pelo cristianismo na América, lembrar é resistir! Esse é nosso *opus* de resistência, um petardo de memória ancestral que faz parte da nossa identidade no presente”. *Memória ancestral, identidade*, termos muito expressivos de uma filiação a um passado que é revisitado e resgatado e ganha expressão através da música produzida pela horda, que em seus shows utiliza uma

⁴⁷ Muitas hordas paulistas definem suas canções como *hinos*, reforçando o tom ritualístico e solene de suas performances e composições. Essa questão é analisada no capítulo sobre performance e sonoridade no *black metal*.

⁴⁸ A vocalista da horda *Miasthenia* é professora do Departamento de História da Universidade de Brasília e pesquisadora na área de Culturas e Civilizações da América Pré-Colombiana.

⁴⁹ <http://whiplash.net>.

corpse paint característica com tons de vermelho, um pouco diferente das utilizadas por outras hordas de *black metal*: “Inspiramo-nos tanto em pinturas rituais indígenas como no tradicional *corpse paint black metal*”⁵⁰. A horda *Miasthenia* é um caso dessa filiação ao *black metal* através da exaltação de características culturais definidas como “locais”, a exemplo de outras hordas, como a já citada *Ocultan*.

1.2.2. A Política e o Lugar do Diabo

Esse esforço em dar uma dimensão local ao *black metal* produzido no Brasil foi apontado pelos adeptos como uma resposta a um modelo que não cabia aos brasileiros reproduzirem. Modelo esse, que se atrelava às posturas polêmicas de *Varg Vikernes* sobre supremacia racial e ancestralidade escandinava, que foram absorvidas por bandas que passaram a ser rotuladas como *Black Metal Nacional Socialista* (BMNS). Essas bandas de tendências políticas de extrema-direita se alinham a um fenômeno diagnosticado por Sharon Hochhauser (HOCHHAUSER in BERGER; GREEN; WALLACH, 2011) como *hatecore metal*, uma espécie de movimento transcultural que agrega bandas de *oi*⁵¹, *punk* e *heavy metal*, fortalecido com a ascensão do *black metal* escandinavo, já que muitas dessas bandas surgidas na década de 1990 reproduziam discursos de intolerância racial e xenofobia.

A autora evidencia como nos Estados Unidos e na Europa, organizações ligadas a partidos de extrema-direita e nacional-socialistas se aproximam de produtoras musicais que dão apoio a bandas de diferentes estilos e que compartilham dessas posições políticas. Na década de 1990 a *Internet* potencializou essas redes de contato, e nesse ponto, a popularização do *black metal* pelo mundo e sua vinculação a determinados posicionamentos defendidos pelos noruegueses, levaram essas organizações a uma aproximação com o estilo. Essas questões também são levantadas por Kahn-Harris, ao apontar como nessa mesma época conflitos se instauram entre bandas das cenas israelense e norueguesa, gerando uma polêmica acerca dos posicionamentos anti-sionistas de algumas gravadoras e produtoras sediadas na Noruega (KAHN-HARRIS in BERGER; GREEN; WALLACH, 2011).

⁵⁰ Fonte: <http://whiplash.net/materias/entrevistas/084446-miasthenia.html>, consultada em 17.06.2012.

⁵¹ O *oi* é um estilo musical derivado do *hardcore*, que é apreciado por integrantes do movimento *skinhead* (ver COSTA, 2000).

No Brasil, essas posturas pan-arianistas e xenófobas alinhadas a posicionamentos políticos de extrema-direita teriam sido assumidas muito mais pelas bandas brasileiras ligadas ao movimento *skinhead*, principalmente na década de 1980 (COSTA, 2000). No *black metal*, de acordo com alguns dos adeptos paulistas, na década de 1990 surgiram hordas que agregavam tais elementos, embora poucas tenham mantido tais posturas explícitas. Essas hordas são apontadas como pertencentes, em sua maioria, aos Estados da região Sul do país, nos quais a imigração européia, principalmente alemã, permitiria maiores sensibilidades com tais ideais. Contudo, no Estado de São Paulo existem algumas hordas que implicitamente, e às vezes abertamente, aproximam-se desses posicionamentos políticos, defendendo certo regionalismo paulista.

No período em que foram realizadas as atividades de coleta de dados, foi possível presenciar um evento organizado por bandas alinhadas a essas correntes políticas. Nesse caso específico, ocorreram apresentações nas quais a maior parte do público era composta por homens de cabeças raspadas, característica dos integrantes de grupos *skinhead*, apesar de estarem com a indumentária típica do *black metal*: Coturnos militares, jaquetas de couro com adereços pontiagudos de metal e camisetas pretas de bandas do estilo. Uma das bandas em certo momento declarou no palco: “Para aqueles que são da esquerda, saibam que o caminho de Satanás é o da direita”, deixando muito claro o posicionamento político dos integrantes, apesar de não se desvincularem do imaginário satanista do *black metal*. Contudo, nenhum símbolo nazista foi ostentado e alguns sujeitos negros que compareceram ao evento pareciam enturmados com os demais presentes e não foram incomodados. Essas bandas parecem compor uma espécie de cena fora da cena, que é encarada com certo distanciamento pela grande maioria dos integrantes paulistas contatados durante a pesquisa.

Nesse ponto, verifica-se certa disparidade entre as características do *black metal* brasileiro e um padrão internacional diagnosticado por Benjamin Olson (in HJELM; KHAN-HARRIS; LEVINE, 2013). Esse autor aponta que os adeptos do *black metal*, na intenção de potencializar uma identidade coletiva, adotam práticas transgressivas no sentido de transcender o “mundano” e no limite “a própria modernidade” (*idem*, p.147). Dois são os modelos dessa transgressão: De um lado aqueles que adotam uma postura religiosa ligada ao satanismo e ao ocultismo⁵²; de outro, aqueles que optariam por um

⁵² O ocultismo aparece como mais uma referência religiosa dos adeptos do *black metal* e tem definições tão heterogêneas quanto o conceito de satanismo já mencionado. Muitas vezes o termo ocultismo é

“resgate das raízes”, reforçando posições de extrema-direita e revitalizando supostas culturas ancestrais nacionais. O autor demonstra como na América do Norte e na Europa, as bandas e organizações ligadas ao BMNS rechaçam o satanismo, defendendo aquilo que se pode definir como um *Paganismo de Raízes Políticas*, pois ao mesmo tempo em que buscam resgatar costumes considerados esquecidos, também tentam instrumentalizá-los como princípios de segregação e justificação de uma suposta superioridade racial. De outro lado existem aqueles, que ao adotarem o satanismo e todo um imaginário ligado ao ocultismo ocidental, colocam-se contrários a entrada desses elementos políticos no *black metal*. Ainda que muitas dessas bandas busquem elementos e influências nessas culturas pagãs antigas, o ideário nazista e de extrema-direita não entra como tema de suas composições ou discursos.

No Brasil, e principalmente em São Paulo, essa oposição parece se dissolver, ou ganhar outros contornos. Ao mesmo tempo que entre as hordas que se definem como satanistas ou quimbandistas, esse *black metal* politicamente orientado é rechaçado, entre aqueles que se definem como mais políticos, adotando posturas de direita, é comum que o satanismo também apareça como tema das composições. Em levantamentos realizados sobre hordas brasileiras, foi possível encontrar aquelas que defendem o resgate de uma ancestralidade pagã, tanto americana nativa, quanto européia, mesclando tais elementos com posturas nacionalistas e elitistas, e também aquelas que, ao adotarem tais elementos de supostas culturas antigas, permanecem reticentes ou contrárias a posicionamentos abertamente políticos. O que é possível afirmar com segurança, é que a maioria das hordas com alinhamentos políticos nacional-socialistas permanecem à parte da cena, ou ao menos são colocadas em uma espécie de limbo, no qual são ignoradas sem que sejam totalmente refutadas.

Os questionamentos sobre tais hordas geraram respostas que seguiram no sentido de demonstrar desconhecimento sobre o assunto. Aparentemente, mesmo os atores sociais com muita experiência na cena *black metal* desconversam quando o tema é tais hordas, afirmando que já ouviram falar, ou que conhecem um ou outro integrante. Durante a pesquisa foi muito maior o contato com as críticas a essas hordas, pois todos os entrevistados durante o período das atividades de campo foram categóricos em afirmar que “*black metal* e política não se misturam” e que tais aproximações com

substituído no discurso nativo por “artes ocultas” ou “artes obscuras”, que podem remeter tanto a práticas ligadas a noções muito específicas de paganismo, ou cultos satanistas e quimbandistas, quanto às potencialidades da sonoridade *black metal* de despertar forças sobrenaturais ou “espíritos vagos”.

supostos movimentos neonazistas são opções estritamente pessoais, ou equívocos de algumas pessoas desinformadas que não representam o estilo como um todo. O que remete à noção elaborada por Ferreira (2006) de “micropolíticas do underground”, já que esses atores sociais estabelecem posicionamentos muito definidos sobre a sua produção musical e seu comprometimento com a cena. Contudo, toda menção a uma política que escape aos elementos do estilo é julgada como a “política com qual o estilo não deve se misturar”.

Aqui é importante reforçar que a recusa da “política” diz respeito a elementos que não devem ser agregados às temáticas das composições e nem serem levantados como bandeira no palco. O *black metal* em sua dimensão performática não deve se misturar com essas questões. Contudo, isso não significa que a totalidade desses sujeitos que rechaçam as ideologias políticas de direita no *black metal*, sejam contrários a elas em suas perspectivas individuais. Ainda que não tenha sido presenciada qualquer manifestação ou declaração de cunho nazista, xenofóbica ou racista entre os adeptos paulistas entrevistados, é comum que muitos deles sejam críticos às políticas sociais ligadas aos partidos de esquerda no Brasil. As questões ligadas à classe social, entretanto, são diluídas, pois não foi possível traçar uma regularidade socioeconômica entre os adeptos do estilo em São Paulo e muito menos registrar declarações que pudessem indicar algum tipo de discriminação desse tipo entre os integrantes. Aparentemente, as condições sociais e econômicas não são parâmetros para o julgamento de alguém ligado ao *black metal*, assim como questões ligadas à cor da pele, já que muitos dos integrantes da cena paulista são negros e muito respeitados pela sua participação e comprometimento com estilo.

Esse posicionamento percebido entre as hordas paulistas analisadas, que representam o conjunto daquelas mais reconhecidas na cena, pode ser compreendido a partir das declarações recolhidas. Nesse processo de recepção de produções estrangeiras, muitas bandas elaboraram alternativas a tais posturas mais alinhadas com os ideais propagados por *Varg Vikernes*. Sujeitos que presenciaram o impacto dos eventos ocorridos na Noruega, assim como a recepção da produção sonora vinculada a essa cena, apontam como diversas bandas elaboraram um tipo de *black metal* tipicamente brasileiro, com a centralidade no apelo satanista e em elementos compreendidos por esses sujeitos como representantes de uma “cultura local”. Como afirma *Paullus Moura*, historiador e baixista da banda de *doom metal* paulista *Morcrof*:

Isso foi uma resposta ao próprio movimento NS [Neonazista]⁵³, porque chegou uma hora em que o nome das músicas dos caras eram: “O Norte é a mãe da terra”, “o norte é isso ou aquilo”... Sabe aquela coisa de superioridade? Isso causou uma coisa reversa, trouxe certo questionamento de uma coisa que não faz parte da minha condição, do meu grupo, da minha sociedade, não posso falar de supremacia branca ou de um Estado fascista no Brasil, não dá, não tem condição. Nossa realidade é uma gama de culturas trazidas de todos os espaços do mundo, e vive-se bem... [...] Trabalha-se com pessoas com culturas diferentes, com sotaques diferentes dos mais variados pontos do Brasil, você aprende pra cassete, pois você interage. Houve uma resposta que o próprio *Miasthenia* deu, porque se você valoriza os caras lá, por que não valorizar os caras aqui? (entrevista realizada em 23 de novembro de 2012).

Paullus é muito conhecido (e reconhecido) na cena paulista do *black metal*, devido ao seu envolvimento de longa data com o *heavy metal extremo*. Apesar de sua banda se enquadrar no estilo *doom metal*, uma das vertentes do metal extremo, ela é sempre convidada para eventos nos quais se apresenta com hordas de *black metal*. Ele explica que no início houve a recepção desses ideais de direita entre as bandas, sendo reproduzidos em suas composições, contudo, ressalta que gradualmente isso foi abandonado, ficando restrito a apenas algumas delas. As relações de *Paullus* com a cena *black metal* paulista remetem à década de 1980, portanto, ele presenciou esse processo de amadurecimento do estilo e aponta também como foi a recepção inicial de elementos específicos como a quimbanda, quando essa foi trazida para o *black metal* pela horda *Ocultan*:

Eles sofreram um preconceito fodido (*sic*). É que os caras são marrentos mesmo, eles bateram o pé e disseram: É isso aqui mesmo, eu acredito nisso, essa é nossa ideia e vem pra cima! Eles colocaram essas ideias da quimbanda e ficou interessantíssimo, porque estão pegando algo que foi desenvolvido através da cultura afro e chegou aqui no Brasil, e ela se disseminou em outras vertentes, foi fazendo um sincretismo e chegou aonde nós chegamos hoje. Mas eles sofreram muito preconceito com isso... Muito! Eu ouvi discussões que as pessoas falavam assim: “Eu não ouço *Ocultan* porque os caras mexem com magia baixa”. Houve também uma busca por isso, mas eu achei interessante, eu gostei desse debate, dessa resistência, o *Ocultan* se impôs e hoje ninguém fala nada.

⁵³ Grifo meu.

Por sua vez, como já foi mencionado, as opiniões sobre bandas de BMNS, que nos dias de hoje ocupam uma cena à parte, são unânimes ao afirmar que o “*black metal* e política não se misturam” e que tais posturas ideológicas não são compatíveis com o contexto brasileiro. *Kerak Troyll* da horda *Mork Visdom* se expressa da seguinte forma sobre o assunto:

Black metal é uma coisa espiritual, não tem que se misturar com política, tem bandas nazistas e eu não posso fazer nada, cada um faz da forma como bem entender, mas eu acho que não tem nada a ver política com black metal (entrevista realizado em 20 de março de 2013).

Da mesma forma, *Füst* da horda *Devilish*, ao ser perguntado sobre o envolvimento do estilo com esses posicionamentos políticos de extrema direita, questiona sua suposta coerência, opondo-se tanto ao seu uso no *black metal*, como também às suas concepções segregacionistas:

Você é de carne e osso, sua carcaça está aí para fazer o trabalho de qualquer outro, independente da cor e da raça. Sua consciência que vai mandar no esquema. Esse lance político não funciona, eu acho que rola para os caras que se sentem meio reprimidos por alguma coisa, ou que estão numa região isolada, daí querem falar alguma coisa, ou querem deixar as coisas restritas e repudiar os outros. Isso não tem muito nexos, não tem muita razão (entrevista realizada em 30 de novembro de 2012).

Portanto, grande parte das hordas paulistas se distancia desse ideário, procurando absorver em suas temáticas noções de “paganismo” alternativas às nórdicas, além de referências mais próximas, como a quimbanda. Contudo, *Paullus* evidencie que a utilização desses elementos foi rechaçada no início e somente com o tempo o reconhecimento de que esses traços seriam parte do *black metal* tipicamente brasileiro permitiram que hordas como *Miasthenia* e *Ocultan* passassem a ser definidas como pioneiras.

1.2.3. Os Reinos dos Exus

Em ocasiões de show foi possível escutar declarações de respeito ao papel da horda *Ocultan* na constituição do *black metal* nacional. *Cavalo Bathory*, vocalista da horda paulistana *Amazarak*, que já integrou também a *Mausoleum*, interrompeu uma entrevista que estava sendo realizada com integrantes da horda *Ocultan* para os defender como os primeiros a integrarem influências da quimbanda ao *black metal*. Os próprios integrantes da horda ostentam essa característica como aquilo que a define e dá sua identidade.

Em 1996 quando nós lançamos nossa segunda demo, *Regnus Ad Exus*, foi daí em diante que a banda colocou nas letras temas relacionados à quimbanda e até hoje ela permanece. Hoje em dia de forma diferente, a gente aborda de forma histórica também, procuramos colocar não só na parte ritualística, mas na parte histórica, expor um pouco mais o culto. Nós somos a primeira banda a falar sobre esse tema, hoje em dia surgiram várias outras, que é um sinal positivo, que falam sobre a quimbanda, inclusive bandas de outros países como o *Dissection* e o *Watain*. É a ideologia da banda, não existe o *Ocultan* sem quimbanda, acho que se a gente tirasse esse tema da banda ficaria algo meio manco, e por mais que a gente ache que o tema fique um pouco batido procuramos renovar a ideia, falar de forma histórica, não só ritualística. (*Count Imperium*, horda *Ocultan*, em entrevista realizada em 30 de março de 2013).

Esse dado trazido por *Count Imperium* é emblemático desses processos de transformação do estilo. No DVD *Opus Diaboli* da banda sueca *Watain*, lançado em 2012, seu vocalista dá uma declaração na qual reconhece ter retirado influências dos “exus do *black metal* sulamericano” para a elaboração das concepções líricas e performáticas da banda. Também o falecido vocalista e guitarrista da banda sueca *Dissection*, *Jon Andreas Nödtveidt*, diversas vezes foi visto utilizando em suas apresentações colares e adornos relacionados a entidades da quimbanda e também vestindo camisetas da horda *Ocultan*. Esse processo remete àquilo que Marshall Sahlins define como “indigenização da modernidade” (SAHLINS, 1997), processo através do qual a integração global não significaria a simples homogeneização dos elementos locais. Como o autor afirma, “as semelhanças culturais da globalização se relacionam dialeticamente com as exigências opostas de indigenização” (*idem*, p.57). Em outras palavras, da mesma maneira que a disseminação de elementos elaborados e organizados

pelos noruegueses influenciou os brasileiros, as estratégias de performatização e reconfiguração de algumas facetas do estilo, passaram a influenciar bandas escandinavas.

Contudo, apesar desses movimentos de “contaminação” mútua, os integrantes da *Ocultan* reforçam aquilo que *Paullus* (da banda *Morcrof*) relatou. No início da década de 1990, muitos rechaçaram esses elementos trazidos pela horda brasileira. Segundo *Count Imperium* a aceitação só ocorreu quando bandas estrangeiras começaram a reconhecer tais elementos:

O brasileiro começa a ouvir o gringo falar e ele passa a respeitar. É a partir disso que a quimbanda virou uma espécie de moda no *black metal*. Por que antes não acontecia isso? Porque era uma banda daqui que fazia isso! O brasileiro tem esse defeito, ele precisa ver um gringo falar do negócio para passar a gostar. É um culto do país dele, mas ele precisa ver um gringo falar para ele aceitar. O cara vê o DVD do *Watain* e uma entrevista, lá o cara mostra um culto que tem o Exu da Morte com um ritual, e daí ele se interessa pela quimbanda. Por isso acho que essa aceitação se deve muito ao *Dissection* e ao *Watain*, porque quando era o *Ocultan* o pessoal torcia o nariz (entrevista realizada em 5 de novembro de 2013).

Esse processo de inserção de elementos locais no *black metal* demonstra que a circulação do estilo não é unilateral, possuindo vários sentidos em seus fluxos. Ainda assim, a fala de *Count Imperium*, ao enfatizar que os elementos ligados à quimbanda só foram realmente aceitos quando as bandas estrangeiras os adotaram, demonstra como muitas vezes a suposta valorização do *black metal* nacional em detrimento dos “gringos” não opera em todas as dimensões. Aparentemente, quando os parâmetros já estabelecidos do estilo são reproduzidos entre as hordas nacionais, tais pressupostos permitem que sejam enaltecidos os adeptos brasileiros e colocados em pé de igualdade em relação aos de fora. Contudo, quando algumas convenções são rompidas, a legitimidade desses novos elementos precisa passar pelo reconhecimento de bandas já consagradas e amplamente reconhecidas no cenário internacional. Ainda que esse processo de indigenização indique outras possibilidades e desestabilize os fluxos unilaterais de disseminação dos elementos do estilo, o reconhecimento aparenta estar condicionado a pólos hierarquizados, dos quais o Brasil parece ser tomado como caudatário de mudanças ocorridas alhures.

Khan-Harris (2007) aponta como os escandinavos, principalmente os noruegueses alcançaram posição privilegiada no cenário mundial do *heavy metal* extremo, devido ao acúmulo daquilo que o autor define como capital “subcultural transgressivo”, gerado pelos crimes e atos violentos perpetrados pelos integrantes da cena norueguesa. É possível pensar que tal hierarquia no processo de reconhecimento de novos elementos respeite a essas distinções estabelecidas em escala global, entretanto, a *Ocultan*, no momento em que a quimbanda é aceita no *black metal*, passa a ser considerada pioneira e por isso muito respeitada pelos adeptos. Questões que demonstram a complexidade dessas negociações.

Count Imperium relata que seu contato com o *black metal* ocorreu no início dos anos de 1990, quando montou sua primeira banda e logo depois formou a *Ocultan*. Como já mencionado, a segunda *demo tape* da horda: *Regnus ad Exus*⁵⁴ de 1996, já aparecia com uma clara alusão a essas entidades pertencentes ao panteão das religiões afro-brasileiras (especificamente da umbanda). Essa opção foi apontada por *Count Imperium* como uma forma de expressar através da música o “culto” no qual ele e alguns amigos, e posteriormente sua esposa *Lady of Blood*, guitarrista da horda, haviam se iniciado. Essa concepção sobre a quimbanda, desde o início e até o momento presente, parece ser muito individualizada, uma leitura muito própria da horda, que teria sido formada através de consultas a livros e outras fontes escritas, dado que naquele momento a *Internet* não havia sido popularizada. Seus integrantes se definem como “cultuadores dos exus”, e ainda que não frequentem terreiros e aparentemente não tenham um exu assentado⁵⁵, possuem suas próprias formas de estabelecer relações com tais entidades através do *black metal*. A quimbanda da *Ocultan* corresponde às intenções de seus integrantes e à filiação a um regime de crença específico, defendido por eles durante décadas.

Por sua vez, o tempo e a experiência são levantados como fatores que influenciaram na aceitação desses elementos e *Count Imperium* acrescenta que muitos daqueles que hoje reconhecem a importância e originalidade da horda, no passado eram os mesmos que a criticavam. Ele evidencia os problemas enfrentados no início e

⁵⁴ “Reinos dos Exus” em Latim.

⁵⁵ O assentamento é a representação da entidade que foi individualizada no processo de iniciação do adepto. Com a “personalização” do exu em relação ao seu fiel/filho/adepto a representação material passa a ser a própria entidade materializada. Por isso o assentamento é também objeto de culto. (ORTIZ, 1978; SILVA, 2005).

apresenta uma crítica que se alinha com discursos frequentes entre os adeptos. No caso da *Ocultan*, seu reconhecimento está atrelado tanto à sua experiência na cena quanto ao fato de suas características próprias terem sido reproduzidas por bandas estrangeiras, criando um fluxo de elementos dentro do estilo, que segundo alguns dos adeptos do *black metal* tem um sentido Brasil/Europa em sua criação, mas Europa/Brasil em seu reconhecimento. A reprodução dessas relações de subalternidade é vista com maus olhos e sempre mencionadas em tom de denúncia e acusação. Foi possível escutar de diversos atores sociais tais declarações, contudo, elas são feitas sempre de maneira genérica.

Quando questionados a dar nomes, a resposta mais comum foi dos adeptos foram: “Existem alguns por aí, mas acho melhor não dar nomes”, esquivando-se de apontar atores sociais específicos da cena que reproduzem essas atitudes mal vistas. As acusações são sempre em tom genérico, aparentemente para evitar atacar alguém em específico e não reproduzir as “focacas” internas, como muitos dizem. Para difamar alguém é preciso que seu argumento esteja baseado em deslizes públicos, que podem ser confirmados por um grande número de atores sociais, fatos que na maioria das vezes jogam o infrator para fora desse círculo de alianças e das fronteiras de pertencimento. Quando está do “lado de fora”, as acusações passam a ser dirigidas, esse sujeito é nomeado, sendo “de dentro”, as críticas são veladas e genéricas, parecendo muito mais estratégias de manutenção dos valores vigentes do que o ataque a um sujeito específico. Ainda que em alguns casos o ataque se torne público e possa se transformar em motivo para brigas e desentendimentos.

É preciso levar em consideração que nas conversas entre pesquisador e interlocutores, esses nomes próprios não apareceram. É possível pensar que entre os adeptos do *black metal*, em suas conversas mais íntimas ou em momentos reservados quando apenas um núcleo próximo de amigos se reúne, surjam nomes e as focacas da cena sejam reproduzidas. No caso da polêmica em torno da quimbanda, *Count Imperium* não citou nomes, apenas disse que muitos daqueles que hoje reconhecem e até mesmo reproduzem elementos trazidos pela *Ocultan*, no passado não tinham a mesma postura.

Esse posicionamento também é defendido por *Kerak Troyll* da horda *Mork Visdom*, que em declarações durante as apresentações de sua horda define que o *black metal* é “global” e que “ninguém é melhor que ninguém”. Ao falar de seu envolvimento

com hordas da Finlândia e Polônia, *Kerak Troyll* declarou: “Tanto nós aqui, como eles lá, apoiamos o *underground* e a cena, eles são tão *underground* quanto a gente”. Suas declarações buscam equiparar o *black metal* brasileiro com aquele que é produzido no resto do mundo. Como uma estratégia de legitimação, o global permite a generalização e a quebra de assimetrias, da mesma forma que reforça a legitimidade e o comprometimento dos atores ligados à cena local.

Essa valorização das hordas locais que é sempre cobrada dos adeptos do estilo perpassa noções de comprometimento com a cena e os valores do *underground*: Estar sempre nos eventos, comprar o material das hordas e invariavelmente dar apoio à organização. *Kerak Troyll* é integrante de uma horda e também produtor de eventos, seu envolvimento direto com os atores sociais que compõem esse contexto de relações lhe permite fechar acordos com as hordas e produzir shows. Suas alianças se estendem à zona metropolitana e a outras regiões do Estado de São Paulo (e até outros Estados e países), sendo uma das condições que lhe garantem certo reconhecimento diante de seus pares. Esse comprometimento, porém, parece ser avaliado como algo natural, que não pode ser forçado. *Count Imperium*, ao citar o exemplo de um ex-integrante de sua horda, que segundo ele, esforçava-se para ser “algo que ele não era”, defende que: “O sujeito deve fazer aquilo porque ele gosta, não pode ser algo forçado, tem que vir de dentro. Porque senão, uma hora ele descobre que não serve para aquilo, pula fora e deixa um monte de gente na mão”.

É preciso entender, por sua vez, como a adoção desses elementos da quimbanda se enquadram ao modelo de *black metal* adotado pelos brasileiros. Como já foi dito, os integrantes da horda *Ocultan* apontam que o contato com a quimbanda ocorreu quando eles – principalmente *Count Imperium*, membro fundador – já estavam envolvidos com o *black metal*, o que permite relacionar a introdução dos exus no universo do estilo às tendências das hordas nacionais em optar pelo imaginário do satanismo e outras vertentes ligadas a um suposto ocultismo, em detrimento daquilo que poderíamos apontar como um *black metal* politicamente orientado. Isso permite pensar que essa quimbanda é introduzida no estilo a partir de parâmetros já existentes, ou seja, os exus entram muito mais aos moldes do *black metal* do que a partir de uma concepção fiel às religiões afro-brasileira, da qual são oriundos.

É importante salientar que essa linha ritual seria seguida pela maioria das hordas paulistas. *Fürst* vai além e define essa característica como um diferencial do *black metal* brasileiro:

Tinha um lance do tipo: “Olha, os caras estão fazendo isso lá”. Essa informação chegava meio precária, chegava por meio de gente que viajava para lá, por zine de papel. Então, quando chega assim, se hoje já é distorcido, imagina naquela época. Era muito distorcido, mas os caras eram jovens tanto lá como aqui. Caso você for falar de conceito de idade das bandas norueguesas e daqui... Cara, é a mesma época, a diferença é que a Noruega é um país de primeiro mundo, que lhe dá condições de fazer qualquer coisa. Aqui no Brasil, se há 15 anos você não conseguia comprar instrumentos imagina antes ainda. O músico, o moleque, tinha vontade aqui, mas não tinha condição nenhuma, não tinha onde ensaiar, não tinha condição nenhuma (...). Eram as condições que existiam. O Brasil tem um diferencial no *black metal* que é esse lance religioso, o brasileiro é apaixonado pelas coisas, então quando ele entra, ele se envolve muito. Quando começou esse conceito religioso no *black metal*, no Brasil isso sofreu modificações, porque o europeu basicamente na época era anticristão, só isso. Aqui no Brasil o lance ocultista deu uma espalhada maior do que nos outros países nos quais o *black metal* estava crescendo. No *black metal* brasileiro todas as bandas que se intitulavam *black metal* tinha uma ideologia, uma ideia, um conteúdo mais satânico na época, que era bem diferente dos outros lugares (entrevista realizada em 30 de novembro de 2012).

Fürst aponta como o satanismo foi uma forma que o *black metal* local encontrou para se expressar, criando uma identidade própria. Segundo sua opinião, isso seria algo do “caráter” brasileiro, essa “paixão” pelas coisas, que agregou o satanismo por uma perspectiva religiosa e “ideológica”. Esses discursos são organizados no sentido de evidenciarem uma originalidade brasileira na construção de um *black metal* legítimo, que não fosse apenas uma paródia do norueguês, que no meio da década de 1990 ganhava proporções globais como apontam alguns autores (MOYNIHAM, SONDERLIN; 1998; HARRIS, 2007; HAGEN in BERGER; GREEN; WALLACH, 2011). Era importante definir as especificidades daquilo produzido no Brasil, dado que para o universo do *heavy metal* o *black metal* era tratado como uma expressão tipicamente norueguesa, colocando em questão as eventuais reivindicações brasileiras de pioneirismo. Esse satanismo, portanto, ganharia entre os adeptos paulistas uma dimensão espiritual e religiosa, e não somente política, como forma de crítica e ataque

ao cristianismo, sendo assumido como uma marca do *black metal* produzido no Brasil e expressão do “caráter brasileiro”.

Existe, portanto, uma evidente exaltação de características consideradas locais, que são mescladas a uma perspectiva mais abrangente sobre o *black metal*. Ainda assim, o modo de se apresentar no palco, as performances e a estética adotadas se filiam à imagem reconhecida do estilo, permitindo que hordas estrangeiras toquem ao lado das brasileiras sem que existam muitas diferenças nos elementos mobilizados. Ao modo como os noruegueses também fizeram, esses arranjos coletivos se apropriam de supostos elementos locais para se colocarem em oposição à presença cristã e a uma história de ocupação e colonização, ou buscam um alinhamento com elementos específicos, como o satanismo, para poderem definir parâmetros emblemáticos do *black metal* produzido no Brasil. Por isso, ao invés de se tentar definir em quais lugares esse arranjo entre um estilo musical e discursos de identidade ligados a uma tradição se consolidaram primeiro: Noruega ou Brasil, é mais importante analisar como esses coletivos se filiam a um estilo e fazem uso de uma suposta tradição para se expressarem na contemporaneidade.

Não é possível determinar com precisão quais foram as bandas que primeiro realizaram essa filiação entre a musicalidade e estética *black metal* com movimentos de resgate de uma suposta tradição cultural. É inegável que os noruegueses ganharam maior notoriedade mundial pela violência dos atos cometidos, entretanto, considerando que o *black metal* constrói sua tradição e identidade calcados na música e nas relações entre os coletivos nos ambientes ocupados pelo *underground* do *heavy metal extremo* (CAMPOY, 2010; KAHN-HARRIS, 2007), as experiências dos membros com o estilo seriam chaves de entendimento muito mais frutíferas dessas construções culturais do que uma reconstituição cronológica que pudesse datar de maneira precisa as origens do estilo.

1.3 Imaginando o *black metal* pelo mundo

O surgimento do *black metal* e sua elaboração como um estilo musical dotado de características próprias são atravessados por diversos discursos sobre o pioneirismo de algumas bandas no uso de seus elementos emblemáticos. Entre aquilo que já existia no Brasil e que foi influenciado pelos noruegueses e os elementos locais que mais tarde foram introduzidos ao estilo, existe um arranjo complexo que não pode ser tratado como

obra de um grupo específico. Foi possível verificar que o estilo sofreu transformações que demonstram a circulação de elementos pelo mundo, sua aceitação ou recusa, e sua modificação de acordo com os interesses dos adeptos. Da mesma forma que as bandas norueguesas influenciaram as brasileiras, verificou-se certo reconhecimento de alguns adeptos escandinavos a respeito do papel dos brasileiros na fundação do *black metal*. Em outro sentido, da mesma forma que hordas nacionais passaram a fornecer novos elementos para o estilo, as declarações apontam que eles só foram reconhecidos quando circularam entre as bandas estrangeiras.

Mais que um estilo musical elaborado alhures, o *black metal* defendido pelos adeptos paulistas é produto dessa trama de atores sociais comprometidos com determinados ideais. Fazer ou ser *black metal* demanda esse engajamento em relação à dimensão coletiva de produção, reconhecido através da experiência no tempo e da participação nos eventos. Todos os elementos elencados até aqui, tanto aqueles relacionados com a sonoridade, quanto àqueles que definem posicionamentos políticos e religiosos, ganham autenticidade somente quando existe o envolvimento nas práticas que permitem o fortalecimento das alianças. Conhecer a história do estilo, assim como as hordas e suas composições é uma das dimensões que definem o pertencimento, contudo, a experiência e o comprometimento são condições essenciais para o reconhecimento de um determinado adepto como um “verdadeiro” integrante do *black metal*.

Por sua vez, há uma dimensão pessoal dessas relações que se dão face-a-face, conectada à categoria cena, apontada por muitos como a dimensão coletiva que define o conjunto daqueles comprometidos com o *black metal*. Essa categoria está atada a certos mapas imaginados por cada integrante, que projetam suas alianças como possíveis pontos a partir dos quais o *black metal* pode permanecer e se materializar no urbano. Contudo, antes de iniciar o debate a respeito de tal categoria nativa – central para o entendimento da dinâmica das relações entre os adeptos – é preciso compreender como aqueles que se filiam ao estilo entendem sua participação a um arranjo que vai além das alianças estabelecidas por meio da experiência nessa cena.

A dimensão globalizada do *black metal*, que diz respeito ao processo de elaboração do estilo e dessas negociações entre atores sociais em contextos diferentes, precisa ser pensada para além de uma perspectiva que conecte o *black metal* norueguês com aquilo que foi (e é) produzido no Brasil numa simples relações de produção e

recepção. Em outras palavras, é preciso escapar a uma explicação que tenda a afirmar que aquilo que foi produzido alhures chegou ao Brasil, influenciou o *heavy metal extremo* que era feito por aqui, e a partir de então, existiria um *black metal* nacional, caudatário dos escandinavos. Muito dos elementos apresentados permitem pensar que as definições do estilo perpassam contatos no interior de um universo *heavy metal* que na década de 1980 já permitia que bandas distantes pudessem conhecer o trabalho umas das outras. Os noruegueses conheciam o que era produzido no Brasil, da mesma forma que as tendências internacionais já chegavam até aqui e eram adotadas, reconfiguradas ou rechaçadas.

Autores como Deena Weinstein (2000) e Keith Khan-Harris (2007) demonstram que no início dos anos 80 do século passado, uma rede de correspondências permitia que atores sociais ligados ao *heavy metal* trocassem informações, materiais e opiniões sobre as diversas ramificações do estilo. Com a radicalização dessas segmentações, protagonizadas pelo fortalecimento do *heavy metal* extremo, as diversas dimensões desse universo se autonomizaram, o que favoreceu a elaboração de uma rede extensa de contatos pelo mundo. Muito antes de a *Internet* ser popularizada, o *heavy metal* e principalmente os adeptos de suas vertentes mais extremas já rompiam as barreiras espaciais e temporais, conectando pessoas através do apreço comum por um tipo de música, que aos poucos também começou a agregar um modo de vida, com uma “ideologia própria” (segundo as palavras dos adeptos), ao ponto do *black metal* se configurar como um estilo que consegue produzir elementos que dão conta de elaborar uma identidade coletiva poderosa capaz de definir fronteiras de pertencimento e um modo de vida específico.

Nesse trabalho o foco se voltou aos adeptos do Estado de São Paulo, e uma parcela deles, pois não foi possível conversar com todas as hordas e retratar a trajetória de adoção ao estilo de cada uma delas. Em alguns momentos é esboçado um quadro representativo do *black metal* no país, baseado em alguns dados recolhidos e principalmente nas declarações dos interlocutores paulistas, que também não representa a totalidade dos posicionamentos a respeito do estilo no Brasil, ainda que seja possível identificar certas regularidades. Entretanto, apesar dos limites impostos pela etnografia, vislumbra-se uma dimensão coletiva de adoção ao estilo, que ultrapassa fronteiras e coloca em relação atores sociais e produções distantes entre si, mas que estão

conectadas como pontos de um mesmo universo compartilhado, que se assemelha a uma “comunidade imaginada”, conceito elaborado por Benedict Anderson (2008).

Para esse autor, a ideia moderna de nação e o próprio nacionalismo estão baseados naquilo que ele chama de comunidade política imaginada, um termo que engloba quase a totalidade das comunidades/sociedades, dado que em um coletivo, os indivíduos não conhecem a totalidade de seus membros, logo, tal dimensão só pode ser concebida por um processo imaginativo. O autor utiliza as narrativas dos romances nacionalistas e também a mídia impressa de larga escala para ilustrar uma perspectiva sobre o tempo que cria uma noção de comunidade e compartilhamento do mundo, como se a vida cotidiana de cada membro fosse atravessada pela dos outros. Há uma noção de totalidade que perpassa uma realidade compartilhada entre os “nossos”.

Como já foi dito, a circulação de informações e uma noção de comunidade *heavy metal* espalhada pelo mundo já havia se consolidado nos primeiros momentos de formação do gênero musical. Antes mesmo de falarmos do *black metal*, tais interações e elaborações imaginativas ocorriam entre os adeptos do *heavy metal*, através de cartas e *fanzines* impressos que circulavam pelo mundo inteiro entre os diferentes países. Posteriormente, com a popularização da *Internet*, tal fenômeno foi potencializado, alcançando muito mais lugares e pessoas, ao mesmo tempo em que foi se segmentando e cada estilo dentro do gênero foi ganhando autonomia. O *black metal* veio no bojo desse processo, consolidando uma rede de trocas de materiais e contatos e principalmente de compartilhamento de valores e referenciais coletivos sobre o fazer musical, a religião e a política. Contatos e trocas que não ocorrem somente através da indústria fonográfica *mainstream*, mas também, e em grande parte através de atores sociais ligados a uma perspectiva *underground* sobre a música.

A partir da constituição dessa trama de contatos, tanto através de mídias profissionais especializadas, quanto da troca de informações realizadas por cartas e *fanzines*, o fenômeno diagnosticado como similar aquilo que Sahlins (1997) define como “indigenização da modernidade”, torna-se evidente. Um exemplo disso é o impacto que a banda brasileira *Sepultura* causou no *heavy metal* mundial ao inserir elementos da “cultura local” em suas composições na década de 1990. Seu álbum *Roots*, lançado em 1996 foi rapidamente conhecido como uma inovação no *heavy metal* produzido no Brasil, pois incluía elementos definidos pelos integrantes da banda como tipicamente nacionais e símbolos representativos de uma suposta “brasilidade”, como as

batidas da música do *Grupo Olodum* e alguns temas ligados às culturas ameríndias, como os cantos dos índios xavantes. O *Sepultura* passou a vender para o mundo uma imagem de um *heavy metal* dotado de traços culturais brasileiros, que foi muito bem recebida no mercado internacional da música. Contudo, no início da década de 1990, paralelamente, e mesmo anteriormente a eles, a *Ocultan* já inseria elementos de um “culto nacional” (nas palavras de *Count Imperium*) em suas composições.

Esses fluxos não são, entretanto, características exclusivas do *heavy metal* e suas segmentações. Alexandre Pereira (2014) demonstra que mesmo entre o *rap* e o *funk*, elementos circulam e influenciam atores sociais pelo mundo, a partir daquilo que o autor define como “periferização da modernidade”, uma radicalização dessa dinâmica, pois não somente produtos dos países pobres, mas também aqueles marginalizados na periferia, ou seja, a periferia da periferia, também integram tais fluxos de mútuas influências no interior e entre os gêneros musicais e seus adeptos. Cada um desses gêneros musicais, ainda que muito diferentes, estão alicerçados nas construções simbólicas elaboradas pela indústria fonográfica *mainstream*, mas principalmente pelas negociações entre os diferentes arranjos coletivos que a eles se filiam. Há muitas conexões e possibilidades inesperadas que são mobilizadas por esses atores sociais, ao ponto de aproximarem aqueles que estão distantes e que antes não eram pensados lado a lado.

O *black metal* permite vislumbrar tal fenômeno, no sentido em que aproxima contextos sociais e políticos tão diversos como a Escandinávia e o Brasil. Essa questão permite compreender como tais associações transcendem fronteiras e se sobrepõem às segmentações geopolíticas, a ponto de ser possível tomar a “imaginação como uma prática social” que funda tais noções de pertencimento (APPADURAI, 1997). A nação e o seu congênere: O nacionalismo, aparecem, então, como mais coisas imaginadas entre outras, que podem ser mobilizadas em determinados momentos e em outros não. A comunidade imaginada, portanto, está atrelada a essas potencialidades difíceis de serem mapeadas em sua totalidade. Pode-se pensar que aquilo que está conectado a determinada nacionalidade, como gêneros musicais carregados de uma “localidade”, circulariam, instigariam estratégias similares e passariam a ser vistos menos como representação da música de um país e mais como uma possibilidade de expressão daquilo tomado como “nosso”, que antes não teria seus canais adequados de expressão.

Noções de nacionalidade circulam pelo *black metal*, ganhando força com aquilo que os noruegueses defendem em sua música. Culturas ancestrais, ideais nacionalistas contrários à imigração e a nomeação de inimigos do estilo se alinham a essas imagens de uma nação ameaçada, que se aproximam daquilo que Anderson (1998) aponta como elementos fundamentais para a construção de um sentimento de comunidade. Ainda assim, conforme o *black metal* se consolida como um estilo, a partir da crescente segmentação no interior do gênero *heavy metal*, esses ideais definidos como nacionalistas, dissolvem-se em diferentes interpretações e posturas, de acordo com as sensibilidades de cada arranjo coletivo ou ator social que se filia ao estilo pelo mundo.

A defesa de traços que definem a identidade do estilo é colocada à frente de um discurso nacionalista. Mais que a nação, o *black metal* é a bandeira levantada por esses adeptos. Assim, defender o *black metal* nacional com suas idiossincrasias, ou simplesmente valorizar aquilo que é produzido pelos seus pares é honrar os ideais do estilo. Os noruegueses trouxeram vários elementos da cultura nacional e escandinava, enquanto muitos brasileiros fizeram o mesmo com elementos considerados locais. Outros, mesmo abandonando um discurso nacionalista e político, ao adotarem o noções sobre o satanismo como marca do *black metal* brasileiro definiram alguns elementos particulares como representações de sua principal característica. Por sua vez, a horda *Ocultan*, pioneira na quimbanda *black metal*, que adotou estratégia parecida àquela dos noruegueses no resgate de tradições locais, não reproduz discursos de cunho político e segregacionista. Isso demonstra, que apesar dos tons nacionalistas de determinados posicionamentos, aquilo que predomina na definição de pertença ao estilo entre os adeptos paulistas (e no limite dos brasileiros) é a filiação ao *black metal* e o compartilhamento de seus valores e ideais.

A comunidade imaginada do *black metal* transcende as ideias de nação, pois as maneiras como tais elementos são organizados apresentam um quadro complexo, com diferentes posicionamentos, que vão desde aqueles que elaboram um intrincado discurso de origem européia nos trópicos, até aqueles que optam por elementos locais ou mesmo o satanismo como dimensão ritual de suas práticas. Não é possível definir o *black metal* por esses meios, pois o compartilhamento de experiências e ideais ultrapassa a ideia de nação, que é englobada pelo pertencimento ao estilo. Ser *black metal* é participar de um movimento de resistência ao cristianismo no mundo, é estar afeito a uma sonoridade que não pretende ser comercial. Isso foi algo constatado nas conversas com os adeptos

paulistas, pois explícita ou implicitamente todos se concebem como integrantes de um coletivo maior, que abrange pessoas que vivem o mesmo que eles, que compartilham dos mesmos ideais e que defendem os mesmos princípios. Algumas vezes a imagem que surge é aquela do interior do Estado, onde hordas conservam suas tradições e as passam através das gerações, em outras, adeptos falam de hordas finlandesas e polonesas como integrantes do mesmo universo de produção *underground*, pois o *black metal* para alguns, é “global”, como nos diz *Kerac Troyll*.

Existe uma noção que circula, de que existe um espírito *black metal*. *Cavalo Bathory* da horda *Amazarak* afirma que o “*black metal* é uma essência que corre nas veias”. Assim, ser *black metal* é compartilhar algo, que se pretende ser intrínseco e disseminado entre os adeptos. É também preciso entender que as experiências pessoais entre eles configuram dimensão essencial de pertença ao estilo, pois fazem parte da experiência cotidiana de tecer alianças. Por isso a categoria nativa cena é mobilizada constantemente para definir essa esfera coletiva de pertencimento. Contudo, a comunidade imaginada do *black metal* transcende tais experiências pessoais, que alguns podem definir como “concretas” ou “face-a-face”. Fazer parte do estilo é compartilhar algo com pessoas que não são conhecidas e que talvez nunca venham a ser. É julgar ser possuidor de uma “essência *black metal*”, que tanto noruegueses quanto brasileiros possuem. Por isso, constantemente o lema “Força, Sangue e Honra” é proclamado, mais como uma afirmação da conexão entre os adeptos do estilo, do que uma estratégia de levantar a consanguinidade de conterrâneos.

A dimensão imaginada do pertencimento desses atores sociais ao universo do *heavy metal extremo*, ou do *underground*, também é apontada por Campoy (2010), que em seu trabalho tenta analisar as regularidades existentes entre aquilo possível de ser definido como as diversas “cenas” brasileiras. Contudo, a amplitude de seu trabalho também exige que generalizações sejam feitas e que muitos dos lugares comuns sobre esse suposto *underground* nacional sejam reproduzidos. É notável a existência da defesa do *heavy metal extremo* como um universo comum, que agrega tanto os adeptos do *black metal* quanto os de outros estilos, contudo, a partir das definições nativas de pertencimento, pode-se notar que as segmentações internas do *underground do heavy metal extremo* geram discursos que reivindicam a vanguarda de uma espécie de movimento de resistência, um núcleo duro composto por esses “guerreiros do *black metal*”, que mesmo espalhados pelo mundo, estariam unidos em prol de uma causa que

já teria sido abandonada pela maioria dos adeptos de outros estilos de *heavy metal*. Ainda que sejam escutadas muitas menções elogiosas a bandas de *doom*, *thrash* e *death metal*, que eventualmente se apresentam juntas às hordas de *black metal*, as divisões não passam despercebidas e representam elemento fundamental das representações construídas a respeito dessa dimensão coletiva imaginada.

Foi possível recolher declarações de alguns adeptos paulistas sobre os constantes problemas envolvendo eventos e festivais nos quais bandas de *black metal* apresentam-se com bandas de outros estilos extremos. Desentendimentos justificados por supostas divergências nas posturas de alguns músicos, que não afeitos aos ideais do *black metal* e do *underground* colocam seus interesses individuais acima dos coletivos. Tudo se passa como se, apesar de alguns conflitos internos, o *black metal*, ao misturar-se com outros estilos, estaria se abrindo a interferências indesejadas.

Da mesma forma que o *heavy metal* se segmentou, o *black metal* se disseminou em diferentes cenas pelo mundo. Ainda assim, é possível perceber como tais atores sociais se consideram pertencentes a um mesmo universo relacional, compartilhando os mesmos referenciais, mesmo que muitos defendam o pioneirismo brasileiro, ou apontem certas idiosincrasias do *black metal* nacional. Em uma das ocasiões de show na capital do Estado de São Paulo, travou-se contato com Kaspar, um antropólogo alemão, que há algum tempo vive no Brasil. Ele integra uma horda de *black metal* e há muito tempo tem envolvimento com o estilo. Nessa ocasião, durante uma conversa a respeito da capacidade do *black metal* romper fronteiras e unir pessoas em diferentes lugares do mundo em prol de uma causa, Kaspar relatou como a horda baiana *Mystifier*, ao tocar pela primeira vez na Alemanha, tinha levado alguns dos presentes às lágrimas, pela emoção de verem um ícone do estilo se apresentar. Alemães aos prantos por verem adeptos do *black metal* negros, vindos de um país latino americano, não parece uma imagem crível para aqueles que eventualmente reproduzam certos estereótipos ou supostos lugares-comuns, tanto sobre alemães quanto sobre adeptos do *black metal*.

Mesmo que esse fato tenha sido romantizado pelo colega de profissão, ainda assim, no universo do *black metal* tal cena é possível, da mesma forma que é provável encontrar um adepto brasileiro sem nenhuma “ascendência européia” defendendo o odinismo ou a supremacia racial. São discursos e práticas possíveis entre os adeptos do estilo, ainda que algumas sejam mais aceitas que outras. Por isso, é corrente a desconfiança e as acusações veladas de que muitos são falsos, ou de que os brasileiros

tendem a cultuar as bandas estrangeiras em detrimento das nacionais. Há, em todo momento, um reforço de que aquilo que é produzido no Brasil é equivalente ao *black metal* de outras partes do mundo, porque o pano de fundo é construído a partir de um coletivo imaginado, no qual todos compartilham os mesmos ideais. Essas supostas equivalências podem ser rompidas, pois como se verificou no caso da quimbanda *black metal*, os testemunhos indicam que tais elementos só foram definitivamente aceitos dentro do estilo quando integrantes de bandas estrangeiras os adotaram. Contudo, há constantes estratégias que buscam dissolver tais fronteiras e aproximar lugares distantes e localizá-los no interior de um mesmo universo, aquele dos “guerreiros *black metal*”, engajados em uma batalha em prol de um conceito sonoro, uma postura específica sobre os eventos e performances, um coletivo de sujeitos contrários ao cristianismo e seus fiéis.

CAPÍTULO 2 - DELINEANDO CENAS E CIRCUITOS: FORTALECENDO AS FILEIRAS DO BLACK METAL

Nesse capítulo são apresentados os principais espaços ocupados pelos integrantes do *black metal* na cidade de São Paulo e em sua Zona Metropolitana. Não existem muitos estabelecimentos que abrigam eventos do estilo, contudo, seu mapeamento só foi possível através do contato com os atores sociais. Identificar as recorrências e regularidades da presença *black metal* na cidade não é tarefa fácil quando se toma como referência somente os espaços – ainda que “garimpando” pela cidade e buscando casas de shows relacionadas com o *heavy metal* alguns indícios apareçam –, pois a base para sua organização é um complexo arranjo de alianças consolidadas entre seus adeptos.

Na cidade de São Paulo é possível presenciar apresentações de bandas internacionais no *Hangar 110*, casa de eventos localizada no bairro do Bom Retiro, que tem tradição na realização de shows de *heavy metal*, e também no *Carioca Clube*, no bairro de Pinheiros, que agrega em sua programação tanto bandas de samba e pagode, quanto atrações internacionais ligadas ao *black metal*. Contudo, tais espaços não fazem parte da “cena” de acordo com os adeptos, pois neles ocorrem shows agenciados e produzidos, na maioria das vezes, por sujeitos não tão integrados com os valores do *underground*, ainda, que em alguns casos, hordas nacionais possam apresentar-se nesses eventos como bandas de abertura. A perspectiva do lucro é apontada como o motor desses eventos, o envolvimento é outro, diferente do existente entre os produtores ligados à cena *black metal*.

Essas nuances que de longe podem parecer meras variações, que na prática talvez não produziram grandes diferenciações, só puderam ser compreendidas quando a perspectiva “de perto e de dentro” se concretizou no campo (MAGNANI, 2002), que no caso do *black metal* se referiu a uma atitude tomada pelo pesquisador, produto de um exercício de aproximação que só pôde realizar-se quando muitos contatos haviam sido feitos, com insistência e certa paciência. Como foi explicitado no capítulo introdutório, estabelecer contato com os integrantes dessa cena *black metal* foi um processo que demandou estratégias específicas de entrada no campo, sendo que essa perspectiva defendida por Magnani, focada nos atores sociais e suas práticas foi capaz de compreender os meandros dessas alianças e laços de pertencimento. Isso ficou mais

explícito por meio da tentativa inicial de identificar um “circuito *black metal*” na cidade de São Paulo, que não permitiu a definição de um padrão; antes de travar contato com os atores sociais envolvidos com o estilo, o circuito não aparecia, não ganhava forma e não podia ser mapeado.

Dessa maneira, muitos dos espaços que em um primeiro momento pareciam importantes foram se mostrando periféricos em relação à cena. Como o recorte espacial dessa categoria nativa é sempre muito maleável e volátil, estabeleceu-se um ponto de partida como estratégia metodológica. É sempre necessário começar, mesmo que seja pelas beiradas, e no caso do *black metal*, o espaço emblemático da cena, sua referência mais importante foi se confirmando para a pesquisa no decorrer das diversas entrevistas e observações de campo: O *Fofinho Rock Bar*. Essa casa de shows é apontada pelos adeptos paulistas (principalmente os paulistanos) do estilo como fundamental para a cena.

Existem outros espaços, alguns ocupados momentaneamente, como salões de festa, estabelecimentos alugados para shows e espaços cedidos pelo poder público. Foi possível presenciar e tomar conhecimento de eventos realizados com certa regularidade nas cidades de Franco da Rocha, Jandira, Osasco (cidades da região metropolitana de São Paulo), Hortolândia, Atibaia, Valinhos (cidades da região de Campinas) e em algumas mais distantes em relação à Capital, como Tietê, Cerquilha, Piraju, Franca e Araraquara (cidades do interior do Estado). No sentido Capital interior, as hordas transitam em espaços que inicialmente possuem pouca lógica em sua distribuição, assim, as configurações desse amplo circuito só puderam ser compreendidas quando as alianças entre os adeptos e as hordas se tornaram inteligíveis.

Esses supostos aliados se encontram, trocam favores, viajam e promovem seus “rituais” tanto nos confins do interior quanto na metrópole. Por isso, esse sistema de alianças que no recorte inicial da pesquisa havia ficado restrito à cidade de São Paulo e à sua zona metropolitana, pôde ser expandido para outras regiões do Estado. Apesar dos esforços etnográficos não terem dado conta da observação em cada um desses espaços, foi possível construir esse quadro de relações e um circuito interurbano *black metal*, que se expande conforme as alianças se estabelecem e permanecem no tempo.

Assim, o esforço desse capítulo é demonstrar as conexões entre esses espaços separados geograficamente, mas tão próximos quando se fala de um pertencimento à cena. Há uma infra-estrutura composta por pessoas, que parece inverter a perspectiva

que poderia tomar a cidade como suporte, ou seja, são atores sociais engajados em determinadas práticas que permitem que esses espaços possam ser definidos como parte dessa cena *black metal*, que muitas vezes é concebida como paulistana ou paulista, pois dependendo da circunstância em que o discurso é produzido, seus horizontes são alargados para que caibam mais pessoas dentro dela.

O intuito central é apresentar as formas de sociabilidade e toda a gama de elementos que expressam a presença *black metal* na cidade de São Paulo, contudo, deixar de lado as ramificações dessa cena para além dos limites da metrópole impediria o pesquisador de demonstrar toda a riqueza dos dados recolhidos. O *Fofinho Rock Bar* ganha proeminência nessa descrição, mas as observações em outros ambientes de shows também são apresentadas. O *Arena Metal São Paulo* é tratado nesse capítulo, definido pelos seus próprios idealizadores como um “projeto” criado para apoiar a cena *metal*. No momento esse projeto ocupa uma casa de shows no centro de São Paulo, mas não tem necessariamente uma localização espacial fixa. Também são apresentadas algumas observações sobre espaços que eventualmente compõem a cena *black metal*, além de serem mencionadas cidades e eventos, dos quais, através de cartazes de divulgação e de conversas se tomou conhecimento.

Assim, descritos os espaços e apresentadas as relações que permitem sua constituição como representações da cena *black metal*, há um esforço de tornar inteligível esses circuitos urbanos, apontando como esses atores sociais transformam os sentidos dados aos espaços da cidade através de seus valores, normas de conduta e concepções sobre o pertencimento e comprometimento a partir de noções específicas sobre o coletivo. Essa estratégia metodológica persegue o objetivo de tornar inteligível a cena *black metal* e tomá-la como norte da análise.

Ao lidar com o risco de tomar o discurso nativo como a explicação antropológica, os dados foram organizados no intuito de evidenciar três dimensões indissociáveis: Os atores, os cenários e consequentemente as regras, para a partir disso, demonstrar como as práticas se integram aos discursos e como os espaços ocupados por esses atores sociais ganham forma e sentido na relação que estabelecem com as perspectivas nativas de coletividade. Geertz evidencia a importância de transitar entre as “experiências próximas e distantes” (2004[1983]), não que o antropólogo possa compor a sua *corpse paint* e sentir “na pele” o que é ser um adepto do *black metal*, mas como uma preocupação metodológica com a aproximação das práticas e discursos nativos, que

permite a constituição desses quadros de referência nos quais os significados são entrelaçados, tornando inteligível o contexto no qual esses atores sociais dão sentido àquilo que fazem.

A cena está muito próxima para seus adeptos e é difusa em sua concepção semiótica quando interpretada de uma perspectiva distanciada, pois os seus usos nos discursos descritivos e no momento de demarcar laços de pertencimento são corriqueiros, ela é imaginada em seus contornos, pois existe uma memória construída na experiência que é frequentemente mobilizada por esses atores sociais.

2.1. Fofinho Rock Bar: “A mais antiga e tradicional casa de rock de São Paulo”

Ao perguntar aos adeptos sobre os locais nos quais é possível encontrar o *black metal* na cidade de São Paulo, a resposta sempre foi a mesma: *Fofinho Rock Bar*. Apesar de os atores sociais ligados ao *black metal* transitarem por outros espaços da cidade, casas que muitas vezes realizam eventos ligados ao *heavy metal*, é no *Fofinho* – localizado no bairro do Belém, região Centro/Leste da capital – que o *black metal* se concentra, é lá que os shows do estilo, defendidos como “cerimônias” e “rituais” são executados com maior frequência. É desse espaço que os adeptos paulistanos se apropriam para colocar a cena em movimento. No início dessa pesquisa foram mapeados os diversos bares de *heavy metal* e *rock n’roll* da cidade que invariavelmente abrigavam eventos ligados ao *black metal*, contudo, a situação atual do estilo na capital se resumia ao *Fofinho*, e nos últimos anos, também ao *Arena Metal SP*, que é mais um projeto que apóia a realização de eventos – como será demonstrado mais à frente – do que propriamente uma casa de shows.

Em São Paulo a frequência de shows varia de um a três por mês, que em sua maioria ocorrem no *Fofinho Rock Bar*: “A mais antiga e tradicional casa de rock de São Paulo”, como o *slogan* de seu *website* a descreve⁵⁶. A casa tem mais de 40 anos de existência e contempla em sua programação desde o *rock* até o *heavy metal* extremo, variando entre apresentações ao vivo e noites nas quais ocorre a reprodução de listas musicais pré-determinadas: Eventos com som mecânico, quando as atrações musicais ficam a cargo do DJ da casa que define um tema junto aos proprietários.

⁵⁶ <http://www.fofinhorockbar.com.br/>

O *black metal* ocupa a casa na maior parte das vezes aos sábados à noite, ainda que em alguns meses mais movimentados tenhamos shows do estilo também às sextas-feiras. Importante notar que no *Fofinho* poucas vezes durante os anos de 2012 e 2013 ocorreram apresentação ao vivo de bandas de *heavy metal* tocando apenas composições próprias, pois em sua maioria as noites eram ocupadas por bandas *cover* e som mecânico. Portanto, as noites *black metal*, nas quais as hordas tocam somente músicas próprias, podem ser caracterizadas como uma exceção aos padrões das atrações da casa.

Descendo da estação de metrô Belém linha vermelha na Zona Leste da Capital, são cerca de 10 minutos de caminhada por uma área residencial, que nos horários nos quais ocorrem os shows – geralmente após as 22:00 horas – já está vazia e com pouco movimento nas ruas. Ao chegar à Avenida Celso Garcia essa aparente tranquilidade é abalada pelos veículos em alta velocidade que parecem querer invadir a calçada esburacada. É nela que se aglomera a massa negra dos frequentadores. Não é difícil identificar o local da casa, pois nos dias de evento, já no horário marcado, várias pessoas se aglomeram na calçada em frente ao bar.

O momento anterior e logo após a abertura da casa serve de oportunidade para encontrar os amigos, as rodas se formam, muita cerveja é consumida, pois ao lado da *Fofa* (para os mais íntimos) outro bar funciona até altas horas da noite. São ouvidas risadas e é ali que muitas histórias são contadas. Foi possível escutar muitas declarações de amizade e camaradagem feitas em voz alta, com braços nos ombros. Depois de um tempo comparecendo aos eventos e já sendo reconhecido como pesquisador, alguns vinham até mim, muitas vezes já alterados pela bebida e apresentavam os amigos afirmando que aquele era “um verdadeiro *black metal*”, “guerreiro das antigas”, e que na ocasião do evento tinham se encontrado.

Fotos são tiradas em meio a poses nas quais todos se aglomeram e fazem sinais: O *molochio* difundido por Ronnie James Dio⁵⁷, as mãos levantadas, os punhos serrados, muitos com o dedo médio em riste. Aparentemente a divulgação dos *flyers*⁵⁸ dos eventos garante que determinadas pessoas tomem conhecimento do que irá ocorrer

⁵⁷ O *molochio* é um gesto realizado com as mãos, no qual os dedos indicador e mínimo são estendidos, enquanto o polegar, médio e anular se fecham sobre a palma da mão formando a figura de um chifre. Tal gesto foi popularizado no *heavy metal* por Ronnie James Dio, um dos vocalistas da banda *Black Sabbath*.

⁵⁸ *Flyers* são pequenos panfletos com medidas que não ultrapassam as dimensões de 15x10 cm, utilizados na divulgação dos eventos.

naquela noite, garantindo aos sujeitos ligados ao estilo que ao menos uma meia dúzia de amigos será encontrada ali.

Ao lado do *Fofinho* há um bar que funciona durante toda a noite até o fechamento da casa, que costuma ocorrer perto das 5 da manhã. É ali que alguns ficam conversando antes e até mesmo durante os shows. A cerveja é mais barata do que lá dentro e em dias quentes a temperatura é mais agradável. Poucas pessoas ficam no balcão ou ao lado da *junkte box* que toca faixas de rock dos anos 70. Ninguém parece prestar atenção à música, pois o “som ambiente” é complementado pelas vozes e risos. Contudo, a tendência é sempre que a maioria entre na casa e não fique do lado de fora enquanto uma horda se apresenta. Ainda que alguns façam isso e corram o risco de serem julgados negativamente.

Sobre essa questão, em uma das entrevistas realizadas um membro antigo da cena afirmou o seguinte: “Alguns se dizem verdadeiros apoiadores da cena, mas ficam do lado de fora enchendo a cara e depois vêm esmolar o nosso CD”. “Esmolar o CD” significa pedir um desconto sobre o preço de venda. Nos ambientes de show é frequente a venda de materiais das bandas do estilo e como o processo de produção desses álbuns tem sempre o envolvimento e investimento de alguns membros da cena, insistir em um abatimento no preço pode significar o desrespeito ao trabalho e esforço alheio.

Apesar de o consumo de bebidas alcoólicas ser tratado com naturalidade, são frequentes as recriminações daqueles que gastam grandes quantias de dinheiro com cerveja e não compram sequer um material⁵⁹ das hordas que estão se apresentando. Daqueles que saíram de casa e compareceram à porta do evento é exigido que paguem o ingresso – que nos casos de eventos com bandas nacionais não ultrapassa os 25 reais –, entrem na casa e prestigiem as hordas presentes. “Encher a cara” é de praxe para alguns, mas deixar que isso transpareça como único objetivo de se estar ali pode gerar a condenação e comprometer sua reputação.

No *Fofinho* ocorrem apresentações das principais hordas paulistas e de algumas vindas de outros estados brasileiros. Como muitos dos adeptos do *black metal* afirmaram, o *Fofinho* é a única casa de shows que ainda abre espaço para as hordas e isso pode ser explicado pela proximidade do proprietário com a cena. Fausto, proprietário do *Fofinho*, em muitas das entrevistas realizadas foi citado com um dos poucos donos de casa de show a dar apoio ao estilo na capital. Mais tarde se descobriu

⁵⁹ Cds, LPs e camisetas.

que seu envolvimento com a cena vem de longa data, pois já foi integrante da horda *Ocultan* e faz parte da banda de *thrash metal* *Nightmare*, além de possuir um projeto solo de *black metal* chamado *Into the darkness my destiny*. Essa proximidade entre aqueles que organizam shows e os proprietários da casa é expresso nas palavras de Daniel (vulgo *Kerac Troyll*), produtor de shows que com a ajuda de algumas parcerias realiza o evento *Scream of Agony Fest*:

Tenho um envolvimento pessoal com o Fausto e a Renata [proprietários do *Fofinho*]⁶⁰, são grandes amigos meus há muito tempo. Então, a gente não só tem assim aquela conversa de show nada, a gente pergunta um da família do outro, como estão, se está tudo bem. Então é assim, com o Fausto e a Renata não é apenas o lance profissional é o lance pessoal, da mesma forma com o Alex e o Claudinho do Arena Metal, que já não é mais a coisa profissional, já somos todos amigos pessoais, de sentar no boteco, de um ligar para o outro e perguntar: Como é que você está? (...) Eles sempre estão nos eventos, em shows, o Fausto toca em uma das melhores bandas de *heavy metal* de São Paulo, que é o *Nigthmare*, e não só o *Nightmare* como o *Into the darkness My Destiny*, que é uma das puta banda de *black metal* aí, e sem falar que ele já tocou no *Ocultan*. Então o cara está sempre próximo do pessoal, ele não é apenas mais um cara visando lucro, ele está ali para fazer acontecer também (entrevista realizada em 20 de março de 2013).

Essa proximidade do proprietário de uma das poucas casas de shows de São Paulo que disponibiliza seu espaço para as hordas locais parece seguir certa regularidade dos padrões de filiação à cena. No *black metal* tudo se passa como se toda a estrutura necessária para que os eventos ocorram fosse atrelada a relações pessoais entre os membros. As atividades mobilizadas e exigidas são realizadas por sujeitos que se conhecem, a impessoalidade e as relações comerciais típicas do mundo da indústria fonográfica, quando existem, parecem ser sistematicamente controladas ou rechaçadas. Em muitos casos elas ocorrem, um produtor pode estabelecer relações puramente comerciais com as hordas e organizar eventos com elas, contudo, há sempre uma reserva nesses casos, esses seriam exemplos do que Daniel define como: “Caras visando lucro”.

Nesse sentido, o termo “mercenário” é utilizado para definir alguns empresários envolvidos no ramo da produção, sujeitos pouco interessados em produzir eventos

⁶⁰ Destaque meu.

apenas com hordas nacionais. Na grande maioria desses casos a atração principal é uma banda estrangeira, enquanto as nacionais, quando tocam, fazem shows de abertura, muitas vezes com equipamentos inferiores e desembolsando certa quantia para poderem participar do evento. Essas relações são vistas com maus olhos e podem até mesmo manchar a reputação de uma horda que se sujeita a participar sob tais condições.

Por isso, o *Fofinho* é apontado como um espaço fundamental para a cena. A proximidade com os proprietários dá certa liberdade aos produtores na negociação com as hordas e a segurança de que as relações estabelecidas na organização não perpassarão apenas interesses comerciais. Produtores e hordas se conectam por uma espécie de “círculo da dádiva”, no qual existe a obrigação de “dar, receber e retribuir” (MAUSS, 1988[1925]). A noção de comprometimento é mobilizada constantemente pelos produtores que utilizam o espaço da casa, pois existe a projeção sobre o nível de envolvimento dos proprietários em relação à cena, ou seja, julga-se que o mesmo comprometimento daqueles que estão envolvidos na produção exista entre os proprietários da casa e os frequentadores.

Ilustrativo dessas relações é o fato de, durante o período das investigações de campo, não terem sido feitas as revistas dos frequentadores e nem mesmo a contratação de seguranças em muitos dos eventos realizados pelos integrantes da cena *black metal* no *Fofinho*. Na primeira vez em que estive na casa em um evento *black metal*, parei ao lado de um senhor que recolhia os ingressos esperando uma revista, ele apenas deu uma risada, como quem diz: “Você não é daqui não é mesmo?”, e me mandou entrar⁶¹.

Por sua vez, as dependências do bar parecem expressar uma metáfora em concreto e aço de uma categoria nativa que muitas vezes mimetiza a noção de cena: O *underground*. Os subterrâneos do *black metal* parecem estar materializados na estrutura da casa. Logo ao lado da bilheteria, encaixada ao canto de uma garagem que vai quarteirão a dentro, uma porta leva a uma escada, um corredor apertado no qual sobem ou descem dois por vez. No final da escada está o salão/pista, um espaço retangular de cerca de 50 por 15 m, o palco fica logo ao lado da escada de entrada, elevado em 1,5 m. No fundo do salão é possível ver a cabine do DJ no canto superior esquerdo, sua luz azul denuncia a silueta do controlador de som, que em dias nos quais ocorrem

⁶¹ Em alguns eventos a revista pode ocorrer, ainda que de maneira pouco criteriosa. Essa prática está relacionada com a produção do evento, já que alguns realizadores não se preocupam com tal questão e outros exigem a revista até certo horário, demonstrando despreocupação com tal procedimento.

apresentações ao vivo, fica responsável por tocar a música dos intervalos ou colocar os *playbacks* que muitas vezes indicam o início da apresentação de uma horda.

Judeu, o DJ que organiza o som mecânico da casa em muitos eventos de *black metal* conhece o “pessoal” de longa data e gosta de contar as histórias de outros eventos ocorridos no *Fofinho*. Na primeira vez em que foi abordado fez questão de adiantar que não era judeu, o apelido seria uma brincadeira. Seu repertório varia em cada dia de show, em alguns o tema pode ser o *hardrock*, mas nos dias do *black metal* os CDs espalhados em sua bancada são de bandas com logos ilegíveis⁶² e figuras sinistras nas capas e contracapas. Muito “som”⁶³ de hordas brasileiras é executado. Ele gosta de mostrar suas preciosidades, algumas recebidas das mãos dos próprios músicos. *Judeu* não se define como um xamã, como alguns DJs da música eletrônica (FERREIRA, 2006), mas quando “aperta o *play*” no intervalo entre uma apresentação e outra, dá a deixa para que alguns caminhem até o centro do salão e com suas guitarras imaginárias comecem a *banguelar*, balançando a cabeça repetitivamente, solitários, como em um transe extático.

No fundo do salão, ao lado direito, há uma escada que leva para baixo em semicírculo até uma sala com as mesmas dimensões da pista, onde funciona um bar e as distros se instalam. É o local onde as mesas de venda dos materiais são montadas. É ali que a maioria permanece durante toda a noite com exceção dos momentos das apresentações, quando a maior parte dos presentes sobe as escadas. Essa parte de baixo é sempre iluminada, enquanto as luzes da pista na parte de cima nunca são ligadas. É curiosa essa disposição dos espaços da casa, que se torna perigosa ao ser combinada como o álcool consumido pelos frequentadores e com a escuridão do ambientes.

É interessante notar a dinâmica do *Fofinho*. Nos intervalos entre uma apresentação e outra, parte das pessoas vai para fora tomar cerveja no bar vizinho, outra parte desce as escadas e consome na própria casa. Alguns casais ficam na parte de cima sentados nos bancos laterais, enquanto outros sujeitos, solitários, ocupam o centro do salão e balançam freneticamente a cabeça ao som da música reproduzida. O início de uma apresentação é perceptível, o som mecânico para, gritos guturais e notas perdidas são ouvidos, os músicos fazem os últimos ajustes dos instrumentos e para os mais

⁶² Os logotipos das hordas de *black metal* em sua grande maioria são ilegíveis, representando tanto a agressividade de seu “som”, quanto a perspectiva da “restrição”.

⁶³ Som é uma categoria nativa amplamente mobilizada para definir a música *black metal*.

atrasados a deixa pode ser a reprodução da introdução gravada, que anuncia que a horda já iniciou seu show.

Enquanto o movimento das pessoas entre os andares do bar ocorre, no *backstage* são as hordas que se revezam na utilização do espaço. Enquanto alguns preparam os instrumentos, outros já iniciam a produção das *corpse paints*, cada um ao seu modo dá o toque de personalidade à pintura que compõe um dos principais elementos do estilo, enquanto isso, aqueles que já se apresentaram descansam no único sofá que compõe esse espaço apertado e de teto baixo. O espaço da casa parece ser cheio de recortes, nenhum dos ambientes é regular, até os banheiros parecem labirintos ou passagens secretas escondidas por cortinas. Contudo, todos transitam com naturalidade pelos ambientes, alguns visivelmente bêbados, embora andem desenvolto pelas diversas armadilhas que compõem a casa.

Várias vezes tropecei nos degraus escondidos pela meia luz, falseei o passo nas escadas ou bati a cabeça nas vigas baixas que atravessam o ambiente do *backstage* e que obriga aqueles com mais de 1,80 a andar curvados. Em certa ocasião, depois de tropeçar duas vezes no degrau que dá acesso ao banheiro masculino, permaneci nas proximidades observando o fluxo e pude notar que mesmo os embriagados conseguiam evitar o obstáculo. No *Fofinho* não são somente as concepções particulares sobre a música daqueles que assistem ao show, ou das hordas que se apresentam, que parecem se enquadrar a determinados parâmetros, o próprio transitar por seus espaços, subterrâneos cheios de escadas, requer uma corporalidade treinada na experiência, que pode provar diversas vezes no corpo a falta de familiaridade com o lugar.

Aparentemente há um conjunto de parâmetros que regulam os comportamentos dos adeptos em espaços como o *Fofinho Rock Bar*, e que exigem certas condutas sérias e respeitadas dos frequentadores, principalmente nos momentos das performances das hordas. Existe uma espécie de anedota que corre no universo *heavy metal* paulistano a respeito de um bar localizado na região do Anhangabaú, próximo ao famoso bar do *Bin Laden*, denominado *Bar dos Blacks*, que era frequentemente ocupado por adeptos do *black metal* no final da década de 1990 e início dos anos 2000. É narrado por alguns, que nesse bar era proibido dar risadas ou fazer quaisquer brincadeiras, sob pena de ser expulso do ambiente. O recinto não mais é um ponto de encontro dos adeptos do estilo, contudo, a maneira como esse espaço se constituiu como um refúgio alternativo ao *Bar do Bin Laden* – uma das referências do cenário *rock/heavy/punk* de São Paulo –, e

também a maneira como essas referências anedóticas a respeito do comportamento *black metal* se disseminaram, ilustra como as condutas e posturas dos adeptos do estilo são reconhecidas por aqueles que compartilham alguns dos ambientes frequentados. Para alguns, comportamentos exagerados e sérios demais, para outros, sinônimo de dedicação e respeito.

Um elemento importante que pode ser tomado como representativo dessa seriedade, é a corporalidade do público que assiste as apresentações das hordas. Nos eventos nos quais hordas de *black metal* se apresentavam no *Fofinho Rock Bar*, não foi possível observar os presentes “agitando, abrindo rodas” ou realizando *moshs*. Essas são práticas comuns em shows de *heavy metal* extremo, nos quais o público nos momentos mais rápidos das músicas começa a se esbarrar violentamente ou a andar rapidamente em círculos (a roda), gesticulando e golpeando o ar enquanto balançam a cabeça, muitas vezes subindo no palco e pulando sobre a platéia (o *mosh* ou *mosh pit*).

Tais movimentos que podem ser tomados como indícios de aceitação da apresentação da banda não ocorrem no *black metal*. Os presentes se limitam a presenciar a performance da horda de braços cruzados, fazendo movimentos com a cabeça. No final de cada apresentação a ovação é executada com o *molochio* ou o punho em riste, palmas ou urros. Os mais exaltados balançam a cabeça freneticamente, realizando movimentos pendulares com o corpo, como em um transe extático, no qual a sonoridade produzida pela horda entra como vetor. Contudo, não são comuns contatos físicos entre aqueles que presenciam a apresentação.

Em algumas ocasiões foram presenciadas tentativas de criar tal movimentação no público, mas em todas elas houve uma imediata reprovação dos demais. Em um evento em Franco da Rocha⁶⁴ durante a apresentação da horda *Ritual Murder*, que subiu ao palco vestindo capuzes e capas, sem deixar nenhuma parte de seus corpos à mostra, um jovem começou a se exaltar e em dado momento empurrou um dos sujeitos que estavam ao seu lado. Desde o início da noite ele ensaiava alguns movimentos bruscos em frente ao palco e foi notado que alguns dos presentes já começavam a se irritar e a perceber que o tal garoto não conhecia algumas das regras de comportamento de um show de *black metal* como aquele. A resposta ao empurrão foi imediata, pois dois outros se aproximaram e investiram violentamente contra o garoto, que desconcertado tentou apaziguar a situação sem muito sucesso. Rapidamente os seguranças do local o

⁶⁴ Município da zona metropolitana de São Paulo.

imobilizaram e o levaram para fora do ambiente. A horda continuou sua apresentação e os demais envolvidos na confusão voltaram às suas posições, de braços cruzados balançando as cabeças como se nada tivesse acontecido.

Essa reação dos presentes diante do comportamento do garoto, dificilmente presenciada em shows de *heavy metal*, chamou a atenção e passou a ser um dos temas das entrevistas realizadas com integrantes da cena *black metal*. *Fürst* da horda *Devilish* relata:

Tem camarada meio chapado que quer abrir roda, daí você tem que segurar ele, porque ele vai apanhar. Porra! Você não está tocando uma música romântica, você não está numa ópera, é um estilo de música que reflete energias negativas, então para o bicho pegar ali é dois palitos (*sic*). O diabo está rondando ali, você está à noite, os espíritos vagos ali perto das pessoas, então para o bicho pegar é dois palitos. Mas também se tornou uma característica do cara prestar mais atenção na banda também, é por isso que o cara não bate muito cabeça, tem tudo aquilo do cara prestar atenção, mas de certa forma bate cabeça e não abre roda, é um pouco diferente, não dá mosh. O pessoal mais velho não tem condição de fazer isso, mas a galera bate cabeça, curte o som, também entra na parte mais de entretenimento porque vai para trocar ideia com os camaradas, beber e ver o show, mas é diferente.

Fürst justifica a atitude desse amigo hipotético pela sua condição alterada, ou seja, em estado normal talvez ele nem tentasse “abrir roda”. De todo modo a reação dos presentes, segundo sua leitura, seria agressiva e poderia resultar em uma briga, talvez algo parecido com o ocorrido no evento de Franco da Rocha descrito anteriormente.

Essas afirmações de *Fürst* ganharam um tom profético quando, alguns meses depois, foi presenciada uma situação inusitada em um show no *Fofinho Rock Bar*. Durante a apresentação de uma das hordas da noite, um sujeito começou a agitar subindo no palco e pulando sobre a platéia. Logo ele foi identificado como um dos principais produtores de eventos *black metal*, um adepto muito conhecido e respeitado. Aparentemente bêbado ele tentava abrir rodas, empurrando os mais próximos, assim como subia ao palco e executava *moshs*, sendo recepcionado por aqueles que assistiam a apresentação. Enquanto a horda se apresentava, poucos demonstraram abertamente reprovar aquele comportamento, contudo, quando a música cessou, um dos presentes foi até ele e iniciou uma discussão. Termos como “honra” e “respeito” foram mobilizados. Exaltado, um deles cobrava do outro que honrasse a apresentação da horda presente,

defendendo que aquele comportamento não seria o ideal. A confusão se dissipou, sem chegar a se configurar em briga. Aparentemente, o deslize vindo de alguém reconhecido na cena por ser comprometido com a produção de eventos e o apoio às hordas está passível de ser repreendido, ainda que de forma mais amena em relação ao mesmo ato cometido por alguém desconhecido.

Esse comportamento é justificado por um conjunto de motivos, alguns ligados às concepções a respeito da sonoridade *black metal*, capaz de criar tensões e atrair “espíritos vagos”, algo escutado em outras ocasiões, pois a referência à obscuridade da música *black metal* parece reforçar suas ligações com o oculto e com uma dimensão ritual, dado que a grande maioria de seus adeptos se define como satanista. Contudo, *Fürst* também elenca outros motivos, ao dizer que se estabeleceu um hábito de prestar mais atenção na banda – ainda que o entretenimento exista e alguns “batam cabeça” e compareçam ao show para encontrar os amigos e beber cerveja – que seria uma postura diferente daquelas observadas em eventos com apresentações de bandas de outros estilos. Toda a defesa da seriedade *black metal* indica que a diversão e o entretenimento, tomados como momentos de lazer nos quais as atitudes despreocupadas seriam o mote, são concebidas a partir de uma perspectiva muito própria. Esses atores sociais defendem que no *black metal* não existem fãs, mas apreciadores e adeptos, afirmações que vão no sentido de evidenciar essa proximidade entre hordas e demais atores sociais pertencentes à cena.

Uma característica importante diz respeito ao vestuário dos adeptos masculinos do estilo, que é o uso frequente das camisetas por dentro das calças, essas por sua vez usadas para dentro dos longos coturnos. Também é comum o uso de jaquetas e coletes jeans ou de couro, com diversos *patches*⁶⁵ costurados organizadamente. Essa forma específica de organização do vestuário dá a impressão de ordem e asseamento, que reforça tais posturas sérias. As mulheres presentes também ostentam vestes meticulosamente organizadas, nas quais impera o couro e a cor preta, longos coturnos assim como cintos com cartuchos de munição e correntes. Ao se definirem como “guerreiros”, todos parecem se preparar para a batalha, em seus “uniformes” com certa elegância militar que é representada em suas posturas imponentes, com os queixos erguidos e os braços cruzados. Janice Caiafa (CAIAFA, 1985) em suas descrições dos

⁶⁵ Pequenos pedaços de tecido estampados ou bordados com logotipos de bandas, que são costurados em jaquetas, coletes e calças.

punks cariocas afirma ter encontrado “signos da elegância” entre seus interlocutores, devido ao asseio e preocupação com cada elemento empregado em suas vestimentas; no *black metal* existem traços ainda mais latentes dessa elegância, que correspondem à regulação da corporalidade durante as performances.

A presença feminina é expressiva nos eventos no *Fofinho Rock Bar*, ainda que bem menor que a masculina. Entretanto, apesar dessa disparidade, há determinadas condutas “respeitosas” seguidas pelos homens presentes. Em uma ocasião de entrevista, uma garota afirmou que “não existiria lugar mais seguro para uma mulher do que em um show de *black metal*”, pois, segundo ela, “ninguém vai tentar te agarrar ou ser babaca com você, porque pode apanhar”. Aparentemente, tal ambiente masculinizado, no qual há uma constante representação de uma agressividade contida, a “força e a honra” defendidas como lemas, regulam as condutas até mesmo entre os gêneros. Essas condutas não correspondem a um posicionamento igualitário entre homens e mulheres na cena, existem as disparidades e são frequentes os comentários em tom machista sobre algumas garotas, ainda que isso fique entre as rodas masculinas. Contudo, existem mecanismos que permitem o reconhecimento dessas mulheres como adeptas “verdadeiras” do estilo, mesmo que esse respeito possa ser tomado como o respeito à mulher do outro.

Existem hordas com integrantes mulheres. A horda *Ocultan*, tem em sua guitarrista *Lady of Blood* a principal compositora do seu “som”. Em outra horda paulista, a *Mausoleum*, Marta coordena as baquetas, dominando as técnicas mais agressivas do estilo. Muitas outras, mesmo não integrando hordas, são conhecidas e respeitadas como adeptas de longa data e também acabam reproduzindo tais parâmetros de comportamento nos eventos. Para alguns masculinizados, voltados a representações de força, mas que aparentemente não definem papéis específicos para homens e mulheres. Há a dimensão das performances no palco que expressam muito bem essa paridade entre a corporalidade de homens e mulheres no *black metal*, dado que a sensualidade, frequentemente relacionada à corporalidade feminina, não se expressa como um comportamento das integrantes das hordas.

Foi presenciada uma performance emblemática sobre a questão das posições de gênero no *black metal*, analisada no capítulo seguinte, por hora, cabe salientar que todas essas normas de conduta estão diluídas, não são lembradas a cada minuto no sentido de tornar a sociabilidade algo protocolar e cheio de procedimentos. Nos intervalos das

apresentações das hordas essas pessoas conversam, fazem brincadeiras entre si, consomem bebidas alcoólicas e confraternizam com seus amigos. Ao contrário daquilo que diz a anedota sobre o *Bar dos Blacks*, o tom jocoso impera entre os conhecidos, tanto o “tirar sarro”, como o rememorar fatos curiosos de eventos passados são elementos constantes das conversas e muito bem recebidos.

Fürst da horda *Devilish* aponta tais elementos, defendendo que há o entretenimento, aqui tomado como diversão, que não é como em outros shows, pois no *black metal* essa seriedade é produto de uma concepção específica sobre a música, sobre o estar no evento e a pertença à cena. Os adeptos do *black metal* buscam defender em seus discursos que o estilo não é só música no sentido do entretenimento, justificando que aqueles que comparecem não estão ali apenas para beber e que o evento não tem o intuito de encher o estabelecimento com um grande número de pessoas apenas para aumentar os lucros da noite. Ali, no momento do show, os presentes são movidos pelo sentimento de pertença e comprometimento com o *black metal*, que segundo as palavras de *Cavalo* da horda *Amazarak*, estão pautados pelo compartilhamento de uma “essência”, algo inerente aos seus membros:

Amazarak, acima de tudo é um estilo de vida, é um significado de vida assim como o *black metal* é um sentido, é um motivo, é uma essência que corre na veia, porque tudo que fazemos e fizemos (...) nada é à toa (*entrevista cedida em 30 de março de 2013*).

Outro ponto importante da sociabilidade diz respeito à ausência de brigas. Não foi possível presenciar confusões do tipo no *Fofinho*, muito pelo contrário, sujeitos que já teriam se enfrentado em outros espaços puderam ser vistos transitando pelo bar tranquilamente, sem que nenhum atrito ocorresse. Há um aparente respeito pelo ambiente, que apazigua prováveis animosidades. Foram contadas histórias, em momentos nos quais o gravador estava desligado, a respeito de frequentadores do *Fofinho* que sempre estão presentes nos eventos de *black metal*, mas que esperaram se encontrar em outro lugar – o *Carioca Clube*, por exemplo – para lá resolverem suas desavenças. Nesse caso específico, depois de saber desse acerto de contas, com surpresa foi possível encontrar alguns meses depois esses mesmos sujeitos conversando naturalmente, sem esboçar nenhuma intenção de reavivar tais diferenças ali nas dependências do bar.

Em outra ocasião de show um integrante de uma das hordas mais respeitadas da cena, apontou um homem sozinho em um canto, que naquele momento assistia as apresentações da noite. Ele disse que já tinha se envolvido em uma briga com aquele sujeito e que o assunto ainda não estava resolvido: “Para mim não morreu ainda, ainda vamos acertar isso”, porém, nada ocorreu naquela noite. Aparentemente esse interlocutor estava em situação confortável, cercado de amigos e aliados, enquanto o seu desafeto nem mesmo estava acompanhado. Reconhecidamente um ator social importante desse universo relacional, não seria uma hipótese exagerada afirmar que parâmetros de respeito e comprometimento estariam regulando sua conduta, pois iniciar uma briga naquele espaço poderia atrapalhar a realização do evento da noite e colocar em risco todo o esforço de produção. Naquele momento, seus interesses pessoais imediatos aparentemente estariam em segundo plano em relação aos ideais maiores do *black metal*, dado que “força e honra” são lemas frequentemente defendidos, e a desonra frente aos seus pares seria agir de maneira precipitada e prejudicar o andamento do evento. Dessa maneira, a “força” proclamada parece só se justificar se orientada por um comportamento honrado, que perpassa o respeito pela cena e o reconhecimento dos esforços de seus aliados.

Não é seguro afirmar que nunca ocorrem brigas no *Fofinho* em dias de *black metal*, embora nunca tenha sido presenciada ou ouvida qualquer história nos 2 anos em que a casa foi freqüentada durante essa pesquisa. Esses acertos de contas podem ocorrer em outros espaços nos quais eventualmente esses sujeitos se encontrem, mas não são necessariamente premeditados. Alguns espaços da cidade de São Paulo perfazem espécies de circuitos transversais do *heavy metal* paulistano, ou seja, são ocupados por aqueles que simpatizam com o gênero como um todo, apesar de não serem reconhecidos como lugares pertencentes à cena *black metal*. Quando certo número de atores sociais ligados à cena *black metal* não se envolvem na produção de um show, muitas das relações de comprometimento e respeito são esmaecidas, certas condutas passam a não ser muito reguladas, a noção de entretenimento ganha corpo e orienta a frequência nesses outros espaços. Uma casa de eventos como o *Carioca Clube* no bairro de Pinheiros, que realiza shows de bandas de pagode, sertanejo e eventualmente *heavy metal*, é ocupada por atores ligados à cena *black metal* quando a atração é uma banda internacional do estilo. Contudo, a ida a um show como esse é vista de maneira despreocupada, não é construído um discurso de fortalecimento da cena, e muitas vezes

o preço abusivo dos ingressos gera acusações sobre a concepção totalmente comercial do evento.

É importante mencionar que a “cena”, que abarca esses sujeitos comprometidos estabelece também delimitações espaciais, que classificam determinados espaços da cidade como pertencentes a esse arranjo complexo de alianças e compartilhamento de referenciais. Alguns são mais fixos e permanentes como o *Fofinho*, outros ocasionais, como é constatado na análise seguinte do *Arena Metal SP*, dado que a dimensão das alianças e atores sociais envolvidos na organização dos shows é que determinará se aquele lugar é ou passou a ser em dado espaço de tempo parte da cena *black metal*. Há, portanto, diferenças entre as condutas desses atores sociais nos espaços mais marcados pela pertença à cena e outros menos marcados.

Em ambientes como o *Fofinho Rock Bar*, onde ocorrem eventos organizados por atores sociais julgados como de “dentro da cena”, esses comportamentos sérios descritos até agora podem ser observados, enquanto em ambientes como o *Carioca Clube*, é possível presenciar “rodas” muito movimentadas. Essa gradação estaria vinculada à produção desses eventos, que pode ser encabeçada por um produtor julgado como de fora da cena, mas com alguns contatos internos, ou por um adepto engajado na organização dos eventos a partir de uma perspectiva de dentro. Também, nessas ocasiões, há a frequência de pessoas não tão próximas à cena *black metal*, e por isso, os comportamentos não são tão controlados.

Esse posicionamento é mais bem compreendido a partir da noção de “quem faz o que para quem”. No caso dos shows organizados “da cena para a cena”, são os considerados “de dentro” que fazem, supostamente preocupados com os “de dentro”, porém, quando a produção fica a cargo de um produtor “de fora”, a perspectiva é de um evento sendo feito “de fora” principalmente para os “de fora”, objetivando muito mais o lucro do que a contribuição com a dimensão coletiva da cena. A frequência desses shows (daqueles que comparecem) também é julgada como menos restrita, mais comercial e por isso menos autêntica. Por mais que, tanto no *Fofinho* quanto no *Carioca*, a entrada seja liberada para qualquer um, no primeiro, os eventos são vistos como ocupados pelos conhecidos, pelos mais próximos, por aqueles que podem ser reconhecidos pelo menos “de vista”, enquanto no *Carioca*, o público é composto por diferentes pessoas, com níveis de envolvimento muito diversos. Aqui serve uma classificação comum entre os adeptos: De um lado está a seriedade que se sobreporia ao

entretenimento, no outro o inverso disso. Concepção que se estende às performances, que ganham uma conotação ritual quando realizadas em lugares como o *Fofinho Rock Bar*.

Nesse sentido, é possível relacionar essa postura regulada, com o reconhecimento por parte dos adeptos de que em certos lugares o desrespeito pela ordem da casa configura o consequente desrespeito pela própria cena e pelos companheiros que de uma forma ou outra se dedicaram para, como diz Daniel, “fazer a coisa acontecer”. Ou seja, há um conjunto de atores sociais engajados na realização do evento: Os produtores, as hordas, os proprietários e os demais adeptos que se comprometem a comparecer naquela noite e que reivindicam o direito de pertencerem a essa cena. Qualquer comportamento que possa ameaçar a realização do show é definido como uma atitude que demonstra desrespeito aqueles que se dedicaram e assumiram os riscos e responsabilidades da organização; concepções que não necessariamente se estendem a outros espaços da cidade, nos quais a produção é encabeçada por produtores de fora da cena.

O *Fofinho* pode ser considerado então, um espaço *sui generis* para o *black metal* paulistano, por ser fixo em sua localização. Ele está lá e é uma referência não somente como equipamento urbano, mas como marco simbólico da cena, pois materializa um tipo de ambiente que só se reproduz momentaneamente em outros espaços da cidade e da sua zona metropolitana. Contudo, as relações que ocorrem em seu interior não podem ser definidas como típicas do *Fofinho*, se ele se destaca pela sua permanência, a maneira como os adeptos do *black metal* ocupam seus espaços é reproduzida em outros lugares, desde que sua ocupação esteja orientada pelos mesmos valores.

2.2. Arena Metal São Paulo: Um projeto em prol da cena

As primeiras informações recolhidas sobre o *Arena Metal São Paulo* surgiram através de entrevistas, nas quais os interlocutores se referiam a uma casa de shows na cidade de São Paulo que abrigava eventos de *heavy metal*. As menções sempre eram elogiosas, pois comparavam o *Arena Metal São Paulo* ao próprio *Fofinho* como uma referência para os shows ligados à cena *black metal*. Aparentemente seus proprietários Alex e Cláudio possuíam relações de proximidade com as hordas e produtores envolvidos com o estilo, já que durante os anos 2000 administraram um bar e casa de shows em Osasco, com o mesmo nome *Arena*, que teria sido muito importante para o estilo no período em que funcionou.

Foi, entretanto, em 2012, quando se iniciaram as idas a campo que se tomou conhecimento que o *Arena Metal São Paulo* voltara a funcionar no centro de São Paulo, mais precisamente na Avenida Rio Branco, número 90. A agenda dos shows organizados pelo espaço foi acompanhada com a concepção de que essa seria mais uma casa de shows voltada para o público do *heavy metal*. Contudo, ao se entrar em contato com os supostos proprietários se descobriu que o conceito do *Arena Metal* era outro. Mais do que um espaço para shows, seus idealizadores o definiram como um “projeto” voltado ao “apoio à cena *rock* e *heavy metal* paulistana”.

Foi estabelecido o contato com o perfil do projeto na rede de relacionamentos *Facebook*, questionados a respeito do interesse de seus integrantes em gravar uma entrevista, a resposta recebida foi a seguinte:

Na verdade, não existe uma representação física do *Arena Metal SP*, ou seja, a visão que se pretende passar ao público é que o *Arena* é um projeto impessoal. Por este motivo, não haveria a possibilidade de entrevistar uma pessoa representando o *Arena*. Sim, estamos abertos ao diálogo e inclusive a ajudar de alguma maneira neste trabalho, mas não queremos que se publiquem opiniões ou discursos de pessoas físicas representando o *Arena*. Espero que compreenda. É importante para o *Arena* seguir esta linha. (*Arena Metal SP, entrevista cedida via Facebook em 24 de maio de 2013*).

Em outras palavras, o *Arena Metal SP* não é uma casa de shows, um espaço físico voltado à realização de eventos de *heavy metal*, mas um conjunto de pessoas organizadas, que individualmente não podem representar o “projeto”. Apesar da maioria dos eventos produzidos pelo *Arena* no ano de 2012 terem sido realizados no espaço *Paissandu Eventos*, localizado na Avenida Rio Branco, esse não é um ponto fixo e estável, os shows eventualmente poderiam acontecer em outros espaços da cidade ou de sua zona metropolitana. Contudo, observando a agenda do *Arena*, a regularidade na localização dos eventos ficou evidente e sobre isso seus integrantes explicam:

Os participantes da cena se espalham por todas as regiões de São Paulo. A Galeria do Rock sempre foi o ponto de encontro principal para estas pessoas, e sem dúvida é o local com mais fácil acesso de toda a cidade, pois está localizada no centro e é conhecida por todos. Lá se concentra a principal história do movimento rock do país, e este é o principal motivo pelo qual escolhemos esta localização. A casa de eventos escolhida está a

alguns passos da galeria, concretamente na Av. Rio Branco número 90.

A escolha do espaço de shows, segundo seus integrantes, está atrelada a um marco de referência do “movimento rock no país”, a *Galeria do Rock*⁶⁶, sendo também um lugar de fácil acesso e já conhecido pelo público ligado a esses gêneros musicais. Portanto, ao se pensar no contexto relacional no qual o projeto *Arena Metal SP* se insere, é possível compreender suas intenções universalistas, ou seja, logo nas primeiras definições de sua proposta, não tem a pretensão de representar um estilo ou outro, englobando até mesmo a divisão mais ampla entre gêneros musicais como o *rock* e o *heavy metal*.

Seus objetivos parecem estar atrelados ao conceito de *underground*, ao buscarem, segundo suas palavras: “Incentivar novos artistas e a criação de novas bandas, apoiar as bandas jovens independentes já existentes e recuperar e valorizar bandas antigas que fazem parte da história da cidade”. Ou seja, sem em nenhum momento fazerem referência a objetivos comerciais, os integrantes afirmam estarem preocupados em fornecer a estrutura necessária para que músicos independentes possam se apresentar. Como eles mesmos afirmam, o *Arena Metal* quer dar apoio à cena:

Dinamizando através da experiência e de redes sociais, indiretamente o que se provoca é o estímulo à nova criação. Bandas que se desmotivam a seguir em frente por falta de locais para eventos, agora têm uma opção. E bandas independentes que não são tão conhecidas, agora têm um novo espaço e uma nova percepção.

Seus integrantes enfatizam seu comprometimento com o apoio à cena, contudo, essa cena é definida aqui de uma perspectiva mais genérica, ou seja, em suas respostas, o *heavy metal* aparece junto ao *rock n’ roll* e as segmentações internas desses gêneros são dissimuladas no sentido de construir uma imagem universalista acerca da proposta do projeto. O resgate da história daquilo que é definido por eles como “movimento rock paulistano”, muito atrelado ao entorno da *Galeria do Rock*, tenta congrega nas

⁶⁶ A *Galeria do Rock* é o nome mais conhecido do *Shopping Center Grandes Galerias*, estabelecimento comercial que concentra grande quantidade de lojas de CDs, LPs e demais artigos ligados ao rock e o *heavy metal*. Em outro trabalho discuto como a *Galeria do Rock* é referência para muitos jovens como espaço de sociabilidade e consumo voltados à construção identitária (MORAES, 2014). Sua localização na Rua 24 de maio, no Centro de São Paulo é muito próxima do espaço utilizado pelo projeto *Arena Metal SP*.

perspectivas do projeto tanto um respeito ao passado, quanto um engajamento presente com essa concepção genérica de cena.

No que diz respeito à agenda do *Arena*, essa perspectiva mais abrangente sobre o *rock* e o *heavy metal* se expressa na variedade de estilos contemplados. Tanto bandas de *rock n' roll*, como de *heavy metal* extremo se apresentaram em eventos organizados em parceria com o *Arena*. Estilos variados do *heavy metal* estiveram representados, como o *hardrock*, o *thrash* e o *death metal*, em noites nas quais somente bandas desses estilos compunham o *cast*. Dessa maneira, constata-se que a proposta do *Arena*, assim como descrita pelos seus idealizadores, realiza-se na variedade estilística das bandas que compõem a agenda dos eventos organizados pelo projeto.

Assim, o *black metal* é contemplado na programação, ainda que a frequência de eventos do estilo não seja tão intensa quanto no *Fofinho*. Durante o seu período de atuação o *Arena* participou da organização de diversos eventos reunindo hordas de *black metal*, um deles contando com a presença dos poloneses do *Bessat* e os baianos da horda *Mistifyer*, uma das mais respeitadas e reconhecidas do Brasil. Questionados sobre o envolvimento com a cena *black metal* os idealizadores do projeto afirmam que “[...] é importante lembrar que o *black metal* é um dos estilos que fazem parte do projeto. Sabemos que é um estilo um pouco mais delicado de trabalhar, por ser caracterizado por uma forte ideologia”.

A ênfase em definir que o *black metal* é “um dos estilos” que fazem parte do projeto *Arena*, demonstra a preocupação de não se relacionarem estritamente com apenas uma vertente do *rock* ou do *heavy metal* e reafirma o que já foi apontado a respeito dessa concepção mais abrangente sobre o significado da categoria cena. Por sua vez, essa menção à “forte ideologia” do estilo e às peculiaridades do trato com as hordas e demais adeptos do *black metal* ilustra a proximidade dos organizadores com os parâmetros do estilo, aparentemente eles reconhecem que um evento que agregue os atores sociais vinculados à cena mais específica do *black metal* demanda maiores cuidados e não pode ser realizado da mesma forma que os demais eventos. Dessa forma, assim como o *Fofinho*, o *Arena* entra no *circuito* mais restrito do *black metal* paulistano, por procurar se adequar aos parâmetros respeitados na organização dos eventos do estilo, ainda que sua inserção esteja inscrita mais no tempo do que no espaço, pois a frequência menos intensa de shows e essa perspectiva que busca

desvincular o projeto de um espaço específico, não permitem que sua posição na cena se estabilize como um marco nos moldes do *Fofinho Rock Bar*.

Porém, os valores levantados pelos idealizadores do projeto se alinham às noções de respeito pelas bandas locais e independentes. Em nenhum momento, ao descreverem os objetivos do projeto, são mencionados o lucro ou o retorno financeiro, seus intuitos seriam apoiar a cena, fornecendo estruturas para as bandas se apresentarem. Essa perspectiva comprometida permite que o *Arena* seja reconhecido como “espaço legítimo e *underground*”. Um dado importante: No caso do *Arena Metal* a perspectiva do lucro não é levantada pelos seus idealizadores, mas se insinua, e os próprios integrantes da cena *black metal* reconhecem e não recriminam, que em algum momento, os produtores possam ganhar dinheiro. Essa questão é até vista como necessária para que projetos como esse permaneçam, mas a linha entre apoiar ou ser taxado como mercenário é tênue. Tais negociações só podem ser realizadas por aqueles, que de uma forma outra, ostentam proximidade com a cena. Um integrante da cena *black metal* faz uma interessante reflexão sobre essas condições. Após mencionar suas experiências como produtor de eventos ligados ao estilo, apontando os prejuízos que frequentemente levava, *Fürst* da horda *Devilish* constata:

Ainda tem um pouco de preconceito da galera de não deixar o cara, o dono da casa, o produtor, ganhar dinheiro. Ele não quer que o cara ganhe dinheiro por que ele acha que ele é meio mercenário, isso é um erro, se o cara não tiver o que custeia o trabalho dele, acaba encerrando isso. Eu quero que os caras do *Arena* encham o rabo de dinheiro e que dêem cerveja de graça para gente quando estiver sobrando. Agora não dá para pensar diferente, tem que ser assim para ter mais espaço. Tem tão pouco espaço que até show grande está sendo feito em casa de pagode⁶⁷.

Esse interlocutor defende a possibilidade de lucro dos sujeitos relacionados ao *Arena*, já que sem retorno financeiro o projeto se tornaria inviável. Contudo, existem limitações quanto a isso, aparentemente ao *Arena* é permitido lucrar, pois com isso a cena ganha e não somente seus organizadores. Quando é feita a menção a “dar cerveja de graça para gente”, a referência é sobre uma prática comum dos organizadores, que

⁶⁷ Essa menção à “casa de pagode” em tons pejorativos remete ao *Carioca Clube*, local onde se realizam diversos shows de bandas de metal extremo internacionais em São Paulo, eventos nos quais os ingressos podem chegar a até 150 reais.

cedem bebidas aos integrantes das hordas que estão se apresentando e aos “mais chegados” que de uma forma ou outra apoiaram o evento. Os retornos desse lucro potencial, que não é somente cervejas de graça, são supostamente revertidos em benefícios coletivos e a mais um espaço para shows, adequado às exigências e aos valores defendidos pelos adeptos do *black metal*.

É importante salientar que essa noção de lucro não é mobilizada nos discursos desses atores sociais no momento de descrever as relações de apoio à cena. É possível perceber isso tanto no que diz respeito ao *Arena*, quanto nas falas dos interlocutores no *black metal*. Conseguir dinheiro através das produções de eventos entra nesse universo das trocas que convertem essa perspectiva monetária em favores, apoio e fortalecimento da cena. A noção de lucro é evitada quando essas relações próximas se instauram, pois remete ao “tirar vantagem”, ao enriquecimento de alguns sobre o trabalho de outros, ou seja, produtores ganhando dinheiro em cima das bandas.

O *Arena*, nesse caso, entra no movimento concêntrico de aproximação da cena *black metal*, que atrai tudo que é familiar para perto e joga para fora aquilo que é indesejável. Esse posicionamento sobre o lucro é problematizado frequentemente e pode ser apontado tanto como uma limitação da cena, quanto como seu trunfo. Reclamações sobre a dificuldade em achar lugares para tocar são tão recorrentes quanto as acusações de que certos produtores e donos de estabelecimentos são mercenários. É importante salientar que o *Arena* é visto como um projeto que em certa medida faz parte da cena *black metal*. Quando realiza shows do estilo são em moldes muito próximos àqueles dos eventos do *Fofinho*.

Em um evento realizado no mês de fevereiro de 2013, através de uma parceria entre o *Arena* e a produtora *Belialis Mysica*, a horda polonesa *Besatt* se apresentou junto a mais duas brasileiras: *Mystifier* da Bahia e *Sardonic Impious* de Atibaia/SP. A produtora *Belialis Mysica* tinha assumido os compromissos da organização e produção da turnê da horda polonesa no Brasil, fechando os acordos para a realização de seus shows. Entretanto, no dia do show em São Paulo, o proprietário da produtora desapareceu sem maiores explicações, deixando os demais organizadores e as hordas sem suporte. Isso acarretou o cancelamento do show que ocorreria no Rio de Janeiro e um conjunto de complicações a respeito da permanência dos poloneses no Brasil e seu retorno para a Europa.

Nessa noite ao chegar à frente da casa de shows Paissandu na Avenida Rio Branco, centro de São Paulo, uma chuva torrencial caía sobre São Paulo. Em uma margem da avenida transformada em rio, a casa aberta e com a entrada vazia, na outra margem, um grupo de cerca de 30 pessoas vestidas de preto e couro se aglomerava na larga marquise e no interior do bar que abastecia as rodas de conversa. Aquele era o público que tinha comparecido para o evento até então, aos poucos o volume de pessoas que aproveitavam a chuva como um motivo para permanecer mais tempo ali fora conversando e reencontrando os amigos foi aumentando, transferindo-se, mais tarde, para dentro do estabelecimento onde ocorreria o show.

Logo na entrada da casa Paissandu um grupo de seguranças recolhia os ingressos e fazia a revista. Como a casa é alugada para os eventos, os serviços de segurança e bar são terceirizados. Diferentemente da maioria dos eventos no Fofinho, pude presenciar todos sendo revistados na entrada, assim como seguranças transitando no espaço da casa durante toda a noite. A casa se reduz a um único andar, no qual temos o palco e um longo salão. Na lateral um balcão em estilo americano, mais ao fundo dois banheiros. Uma escada lateral leva a uma espécie de mezanino, que durante a noite vi sendo utilizado por alguns integrantes das bandas. Foi possível encontrar sujeitos conhecidos da cena black metal, contudo, também pude ver muitos rostos que não me eram familiares, algo comum nos eventos nos quais ocorre a apresentação de bandas internacionais, pois pessoas não tão assíduas aos shows de hordas locais acabam aparecendo, alguns reconhecidos como atores sociais ligados à cena black metal, outros nem tanto.

Em certo momento um dos principais produtores ligados ao black metal na cidade de São Paulo veio até mim e relatou o que havia ocorrido com o representante da Belialis Mvsica. Aparentemente ele havia planejado mal os gastos com a turnê da Besatt e temendo levar grandes prejuízos, pegou o dinheiro de alguns parceiros e desapareceu. Foi-me dito que os envolvidos na organização do evento estavam furiosos e na procura desse sujeito, que além de ter sumido com o dinheiro havia desrespeitado as hordas envolvidas e prejudicado a turnê dos poloneses. Contudo, fui informado que o show daquela noite estava garantido, pois um conjunto de pessoas havia se organizado no suporte. Pude nessa ocasião conhecer o vocalista da horda polonesa, que parecia muito abatido com a situação e demonstrou pouco entusiasmo em conversar. Naquele momento algumas pessoas tinham se organizado para dar assessoria aos integrantes da Besatt, foi visível a preocupação de alguns ali, que mesmo não envolvidos diretamente na organização daquele evento, por terem experiência na produção de shows do estilo, mostraram-se solícitos tanto em dar apoio à horda, quanto em assumir a responsabilidade pela produção do show no Rio de Janeiro, que deveria ocorrer na semana seguinte. Embora, no dia seguinte, os apoiadores cariocas optariam por cancelar a apresentação do Besatt (Caderno de Campo, 16 de fevereiro de 2013).

Figura 4 - Imagem compartilhada por vários perfis do site de relacionamento Facebook. Na imagem original o rosto do dono da produtora não estava rasurado. Essa é uma prática corrente entre os adeptos do black metal, que promovem linchamentos simbólicos daqueles que cometem deslizes ou “enganam” hordas e produtores dos eventos.

A imagem acima circulou na *Internet* e foi compartilhada no site de relacionamentos Facebook por vários integrantes da cena *black metal*. Perfis de diversas hordas de vários lugares do mundo também a divulgaram, como os gregos da *Rotting Christ* e os finlandeses da *Azaghal*. Aparentemente, o representante e proprietário da *Belialis Mysika* não foi mais visto nos eventos ligados ao estilo e sua produtora foi desativada. É comum que a *Internet* seja utilizada para divulgar tais tipos de advertências sobre pessoas que cometem deslizes ou agem no sentido de prejudicar os eventos e os integrantes da cena. Essas pessoas chamadas de *rip off* (termo em inglês para trapaça) seriam trapaceiros que utilizam sua posição como produtores de eventos e *fanzines*, ou proprietários de *distros* para tirar vantagem e enganar aqueles que estão verdadeiramente comprometidos. Os *rip off* são sumariamente expulsos e muitas vezes sofrem perseguições, ainda que não se tenha presenciado ou tomado conhecimento de qualquer tipo de violência física contra eles.

Sobre esse evento descrito, no qual a horda *Besatt* foi prejudicada por um desses famigerados *rip offs*, atos emblemáticos puderam ser observados. Além de ter sido

constatada como a noção de comprometimento opera na prática, ao ver alguns se mobilizando para resolver problemas causados por outros, também foi uma oportunidade de verificar de que forma o público presente se relaciona com hordas estrangeiras e nacionais. É frequente a defesa das hordas nacionais. Sem que isso constitua uma resistência às estrangeiras, há uma valorização do *black metal* produzido no Brasil. A *Besatt* é uma horda com certo reconhecimento internacional, contudo, o público não foi muito maior do que aquele que comparece comumente nos eventos do estilo.

Nesse evento compareceram cerca de 100 pessoas. Durante a apresentação da primeira horda da noite, a *Sardonic Impious*, boa parte dos presentes se reuniu à frente do palco, enquanto outra parte permaneceu na parte dos fundos assistindo a apresentação à distância. Essa horda de Atibaia, cidade da região de Campinas, tem mais de 10 anos de existência e participa de diversos eventos na cidade de São Paulo. A *Sardonic Impious* é uma horda muito reconhecida, contudo, seu prestígio na cena *black metal* não é tão grande quanto o da horda *Mystifier*, fundada no final da década de 1980 e considerada um dos ícones do estilo no Brasil.

A *Mystifier* é reconhecida como uma das primeiras hordas de *black metal* brasileira. O comprometimento do fundador Armando e dos demais membros é uma referência nos discursos de adeptos paulistas. Nesse evento, quando a horda iniciou sua apresentação, a grande maioria dos presentes se reuniu à frente do palco, ovacionando e respondendo aos anúncios de cada composição a ser executada. Seus integrantes não utilizam a *corpse paint*, a única horda da qual nenhum dos seus integrantes faz uso da pintura tradicional do estilo. Contudo, esse fator parece não influenciar no reconhecimento de seus membros como adeptos importantes da cena nacional, pois a legitimidade do *black metal* da *Mystifier* parece ter passado pela prova do tempo. Sua experiência e seu comprometimento com o estilo durante seus quase 25 anos de existência, aparentemente os permitem escapar aos padrões do estilo. Porém, dos exemplos observados em campo eles podem ser considerados uma exceção à regra.

No site da *Rock Brigade*, revista brasileira especializada em *heavy metal*, a publicação do jornalista Leandro Moraes sobre o evento dessa noite relata o seguinte:

Um fato bem curioso desse show de São Paulo é que boa parte do público presente estava ali por conta da apresentação do *Mystifier*. As pessoas até brincavam com o fato de que o

show seria do *Mystifier* e não do *Besatt*. Já dizia o ditado que "em brincadeiras se diz muita verdade", e esse fato ficou comprovado durante a apresentação do *Mystifier* no Arena. De repente a casa ficou muito mais cheia do que aparentemente estava. O *Mystifier* fez uma apresentação simplesmente impecável!⁶⁸

Em shows de *heavy metal*, o mais comum é a banda internacional chamar mais atenção do público, pois na maioria dos casos é tratada como a atração principal. Mesmo quando uma banda nacional também se apresenta no evento, os presentes se referem à ocasião como sendo “o show da banda estrangeira”. Era esperado o mesmo comportamento nesse evento, pois no próprio *flyer* a horda polonesa aparecia em uma foto com todos os integrantes, enquanto as nacionais tinham apenas seus logos estampados. Dessa forma, considerou-se que a atração principal seria a *Besatt*, enquanto as demais seriam as hordas de “abertura”. Essa disposição dos elementos no panfleto de divulgação pode ser interpretada como um indicativo das intenções dos organizadores de chamar mais público para o evento ao evidenciar a presença de uma horda estrangeira, conhecida entre os adeptos e apreciadores do *black metal*. Esse tipo de diferenciação e disposição dos logos também ocorre nos *flyers* de divulgação de eventos que ocorrem no *Fofinho*, mesmo quando organizados por produtores com um envolvimento muito próximo à cena *black metal*. Contudo, ainda que bandas estrangeiras sejam colocadas no centro, são respeitados certos limites nessa desproporção.

A reportagem da revista *Rock Brigade* aponta como muitos presentes no evento afirmaram, em tom de brincadeira, estar ali para assistir a apresentação da *Mystifier* e como essas afirmações se comprovaram no comportamento dos presentes durante o show. Nessa noite, no momento em que a horda *Besatt* subiu ao palco, poucas pessoas permaneceram próximas, muitas se afastaram para a parte de trás do salão e é possível afirmar que uma parte considerável já tinha ido embora, pois já se passava das três da madrugada. Por mais que a apresentação da horda tenha agradado os presentes, ficou evidente o desapontamento de seus integrantes, que ainda tiveram problemas com a regulagem do som. É difícil interpretar o comportamento do público presente como desdém aos poloneses ou uma atitude premeditada, pois a performance executada pelos

⁶⁸ Em http://www.rockbrigade.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7520:besatt-apos-polemicas-banda-se-apresentou-na-arena-em-sao-paulo-&catid=5:destaque&Itemid=10, publicado em 26/02/2013, acessado em 21/05/2013.

brasileiros na mesma noite buscou em vários momentos estabelecer o contato próximo com os presentes, recorrendo a um discurso frequente no *black metal*, que valoriza aqueles que comparecem e busca inverter a assimetria das posições entre o público e a horda.

Por sua vez, é importante compreender de que forma os eventos realizados no *Arena* permitem que esse espaço seja concebido como constituinte da cena *black metal* e integre nesse momento um circuito dos adeptos do estilo na cidade. Enquanto o *Fofinho* tem sua permanência registrada no espaço e na permanência como marco referencial, o *Arena* opera muito mais na dimensão temporal, pois quando o show acaba e o espaço *Paissandu* é ocupado por bandas de outros estilos musicais, ele não mais faz parte da cena *black metal*. Essas configurações são produzidas por esses atores sociais e se estabelecem no tempo a partir de uma perspectiva das alianças e dos posicionamentos daqueles envolvidos com a produção. As atividades necessárias para a organização precisam respeitar algumas convenções coletivas, caso contrário essa dimensão temporal de pertença à cena aparentemente se desestabilizaria.

Esse perfil peculiar do *Arena Metal São Paulo*, definido pelos seus idealizadores como “um projeto impessoal”, que não está preso a um lugar definido e definitivo, impede de estender a análise para além das observações realizadas durante alguns eventos. Seria necessário situar as relações estabelecidas entre os integrantes das hordas e os organizadores. É provável que essas relações expressem as mesmas características existentes com os proprietários do *Fofinho Rock Bar*, hipótese que pode ser justificada a partir das respostas dadas pelos adeptos em algumas ocasiões, nas quais os nomes dos antigos proprietários da casa de shows *Arena Metal*: Alex e Claudinho, foram relacionados ao projeto atual, que, entretanto, parece integrar um conjunto de outras pessoas.

Contudo, pode-se afirmar que as condutas das hordas e do público presente se aproximam muito mais daquelas observadas nos espaços do *Fofinho*, do que daquelas permitidas em eventos realizados em casas de shows como o *Hangar 110* e o *Carioca Clube*. Nesses últimos foi possível notar que a frequência de adolescentes e jovens é muito maior e a movimentação do público é diferente, pois rodas e *moshpits* são formados, além dos preços dos ingressos serem muito mais altos. Em algumas ocasiões, o público ultrapassou em muito os eventos produzidos por atores sociais ligados à cena *black metal*, ao mesmo tempo em que poucos desses adeptos já conhecidos estiveram

presentes nesses shows de bandas internacionais, algumas famosas representantes do *black metal* mundial. Pode-se constatar através das relações estabelecidas entre produtores, proprietário dos estabelecimentos e hordas, que os atores sociais e a organização dessa rede cooperada de atividades são mais importantes que a própria disposição dos equipamentos urbanos.

2.3. Produzindo a Cena: O Círculo da Dádiva

Na capital do Estado, apesar dos poucos lugares que realizam shows do estilo, pode-se verificar a regularidade em que ocorrem. Para uma cena *musical*, que depende estritamente da mobilização dos integrantes das hordas e de produtores/adeptos, o *black metal* paulista se mantém estável, ainda mais se forem levadas em conta as restrições impostas pelos próprios membros da cena e aquelas ligadas às características da sonoridade e dos valores do estilo, que intencionalmente buscam distanciá-lo do mercado musical/fonográfico *mainstream*. Por isso, é importante demonstrar como os adeptos do *black metal* expandem suas alianças para além da Capital.

Em cidades da zona metropolitana de São Paulo, como Jandira, ocorrem shows nos quais se apresentam tanto hordas locais, quanto da capital e de outros estados brasileiros. Esses espaços na maioria das vezes são bares, salões de festa alugados, ou lugares cedidos pelo poder público – em uma ocasião a sede da Casa de Cultura de Franco da Rocha abrigou um evento por intermédio de um dos organizadores. Esse é um padrão que se reproduz também em eventos realizados no interior do estado, em cidades como: Araraquara, Tiete, Cerquilha, Piraju, Atibaia, Hortolândia e Valinhos. Em algumas delas foram presenciadas as apresentações, em outras, tomado conhecimento dos eventos através de *flyers* de divulgação recebidos na capital.

Jandira, por exemplo, é um das cidades nas quais muitos eventos ocorrem, sua maioria organizada pelos integrantes da horda local *Lord Satanaquia*. Seus contatos com adeptos da capital permitem que a horda se apresente em eventos organizados no *Fofinho* e no *Arena* e da mesma forma organizem shows em Jandira, nos quais as hordas da capital comparecem. Há certos acordos entre os produtores que trocam favores entre si, estabelecendo um circuito de eventos baseado em contratos informais através dos quais se constituem as obrigações de dar, receber e retribuir. Essas hordas aceitam tocar em eventos na capital, muitas vezes sem receber qualquer valor em dinheiro, em troca de poderem contar com hordas da capital em seus eventos sob as

mesmas condições. É comum que os adeptos moradores dessas cidades se organizem sob o rótulo de uma produtora amadora, que acaba tomando a frente das organizações dos eventos, como a *Azazel Produções* de Jandira. Esse mesmo padrão de relações orienta os eventos realizados em cidades interioranas, como Hortolândia, onde os shows são organizados pelos integrantes da horda local *Cremasma*, e em Atibaia, por integrantes da horda *Sardonic Impious* e outros adeptos do estilo.

Esses casos servem para elucidar de que maneira os eventos de *black metal* são produzidos na cidade de São Paulo, em sua zona metropolitana e em algumas cidades do interior. Existe um complexo arranjo de contatos estabelecidos entre hordas aliadas que possuem laços de amizade e respeito mútuo. A partir dessas relações alguns sujeitos responsáveis pela produção fazem acordos informais de participação, nos quais as hordas recebem uma quantia simbólica que paga as despesas com a viagem e a alimentação, sendo que em muitos casos acabam se deslocando por conta própria. Aparentemente quanto maior a proximidade entre produtor (que na maioria das vezes também é integrante de uma horda) e músicos, maior é a tendência de que esses acordos sejam estabelecidos através de relações de troca.

Kerak Troyll, vocalista da horda *Mørk Visdom* é um dos produtores envolvidos na organização de dois eventos importantes na capital: *Scream of Agony Fest* e *Celebração dos Guerreiros Profanos* e elucida como se dão essas negociações:

Eu costumo fazer da seguinte forma: Eu pago algumas bandas e tem bandas que vêm por conta própria. Só que é aquela coisa assim: Vem por contra própria no meu evento, que eu vou por conta própria no seu. Geralmente eu faço da seguinte forma, se aquela banda veio por conta própria no meu evento o lucro que eu peguei no meu evento eu pago os caras da minha banda para a gente ir para lá, é uma coisa que ficam o elas por elas, porque não seria justo para os caras da minha banda eu ganhar dinheiro em cima dos outros caras lá, e depois chegar para a minha banda e falar: “Cada um tira do seu bolso e vamos”. Não, eu pego esse dinheiro e falo vamos para lá, porque eu peguei uma grana aqui e eu vou fazer a de vocês, é aquela coisa que fica elas por elas entendeu? Ou seja, o underground é isso né meu, a gente fica em hotel fuleiro, ou às vezes fica até na rua mesmo (entrevista realizada em 20 de março de 2013).

Essa noção de “elas por elas” parece indicar que entre algumas hordas as relações estabelecidas na produção dos eventos tendem a ser retribuídas e equilibradas através de obrigações recíprocas. *Kerak Troyll* evidencia como muitas vezes as condições são

precárias, dado que tais eventos não gerariam muito lucro, o que nunca é levantado pelos organizadores como um objetivo. A efetivação desses shows é considerada como uma das atividades mais importantes entre os adeptos do estilo, pois sem que tais responsabilidades sejam assumidas por alguém, as hordas não conseguem encontrar ocasiões para tocar e “a cena acaba enfraquecida”. Harrison da horda *Impetuoso Desdém* da cidade de Embu das Artes, região metropolitana de São Paulo, também aponta os percalços enfrentados na organização desses eventos e reforça a sua importância:

É praticamente cultural os próprios membros das hordas organizarem eventos e até mesmo formarem selos, acho que isto é devido a vários fatos que acabam desgastando cada um de nós. Problemas com organizadores incompetentes e pilantras... Aí se tem a necessidade de muitas vezes você ir e fazer. É aquilo: Se quer bem feito, faça você mesmo, ou se quer menos dor de cabeça, faça você mesmo (*entrevista realizada em 23 de maio de 2014*).

As justificativas levantadas para o envolvimento em tais atividades sempre circulam em torno de noções de comprometimento, dado que esses sujeitos afirmam “estar fazendo a sua parte”, porque gostam e porque querem ver a cena fortalecida. *Kerak Troyll* também salienta que já tomou prejuízos em alguns eventos, mas que isso não abala sua vontade de estar envolvido em tais atividades. Sua entrada nesse contexto da produção é explicada a partir de sua experiência na cena:

Eu já tocava e via muitos caras fazendo besteira na produção dos eventos, até cobrando das bandas para elas tocarem. Daí eu pensei, porque eu não posso botar as caras e eu mesmo produzir um evento? Eu conheço todo mundo, tenho meus contatos, e daí comecei a fazer alguns eventos. Você tem que pegar aquilo que é seu de direito!

Sendo assim, essas atividades organizadas coletivamente são orientadas por convenções e valores bem definidos. Em sua fala, *Kerak Troyll* busca demonstrar de que maneira assumiu a responsabilidade dessas atividades necessárias à realização dos eventos, que segundo sua opinião, muitas vezes são orientadas por valores estranhos aqueles que regulariam as condutas dos adeptos do *black metal*. Ao tomar aquilo que seria “seu de direito”, ele assume tais funções e utiliza de suas conexões com outros

atores sociais para promover shows a partir de parâmetros próximos às noções de comprometimento com a cena. *Harrison* também é claro em apontar que o envolvimento de sua horda na organização dos eventos permite manter os “pilantras” afastados e evitar que a cena seja prejudicada. Um produtor, no momento de montar uma lista de hordas para um evento recorre aos seus contatos, convida os mais próximos e faz uso de intermediários e parceiros para chamar hordas de outras cidades ou regiões do Brasil e assim fortalecer e expandir suas alianças.

Por sua vez, cobrar de uma horda para ela tocar seria uma prática comum entre produtores profissionais, que ao contratar bandas internacionais costumam abrir “oportunidades” para as bandas nacionais tocarem na mesma noite, mediante o pagamento de uma quantia. Isso é visto com maus olhos e julgado como uma prática mercenária, que desrespeita os músicos nacionais e contraria os valores defendidos pelos integrantes da cena *black metal*. Entram nesse contexto os valores do *underground* como parâmetros de avaliação da legitimidade de determinadas práticas. Quando *Kerak Troyll* e também *Harrison*, apontam as dificuldades enfrentadas pelas hordas e produtores, enfatizam que “isso é *underground*” e que esses desafios são inerentes a tal contexto de produção.

É comum que essa falta de estrutura seja apontada como um dos principais problemas enfrentados pelos músicos que seguem os parâmetros do *underground*. Em muitas declarações surgiram críticas à aparelhagem de som de alguns estabelecimentos e à estrutura disponível às hordas, que enfatizam as tremendas dificuldades de seguir no *black metal*. Essas intempéries não conotam justificativas para o abandono da cena, pelo contrário, elas são mobilizadas no sentido de engrandecer aqueles, que apesar das dificuldades, permanecem e se mantêm fiéis aos valores do *underground*.

Essas atividades de organização, portanto, para serem reconhecidas como legítimas, precisam estar circunscritas a certas convenções e a um arranjo de relações orientadas pelo comprometimento e não pela perspectiva puramente comercial. Elas acabam nesse sentido, estendendo-se a um conjunto de atores sociais que inclui os distros responsáveis pela venda dos materiais das bandas nos eventos, de alguns parceiros como selos e lojas especializadas, que se ocupam da distribuição dos *flyers*, agregando também, cada membro integrado à cena, aos quais é feita uma cobrança velada de se responsabilizarem, cada um ao seu modo, a ajudar na divulgação e também a comparecer no dia e prestigiar o show.

Há nesse sentido, como já foi levantado, uma oposição entre eventos produzidos por integrantes da cena *black metal*, reconhecidos pela sua participação e envolvimento nessas produções e aqueles realizados por sujeitos mais distanciados, muitas vezes representantes de alguma produtora, que optam por realizar seus shows em casas como o *Carioca Clube* ou o *Hangar 110*. Nesses últimos os ingressos são mais caros e as bandas locais precisam desembolsar quantias que chegam a cinco mil reais para poderem se apresentar. Como já foi debatido, nessas ocasiões a concepção sobre esses espaços se diferencia daquelas que são mobilizadas a respeito dos eventos realizados no *Fofinho Rock Bar*, *Arena Metal São Paulo* e em outros lugares da zona metropolitana e interior do Estado, nos quais as convenções exigem que tanto bandas nacionais como internacionais recebam tratamentos equivalentes.

Um caso ligado a essa questão ocorreu em um evento no *Fofinho Rock Bar*. A produtora *Warlock*, responsável pela organização da apresentação da horda alemã *Drengskapur*, divulgou um *flyer* no qual o nome da atração estrangeira aparecia no centro e em tamanho muito maior que os logotipos das outras seis hordas nacionais convidadas para aquela noite. Isso gerou desentendimentos com uma das hordas que se apresentaria no dia (não por coincidência, a horda de *Kerak Troyll*), que cancelou sua participação alegando desrespeito com os brasileiros. Segundo eles, os produtores do evento estariam dando maior importância para os alemães, que nem eram a horda de encerramento da noite. O vocalista da horda desistente divulgou em seu perfil no *Facebook*:

[...] A horda MORK VISDOM não irá participar do evento *Black Legions Fest*, a ser realizado no Fofinho nesse sábado no dia 15 de junho. Motivo? O pessoal da organização do evento, que engrandeceu a banda alemã colocando-a em destaque no cartaz mesmo não encerrando o evento, outros também, pelo fato de ter colocado a Mork como encerramento do evento, não liberando *Vips* nem para as esposas e namoradas dos integrantes e até mesmo a cerveja (*texto publicado no perfil de Kerak Troyll, no site de relacionamentos Facebook, no dia 10 de junho de 2013*).

Ao mencionar as “regalias” negadas aos integrantes de sua horda, o representante da *Mork Visdom* busca evidenciar um tratamento diferenciado. Seu desacordo com a organização do evento estaria baseado nas assimetrias no tratamento dos alemães em comparação com os brasileiros. Não foi possível concluir se à horda estrangeira foram

cedidas as credenciais *Vips* e o acesso gratuito ao bar, contudo, esse seria um direito compreendido como de todos aqueles que se apresentariam naquela noite. Porém, mais importante nesse caso específico são esses elementos mobilizados no discurso para justificar os desacordos gerados pelas atitudes dos organizadores do evento.

É possível especular que os desentendimentos tenham sido gerados por desavenças pessoais ou por uma postura egocêntrica da horda desistente que gostaria de ter o seu nome em destaque no lugar dos alemães, dado que eles seriam a banda de encerramento da noite. Não cabe enveredar em especulações exageradas, contudo, o que serve aqui é a maneira como a informação divulgada busca alcançar legitimidade ao mobilizar elementos que podem ser reconhecidos pelos atores sociais ligados à cena *black metal*. São posicionamentos compartilhados e concepções que circulam coletivamente. Diferenciações entre hordas brasileiras e de outros países em eventos ligados à cena *black metal*, em geral não são vistas com bons olhos e podem gerar tais desentendimentos e acusações. Um dado importante é que mais tarde foi coletada a informação de que mais duas hordas programadas para esse evento no *Fofinho* também desistiram e não se apresentaram, entretanto não foi possível determinar se os motivos foram os mesmos alegados pela horda *Mørk Wisdom*.

Figura 5 - Flyer de divulgação do show da horda polonesa Besatt, produzido pela Belialis Mysika em parceria com Arena Metal São Paulo.

Figura 6 - Flyer de evento produzido por produtores ligados à cena black metal, no qual a horda Black Angel do Peru se apresentaria no Fofinho Rock Bar.

Figura 7 - Flyer do evento produzido pela Warlock, apontado como um dos fatores geradores dos desentendimentos.

Aparentemente todos os panfletos acima apresentam as hordas estrangeiras em destaque, porém, somados às demais atitudes dos organizadores tais desproporções na divulgação são evidenciadas e tomadas como mais um indicador do tratamento

diferenciado dado aos alemães, constituindo uma atitude desrespeitosa para com as hordas nacionais. Não é incomum que os logotipos das bandas estrangeiras sejam colocados em destaque, quando a justificativa é atrair maior público para uma atração internacional, que demanda maiores investimentos dos produtores. Como já foi relatado, em eventos como esses, pessoas não tão envolvidas com a cena *black metal* comparecem, aumentando a bilheteria do show. Entretanto, existem certos limites nessa disparidade de tratamento, que precisam ser cuidadosamente administradas, pois podem ser mobilizadas para justificar um desentendimento, mesmo que as causas iniciais não estejam ligadas a tais questões.

A dimensão da organização e produção pode ser vista como um bom elemento na compreensão das relações no interior dessa cena *black metal* defendida por seus adeptos. Pode-se pensar também, que tais atitudes valorizadas no que diz respeito a uma “produção legítima” podem não ser tão recorrentes, e que muitas vezes deslizos ocorram – como nos casos do produtor “fujão” do show da horda polonesa *Besatt* e dos desentendimentos gerados pelas supostas credenciais *VIPs* dadas aos alemães –, contudo, essa projeção dos parâmetros ideais de produção de um evento servem tanto para julgar a legitimidade quanto para criticar e apontar as falhas na organização das atividades que permitem sua realização.

Howard Becker (1997[1982]) define tais contextos de produção coletiva como “mundos artísticos”, nos quais atores sociais assumem certas atividades, sem, contudo, estabelecer fronteiras muito claras de pertencimento, dado que podem se envolver em outros círculos e projetos sem arrefecerem seus laços e ameaçar os parâmetros de legitimidade. No *black metal* isso também é possível, mas na maior parte das vezes, esses atores sociais que não possuem laços tão próximos com a cena estariam mais sujeitos a deslizos e desvios em relação às convenções respeitadas pelos adeptos do estilo. Alguém, que na perspectiva desses interlocutores, não seria tão comprometido com os valores do *black metal*, teria maiores disposições em colocar seus interesses financeiros à frente dos ideais de fortalecimento e apoio dessa cena, gerando problemas na organização. Diferentemente dos “mundos artísticos” analisados por Becker, a cena *black metal* regula a entrada de sujeitos pertencentes a outros círculos de produção, a simples adequação às convenções não é elemento suficiente para o reconhecimento de um produtor, pois a sua reputação na cena, suas alianças e seu comprometimento são tomados como fatores da aceitação do seu envolvimento.

O ideal é que todos os envolvidos nesse processo de produção estejam inclusos nesse “círculo *black metal* da dádiva”, no interior do qual as trocas de favores se sobrepõem às negociações financeiras. Uma horda aceita se apresentar no evento organizado por um integrante da cena, sob o compromisso de que convidará a horda de seu aliado se no futuro realizar um evento. Ao realizar um convite é assumida a responsabilidade de retribuí-lo posteriormente, aceitando, da mesma forma, tocar em um evento que por ventura seja realizado pelo aliado. É estabelecida, assim, a obrigação de dar, receber e retribuir, que caso não seja cumprida pode abalar tais alianças. Existe a possibilidade de que sejam feitos pagamentos em dinheiro, o que não é visto com maus olhos, muito pelo contrário, podendo em muitos casos ser avaliado como uma representação do respeito do produtor pelo trabalho da horda. Contudo, esses pagamentos são resultado de negociações prévias, que por sua vez podem criar as mesmas obrigações de retribuição. Nesse contexto, a honra entra como elemento que regula o cumprimento de tais acordos velados.

O dinheiro não é visto como um elemento contaminador quando é operado por integrantes da cena reconhecidos por condutas alinhadas com esses valores e compromissos. Porém, existem limites, e como já foi discutido, o lucro e suas conotações positivas ou negativas são concebidos sobre uma linha tênue, que pode produzir críticas ou elogios dependendo da forma como as convenções são negociadas. As relações e os princípios que as orientam são privilegiados em detrimento dos elementos mediadores. Por sua vez, o “círculo da dádiva *black metal*”, uma espécie de mecanismo de manutenção das alianças e valores existentes no interior da cena, ajuda a entender de que maneira um circuito de shows do estilo se estende até cidades do interior paulista. Os mesmos padrões de comportamento foram observados nos eventos realizados na capital e em sua zona metropolitana, ocasiões nas quais hordas paulistanas tocam no interior com outras locais.

Nessas cidades o conjunto dos atores envolvidos com o *black metal* pode se resumir a uma horda local e a um círculo restrito de amigos, porém, as alianças estabelecidas no interior da cena, permitem que um evento reúna quase a mesma quantidade de pessoas que frequentemente aparecem nos eventos da capital. Em certa ocasião na cidade de Araraquara, interior do estado, ocorreu um evento organizado por sujeitos locais ligados ao *black metal*. Foi alugado o espaço de um bar da cidade e realizado um show fechado, no qual somente convidados podiam entrar. Nessa noite

algumas hordas do interior e da capital compareceram e uma do estado de Santa Catarina também estava relacionada, mas devido a problemas com o ônibus não conseguiu chegar para o show. Foi possível presenciar a mesma dinâmica dos eventos da capital, nos quais antigos amigos se encontram e se confraternizam, e levadas em consideração as proporções de uma cidade de 200 mil habitantes como Araraquara em relação à capital São Paulo, com aproximadamente 11 milhões, pode-se considerar que as cerca de 50 pessoas presentes foram um público considerável para o evento. Araraquara possui um pequeno núcleo de integrantes da cena *black metal* que não ultrapassa dez membros, entretanto, seus contatos no interior da cena permitem, que em uma ocasião como essa, possam contar com a participação de hordas vindas de vários lugares do estado e até do Brasil.

Também foi possível observar a realização de eventos nas cidades de Tietê e Piraju, nos quais da mesma forma ocorreram performances de hordas da capital e do interior. Nessas ocasiões, os eventos ocorreram em lugares próximos à zona rural e sua divulgação permaneceu restrita a um determinado círculo de adeptos. Poucas pessoas compareceram e a própria localização impediu a vinda de transeuntes desavisados ou não convidados. Em muitos eventos como esse é comum que apenas um grupo seletor compareça, ainda que tenha sido possível registrar diversos casos em que ônibus foram fretados para levar pessoas da capital e zona metropolitana até pequenas cidades do interior paulista.

Foram coletadas declarações elogiosas a respeito das hordas interioranas. Sujeitos da cena *black metal* situados na capital afirmaram diversas vezes que os adeptos do interior costumam ser mais radicais em relação aos elementos do estilo, e dessa forma, reproduziriam com maior fidelidade a tradição do *black metal*. *Fürst*, da horda paulistana *Devilish*, ao ser perguntado sobre o perfil das hordas do interior disse:

O interior de São Paulo é o lugar no qual se preserva mais a radicalidade, os princípios do *black metal* antigo. [...] A banda tem 13 anos de estrada, o cara fala com você como há 13 anos, você sente essa mesma parada. Então, o interior mantém mais isso, a galera nova é mais *underground*, é mais espirituosa nesse sentido. Eu acho que a diferença da metrópole é a variedade, a galera do interior anda mais junta, em São Paulo foi a época que a gente conhecia todo mundo do *black metal*, andava todo mundo junto, íamos nos concertos juntos, hoje você vai tocar e só conhece meia dúzia de camarada ali, muita gente você não conhece. Essa dissipação toda faz perder o

conceito, querendo ou não uma tradição é passada de gerações que se comunicam, se o cara pegou o negócio na *Internet* ele vai criar um conceito particular dele, e essa galera do interior vem de bandas e caras que criam formas de estar passando isso, de estar contando histórias passadas. Então ainda tem uma espécie de legado.

Fürst salienta que na capital haveria menor proximidade entre os membros da cena, enquanto no interior todos andariam juntos, relações que se arrefeceram na metrópole com o passar do tempo. Entretanto, foi possível comparecer a alguns eventos na capital, nos quais *Fürst* estava presente e aparentava conhecer muitos dos presentes, o que parece ser uma constante, quando se trata de atores sociais com certa experiência na cena *black metal*. Ainda assim, essa valorização do interior como lugar de uma “tradição preservada” parece ganhar tons de nostalgia como algo que os paulistanos teriam perdido de alguma forma. Essa nostalgia pode ser relacionada às diversas declarações de membros com mais de 30 anos, que sempre seguem no sentido de indicar que no passado os valores do *underground* eram mais rígidos, que a cena era mais unida e que muito disso se perdeu hoje com os mais novos, talvez por não existir esse suposto contato entre diferentes gerações.

É evidente que o público dos eventos realizados na capital é mais diversificado. A frequência de garotos e garotas mais jovens é maior e a sua presença parece não chamar muito a atenção. Não existe qualquer regulação explícita na entrada, ou atitudes desconfiadas em relação a pessoas menos enquadradas aos parâmetros de vestimenta dos adeptos do estilo. Minha experiência como pesquisador é emblemática quanto a isso. Por ter cabelos compridos e estar sempre vestido com roupas pretas com emblemas de bandas de *heavy metal* extremo, nunca percebi olhares desconfiados ou qualquer estranhamento por parte dos presentes na capital. As primeiras resistências surgiram no momento em que iniciei as abordagens e me apresentei como pesquisador, antes disso tudo correu normalmente. Já nos eventos no interior as situações foram diferentes. Em todas as ocasiões notei olhares inquisidores, ainda que não tenha sido abordado diretamente, várias vezes fui encarado com desconfiança e percebi movimentações no sentido de sondar quem eu era e quem teria me levado até ali, o que reforça, em certo sentido, aquilo apontado por *Fürst*.

Essa importância do interior do estado também é justificada pelo intenso fluxo de shows que ocorrem em algumas cidades, para os quais hordas da capital se deslocam

para as apresentações. Esse circuito que se estende ao interior se constitui através dessas alianças estabelecidas entre adeptos distantes geograficamente, mas muito próximos no que diz respeito à sua pertença a essa cena. Nesse sentido, as fronteiras se esgarçam, os horizontes dessa categoria nativa se ampliam para que caibam mais pessoas e lugares. Por isso, ao se tentar definir o que fica dentro ou fora dessas demarcações, acaba-se perdendo certos elementos ao focar outros. A cena fica clara quando esse quadro sem molduras é preenchido com os atores sociais, suas regras e espaços, que mesmo temporalmente produzem uma perspectiva coletiva que engloba aqueles engajados em defender os ideais do estilo.

A apresentação dessa dimensão interiorana da cena *black metal* paulista serve para ilustrar as características dessa categoria nativa que é mobilizada frequentemente para descrever esse complexo arranjo de relações e esses supostos circuitos construídos pelos adeptos do estilo. As concepções defendidas sobre a produção dos eventos ajudam a tornar inteligível de que maneira os atores sociais ligados ao *black metal* se esforçam em regular suas condutas e práticas, para que aquilo que é defendido em seus discursos possa se materializar nos ambientes dos shows e alinhe aquilo que é dito com o que é feito (ou ao que parece ser feito), ainda que muitas vezes esses parâmetros sejam violados e desvios possam ocorrer.

2.4. Decalques ou Mapas: Circuitos Rizomáticos

A cidade como espaço impõe suas normas, suas limitações e estabelece parâmetros de mobilidade. Esses atores sociais envolvidos com o *black metal* enfrentam os congestionamentos quilométricos da cidade de São Paulo, acordam cedo para pegar ônibus lotados e regulam sua rotina de acordo com a sazonalidade urbana diária, aquela dos fluxos de pessoas quem vem e vão. Da mesma forma aqueles que estão no interior, apesar de estarem desafoçados do trânsito caótico da metrópole, ainda assim se enquadram aos ditames da vida urbana. Os adeptos do *black metal* não são sujeitos deslocados da vida na cidade, não estão distantes daquela figura imaginada do cidadão comum e genérico, que todos os dias de manhã sai de casa para trabalhar. As distâncias intransponíveis do contexto urbano não são ignoradas, quando o se deslocar da zona oeste à zona leste da capital pode comprometer uma boa noite de sono.

Contudo, é possível vislumbrar outra concepção sobre essas mesmas distâncias. No plano da cena, muitas dessas fronteiras e limitações são deslocadas pelas relações

estabelecidas entre aqueles relacionados ao universo das alianças do *black metal*. Pessoas passam a transitar para além da metrópole, ocupando lugares distantes, enquanto aqueles do interior fazem o caminho inverso de uma maneira que demonstra como na cena tais conexões permitem que outra segmentaridade dos fluxos pela urbanidade se constitua. Há, portanto, essa categoria nativa, que orienta um conjunto de atividades e uma lógica de dispersão desses atores sociais, que pode ser elucidada a partir de outras categorias, essas de cunho analítico, como o “circuito” (MAGNANI, 2002).

A principal preocupação desse trabalho, ao se iniciarem as coletas de dados, foi definir de que maneira as categorias nativas seriam abordadas: A “cena” *black metal* e o “*underground*”, sem correr os riscos de apenas reproduzir as descrições dos interlocutores e tomá-las como a explicação antropológica. “Levar a sério os nativos”, não poderia implicar, portanto, em definir uma categoria êmica e seus sentidos como o produto da análise. Os esforços seguiram no sentido, então, de mobilizar um ferramental antropológico que permitisse à análise promover o movimento de uma unidade de sentido nativa, mobilizada constantemente para delimitar fronteiras de pertencimento, até uma unidade de inteligibilidade, que não somente pudesse ser aplicada na descrição do objeto, mas também em sua compreensão mais refinada.

A noção de “cena” define o conjunto dos adeptos, lugares e valores ligados ao *black metal*, está muito atada ao discurso desses atores sociais, em outras palavras, faria parte da “experiência próxima” desses interlocutores (GEERTZ, 2004[1983]). Dessa forma, as explicações recebidas em campo sempre foram muito vagas, “a cena são essas pessoas que se comprometem”, “a cena é tal e tal lugar”, a “cena são aqueles que valorizam o *underground*”. Da mesma forma suas dimensões escalares pareciam corresponder muito mais às intenções dos interlocutores, do que propriamente a um recorte espacial concreto: “A cena paulistana”, “a cena paulista”, “brasileira” etc.. Suas delimitações, portanto, correspondem àquilo que Kahn-Harris define como um “arranjo coletivo de fronteiras flexíveis” (2007), ou, o que a abordagem de Barry Shank salienta como um contexto relacional no qual significados são produzidos e compartilhados (1994).

No campo dos estudos sobre as cenas musicais, sua aplicação como categoria analítica já está de certa maneira consolidada devido aos esforços de um conjunto de autores que demonstram como o conceito de subcultura (HALL, 2003), amplamente

utilizado pelos autores vinculados à *Escola de Estudos Culturais de Birmingham* na análise dos estilos e “grupos” urbanos, não daria conta de explicar algumas das dinâmicas de sociabilidade contemporânea, sendo a cena, uma categoria muito mais produtiva (STRAW, 2001, 2004; SHANK, 1994; THORNTON, 1996; BENNETT, 1999; KAHN-HARRIS, 2007). Portanto, segundo alguns desses autores, na análise de arranjos coletivos urbanos organizados em torno de um estilo musical, a cena é a opção mais adequada no movimento de tornar inteligível tais relações e produções de sentidos coletivos, sem que as perspectivas de classe e as estratégias de resistência sejam impostas pelo pesquisador ao seu objeto, como uma dimensão que necessariamente precise aparecer, mesmo que para seus interlocutores essas questões sejam insignificantes, ou, sejam negociadas de outras formas. No interior dessas cenas é possível verificar os processos e elementos mobilizados na construção de identidades coletivas e individuais e o estabelecimento de diferenciações e de noções de pertencimento.

Essas abordagens, apesar de seus diferentes alinhamentos teóricos, permitem que o tema das cenas possa ser explorado, ampliando a discussão sobre os usos e produções dos espaços urbanos. Tais leituras servem para enriquecer o repertório analítico, contudo, o caminho escolhido foi determinar de que maneira a categoria de cena surge nos discursos nativos e principalmente como ela é mobilizada para definir fronteiras e parâmetros de pertencimento entre os interlocutores no *black metal*. Ao invés de transpor resultados de análises focadas em outros contextos etnográficos para esse objeto, optou-se por limitar-se aos dados recolhidos no campo. Em outras palavras, assim como Evans-Pritchard (1978) estudou magia e bruxaria entre os *Azande* porque eram importantes para eles, a cena foi escolhida como objeto devido à ênfase dos adeptos do *black metal* a respeito dessa categoria nativa.

Sendo assim, outras reflexões contribuíram nas abordagens metodológicas definidas nessa análise. As experiências e perspectivas singulares, no caso estudado do *black metal*, parecem se expandir até construções peculiares sobre as localidades, que de arranjos supostamente fixos podem ser tratados como delimitações maleáveis diante da possibilidade de negociações entre os atores sociais. O amplo arranjo de relações que permite reunir em eventos diversamente localizados, hordas advindas de diferentes locais, expande as fronteiras da cena, que é adjetivada nos momentos de representar a origem dos atores sociais ou evidenciar suas alianças mais intensas, mas que é

generalizada quando o movimento frequente de adeptos e hordas estabelece tantas relações, que o recorte espacial passa a não dar conta de explicar tais negociações de fronteiras.

Nesse sentido, a ideia da “negociação”, muito cara às análises de José Guilherme Magnani (2002, 2005) a respeito das dinâmicas relacionais urbanas, permite estabelecer um parâmetro metodológico para o mapeamento dessas cenas, que se fazem uma ou várias a partir do recorte privilegiado. E esse mapear se tornou possível através de uma categoria consagrada nos estudos urbanos: O “circuito”. Como Magnani a define:

Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito gay, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e shows (MAGNANI, 2002, p.23-24).

Ainda que Magnani reconheça que não há a necessidade de uma contiguidade desses espaços ocupados por um determinado circuito, o autor defende que eles podem ser mapeados, localizados e também segmentados na análise. Dito de outra forma, um circuito perfaz uma regularidade da ocupação da(s) cidade(s) orientada pelos referenciais adotados por determinado arranjo coletivo. A sua lógica estaria ligada às relações estabelecidas entre os atores sociais que se definem adeptos de um “modo de vida” e que podem redefinir os locais a serem ocupados e frequentados de acordo com as alianças e conflitos internos e externos, em suas relações mais amplas com o ambiente urbano.

O desafio de articular categorias analíticas com categoria nativas diz respeito, por sua vez, ao problema de enquadrar a etnografia aos pressupostos teóricos da pesquisa. A partir do momento em que se recorta o universo de análise corre-se o risco de congelar as imagens do campo e barrar os fluxos e mudanças arquitetados pelos atores sociais. Por isso, o cuidado tomado até aqui de reforçar a maneira como a categoria circuito foi empregada. Como ocorre com o *black metal* na cidade de São Paulo, um estabelecimento pode fechar ou seus proprietários podem adotar determinada conduta condenável, como, por exemplo, realizar um show com bandas cristãs de *heavy metal*, o que eliminaria tal lugar como um possível ponto de um circuito *black metal* de

eventos. Por possuir uma dimensão física observável, um circuito ao ser mapeado, permite que os lugares da cidade apareçam como mais que um simples suporte para a constituição das práticas que definem a cena, mas como a sua materialização em lugares determinados.

Para situar esse circuito nos espaços das cidades é preciso também levar a sério a oposição entre *mainstream* e *underground* constantemente levantada pelos adeptos do estilo. Esse par de oposições não define apenas uma concepção estética e política sobre a sonoridade e a performance das composições, mas também um posicionamento sobre as estratégias de produção dos eventos. Existem diferentes concepções e leituras a respeito dos espaços da cidade, que podem integrar as conexões necessárias à produção mais restrita do *black metal*, ou estarem relacionados a um circuito que não recebe o reconhecimento como eventos ligados à cena.

Tais categorias nativas se conectam e muitas vezes se confundem. Contudo, é possível definir que o *underground* agrega as concepções sobre a música e sua produção, como um conjunto de valores que precisam ser respeitados para que as performances musicais e os eventos sejam reconhecidos como legítimos. Assim, só integraria a cena aquilo que é reconhecido como *underground* e só poderiam fazer parte dela os adeptos fiéis aos valores e alinhados às condutas. Essas exigências são constantemente colocadas à prova, deslizos ocorrem e alguns são banidos, mas nem tudo que escapa à regra é rigorosamente avaliado em todo momento. Antes de tudo existem amigos que se relacionam, que possuem uma história construída coletivamente ao redor de um estilo musical e seus valores. Assim, mais importante que os lugares e os equipamentos urbanos são as relações entre os atores sociais.

Portanto, quando foi aplicada a categoria circuito para elaborar mapeamentos das conexões entre lugares, pessoas e valores coletivos, foi possível localizar o *black metal* na cidade de São Paulo, mas principalmente perseguir esses atores sociais pelo interior do estado e além. É preciso, entretanto, elucidar as nuances nas concepções nativas sobre esses espaços e equipamentos urbanos e levar em consideração que tais circuitos são elaborações do próprio pesquisador, já que eles se constituem a partir de escolhas e recortes estratégicos da análise. Os circuitos recortados não são a representação da totalidade do fluxo da cena, dado que ele se sobrepõe a um arranjo complexo de contatos e alianças que dependem das relações entre as hordas e do próprio raio de observação da etnografia. Um circuito é, portanto, um mecanismo que orienta o

mapeamento das atividades dessa cena *black metal* e permite que ela seja localizada na(s) cidade(s), ele expõe outras camadas que para serem compreendidas exigem o aprofundamento da análise. O circuito foi o ponto de partida, mas não o ponto de chegada, pois ele revela novos elementos e idiossincrasias que extrapolam sua própria capacidade de explicação. O circuito foi tomado então, como categoria eurística, que revela dimensões antes não vistas.

Ao pensar na cidade de São Paulo (e em sua zona metropolitana e no interior do estado) e na maneira como o *black metal* está presente em seus espaços, não é possível permanecer restrito a conceitos como região, zona, bairro ou mesmo cidade e esperar que eles operem como instrumentos de delimitação das práticas nativas. É a cena que opera como unidade de classificação e se sobrepõe às fronteiras geopolíticas institucionalizadas, cria outra territorialidade, modifica a “cartografia da vida na cidade” (STRAW, 2001) e permite que o urbano e as segmentações de seus espaços sejam pensados a partir de uma perspectiva própria.

Caso um mapa do estado de São Paulo fosse disposto em uma mesa e os pontos/cidades importantes para essa cena *black metal* fossem marcados, seria impossível encontrar alguma regularidade ou padrão na sua distribuição. Por isso, na análise dos fluxos de pessoas e da dinâmica de ocupação dos espaços, essa “lógica” interna só pôde ser compreendida a partir da perspectiva dos atores sociais e seus parâmetros de sociabilidade ligados à pertença ao *black metal*. De uma forma muito similar àquela dos Nuer (EVANS-PRITTCARD, 2007[1940]), as definições sobre os espaços e suas distâncias geográficas respeitam a lógica da aliança, pois nos discursos dos atores sociais ligados ao *black metal* a menção dessas cidades tão distantes umas das outras soa como um “ali na esquina”.

Entre os Nuer e suas concepções a respeito das distâncias, Evans-Pritchard identifica conceitos escalares apoiados nas relações sociais de proximidade e distanciamento entre os arranjos coletivos. Um aliado está mais próximo do que um inimigo, mesmo quando os espaços quilometrados nas definições ocidentais dizem o contrário. No *black metal* os nomes das cidades aparecem no discurso junto aos nomes dos adeptos e das hordas que lá residem e realizam eventos. Quando esses sujeitos estão próximos, os lugares são mobilizados como territórios vizinhos, a proximidade dos laços encurta as distâncias e para um show no interior, no qual hordas locais e da capital se apresentarão, uma excursão pode ser montada e uma caravana de “guerreiros” partirá

do centro de uma das maiores metrópoles do mundo para a pequena Piraju no interior do Estado.

Por isso, a cena pode ser pensada como um universo relacional constituído pelas projeções de cada adepto do *black metal*. Nesses mapas, cada um deles traça suas conexões, situa seus aliados, imagina tais continuidades e segmentações. Cada um deles se conecta a outro, formando um todo que pode ser imaginado como a cena *black metal*. Essa cena, se extrapolada para além dos dados etnográficos apresentados, pode ser pensada como um grande mapa que conecta lugares como Oslo e Cerquilho, São Paulo e Araraquara, Jandira e Bergen. Ela está na dimensão do imaginado, mas nem por isso do improvável. Existem esses fluxos de hordas, que no recorte dessa pesquisa já demonstram sua potencialidade em criar laços e suplantar fronteiras.

Por sua vez, a maneira como o termo imaginação é aplicado para explicar tais dimensões dessa categoria nativa, não é o mesmo que relacionar a cena à ideia de algo fantasioso e descolado de uma suposta concretude das relações. A “imaginação” é tomada como uma “prática social” que permite tais movimentos expansivos que criam laços de sociabilidade e pertença, uma definição desenvolvida por Arjun Appadurai (2005), que aponta as potencialidades explicativas de tal termo. Como Alexandre Pereira elucida:

A imaginação, afirma esse autor, saiu do âmbito expressivo da arte para a vida cotidiana. A obra da imaginação, segundo ele, não é necessariamente totalmente emancipadora, nem inteiramente disciplinadora. Appadurai ainda faz uma distinção entre as ideias de imaginação e fantasia. A primeira teria um caráter de projeto e de ações efetivas e mesmo coletivas, já a segunda, a fantasia, não teria esse caráter projetivo e de ação, sendo mais individualista, autotélica e narcísica. (PEREIRA, 2014, p.08)

Sendo assim, é preciso manter em mente que a categoria nativa cena está alicerçada ao mesmo tempo na dimensão concreta dos eventos e dos lugares a serem ocupados, e também na dimensão projetada por cada ator social, que se baseia em suas alianças, porém, indo além de seus conhecidos, possibilitando saltos sobre as conexões e atingindo aqueles que estão na cena e pertencem ao *black metal* sem se conhecerem pessoalmente.

Por sua vez, Will Straw (2001) aponta como esses arranjos coletivos que constroem seus referenciais em torno de um estilo musical promovem modificações naquilo que ele define como a “cartografia da vida nas cidades”, pois permitem que determinados arranjos coletivos imponham sua lógica de classificação àquilo tomado como modelos espaciais institucionalizados. Elaborando, portanto, novas categorias que definem as fronteiras de pertencimento e os modos como as relações com outros arranjos são construídas. O caso do *black metal* serve como exemplo, já que essas noções coletivas são mobilizadas para ilustrar a existência de um conjunto de atores sociais engajados em prol do estilo e seus ideais: Uma série de práticas justificadas nos discursos pelo comprometimento com esses elementos e não somente pelo argumento da experiência compartilhada. Straw reforça essa dimensão ao falar desses arranjos coletivos como instituições que sedimentam a cultura urbana e transformam os espaços da cidade. Assim, a música e outras atividades culturais não podem ser tomadas como uma espécie de álibi para a sociabilidade e o “estar junto” (MAFFESOLI, 1998[1988]), pois são tais atividades que permitem que os espaços da cidade sejam preenchidos e concebidos por formas culturais historicamente construídas por arranjos coletivos.

Assim, como Magnani⁶⁹ aponta em suas reflexões mais recentes, essas regularidades dos usos dos espaços urbanos, passíveis de serem mapeadas através da categoria “circuito”, podem possuir uma dimensão temporal muito marcada, que indica que certas reconfigurações desses espaços ocorrem momentaneamente quando certos arranjos coletivos específicos tomam posse de suas dependências. Ainda assim, isso não indica que os laços que atam esses atores sociais sejam fluidos, pois as relações estabelecidas através dessas práticas coletivas e do compartilhamento desses referenciais permitem que espacialmente esses arranjos se desloquem, possam esgarçar a malha desses circuitos elaborados na pesquisa e levar esses sujeitos a lugares inesperados para aqueles, que apenas de uma perspectiva panorâmica, queiram compreender a lógica de sua dispersão geográfica.

Nesse ponto, a noção de “mapear” deve ser levada em conta. Deleuze e Guattari (1995) apontam como as perspectivas analíticas cartográficas que congelam os fluxos tendem a realizar “decalques” das relações e conexões. Em outras palavras, projeta-se um decalque sobre um mapa concreto e vivo, um decalque que só representa a si

⁶⁹ MAGNANI, José Guilherme C.. **O circuito: Proposta de delimitação da categoria**. São Paulo: não publicado, 2013.

mesmo, como uma folha de papel vegetal na qual é copiada os contornos de um desenho. Por isso, quando é afirmado que o circuito *black metal* foi mapeado, é necessário tomar o cuidado para que esse mapa não se transforme em um decalque estático e estruturado, que fixa pontos, seleciona equipamentos urbanos e registra trajetos, impondo-se, por sua vez, sobre a categoria nativa cena. Um “mapa”, da perspectiva deleuzeana, é conectável em todas as suas dimensões, é desmontável, reversível e suscetível de receber modificações constantes (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.21). Nesse sentido é “molecular”, pois possui uma “segmentaridade flexível”, ao contrário de um decalque que seria da ordem “molar”, dotado de uma “segmentaridade dura” (idem, 1996, p. 81).

Apesar de a cena *black metal* ser dotada de um conjunto de parâmetros rígidos de produção, sua organização no tecido urbano está sempre produzindo lugares. Ainda que o *Fofinho Rock Bar* seja uma referência, a dispersão das hordas pelas diversas cidades impõe uma localidade transversal que se projeta sobre essas relações entre os atores sociais e não se limita às dispersões físicas dos equipamentos urbanos. São sujeitos de carne e osso moldando paisagens de concreto e aço. Como um “rizoma” (ibidem, p. 16), linhas se conectam através de alianças que podem ser feitas, desfeitas e refeitas. Um ponto pode desaparecer se os integrantes de uma horda mudam de cidade ou rompem relações com determinado produtor, mas outro pode brotar alhures, pois os devires *black metal* dos espaços respeitam tais alianças. Por isso, não basta traçar as conexões possíveis entre esses atores sociais e assim tentar prever onde será o próximo evento. Como esses mapas são projetados por cada horda, adepto ou produtor, não é possível determinar o alcance dessas alianças, mas apenas esboçar uma lógica que permite que esses laços se tornem inteligíveis.

Portanto, o circuito não busca aterrissar um estado, pois ele não estagna a produção de novos nós. O circuito aparece como uma categoria dinâmica, sua aplicação não produz o simples decalque dos espaços, pessoas e fluxos em uma dimensão sincrônica, postura que reifica tal categoria e engessa o objeto da análise. A proposta é mapear as possibilidades e evidenciar as dimensões imaginativas da cena, sem estagnar sua produção em prol de um quadro mais atrativo. É possível, então, falar de um circuito rizomático que experimenta classificações ancoradas na realidade dos mapas elaborados cotidianamente, em detrimento de um decalque abstrato baseado em uma abordagem que apenas descreve um circuito estagnado e não consegue apresentar toda a

gama de relações subjacentes ao recorte analítico, muitas vezes estranho às sensibilidades dos atores sociais. Esse circuito rizomático, como ferramenta metodológica, permite demonstrar a potencialidade desses mapas imaginados pelos interlocutores no *black metal*, elucidando o que a categoria cena significa para eles.

Portanto, a partir dos dados etnográficos apresentados, torna-se inteligível a categoria nativa que parece abarcar toda essa gama de atores, cenários e regras. Mais que um aglomerado de lugares específicos, a cena, no caso do *black metal*, seria um universo de produção de sentidos compartilhados, que tem sua materialidade representada nos eventos organizados a partir de suas convenções e das práticas e condutas dos atores sociais relacionados a ela. Ela é orientada pelas trocas, que por sua vez permitem que hordas e lugares se conectem. Ela [a cena] recorta insistentemente sobre as fronteiras supostamente estabelecidas, ela não está condicionada à Cidade, à Metrópole ou ao Interior, pois ela sobrepõe as demarcações geográficas com as alianças entre os adeptos e suas projeções. Sua infra-estrutura, o que lhe dá suporte, não são os equipamentos de concreto e aço que compõem a paisagem urbana, mas pessoas que se definem como engajadas e comprometidas com o estilo e seus ideais: atores sociais produzindo cenários e regras e re-configurando os espaços urbanos a partir de perspectivas coletivas próprias.

Straw salienta que cena seria uma categoria “contra a mudança” (2001), conservadora em seus métodos de manter as relações e as afinidades acerca de um gênero ou gosto, uma espécie de contra corrente em relação às supostas tendências contemporâneas de obsolescência e modismo. Na cena a troca de materiais e a regulação das condutas estão presentes, mesmo que aparentemente diluídas entre os atos de se encontrar para beber e conversar. Conservadora em suas capacidades de regular condutas e demarcar pertencimentos, essa categoria nativa, entretanto, aponta a pouca preocupação dos atores sociais com as fronteiras estabelecidas por categorias reificadas como Cidade e Metrópole. Sua segmentaridade flexível se constitui no exercício de perseguir as pessoas e seus mapas, produzindo novos pontos, dimensão que aponta a faceta inversa desse suposto conservadorismo, pois permite que as capacidades analíticas do próprio circuito ao serem aplicadas no entendimento das cenas, sejam renovadas e possam abarcar os fluxos, conexões e os diferentes movimentos de ocupação daquilo que entendido com urbano.

CAPÍTULO 3 - O SOM E A PERFORMANCE: SENTIMENTO, GUERRA E COMPROMISSO

A partir dos dados apresentados nos capítulos anteriores foi possível elucidar as maneiras como os adeptos do *black metal* concebem tal estilo musical e se organizam na produção de seus eventos. A cena foi tomada como mote da análise, pois através dessa categoria nativa se tornaram inteligíveis as perspectivas desses atores sociais a respeito do seu pertencimento e à prática de tecer alianças. Contudo, pelo viés analítico focado nas cenas e circuitos uma dimensão muito importante do *black metal* corre o risco de ficar em segundo plano, que é aquela da sonoridade e da performance, elementos emblemáticos desse estilo.

Os fazeres musicais do *black metal* – tomados aqui não somente como as práticas, mas também os conceitos que orientam as composições e performances – são apresentados pelos adeptos paulistas como expressões de suas “essências obscuras”, como “hinos e declarações de guerra”, parte fundamental da vivência na cena e dessa beligerância a todo o momento ostentada. A batalha seria travada todos os dias, em nome da cena, em defesa do *underground* e contra a “hipocrisia cristã” instaurada no mundo. Portanto, é preciso articular nas descrições e análises, algo que para esses atores sociais não é concebido como esfera apartada de sua vivência cotidiana no ambiente urbano, ou seja, o que, grosso modo, pode ser definida como a música e a performance *black metal*, não são elementos de fundo, mas vetores de expressão dos ideais do estilo.

Sendo assim, um dos objetivos desse capítulo é demonstrar como o *underground*, outra categoria nativa, orienta uma concepção sobre o fazer musical e representa uma perspectiva sobre o mundo social. São descritas as principais características da sonoridade do estilo e como tais elementos são negociados no processo de composição e reconhecimento do som legítimo. A par com a sonoridade e os respectivos posicionamentos desses interlocutores é proposta uma análise das performances, momentos nos quais a “guerra” contra os inimigos do *black metal* ganha seus tons mais solenes e muitos dos impasses impostos pela vida em contexto urbano são enfrentados e talvez solucionados. A todo o momento tais eventos são cruzados com aqueles ligados ao cotidiano desses atores sociais, os conflitos são apontados, os espaços da cidade mencionados. A partir de tais questões, é elucidado como eles concebem a dimensão

ritual que perpassa composições e performances e sua relação com os conflitos entre diferentes concepções religiosas e políticas no contexto mais amplo da vida na cidade.

3.1 *Ser e estar Underground: nos interstícios do urbano*

Tanto entre os adeptos paulistas do *black metal*, quanto em outros exemplos etnográficos, as categorias *underground* e *mainstream* aparecem como demarcadores que estabelecem diferenciações em relações aos atores sociais e suas produções. Em um pólo está a indústria fonográfica *mainstream*, com seus recursos de distribuição, produção e promoção capazes de atingir um público massivo, e no outro, os diversos contextos nos quais arranjos coletivos se organizam em torno de determinado estilo musical, com recursos escassos e relacionados a um círculo restrito de produção. Contudo, além dessa faceta mercadológica e midiática, existe um conjunto de outros elementos que são mobilizados nos discursos desses atores sociais, que definem o *underground* como termo que emprega legitimidade à música, que carrega certos valores e orienta condutas e parâmetros de sociabilidade.

Essas gradações se tornam mais inteligíveis quando é trazido outro contexto etnográfico no qual essas categorias são mobilizadas. Em seu estudo sobre as práticas do êxtase e do xamanismo entre os DJs e apreciadores da música eletrônica, Pedro Peixoto Ferreira (2006) debate aquilo que ele define como as “micropolíticas do underground”, referentes a essas disputas e classificações acerca da legitimidade de determinadas características e concepções sobre a produção sonora.

A ênfase na experimentação seria uma das características desse contexto de produção musical *underground*, uma música produzida sem o horizonte do lucro, do sucesso ou da aceitação na grande mídia. O discurso de autenticidade aparece acoplado a essa noção de livre experimentação, e nesse sentido, os DJs enxergam em sua música uma ferramenta de inovação e mudança. Por sua vez, a música eletrônica *mainstream* estaria presa às fórmulas prontas e aos modelos de produção musical que geram lucro e aceitação, e por isso, teria menor valor estético. Ferreira aponta como o *underground* é sempre relacionado a um conjunto de valores positivados pelos DJs e tem sua definição atrelada a afirmações que operam pela diferença, dizendo antes aquilo que o *underground* não é, ou seja: comercial, voltado para o lucro, para aceitação e popularização.

Por sua vez, a negação de uma relação com a macropolítica institucionalizada da indústria fonográfica, aponta que a sua concepção seria “micro”, a política do cotidiano, “em prol de uma micropolítica dos afetos e da sensibilidade” (FERREIRA, 2006, p.99). Contudo, no contexto da música eletrônica o autor identifica um termo intermediário, que abre a possibilidade para que essa música produzida nos parâmetros do *underground* possa ser reconhecida e aceita no mercado *mainstream*, sem perder sua suposta autenticidade. O *overground*, um terceiro termo, opera a função de um *trickster*⁷⁰ ao conter elementos tanto do *underground* quanto do *mainstream*, gerando nesse sentido, a inversão dos pólos e a possibilidade de passagem de um ao outro, ou seja, alcançar sucesso comercial sem abandonar os valores do *underground* (*idem*, 2006, p.96). O *overground* é, portanto, a dimensão alcançada por aquela música eletrônica produzida a partir de posições políticas e perspectivas sobre a sonoridade relacionadas com o *underground*, que, contudo, acabam sendo reconhecidas pelo *mainstream*, fazendo “sucesso” e gerando lucro. No caso da música eletrônica existe uma margem, mesmo que estreita, para que um DJ seja *underground* e, ao mesmo tempo, faça carreira e ganhe reconhecimento no *mainstream*.

Essas gradações descritas por Ferreira parecem não existir no contexto do *black metal* paulista, no qual, essa passagem para o *mainstream* seria uma mácula para uma horda, sendo tratada como sinônimo de “vender-se ao *mainstream*”, ou, “trair a cena”. Contudo, não foi possível coletar exemplos de hordas paulistas, ou mesmo brasileiras, que tenham conseguido assinar contratos com grandes gravadoras e alcançar o “sucesso” necessário para serem consideradas *mainstream*. Aparentemente essa ameaça presente, daquilo definido como a “banalização do estilo”, é apenas algo que se estabelece nos limites de tolerância da pertença à cena, uma advertência àqueles que porventura tenham quaisquer expectativas “escusas” com o *black metal* que produzem.

Leonardo Campoy (2010), em seu estudo sobre o *underground do metal extremo brasileiro*, constatou através de dados coletados em algumas regiões do Brasil, determinadas regularidades nas concepções a respeito dessa categoria. A relação com a produção musical, noções de comprometimento e seriedade ligadas aos processos de organização de eventos e circulação de bens, estabeleceriam oposições marcadas entre qualidades valorizadas e negativizadas. Campoy demonstra como tais definições são

⁷⁰ Em seu amplo estudo sobre as narrativas mitológicas ameríndias Lévi-Strauss identifica o *trickster*, uma entidade que responderia a uma necessidade de “mediação progressiva” entre as oposições (LÉVI-STRAUSS, 2004 [1964]; 1993).

mobilizadas para definir o caráter de legitimidade e autenticidade daquilo que é produzido no *underground do metal extremo*, que possui ligação direta, quase como uma qualidade transmitida pelo contato, com as definições que qualificam os adeptos como “reais” ou “falsos”. Por isso, ao apresentar declarações nativas a respeito de um “real espírito *underground*” o autor evidencia a suposição desses atores sociais acerca da existência de certa substância, um *mana* que anima tais produções musicais e bens (CAMPOY, 2010, p.85). Como Campoy descreve:

São duas formas de representar os processos de produção, distribuição e divulgação da música distintos e opostos. Embaixo o *underground*, compacto, discreto e próximo aos seus produtores. Em cima o *mainstream*, delgado, público e anônimo. (*idem*, p.98).

As reflexões de Campoy permitem confirmar essa regularidade nas leituras do que seria o *underground* para esses atores sociais envolvidos com o *heavy metal* extremo. No *black metal* paulista são encontradas as mesmas definições sobre a categoria nativa, que sempre é mobilizada em oposição ao *mainstream*, nesse sentido, a música *black metal* e as práticas e valores dos adeptos envolvidos na cena sempre são apresentadas como mais autênticas e verdadeiras do que aquelas envolvidas com o *mainstream*. Mais que isso, o estilo é visto como uma representação do *underground*, dado que existe uma concepção entre os adeptos do estilo de que o *black metal* não pode estar no *mainstream* sem perder suas características. O *underground* nesse caso, não é considerado um momento de preparação, no qual uma banda forma seu público, ganha experiência de palco e assim, chama a atenção de uma grande gravadora chegando ao *mainstream*. Para os adeptos do *black metal* o *underground* é um conceito musical, uma postura política sobre a produção sonora, ou seja, um conjunto de valores que devem ser defendidos e preservados.

É importante salientar que a noção de *underground* e o ataque às finalidades comerciais da música possuem uma estreita conexão com o *black metal* desde os primeiros momentos de definição do estilo. Entre os noruegueses no início da década de 1990 eram frequentes os ataques aquilo denominado como a “mercantilização do *death metal*”. Nesse período, o *death metal*, o estilo que melhor representava o *heavy metal* extremo passava por um momento de popularização entre os jovens, permitindo a algumas bandas assinarem contratos com grandes gravadoras e produzirem videoclipes

para o canal de televisão MTV, ganhando razoável visibilidade na mídia de massa. Muitos dos integrantes da cena norueguesa passaram a apontar que o *black metal* seria uma resposta a esse processo, no sentido em que defendiam um tipo de sonoridade precária e artesanal, em contraposição ao virtuosismo técnico e às superproduções das bandas de *death metal* (MORKS, 2011; MOYNIHAM; SODERLIND, 1998). O *black metal* deveria, portanto, estar alheio aos modismos, às tendências e ao processo de mercantilização do *heavy metal* extremo, constituindo um último bastião de resistência.

Figura 8 - Fonte: contracapa do álbum *Deathcrush* da banda norueguesa Mayhem.

Era comum a reprodução da imagem acima nos encartes de álbuns produzidos ou distribuídos pelo selo norueguês *Deathlike Silence*, propriedade de Eurononymous da banda Mayhem, nas quais é possível ler os dizeres “no fun, no trends, no mosh, no core”, com uma foto de Scott Burns (principal produtor das bandas de *death metal* da época) rasurada. Tais críticas não atrelam o estilo somente a uma postura de oposição à comercialização em ampla escala, mas também a uma concepção de que a autenticidade dessas composições estaria ameaçada pelo preciosismo imposto pelos produtores profissionais. Aquilo que Campoy (2010) aponta como o “espírito *underground*”, e que entre os adeptos paulistas é frequentemente definido como uma “essência *black metal*”, seria suprimida, ou maculada, eliminando toda a autenticidade de sua sonoridade. Também a negação da diversão e do *mosh*, prática muito comum nos shows de *thrash* e

death metal, e a crítica às modas e tendências, reforçam o caráter sério e comprometido do *black metal*, como um estilo que não estaria interessado no sucesso de suas composições, mas na defesa de seus ideais.

Essas tendências ao simples e artesanal se propagam como características da sonoridade e da produção dos álbuns de *black metal*. Na mesma medida em que tal precariedade permite alcançar índices de interferência e ruído que reforçam as atmosferas obscuras almejadas pelas composições, também estabelecem um posicionamento político muito bem definido sobre as finalidades da música. Bandas norueguesas como *Burzum* e *Darkthrone* ficaram conhecidas pela “cruzeza” de suas produções sonoras, pois se negavam a adotar as melhores técnicas e equipamentos de gravação da época, mantendo os chiados e interferências nos produtos finais. Por sua vez, bandas brasileiras como a *Sarcófago*, também apostavam em produções menos primorosas, ainda que muitos apontem que tais elementos tenham permanecido nas composições muito mais pela falta de recursos no processo de gravação do que propriamente por um conceito já estabelecido⁷¹.

Tais posicionamentos são facilmente verificados na cena *black metal*, na qual as hordas muitas vezes produzem seus próprios álbuns, responsabilizando-se pelo processo de gravação, mixagem e confecção da parte gráfica. Em um encontro com a horda *Ocultan* na cidade de São Caetano do Sul, foram coletadas declarações muito alinhadas a esse conceito musical difundido pelo estilo. Ao me presentear com um álbum recém produzido da horda, intitulado *Shadows from beyond, Count Imperium* fez questão de afirmar que a produção tinha sido toda realizada pelos integrantes da horda. Inicialmente o intuito era gravar o álbum em parceria com um produtor de certo estúdio paulista, contudo, as primeiras experiências nesse processo demonstraram que as intenções do produtor não estavam alinhadas com as da horda *Ocultan*. Segundo *Count Imperium*, o produtor queria “fazer o álbum do seu próprio jeito, retirando as características fundamentais do nosso som”. Assim, a opção foi por uma “produção mais caseira”, mas ao mesmo tempo livre de interferências externas.

Em outra ocasião, um produtor *freelancer* do interior do Estado de São Paulo relatou os impasses enfrentados no processo de produção de álbuns de *black metal*.

⁷¹ Ver o documentário *Ruído das Minas* (direção de Felipe Sartoreto, 2009), no qual muitos dos músicos mineiros da época apontam a precariedade dos instrumentos e processos de gravação aos quais as bandas tinham acesso nesse período.

Segundo ele, é comum que as bandas do estilo não aceitem mixagens⁷² muito “limpas”, ou seja, sem ruídos ou interferências, que em produções de outros estilos são vistos como problemas, mas que para os músicos do *black metal* são tratadas como características do som do estilo. Esse produtor, que trabalha em uma ilha de edição montada em sua própria casa, recebe as gravações pela *Internet* e faz “o possível para torná-las audíveis”. Ainda assim, mesmo quando seus esforços alcançam resultados aceitáveis de acordo com a sua perspectiva, a probabilidade de uma recusa da banda é muito grande: “O cara quer um som sujo! Já desisti de muitos projetos por causa disso”. Apesar dos problemas apontados, esse mesmo produtor reconhece que o *black metal* possui um conceito musical que preza por esse tipo de gravação. Tal sonoridade seria, portanto, muito mais uma opção do que resultado de uma suposta deficiência técnica ou falta de recursos.

Como já mencionado, junto às problematizações a respeito da sonoridade existem também aquelas ligadas à circulação dessas produções. Jeder Janotti Junior (2006, 2012) ao debater essa oposição entre *underground* e *mainstream* foca sua análise nos diferentes níveis de proximidade entre produtores e consumidores. Para o autor, o *underground* seria caracterizado pela frequente referência a noções de autenticidade ligadas a um circuito segmentado de divulgação musical contraposto à noção de cooptação e distribuição massiva. No *underground* as condições de produção, recepção e reconhecimento estariam muito próximas, dado que os atores sociais envolvidos estabeleceriam laços de pertencimento a um contexto no qual compartilham referenciais valorativos sobre a música e as práticas performáticas:

Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquema”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação

⁷² O processo de mixagem é aquele que reúne todas as faixas de gravação em um ou mais canais. Assim as diferentes fontes sonoras e gravações de instrumentos passam a constituir uma composição única através de um processo capaz de diminuir os níveis de ruído e inserir ou retirar determinadas distorções. A “produção musical” consiste quase que integralmente nesse processo de mixagem.

que privilegia o consumo segmentado (JANOTTI JUNIOR, 2006, p.08-09).

Janotti Junior evidencia dois pontos importantes da definição do *underground*, que seriam: os canais específicos de divulgação através de *fanzines*, conexões virtuais delimitadas e a experiência na cena. Essa proximidade apontada, constitui-se, portanto, pela junção dos processos de produção, recepção/consumo e divulgação, todos localizados em um contexto de relações compartilhadas por um conjunto de atores sociais, que de maneiras específicas buscam controlar a difusão de suas produções, e que em sua experiência cotidiana podem restringir até mesmo o acesso aos espaços dos shows. Contudo, sua abordagem tende a dar mais ênfase à dimensão midiática desses processos de diferenciação entre música “mais comercial” e música “mais autêntica”, que poderiam ser tomadas como “uma questão de estratégias de produção e circulação” (JANOTTI JUNIOR, 2006, p.11), permitindo que o *underground* seja interpretado como uma reprodução da indústria fonográfica *mainstream* em escala reduzida.

Essa posição parece ser relativizada pelo autor quando ele aponta a importância da “experiência” na constituição da cena, que coloca a cidade como um “tecido mediador” entre consumo privado e apresentações públicas, porém o autor reforça o caráter estético dessa experiência, deixando intencionalmente de analisar profundamente a sociabilidade constituída. O autor aponta como as cenas podem funcionar como “canalizadores de experiências singulares” (*idem*, 2012, p.121), permitindo ao urbano constituir-se como o contexto por excelência dessas práticas, tendo a sua própria dinâmica orientada pelas relações estabelecidas no interior dessas cenas.

Esse é um posicionamento apropriado para a compreensão dos sentidos que as produções sonoras possuem no *black metal*. Tais categorias nativas: *underground* e cena, tomadas como *canalizadores* dessas experiências e perspectivas sobre a vida na cidade podem tornar inteligíveis os nexos existentes entre fazer musical e performances, com um modo de vida específico. Ao apontar a cena como um conjunto de mapas imaginados, levou-se em consideração que tais cenários possuem uma trilha sonora, que não é música de fundo, mas vetor dos fluxos desses sujeitos pelo urbano e de suas construções identitárias. As projeções elaboradas por esses atores sociais, dos possíveis lugares e aliados, orientam-se por noções de autenticidade e legitimidade, constituídas pela categoria *underground*. Em outras palavras, tais mapas imaginados tendem a abranger somente elementos carregados com valores do *underground*.

Entre os adeptos paulistas fazer *black metal* é permanecer no *underground*, defendendo seus valores e parâmetros que definem a legitimidade de sua música. Ao levar em consideração que não se pôde identificar nenhum caso de uma horda brasileira de *black metal* que tenha alcançado o “estrelato” no universo *mainstream* da música, esse sistema coercitivo elaborado pelos adeptos do estilo parece apresentar certa eficácia. Pode-se ainda afirmar que o *black metal* não atinge grandes índices de aceitação devido ao seus parâmetros sonoros estarem distantes das convenções mais aceitas nesse universo *mainstream* de produção, contudo, para os adeptos, permanece a interpretação de que suas orientações regulatórias acerca do que é *underground* e por isso pertencente à cena, mantém o estilo em seu devido lugar, no qual ele pode permanecer legítimo e autêntico. Por isso, a música e suas qualidades sonoras não podem ser tomadas apenas como produto de uma postura política sobre suas finalidades comerciais, ela não está apartada de uma forma de se organizar no urbano, pois produz conceitos, valores e a própria cultura. Sua relação com as categorias nativas é de mútua implicação e não de simples produto.

Por isso, essa noção de som *underground* amplamente defendida pelos adeptos do *black metal* expressa um conceito sobre a sonoridade atrelado à postura sobre as finalidades de tais composições, e que não podem ser compreendidos somente através de uma perspectiva que tome a circulação dessas produções como a dimensão explicativa. Ou seja, as maneiras como essa categoria nativa é negociada e articulada com outras dimensões do fazer musical e das práticas no urbano não diz respeito só a um arranjo restrito de atores sociais que tocam e trocam materiais, supostamente similar a um mercado fonográfico exclusivo e em escala reduzida. Há um conjunto de outros elementos conectados e interdependentes, que evidenciam não somente a autenticidade da música produzida, mas também um modo *black metal* de estar no urbano, pois a própria presença desses atores sociais nos espaços da cidade consolidam essa ideia de um estilo musical *underground*, que pretende se manter restrito.

A cena possibilita que noções de pertencimento sejam elaboradas e que esses atores sociais negociem suas projeções a respeito das alianças constituídas. O *underground* não é uma categoria à parte dessa primeira, ele está conectado a ela, pois permite uma *ambiência black metal* na cidade. Pois não são somente essas pessoas que ocupam determinados espaços, mas sua música e performance que preenchem, criam atmosferas e ambientes propícios à convivência desses aliados/amigos. O rompimento

com o fluxo cotidiano se dá pelos eventos, os momentos nos quais sub-repticiamente esses atores sociais insinuam sua presença, protagonizam-se sobre os ambientes urbanos, mesmo de forma subterrânea sua presença precisa ser notada, porém, não muito.

Essa forma *underground* de ocupar os espaços urbanos pode ser ilustrada pelos critérios de restrição dos adeptos do estilo. Como já apontado anteriormente, é comum a afirmação dos adeptos de que o *black metal* é “para poucos” e que toda forma exagerada de exposição leva à “banalização” do estilo. Um episódio vivenciado no campo ilustra tais afirmações. Em uma das tentativas de travar contato com hordas mais jovens na cena, no sentido de obter dados sobre a entrada de novos integrantes no *black metal*, foram trocadas mensagens eletrônicas com os membros de uma horda chamada *Bradador*. Foi agendado um encontro no Shopping Metrô Santa Cruz, na Zona Sul da cidade de São Paulo. O local foi escolhido pelos integrantes, dois garotos com cerca de 16 anos, que nas imagens disponíveis no *blog* da horda apareciam usando a *corpse paint*. Nessa conversa ficou evidente o total desconhecimento desses jovens a respeito das hordas paulistas. Suas referências no *black metal* se limitavam às bandas norueguesas amplamente conhecidas e mesmo quando questionados sobre os eventos na capital, afirmaram nunca terem comparecido a um deles, nem mesmo no *Fofinho Rock Bar*.

Esse episódio demonstra como a cena *black metal* pode passar despercebida até mesmo para jovens iniciantes interessados no estilo, que ainda não estabeleceram as relações necessárias para ao menos tomarem conhecimento das hordas e eventos. Outra característica que elucida essa questão se refere aos logotipos das hordas e a maneira como eles regulam a sua exposição. Esses emblemas, que na perspectiva comercial seriam um de seus principais instrumentos de divulgação, na maior parte dos casos, apresentam os nomes das bandas em imagens ilegíveis. O reconhecimento se dá muito mais pela forma do todo, do que propriamente pela leitura das letras que compõem os nomes das hordas. Para muitos, os logotipos buscam também representar a agressividade *black metal* e sua postura combativa em relação às religiões judaico-cristãs.

Como se pode observar nas imagens abaixo, muitos desses logotipos são compostos por cruzes invertidas, pentagramas, sangue ou armas brancas, e na maior parte deles, os nomes das bandas são praticamente indecifráveis. Alguns dos

interlocutores defenderam que além dessas questões estéticas, há uma ideia de restrição que acompanha tais emblemas. Como foi dito em determinada ocasião: “Só com os logos o garoto mais novo não consegue encontrar informações das hordas na *Internet*, pois não sabe seus nomes”.

Figura 9 - Da esquerda para direita: *Amazarak*, *Lord Satanaquia*, *Impetuoso Desdém*, *Mork Visdom*, *Devilish* e *Sardonic Impious*.

Na prática, tais restrições não impossibilitam que um novo adepto tenha acesso ao material das hordas, ou descubra sobre os eventos. Em lojas da capital paulista na *Galeria do Rock*, especializadas em *heavy metal* extremo, é possível adquirir os *flyers* dos shows e os CDs e LPs das hordas, sem precisar passar por qualquer constrangimento. Contudo, existem muitas histórias de que em um passado não muito distante, era comum a expulsão de alguns frequentadores dos locais dos shows, que passavam por uma sabatina, na qual precisavam comprovar seu conhecimento a respeito de uma banda, da qual eventualmente estivessem trajando uma camiseta, caso contrário perdiam a vestimenta e eram retirados. Também era comum que aqueles menos assíduos fossem barrados na porta dos eventos. Tais histórias foram confirmadas por alguns adeptos, que afirmaram que na década de 1990 as restrições que orientavam a ideia de *underground* eram muito maiores, o que teria criado certa imagem radical que afastara boa parte dos mais jovens. Nos dias de hoje isso não ocorre mais, mas tais boatos (alguns verdadeiros) unidos aos elementos já apontados contribuíram para a construção da imagem de um estilo cheio de restrições, reservado aos adeptos de longa data e pouco afeito a novas adesões.

Há, portanto, uma relação geracional muito clara no *black metal* alicerçada na noção de *underground*, pois os mais novos são vistos como possíveis ameaças. Por isso no decorrer dos anos as estratégias restritivas se voltaram ao controle de sua frequência. Ainda que durante o tempo da pesquisa de campo não tenham sido presenciadas ações sistemáticas contra a sua permanência nos eventos, há uma posição muito bem definida dos adeptos mais velhos de que muitos desses jovens são frequentadores acidentais, permanecendo pouco tempo envolvidos com o *black metal*, sem se comprometerem totalmente. O conceito de juventude como uma fase passageira e conturbada da vida, corrente em muitos setores da sociedade e até em algumas leituras acadêmicas, é tomado como premissa para avaliação dos mais jovens como fator banalizador dos elementos do estilo. O banal tomado como sinônimo de despreocupação, irresponsabilidade e também popularização.

No *black metal* há uma inversão da lógica de produção das culturas juvenis, já que os considerados mais velhos, julgam os mais novos como incapazes de se adequarem aos parâmetros de um modo de vida específico. Na ampulheta (FEIXA, 2006) do *black metal* o fator envelhecimento é elemento importante do reconhecimento do adepto. Por isso, os eventos possuem um caráter tanto aglutinador para os mais velhos, quanto iniciático para os mais jovens, pois são nessas ocasiões que esses homens e mulheres se encontram. São também os momentos que permitem que os mais jovens participem e construam a sua experiência, sendo aos poucos reconhecidos, ainda que a maioria dos presentes sejam pessoas iniciadas há algum tempo.

3.1.1 Intervalos

Por mais que o *black metal* constitua dimensão importante de um modo de vida que não pode ser tomado como um conjunto de práticas contingentes, durante os dias da semana, todos possuem suas rotinas de trabalho, de estudo, de cuidado doméstico. Muitos têm filhos, estão em relacionamentos estáveis e realizam atividades profissionais que não possuem vínculo com o *black metal* ou o campo musical. São pessoas que têm suas convicções individuais, mas que estão sujeitas às mesmas condições impostas à maioria da população. Em uma conversa com um desses interlocutores, essa invisibilidade cotidiana relativa foi ilustrada ao contar como muitas vezes “as pessoas não sabem o que você faz [fora do ambiente do trabalho], nem no que você acredita, e

quando descobrem ficam surpresas”. Não que essa identidade *black metal* seja dissimulada, pois muitos não abrem mão de se trajarem de maneira característica em seu dia-a-dia (além dos cabelos compridos dos integrantes homens denunciarem sua proximidade com o *heavy metal*), mas porque não há a obrigação de ostentar os traços distintivos dessa pertença fora dos ambientes nos quais os eventos ocorrem. Alguns dos mais experientes dizem que é comum aos jovens essa necessidade de afirmação recorrente, como uma característica da idade, da inexperiência e afobação. Os mais velhos supostamente não precisam se afirmar a todo o momento.

Essas características apontam que o *black metal* é *underground* na vida diária, além de ser *underground* quando se manifesta através das reuniões de seus adeptos. É possível classificar tais práticas então, recorrendo a uma divisão entre tempo do trabalho e das obrigações sociais, e tempo de lazer. Os eventos ocorreriam nos momentos do “tempo livre” e mais especificamente nos momentos do “lazer”, esse tempo para si, despreocupado e livre para a escolha (DUMAZEDIER, 1994). Ou seja, mesmo visíveis no cotidiano, os adeptos do estilo seriam *black metal* de um modo *underground*, reservados aos ambientes dos eventos no seu tempo livre voltado para o lazer, ou seja, naqueles momentos em que podem fazer o que querem. Contudo, há nuances que extrapolam tais segmentações, pois o *black metal* é apontado por seus adeptos como elemento central em suas vidas, um conjunto de práticas sérias, ideais sinceros e posturas rígidas. Segundo esses sujeitos “isso não é um passatempo de final de semana”, nem “diversão”.

Enveredar na discussão sobre a segmentação do tempo e das atividades cotidianas leva diretamente ao embate entre a centralidade do trabalho e a expansão gradual do tempo livre na contemporaneidade (DUMAZEDIER, 1979, 1994; REQUIXA, 1977) ou a conquista de parcelas do tempo pela classe trabalhadora (BACAL, 1998). É inegável que para a grande maioria das pessoas, o trabalho, como atividade remunerada e necessária toma boa parte de seu tempo, mas isso não implica constatar que tais divisões temporais operam da mesma forma e ganham os mesmos sentidos em todos os contextos. Na cena *black metal* foram identificadas diversas atividades que poderiam ser tomadas como lazer, ou práticas coletivas no tempo livre. Nesse sentido, aquilo que as diferenciariam dessa noção de lazer como tempo para si, livre para a escolha e desfrute pessoal, seria a dimensão séria dessas atividades, que Stebbins (2004, 2006, 2008) evidencia como características daquilo que ele define como “lazer sério”.

Esse autor divide três categorias de atores sociais que ajudam a descrever tais práticas: o amador, o hobbista (ligado aos hobbies) e o voluntário (*idem*, 2008), cada uma delas indicando um tipo de envolvimento diferente e diferentes recompensas sociais e pessoais ligadas a essas práticas de lazer. Contudo, Stebbins salienta que sua tentativa de entender tais gradações no comprometimento com atividades ligadas ao lazer, estaria baseada, antes de tudo, ao fato de seus interlocutores definirem tais práticas como sérias (*idem*, 2006, 2008). Sendo assim, o lazer sério seria um conceito capaz de explicar manifestações comumente interpretadas como lazer, mas que teriam um alto nível de comprometimento e seriedade por parte dos atores sociais envolvidos, ao ponto, de muitas delas se transformarem em trabalho, compondo parte da renda da pessoa.

Entretanto, como aponta Zuzanek (ZUZANEK in ROJEK; SHAW; VEAL, 2006), muitas vezes as leituras sobre esse tema se voltam mais ao uso do tempo, ou seja, àquilo que as pessoas fazem, do que propriamente aos sentidos dados a essas atividades. Por isso, antes de analisar determinadas atividades organizadas a partir do prisma dessas segmentações, que apesar de salientarem os diferentes posicionamentos, ainda se apegam a conceitos como: tempo do trabalho, tempo livre e lazer, é mais proveitoso explicar como tais práticas se encaixam no cotidiano dessas pessoas e quais os sentidos dados por elas.

Por isso, antes de adotar a perspectiva do tempo adjetivado e em parcelas, posição que permitiria compreender como atores sociais organizam suas atividades, optou-se por assumir que há posicionamentos sobre tais práticas que escapam a esses enquadramentos. A dimensão tempo, que aqui está expressa através dos eventos e momentos no quais o *black metal* aparece na cidade, mesmo que de forma *underground*, está menos relacionada com momentos disponíveis para o lazer do que com a própria temporalidade desses fazeres musicais e sua sonoridade. Rose Hikiji, em sua pesquisa sobre o Projeto Guri, “(...) uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de ensino de música por meio de orquestras didáticas e corais para público prioritariamente de baixa renda” (2006a, p. 21), aponta como no seu caso de estudo, as práticas musicais são relacionadas em todo momento com um discurso institucionalizado a respeito da temporalidade da vida desses jovens, ou seja, através da música o jovem em “situação de risco” encontraria uma forma de “ocupar seu tempo”. Paralela a essas relações entre a ociosidade e o risco, a autora aponta como outras temporalidades são concebidas, por meio das quais o fazer musical, o processo de aprender a tocar um instrumento e as

ocasiões dos encontros suspendem os ritmos da vida cotidiana e permitem que outros “tempos” sejam pensados, aquilo que Hikiji denomina como “intervalos”: “a música põe em suspensão o tempo cotidiano, ao dotar de conteúdo sonoro, sentido e ordem, um determinado espaço de tempo” (*idem*, 2006b, p. 52).

Ao se tomar os eventos produzidos pelos integrantes da cena *black metal*, como lazer no tempo livre, enquadra-se tais práticas em um fluxo determinado, de trabalho e descanso e envereda-se em discussões que há décadas se debruçam sobre esses conceitos. Esse fazer musical e essas performances são encarados pelos adeptos na chave do comprometimento e da seriedade, de algo ligado a uma dimensão apontada por muitos como ritual, que reforça os laços de pertencimento. Não é lazer, mas também não é trabalho, é como muitos dizem: “uma missão”.

Nenhuma dessas categorias, além daquelas utilizadas pelos próprios adeptos explicam o *black metal*, nem mesmo as que falam sobre um lazer sério e comprometido, pois o próprio conceito lazer implica a necessidade de sua adjetivação para que possa explicar determinadas práticas coletivas como mais comprometidas do que o simples lazer despreocupado e volitivo. A perspectiva *black metal* e *underground* carregada de valores coletivos impõe tanto um posicionamento sobre o espaço e suas restrições quanto sobre o tempo e sua segmentação no interior de um modo de vida.

Produzir um evento, ensaiar, comparecer nas apresentações de hordas aliadas e mesmo executar uma performance no palco, estão, portanto, nesses intervalos, que de um ponto de vista são a suspensão dos fluxos ordinários, e de outro, os momentos nos quais os adeptos do *black metal* se reúnem, trocam experiências e comprovam seu comprometimento. Eles aparecem para seus pares, mas defendem que devem permanecer *undergrounds* para os demais. Como Hikiji aponta, a temporalidade da música está conectada às percepções sobre o próprio fazer musical em dado contexto, e nesse caso, não somente o tempo, mas todos os demais valores que o *som black metal* carrega, implicam nas maneiras como esses atores sociais se organizam nos espaços urbanos. As restrições, as estratégias para realizar eventos mais ou menos visíveis e um suposto desdém pelo reconhecimento fora da cena, conectam-se a uma sonoridade ruidosa, mensagem que seria apenas decodificada pelos familiarizados com o estilo (WISNIK, 1989) e poderia ser tomada como índice da força e da violência desse ruído que adentra as produções sonoras e também os espaços de sociabilidade.

Ao aplicar esse conceito de intervalo para ilustrar a maneira como tais eventos se organizam no cotidiano desses atores sociais, a abordagem etnográfica sobre a música permite demonstrar que as atividades que ocorrem nesses momentos não são paralelas ou complementares, mas centrais na vida desses sujeitos e na definição do *black metal* como estilo musical e modo de vida. Keith Kahn-Harris (2007) em seus estudos sobre diferentes cenas do *heavy metal extremo* aponta como os atores sociais envolvidos nesses contextos não separam suas experiências na cena daquelas vivenciadas cotidianamente, assumindo que as primeiras orientam e influenciam aquilo que fazem em sua vida diária.

Nesse sentido, o intervalo não diz respeito a uma completa separação daquilo que esses atores sociais são ou fazem fora dos eventos, pois em tais ocasiões, há a reafirmação de uma identidade e do pertencimento ao estilo. A suspensão se dá em relação aos fluxos cotidianos da vida na cidade, seja ela em uma metrópole ou pequena cidade do interior. Ainda que existam diferenças entre esses modos de vidas em diferentes cidades, os eventos ganham o caráter de momentos rituais da prática coletiva entre os adeptos. São importantes, pois reforçam os laços, mobilizam a tradição, permitem que esses atores sociais confirmem aquilo que é dito. O intervalo é suspensivo e permite pensar em como a sonoridade e as performances são canalizadoras dessas forças coletivas que produzem a cena.

Ainda sobre o tempo, se no contexto etnográfico analisado por Hikiji, a “mente ociosa” é frequentemente apontada como a “oficina do diabo” (2006b), no *black metal* são as “mentes engajadas” que potencializam supostas “forças demoníacas”. Sendo assim, cabe o investimento em uma “etnografia da música” (SEEGER, 2008), que se volte tanto para essas estratégias de organização no espaço urbano quanto para as performances e demais práticas ligadas aquilo denominado como fazeres musicais.

3.2 Segredos do “som verdadeiro”: teorias nativas

Em um primeiro momento de aproximação com o objeto de pesquisa a intenção era manter os elementos ligados à sonoridade e performance *black metal* no plano secundário da análise, pois os objetivos centrais do trabalho se conectavam a uma perspectiva própria da Antropologia Urbana, voltada para as formas de sociabilidade e usos dos espaços urbanos. Contudo, tais elementos se impuseram através dos dados etnográficos. Logo nas primeiras incursões ao campo e conversas com os interlocutores

as questões ligadas ao “som” *black metal* e às performances realizadas pelas hordas apareceram como dimensões centrais da definição do estilo para seus adeptos. Não somente como esferas separadas de suas práticas rotineiras de organização de eventos, mas como aquelas organizadoras dos próprios sentidos dados a tais ocasiões. A defesa da solenidade desses momentos, como “cerimônias, rituais ou celebrações” é orientada pela maneira como a sonoridade e a performance *black metal* são conceituadas pelos seus adeptos. Sendo assim, a etnografia dessa expressão musical peculiar se fez essencial para a compreensão dos sentidos dados por esses atores sociais a tudo aquilo que fazem e representam.

As reservas iniciais se deveram também, ao fato da análise musical não ter sido mobilizada na pesquisa, o que indicava certas impossibilidades de organização e transcrição desses dados. Oliveira Pinto (PINTO, 2001) aponta como antropólogos que frequentemente lidam com arranjos coletivos nos quais a música representa elemento importante de suas práticas cotidianas, acabam por se limitarem à análise das letras, como se elas pudessem indicar os sentidos contidos na sonoridade e nas intenções com o fazer musical, ou simplesmente abandonam a abordagem considerada mais “musicológica” por não conseguirem ler partituras, como se a música pudesse ser compreendida somente através dos códigos da pauta, quando esses, representam uma parcela diminuta daquilo que se pode interpretar do fazer musical. Essa posição defendida pelo autor ganha ainda mais força quando levado em consideração que esses atores sociais e musicais, muitas vezes, não possuem o conhecimento erudito e acadêmico supostamente necessário, ou se possuem, nada garante que sejam esses os saberes mobilizados no momento da composição e concepção das performances.

É importante salientar, que aquilo que é definido como “música” e que adjetiva as diversas práticas dos adeptos do *black metal* tomadas como *fazeres musicais* (composições, performances, teorias nativas, etc.) não representa uma intenção de atrelar tais produções a uma tradição ocidental européia, que em muitos casos é tomada como parâmetro para a leitura de toda e qualquer produção sonora. Robert Walser aponta que o *heavy metal* em seu processo de constituição, sofreu influências de diversos outros gêneros: do *jazz*, do *blues*, do *rock* e até da música clássica, o que poderia colocá-lo como caudatário do processo contínuo de transformação da música ocidental ligada à indústria fonográfica, contudo, levam-se em conta nessa pesquisa, suas “transgressões” sonoras, vinculadas às características “ruidosas”, que colocam em

xeque o seu próprio reconhecimento como “música” diante de alguns críticos musicais mais ortodoxos.

Para muitos ouvintes não familiarizados com o *heavy metal* e suas vertentes mais extremas, tais composições são frequentemente classificadas como barulho, como som desorganizado, desagradável e pouco elaborado, características que impediriam o compartilhamento das mensagens disparadas pelas guitarras distorcidas. Portanto, entram em jogo sensibilidades, mas, sobretudo, uma perspectiva antropológica da música como elemento de contato e aproximação, produtora de sociabilidade, que através de códigos específico pode criar divisões ou conexões. Sendo assim, menos importa as definições canônicas sobre a música, do que as concepções nativas sobre a sonoridade *black metal*, suas finalidades e valores.

Portanto, a perspectiva tomada foi atar contexto e composição e seguir as perspectivas que tomam a “música” não como uma esfera apartada do social, mas como dimensão interdependente da cultura, como a própria cultura, e no seu limite como produtora de cultura (MERRIAM; SEEGER apud HIKIJI, 2006a, p.62). Entretanto, antes de filiar a análise a qualquer disciplina optou-se pela sugestão de Seeger de uma etnografia da música, um caminho que salienta as pessoas e seu fazer musical, tomando que as transcrições seriam apenas a escrita dos sons. A etnografia da música pode trazer resultados por si só, por sua vez, as transcrições diriam muito pouco sobre as pessoas, se tratadas isoladamente.

Para esse autor, a etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras como as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons (SEEGER, 2008, p.239).

Por sua vez, um dos autores que evidenciam a importância da pesquisa etnográfica em contextos nos quais a música é elemento social das práticas coletivas é Steven Feld, que em seu trabalho entre os Kaluli da Papua Nova Guiné, teria captado a inter-relação das dimensões da produção musical, da performance e da sociedade como um todo (FELD, 2012[1982]). As preocupações desse autor estão voltadas para um

conjunto de elementos que ele define como “etnomusicológicos” (o estudo dos sentidos compartilhados dos sons musicais) e elementos “sociomusicais” (o estudo dos sons musicais de uma perspectiva da estrutura social e da organização social dos recursos, produtores e ocasiões) (FELD, 1984, p.383). O autor parte da premissa de que as estruturas sonoras seriam fatos sociais totais, enfatizando desse modo, como o engajamento contínuo em ações simbólicas modela a percepção dos atores e dos próprios significados elaborados. Seus interesses estariam voltados à compreensão das constituições intersubjetivas dos sentidos dados ao som

Assim Feld prepara seis domínios da análise que podem evidenciar essa dinâmica entre produção sonora e estruturas sociais, que seriam: Competência, Forma, Performance, Ambiente, Teoria, Valores e Igualdade na participação. Cada um deles correspondendo a um conjunto de questões, que ao serem respondidas podem evidenciar dimensões importantes do fazer musical em dado contexto. A junção desses domínios permite unir as dimensões microscópicas recolhidas na pesquisa etnográfica, abrindo a possibilidade ao pesquisador de se aproximar da “sociologia êmica dos sons”, ou seja, a teoria musical nativa (FELD, 1984, p.388).

Sendo assim, tomando como premissa uma perspectiva etnográfica sobre os *fazeres musicais* buscou-se aplicar esse manual metodológico sugerido por Feld, já que o próprio Seeger (2008) defende que uma das pesquisas mais bem sucedidas nesse campo de estudo seria aquela desenvolvida por Feld entre os Kaluli. Contudo, os domínios não são seguidos à risca e são tomados apenas como orientações da análise, deixando que os interlocutores apontem quais características privilegiar. O intuito foi revelar os sentidos dados aos sons produzidos pelos adeptos do *black metal* e como tais produções se relacionam com as demais práticas desses atores sociais nos espaços urbanos e em sua vida cotidiana.

3.2.1. Convenções

É possível, portanto, identificar um conjunto de elementos recorrentes na sonoridade *black metal*, alguns deles reconhecidos como criações das primeiras bandas norueguesas do estilo, outros apontados como produtos do desenvolvimento de características do gênero *heavy metal*. Todos eles, por sua vez, possuem ligação com a noção de *underground* já elucidada. Tais características são mobilizadas como

expressões de um sentimento *black metal* que é expresso pelos adeptos em suas concepções. A sonoridade do estilo é frequentemente definida como “obscura”, muitas vezes “brutal e agressiva”, mas antes de tudo, “verdadeira”, no sentido em que seria essa representação honesta da adoção de um conjunto de valores coletivos e não somente “música”. Como Harrison da horda *Desdém* define:

Vejo o *black metal* como uma forma de expressarmos nossos mais ocultos sentimentos, carnis, mentais e filosóficos em forma de música negra, de uma forma a qual nem um ser humano tentou se expressar. O *black metal* é um estilo musical na qual os músicos podem expressar o mais diabólicos, odiosos sentimentos, é o estilo mais brutal, violento, perturbador, emblemático, filosófico que já existiu, nem um outro estilo musical de todos que existam é assim tão único quanto o *black metal*, onde cada um sente-se livre para se expressar e com certeza é bem mais do que simplesmente música.

Por isso, falar dos elementos que integram uma típica composição de *black metal* é falar de maneiras específicas de organização do som, que permitem que tais sentimentos sejam expressos nos termos de uma teoria nativa da música. Em muitas ocasiões, ao serem questionados sobre qual seria o verdadeiro *black metal* (em termos de sonoridade) as respostas dadas falavam pouco sobre técnicas vocais ou diferentes distorções de guitarra, mas muito sobre as atitudes dos adeptos de determinada horda, produtores de um “verdadeiro *black metal*”. Ou seja, a legitimidade das produções sonoras estava muito condicionada às condutas e à experiência de seus compositores. O “bom som” no contexto do *black metal* não é composto somente de uma sonoridade específica, ainda que todas as características levantadas sejam importantes. Tais elementos, que de uma determinada perspectiva poderiam ser definidos como “ruídos”, ganham sentidos específicos, e de interferências nas mensagens (WISNIK, 1998), podem ser tomados como os próprios códigos que despertam sensibilidades.

É possível, portanto, identificar algumas características que constituem uma espécie de forma *black metal*, uma convenção que em muitos casos não é totalmente respeitada, mas que agrega elementos que permitem que o “som” ao ser ouvido, seja identificado como um “som” *black metal*. Por sua vez, essa categoria nativa: “som”, é utilizada amplamente para definir as composições de uma horda. O som aparece muito mais no discurso do que o termo “música”. Essa categoria nativa é importante, pois demonstra o apreço por uma sonoridade específica, permeada por um conjunto de

valores morais e parâmetros coletivos de conduta. O que dá pistas dessa inseparabilidade entre o som e a conduta.

O som black metal pode ser identificado a partir de algumas formas ou técnicas compartilhadas. Os vocais são guturais, fazendo uso de uma técnica que opera distorções na voz. No *death metal*, estilo que popularizou tal técnica, o vocal gutural tende ao grave, atingindo frequências mais baixas, já no *black metal* os vocais seguem a mesma linha, porém, buscam frequências mais altas, fazendo uso de gritos e grunhidos agudos. A cadência das letras as torna mais audíveis, o que permite que a dimensão lírica seja compreendida com um pouco mais de facilidade após algumas audições, algo muito mais difícil em outros estilos que fazem uso do vocal gutural grave. Em alguns a recitação das letras, em sua maioria compostas em português, assemelha-se a lamentações e gritos desesperados, mas na maior parte das vezes é reproduzida em “tons” de uma declaração ou discurso, voltado vezes aos inimigos, vezes aos aliados. Contudo, não é possível dizer que ela seja “cantada”, variando as alturas de acordo como o ritmo ou a melodia, pois o vocal permanece “falado”, estabelecendo um conjunto com os demais instrumentos.

A melodia quando trazida para o primeiro plano das canções, ainda que não seja central na maioria delas, fica a cargo das guitarras, que podem tanto produzir fraseados e *riffs* melódicos, como usar *bends* e *slides*⁷³. A preferência pelos agudos também está presente nas guitarras e contrabaixos, que têm sua sonoridade distorcida por efeitos que usam das altas frequência, causando certo desconforto no ouvinte. Essa tensão ocasionada por opções timbrísticas específicas é reforçada pelo uso da palhetada em trêmolo que em determinados momentos das composições estabelecem espécies de barreiras sonoras, nas quais a rapidez dos golpes nas cordas entra em consonância com os ritmos operados na bateria, evidenciando esse pulso em detrimento da melodia.

A consonância no pulso, contudo, frequentemente é rompida pelos acordes diminutos que fazem uso do *trítono* (o *diabolus in musica*)⁷⁴ e de cordas soltas que soam como interferências. Apesar de o trítono ser apontado como um elemento muito

⁷³ *Bend* é uma técnica muito utilizada por guitarristas, através da qual o músico suspende a corda do instrumento, aumentando sua tensão e atingindo notas mais altas. O *slide* (do inglês *escorregar*) é um movimento que o músico realiza, deslizando pela corda de uma casa a outra do braço do instrumento.

⁷⁴ O *trítono* está expresso em acordes formados por uma quarta aumentada ou quinta diminuta, estrutura que cria dissonância tal, que levou esse elemento a ser banido da música ocidental durante a Idade Média, acusado de ser a expressão de forças demoníacas nas composições (*diabolus in musica*) (WISNIK, 1989). Por sua vez, todo acorde diminuto possui em sua formação o trítono.

utilizado nas composições de *black metal* (e outros estilos de *heavy metal*) por sua dissonância intrínseca, o estilo tem em uma de suas principais características o uso dos *power chords*, formações de acordes muito simples, que utilizam apenas as terças e quintas e que não operam qualquer dissonância. Entretanto, essa ordem imposta pelo *power chord* parece ser transgredida constantemente pelas já citadas distorções agudas, ou pelas tensões impostas pelas palhetadas extremamente rápidas e homogêneas do trêmolo. Por isso, o *diabolus in musica*, símbolo da dissonância banida da música ocidental de tradição cristã (WISNIK, 1989, p.83), não é a única unidade de tensão, pois um conjunto de outros elementos contribuem para criar o “peso” e a “obscuridade”, categorias nativas que classificam o som *black metal*.

As batidas por minutos variam e possuem um intervalo de abrangência muito grande, indo de sessenta bpm em algumas composições a até bem mais de duzentas. Variações presentes, algumas vezes, na mesma canção, compostas por alterações em suas batidas e quebras de tempos repentinas, sem mesmo uma ponte entre uma parte e outra, reforçando a tensão e a possibilidade iminente e sempre presente da erupção da “brutalidade” (outras categoria nativa) expressa no conjunto bateria, baixo e guitarra. Por sua vez, o *blast beat* é a técnica mais presente entre as linhas de bateria, alternando batidas muito rápidas entre a *caixa* e o *chimbal* (também chamado de *contratempo* ou *prato de choque*), juntamente à técnica do *double bass*, composta por batidas alternadas nos bumbos. A primeira técnica, o *blast beat*, é muitas vezes citada como uma invenção brasileira, criação de D.D. Crazy da banda mineira *Sarcófago*, que na década de 1980 teria sido apelidada de “metranca”, devido à semelhança ao som de uma metralhadora sendo acionada continuamente.

Na estrutura dos sons *black metal* é comum que determinadas passagens entrem em um *loop* hipnótico, que justifica reações extáticas de alguns presentes, que reproduzem movimentos corporais repetitivos. Todo o conjunto da performance que ocorre no palco leva a essa condição, na qual a tensão repercute naqueles que presenciam uma apresentação. Tensão que se manifesta nos corpos que evitam o contato e que muitas vezes se paralisam. Como foi dito por *Fürst* da horda *Devilish*, a sonoridade *black metal* é capaz de canalizar o potencial de “espíritos vagos” que transitam entre os presentes, a qualquer movimento brusco, toda essa energia poderá se manifestar, por isso o reforço da postura séria, da movimentação quando frenética, contida e individual.

Além dos instrumentos já citados: bateria, guitarra, baixo e vocal, algumas hordas inserem os teclados em seu som. Tais hordas são associadas ao sub-estilo *black metal sinfônico*, que utiliza os efeitos de *strings* dos teclados eletrônicos para compor a atmosfera obscura do som *black metal*. Muitos adeptos não são afeitos a esses elementos e foi possível ouvir críticas à inserção dos teclados nas composições, contudo, em vários eventos nos quais hordas com essas características se apresentaram foi notada a ampla aceitação dos presentes.

O *black metal sinfônico* não é a única variação encontrada. Diversas outras ramificações são apontadas pelos adeptos e muitas vezes constituem legendas dos *flyers* dos eventos, indicando as tendências do som da horda. Entre essas variações estão o *black thrash metal*, o *old/raw black metal*, o *war black metal*, *pagan black metal*, o *depressive black metal*, entre outros. Cada uma delas sendo classificada a partir da sonoridade ou da dimensão lírica. O *pagan black metal* é aquele que em suas letras traz elementos de cultos pagãos e temáticas medievais, o *old/raw black metal* define hordas que optam por composições que exploram os elementos mais tradicionais do estilo, inspiradas pelas hordas da década de 1980 e início dos 90, comumente apelando a temas satânicos. Já o *depressive black metal*, além dos componentes líricos voltados à depressão, à misantropia e à finitude da vida, recorrem aos ritmos mais contidos e cadenciados, que explodem em momentos que elevam as batidas por minuto, como um último espasmo de um corpo moribundo. Entretanto, apesar dessas variações, não existem facções internas geradas pelas diferenças do som, já que tais opções são apontadas como preferências individuais de cada adepto. Uma não é mais autêntica que a outra.

Na análise da dinâmica da formação das hordas e de como os atores sociais engajados na produção sonora *black metal* se organizam, antes de conceitos de talento musical ou aptidão técnica, são noções de comprometimento e honestidade em relação à música que aparecem no discurso. Ao definirem o estilo ou falarem de suas próprias composições, os integrantes das hordas se referem frequentemente a sentimentos pessoais, a perspectivas próprias sobre os valores, a sonoridade e as intenções, que não se limitam simplesmente a montar uma banda, tocar em determinado evento e aparecer como músico diante de seus pares. Dessa forma, tudo se passa como se qualquer um dos adeptos pudesse a qualquer momento integrar uma horda e assumir a posição de compositor. O *black metal*, no discurso nativo está aberto a todos aqueles que tem um

“sentimento verdadeiro” sobre os conteúdos de suas letras e os valores do estilo. Fazer *black metal*, portanto, não está atrelado a um conhecimento técnico e a habilidades complexas em relação ao domínio dos instrumentos. Mais importante é esse suposto sentimento que permite que o sujeito expresse seu lado obscuro. Como *Count Imperium*, vocalista da horda *Ocultan* define:

Tem bandas que apenas tocam o black metal, tocam bem, são músicos profissionais, mas não tem esse sentimento e às vezes você pega uma banda que toca um som mais simples, uma música mais comum só que ela tem um puta sentimento fodido, um negócio que você houve e sente que a música entra dentro de você, e essas são as bandas que a gente mais respeita. Eu acho que é importante saber mesclar a técnica da música com esse sentimento, com esse negócio obscuro, eu acho importante isso, porque como falei anteriormente, não é necessário você só saber tocar, o cara chegar lá e fazer mil batidas por minuto, vários riffs um em cima do outro... Pô o cara toca pra caramba, mas a música não tem um sentimento. O black metal é só isso, como eu falei, às vezes a simplicidade fala mais alto que tudo (entrevista realizada em 30 de março de 2013).

Apesar de mencionar as questões técnicas ligadas à velocidade da execução das linhas de bateria e aos fraseados da guitarra, *Count Imperium* enfatiza o “sentimento”, e afirma ser o *black metal* “só isso”, uma expressão que prescinde de maiores demonstrações de virtuosismo técnico. Esses elementos técnicos mobilizados por *Count Imperium*, são, por sua vez, aqueles mais valorizados pelos adeptos nas composições dos estilos, pois é essa velocidade um dos elementos que expressa a agressividade e permite que a sonoridade atinja o conceito de obscuridade frequentemente mencionado. Mas ele mesmo reforça que a banda pode compor nos parâmetros do estilo, contudo, se sua atitude e sentimento em relação ao som não forem honestos, seus esforços não serão suficientes para que sejam reconhecidos como uma verdadeira horda de *black metal*.

Esses mesmos princípios são mobilizados por Marcelo, guitarrista da horda *Arum*:

Quando eu estava com uma banda de black metal eu já estava na música há alguns anos e já tinha tocado outros estilos de música, e isso não interferia em nada, pois o que eu compunha vinha de dentro de mim, meus sentimentos, e se às vezes eu precisasse colocar isso em outro trabalho, outro estilo musical eu colocava. (...) No *Arum* era algo mais natural do mundo para mim, buscar aquela sonoridade, óbvio que com o passar do tempo, com estudo eu já sabia como chegar ali, é claro que

tecnicamente só, você não vai chegar a lugar nenhum, você será apenas uma simples cópia. O grande lance é que eu não pensava que ia compor para uma banda de black metal, eu ia compor a minha música, que naquele momento eu estava vivenciando aquela banda, naquela cena black metal, indo aos shows, tendo meus amigos envolvidos, ouvindo som, nada mais natural que saísse essa sonoridade (*entrevista realizada em 27 de março de 2013*).

É possível apreender certa regularidade nas concepções sobre o processo de composição sonora entre os adeptos do *black metal*. Há a frequente menção a essa honestidade que estaria acima de supostas habilidades técnicas ou conhecimento erudito. Marcelo aponta a “naturalidade” dessa “busca” pela sonoridade *black metal*, ligada a uma “vivência na cena”, que remete ao argumento de que não basta apenas a reprodução das convenções, mas é necessária também a experiência e o reconhecimento da dimensão coletiva das relações com o estilo. O conhecimento técnico é tomado como um recurso que fornece “atalhos”, permitindo que o compositor alcance facilmente a forma almejada. Contudo, é a “naturalidade” que distancia uma horda da ideia da “cópia”, ou, como foi dito muitas vezes: “mais do mesmo”. Em outras palavras, por melhor que sejam as habilidades técnicas dos integrantes de uma horda, é preciso que esse sentimento seja perceptível.

Harrison da horda *Impetuoso Desdém* levanta um ponto importante sobre a autenticidade das composições do estilo. Para ele, mais importante do que reproduzir certas convenções consagradas, seria expressar as intenções pessoais dos integrantes. O som precisa ser original e estar pouco preocupado em demonstrar claramente suas influências sonoras: “Não queremos soar como uma banda cópia de outra banda, não nos baseamos em determinadas bandas ou músicas para fazer as nossas, já estamos fartos de cópias que soam mais reais do que as próprias bandas copiadas”. Essa insistência nas qualidades sensíveis do som *black metal* como vetor dos sentimentos de seus adeptos, reforça a ideia da existência de algo imanente, que é expresso nessas composições. Esse “algo” também é explicado nos termos de um posicionamento contrário ao cristianismo, que corresponde a um antagonismo que precisa ser sincero, autêntico e não mero recurso “performático”.

Tal valorização da originalidade tem um efeito direto no repertório apresentado nas performances no palco. As hordas não executam músicas de outras hordas, nem mesmo daquelas mais conhecidas no cenário internacional. Em alguns casos

excepcionais pode ser prestado um tributo a alguma horda quando um som consagrado e reconhecido como um “grande hino” é executado. Contudo, não existem bandas *cover* no *black metal*, formações muito comuns em outros estilos de *heavy metal*, que apresentam somente composições de uma determinada banda famosa.

Em minha experiência pessoal no convívio em shows de *heavy metal* sempre presenciei a aceitação calorosa do público quando a banda executa uma *cover* consagrada, frequentemente melhor recebida do que suas músicas de autoria próprias, algo muito díspar do que foi observado no *black metal*. Entre as hordas existe a valorização do som elaborado por cada uma delas. Apesar desses momentos de tributos serem bem recebidos pelo público, aquelas que se tornaram hordas respeitadas na cena tem seus hinos ovacionados e convocados, quando alguns dos presentes bradam seus títulos, solicitando sua execução. Mesmo as hordas recém-formadas somente executam sons próprios.

Importante notar que não foram colhidas acusações contra hordas da cena que não seriam autênticas. Tais acusações são sempre feitas contra outros estilos e gêneros musicais que tem maior apelo comercial, ou contra ex-integrantes que teriam sido banidos por deslizes de conduta. No *black metal*, apesar desses parâmetros que definem quem faz o som verdadeiro serem referência para a avaliação da sonoridade, o reconhecimento perpassa outros elementos vinculados às relações que se dão no cotidiano dos shows, noções de comprometimento e experiência, comprovadas nas esferas da prática e da duração no tempo. Essa é a teoria da música *black metal* que explica como os sons são produzidos, qual o seu sentido e como eles podem comprovar a filiação honesta e verdadeira ao estilo.

Quando se analisa as trajetórias, o que corresponde a esse discurso são tais permanências, o respeito pela horda vem de sua experiência na cena, muito tempo provando seu comprometimento e produzindo *black metal*, tocando a partir dos preceitos do *underground* e não “se vendendo”. Contudo, isso não implica dizer que a sonoridade não possui potencial produtor dessas mesmas condutas, pois nos próprios ambientes de shows ela acaba compondo uma ambientação claramente conectada aos comportamentos nas performances. O aperfeiçoamento das habilidades individuais é encarado como dedicação e uma horda que consegue conciliar aptidão técnica e respeito às convenções, com performances emblemáticas, alcança o reconhecimento de seus

pares e é chamada mais vezes para os eventos, tendo mais oportunidades de comprovar seu comprometimento com a cena *black metal*.

Portanto, não se pode perder de vista que os eventos consolidam a autenticidade do som, pois são as performances no palco as responsáveis por criar tais memórias e experiências coletivas da audição e do compartilhamento. O *black metal* é encarado como um movimento de resistência e combate ao cristianismo, por isso tais composições precisam ser executadas em cerimônias rituais, nas quais toda a tensão e agressividade se manifesta também nos gestos, nos símbolos colocados no palco e nas palavras de ordem entre um som e outro.

3.3 Performances demoníacas: reunindo os guerreiros

Em meio ao burburinho das rodas de conversa e na escuridão do local, algumas notas são ouvidas vindas das caixas amplificadas. No palco, é possível notar a movimentação de algumas pessoas. É o teste dos instrumentos, a checagem da afinação e a disposição das peças da bateria. Entre os técnicos de som e os integrantes da horda uma característica permite distingui-los: os últimos já portam a corpse paint. Uma bandeira com o logotipo de sua horda está dependurada ao fundo, anunciando silenciosamente a performance que será testemunhada. Isso pode ser visto por todos os presentes, alguns já se encostam à beira do palco e começam a saudar aqueles que se preparam. Chamados pelos nomes os integrantes da horda respondem, vão até eles, cumprimentam calorosamente. No camarim apertado do Fofinho Rock Bar, similar ao da maioria dos espaços alugados, a horda já se preparava há 30 minutos, em alguns casos simultaneamente a apresentação da horda anterior. As corpse paints foram gravadas nos corpos, num processo meticuloso que não é proibido que seja visto, mas que sempre é restrito ao espaço do backstage, longe da maioria das pessoas. Ela é capaz de transformar a aparência, ao ponto de alguém não familiarizado com as pessoas que as usam não as reconhecerem no palco. Cometi muitas gafes, pois mesmo depois de assistir diversas apresentações de determinada horda e já ter conversado com seus integrantes através de mensagens eletrônicas, quando abordado por eles nos ambientes dos eventos (sem corpse paints) não os reconhecia, episódios que geraram uma série de situações desconfortáveis, mas não menos curiosas e preciosas para a etnografia (Caderno de Campo, 22 de dezembro de 2012).

O início dessas apresentações recorre a elementos que reforçam a expectativa. É comum que gelo seco seja liberado, criando uma névoa fina que encobre parcialmente aqueles que estão no palco, ou todas as luzes são apagadas, abrigando-os na escuridão.

Nesses momentos os presentes na platéia urram o nome da horda, como se estivessem conjurando um demônio adormecido. *Cavalo Bathory* da horda *Amazarak* acende seus incensos e fuma seu charuto, outras hordas se alinham de costas para o público, algumas simplesmente tomam suas posições de cabeças baixas, paralisados, aguardando o sinal para iniciarem. Muitas vezes a ambientação é construída pela reprodução de uma abertura gravada, uma marcha militar, ou como nas apresentações da horda *Impetuoso Desdém*, uma peça clássica de referência católica é seguida de sons de metralhadoras, explosões e mísseis sendo disparados. A mensagem é compreendida pelos presentes, que se aglomeram perto do palco, ou se viram em direção a ele.

A partir desse momento o semblante e a postura de muitos se alteram. Cruzam os braços em posição imponente, ou erguem o punho em riste saudando a horda que inicia sua apresentação. São nesses momentos que a concepção ritual e solene a respeito das performances, que várias vezes foram apontadas até aqui, pode ser mais bem apreendida. Ainda que não se tenha a intenção de reproduzir a análise dos rituais consagrada por Victor Turner (1974), que identifica as etapas desse processo, é possível apontar as dimensões “liminares” (*idem*) das performances do *black metal*. Elas não somente operam suspensões através de eventos que rompem os fluxos cotidianos desses atores sociais, mas também elaboram intervalos de tempo que permitem aos adeptos expressarem sua filiação ao estilo e que os performers e o público reflitam sobre sua pertença a um modo de vida, reforcem seus valores coletivos, reivindiquem suas posições como guerreiros nessa guerra contra o cristianismo e a favor dos valores do *underground*. Há um rompimento perceptível entre aquilo que é feito antes e durante. Não que tais alterações não ocorram em qualquer apresentação/show de outros estilos musicais, mas no *black metal*, a solenidade defendida é expressa tanto por aqueles que estão no espaço do palco, quanto fora dele, e é reforçada pelos símbolos expostos.

Nas apresentações da horda *Impetuoso Desdém* cruces invertidas com cerca de um metro e meio são colocadas nas duas extremidades do palco, já a horda *Ocultan* faz uso de dois tridentes de metal, como representação de seus vínculos com a quimbanda e seus exus. Outras podem acender velas pretas ou mesmo castiçais. Todos são elementos que integram a performance de uma horda e representam aquilo que ela possui de particular. É possível afirmar que existam certas convenções elaboradas por cada uma delas, que acabam se tornando espécies de tradições que caracterizam suas performances. Todos sabem que em algum momento da apresentação da horda *Lord*

Satanaquia uma bíblia será rasgada e que em certa parte da performance da *Impetuoso Desdém*, o vocalista e guitarrista *Harrison* irá derramar sangue sobre o seu próprio corpo e entoar declarações de desprezo contra os fracos e falsos inimigos cristãos. É possível vislumbrar um processo estruturado, que se inicia com a reunião da horda no *backstage* para o preparo da *corpse paint* e é finalizado quando ela é retirada após a apresentação. Contudo, essas etapas podem ser alteradas, algumas eliminadas e em outros casos, até serem acrescentados novos elementos. As hordas tem uma margem de maleabilidade na performance e aquelas que conseguem expor sua originalidade sem se distanciar de um modelo eficaz, conseguem maior aceitação e reconhecimento.

A *corpse paint* é um dos elementos centrais da performance *black metal*, apontado por algumas hordas como essencial para uma apresentação, sem a qual uma horda não deve subir ao palco. Contudo, esse tipo característico de maquiagem aparenta ser o objeto performático mais livremente manipulado, apresentando inúmeras variações e não sendo usado apenas por algumas poucas hordas, que por seu amplo reconhecimento na cena podem muitas vezes abolir tal elemento, sem que seu prestígio seja ameaçado⁷⁵.

Uma horda pode usar a *corpse paint* aplicando temas geométricos, com as linhas brancas e pretas bem delimitadas, em outros casos a *corpse paint* tenta transmitir a sensação de um corpo em estado de putrefação, misturando tons de cinzas, como nos casos das paulistas *Arum e Ocultan*. A horda brasiliense *Miasthenia*, que em suas composições aborda temas ligados às culturas pré-colombianas, faz uso de uma *corpse paint* nas quais os tons pretos e brancos se misturam ao vermelho, em uma clara alusão às pinturas de algumas etnias ameríndias. Para a grande maioria das hordas a *corpse paint* é considerada um tipo de pintura de guerra, que compõe um quadro de referenciais bélicos junto aos guerreiros, aos hinos de batalha e às armas e estandartes.

Existe, portanto, um conjunto de “comportamentos restaurados” (*restored behaviors*) (SCHECHNER, 1985, p.78), considerados traços da totalidade da tradição *black metal*, que são constantemente reproduzidos, demonstrando toda a capacidade criativa desses atores sociais ao se apropriarem de elementos já existentes e reconhecidos, que situa a horda e seus integrantes em uma tradição e permite a elaboração de uma dupla dimensão da filiação ao *black metal*: uma que alinha a horda

⁷⁵ A horda baiana *Mystifier* é um exemplo dessa exceção no uso da *corpse paint* (o único caso recolhido em campo). Por ser considerada a horda brasileira mais importante ainda em atividade, as trajetórias de seus integrantes se confundem com a fundação do *black metal*, assim, suas opções em não usar a *corpse paint* não são julgadas como problemas pelos demais adeptos.

aos referenciais amplamente reconhecidos pelos adeptos que possuem afinidade com o estilo e outra que diz respeito à identidade específica da horda, que personaliza tais elementos em suas performances.

Seus sentidos, contudo, podem variar. Em alguns casos foram feitas descrições que alinhavam essa pintura corporal a um discurso a respeito do satanismo e à negação das prescrições judaico-cristãs de que o homem teria sido feito à “imagem e semelhança de Deus”:

A partir do momento que pintamos nossas faces, a *corpse paint* significa (*sic*)... Já que se afirma que o homem tem a semelhança de deus, então em rituais satânicos é usada a lama e o sangue. A partir do momento que a gente está no palco já é um ritual, ali a gente esconde a face de Deus, entendeu? Tem algumas bandas que usam como idiotice, mas a gente não, a gente estudou cada ponto, cada significado daquilo que a gente usa, não é banal, a gente sabe porque está usando a *corpse paint* (*Kerac Troyll*, horda *Mork Visdom*).

Nesse caso, as características rituais dessa pintura são atreladas à oposição ao cristianismo e buscam desvincular seus usuários de uma suposta semelhança com o Deus judaico-cristão, desfigurando suas faces e dando outros tons à sua identidade. Como dizem alguns adeptos, quando pintam suas faces eles demonstram seus verdadeiros “eus”, uma representação de si que cotidianamente está oculta sob a capa da “normalidade”. Essa posição demonstra as características liminares da *corpse paint*, pois ela permite que o performer seja jogado em uma posição “entre”, ou seja, o performer é ele e outro, ao mesmo tempo em que deixa de ser ele mesmo não chega a ser outro. Richard Schechner (SCHECHNER, 1985), aponta duas dimensões da performance, que podem ocorrer em conjunto e ajudam na interpretação desses elementos do *black metal*: a “transportação” (*transportative*), na qual o sujeito é transportado para a personagem e após a performance retorna ao seu estado anterior. Um processo que demanda etapas de entrada e saída do papel, no qual há uma passagem do mundo ordinário para o mundo da performance, no qual o sujeito pode fazer coisas que em outros momentos não seria capaz ou autorizado a fazer. Por sua vez, um conjunto dessas “performances transportadoras” podem gerar uma “performance transformadora”, como se a repetição causasse uma transformação permanente. Nesse outro modelo (*transformative*), o sujeito seria transformado e passa a uma condição

diferente daquela na qual estava antes da experiência da performance. Entre essas últimas, os exemplos mais emblemáticos são os ritos de passagem (SCHECHNER, 1985, p.119).

No *black metal* foi possível presenciar tais transportações, capazes de tornar os performers irreconhecíveis quando no palco. Sua corporalidade se altera e o tom da voz se torna mais grave até mesmo nos momentos em que dialoga com o público. Por sua vez, a constante transportação de um estado ao outro no momento das performances parece gerar a transformação desses atores sociais diante dos seus pares, que passam a tratá-los fora do palco, muitas vezes pelo seu pseudônimo e o ver como o integrante de tal horda. Os adeptos do *black metal* possuem seus pseudônimos e é comum que eles sejam empregados mesmo em ocasiões fora das performances. Ainda que nas conversas e na convivência diária entre os eles tais títulos não sejam frequentemente utilizados, é comum que ao longo do tempo tais “nomes de guerra” sejam integrados aos nomes próprios dos adeptos e passem a identificá-los.

Esse processo de transformação está atrelado às repetições das performances, à sua constância e a certa experiência que a horda adquire e pela qual passa a ser reconhecida. Ela opera continuamente através das performances e da participação nos eventos também entre os adeptos que não fazem parte de uma horda. A dimensão comprometida das condutas, exaustivamente mencionada até aqui, é o ponto chave desse processo de reconhecimento do ator social como um verdadeiro adepto do *black metal*. Há, portanto, esses dois modelos apontados por Schechner (transportador e transformador) em constante relação.

Em muitas outras ocasiões, ao serem questionados sobre o significado da pintura, esses sujeitos também apontaram que ela seria um elemento que tornaria a performance mais “violenta e obscura”, além de definir uma posição agressiva, como uma pintura de guerra:

A corpse paint é uma pintura, que também vai nos remeter a tribos ancestrais, desde tribos nativas, indígenas, e todas as outras. E quando muitos se pintam, vão para onde? Para a guerra. Então nós podemos ter vários parâmetros em cima da *corpse paint*, a representação dela, acredito que em grande parte ela vai ser artística mesmo, para combinar. Mas não é só visual, porque se fosse só visual, qualquer um poderia usar. Mas aquilo que você vai transmitir, é o que eu sempre acreditei, é o seu olhar, é como você vai dirigir tudo aquilo que você está usando.

Então não adianta... Vou botar uma *corpse paint*, botar os braceletes, *spikes*, cinto de bala, sangue, virar a cruz de cabeça para baixo, pentagrama, e não ter um olhar? Ter o olhar de um cordeirinho? Não dá (Marcelo, horda Arum).

Figura 10 - Exemplos de *corpse paint* (da esquerda para a direita): Kerak Troyll, horda Mork Visdom utiliza uma *corpse paint* com formas geométricas e linhas bem definidas (fonte: elaborada pelo autor); Marcelo da horda Arum recorre ao sangue e aos tons de cinza (fonte: foto divulgação); assim como Count Imperium, da horda Ocultan, que reforça os tons mórbidos, dando ênfase aos olhos cadavéricos em contraste a pintura branca do restante do rosto (fonte: foto divulgação).

Como Marcelo da horda Arum aponta na fala anterior, a *corpse paint* pode assumir conotações “artísticas” no sentido de enriquecer e potencializar os efeitos da performance. Contudo, é preciso que exista uma postura correspondente daqueles que a usam. Porque ela não pode ser “só visual”, pois como já foi mencionado, seu objetivo não é entreter o público, mas representar “sentimentos verdadeiros” e reforçar a agressividade daqueles que sobem ao palco e incitam a batalha. Por isso, é importante salientar que na perspectiva dos adeptos o performer não encarnaria uma personagem, pois tal termo é lido por eles no sentido da interpretação de um papel.

Para os performers e o público, aqueles que estão no palco usando suas *corpse paints* são os mesmos que há 30 minutos tomavam cerveja junto a eles no balcão do bar. A transportação, quando ocorre, evidencia outra faceta desses atores sociais. Não uma dimensão concebida como à parte de suas personalidades ou de suas identidades, mas a expressão daquilo que eles são todos os dias, mas paradoxalmente não podem ser. Como já mencionado, esse suposto paradoxo é apontado por Schechner como elemento fundamental da performance, operando uma dupla negação: “Elements that are ‘not me’

become ‘me’ without losing their ‘not me-ness’⁷⁶ (SCHECHNER, 1985, p.111). Ou seja, a *corpse paint* ao ser usada, produziria esse “not me” (não eu) que é o “guerreiro, o moribundo, o demônio, etc.”, um ser conectado com o *oculto*, que representa posições liminares dessa “not-me-ness” (alteridade intrínseca do sujeito), que não está desconectada do que os adeptos reconhecem como parte fundamental do que são e daquilo que podem expressar durante os eventos. O performer seria uma manifestação por excelência desses múltiplos vividos cotidianamente, quando encena, incorpora, representa ou toma seu lugar, ele não deixa de ser ele, e nem passa a ser um completo outro, ele é o que está no “entre” (SCHECHNER, *idem*).

Ainda sobre as performances, *Fürst* da horda *Devilish* ao comparar as apresentações do *black metal* com aquelas de outros estilos de *heavy metal extremo*, salienta:

Os caras estão fazendo uma coisa no mesmo círculo, estão isso é realmente sentido... Se bem que o black metal também tem todo um caráter teatral e isso enriquece mais esse lance do conteúdo mais místico, mais religioso dessa seriedade. O cara não pinta a cara igual um palhaço, para agregar os outros, ele pinta mais como conceito pessoal mesmo, mais filosófico e religioso, então isso é meio transpassado, se há aquela troca de energia, isso é percebido facilmente.

Ao mencionar a dimensão “teatral” das performances, *Fürst* rapidamente a associa à seriedade existente, que a aproxima do “conteúdo mais místico, mais religioso”. Os integrantes das hordas não “pintam a cara como um palhaço, para agregar as pessoas”, seus objetivos são representar um sentimento verdadeiro, sempre atrelado ao ataque ao cristianismo e seus crentes e à defesa dos valores do *underground*. “Agregar as pessoas”, nesse caso, indica relações de encenação e entretenimento. No *black metal*, antes de ser um recurso performático utilizado no sentido de atrair mais público e divertir as pessoas, a *corpse paint* e os demais símbolos mobilizados, são tratados como elementos rituais que não podem ser “banalizados” (usados de qualquer forma ou popularizados), pois representam sentimentos individuais autênticos, que reverberam em todos os presentes que também são “verdadeiros” adeptos do *black metal*.

Nesse sentido, a noção de encenação é conotada como fingimento e falseamento. Mesmo aquelas hordas que adotam tais elementos de uma perspectiva artística,

⁷⁶ “Elementos que são um ‘não-eu’ tornam-se ‘eu’ sem perder esse ‘não-eu’/ ‘sua alteridade’ (tradução minha).”

definido-os como recursos que contribuem para o estabelecimento de uma “atmosfera obscura”, não descartam sua dimensão séria, que não estaria voltada a atrair público, mas à expressão dos sentimentos e posicionamentos de seus integrantes. Por isso, a categoria cena que poderia ser relacionada com uma ideia de “encenações no palco”, não possui tal conotação para meus interlocutores. Como foi demonstrado, ela diz respeito a uma dimensão coletiva de pertencimento ao *black metal* que perpassa um conjunto de valores, que remetem à honestidade e ao comprometimento, que são muitas vezes colocados em oposição a ideia do *black metal* como uma “encenação artística”, conceito esse, avaliado negativamente. A expressão popular “fazer cena” que indicaria essa ideia de falsidade e do exagero para “se aparecer”, é sempre mencionada como aquilo que seria evitado pelo performer. O léxico do *black metal*, portanto, precisa ser compreendido a partir dos sentidos internos ligados à essa vivência coletiva.

Nesse ponto, as observações de Richard Schechner também ajudam a relacionar tais estratégias com as concepções sobre os eventos e os valores defendidos pelos adeptos: “a força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem-a-performance-existe. Quando vem a audiência consumidora, os ‘poderes espirituais’ se vão” (SCHECHNER, 2011, p.215). Ao relacionar tais performances com uma dimensão ritual, muito aliada às posições dos adeptos aos conceitos sobre o *black metal*, pode-se definir que seu caráter solene se constitui pela suposta ligação entre todos aqueles que compartilham daquele momento. Ela é direcionada aos adeptos e precisa estabelecer a todo o momento essa ligação que Schechner define como entre os performers e aqueles-para-quem-a-performance-existe, ou seja, fora desse contexto ela assumiria os sentidos rechaçados de encenação e entretenimento. Por isso a importância do modo *underground* de produção e dos mecanismos restritivos já analisados, que supostamente impedem a presença desse público consumidor. O público consumidor pode ser definido como um público acidental que não possui envolvimento próximo com os performers e que não busca estabelecer tais relações, colocando em xeque o caráter ritual dessa confraternização entre iguais, que necessita da comunhão entre os presentes.

Alguns termos ao serem empregados na descrição de um determinado show operam no sentido de dar maior seriedade aquilo que ocorrerá, nublando as perspectivas de entretenimento e criando um ar de solenidade. Isso se expressa nos nomes dados aos eventos: “Interior: Culto e Underground”, “Celebração dos Guerreiros Profanos”,

“Ceremony of Supreme Art”, “United Forces of Evil”, “Black Blood Ritual Fest”. Culto, Celebração, Cerimônia, União e Ritual, reforçam essa imagem e fazem um apelo ao coletivo, ao enfatizarem a união e a celebração através de um léxico ritualístico, que permite a todos os presentes se considerarem parte integrante do evento.

O *black metal* é apontado por seus adeptos como a materialização de uma missão de resistência contra a banalização de seus elementos pelos *falsos da cena* e uma força organizada pronta a destruir o cristianismo. Ele também é reivindicado como um conjunto de elementos religiosos, pois expressa as filiações individuais desses atores sociais ao satanismo em suas diversas perspectivas e à quimbanda, elementos que compõem as “artes obscuras”, que têm suas conotações rituais reforçadas nas performances das hordas, momento crucial das manifestações coletivas dos valores e ideais do *black metal*. Portanto, fora dos momentos das performances, os elementos do *black metal* devem ser honrados e não serem expostos como brincadeira. Tanto entre as hordas, quanto entre o público, o que se busca reforçar é de que aquilo que é presenciado não é somente um show, mas uma cerimônia solene, uma demonstração das concepções filosóficas e religiosas da horda, mas acima de tudo uma confraternização entre iguais.

Nas performances o som e o comportamento no palco estabelecem uma consonância tensa. A relação com a platéia é constante, o que permite pensar que toda essa tensão perpassa os corpos, desce do palco e contamina os demais. A ênfase na “atmosfera obscura” constantemente mencionada como produto do som *black metal* demonstra a importância das estruturas sonoras como vetor do contato entre os presentes. Já que o contato físico entre o público é um ponto problemático e delicado durante as performances, o som, através das qualidades delegadas a ele pelos adeptos, conecta as pessoas, cria a ponte necessária entre performers e público. O pulso e a tensão, como elementos fundamentais, atingem os corpos, despertam as “energias demoníacas”, convocando esses guerreiros para a batalha. Por isso, a constante menção aos nomes dos aliados presentes durante as apresentações das hordas, buscando valorizar aqueles que não estão no palco e assim eliminar as disposições hierárquicas: todos são guerreiros do *black metal*, o que faz da ocasião uma celebração de força e união.

Na análise dos rituais *Isoma* entre os *Ndembas*, Victor Turner avança na análise já inaugurada por Van Gennep (1960) sobre os ritos de passagem ou de transição, nos

quais esse último identificou três etapas básicas: separação, margem e agregação, ilustrativas de um processo transformativo. Dessas três, Turner evidencia a fase “liminal ou liminar”, a da “margem”, e demonstrar como nesses momentos suspensivos existe a possibilidade dos sujeitos escaparem de suas posições sociais, eliminando hierarquias, formulando “uma série potencialmente ilimitada de arranjos alternativos” (TURNER, 2008 [1975], p.12). A liminaridade como parte de um processo evidencia os laços básicos subjacentes a qualquer classificação estrutural, através dos quais todos podem se relacionar de uma perspectiva menos hierárquica, uma condição que Turner conceitua como “*communitas*”. Sua atenção ao processo demonstra como esses fenômenos liminares ocorrem em lugares privilegiados e distantes daqueles voltados ao cotidiano e podem ser definidos como sagrados, concentrando características do jogo e da experimentação, apesar de serem solenes e cheios de regras. Na performance os homens revelar-se-iam a si mesmos, assim como ao presenciar a performance de outros, os sujeitos ou grupos passam a repensar a si mesmos (*idem*, 1987, p.75).

Em uma das apresentações da horda baiana *Mystiffier*, na cidade de São Paulo, presenciou-se esse esforço em desestabilizar as assimetrias. Perto do final da sua apresentação, após ter atacado o representante da produtora *Belialis Mvsica*, que na ocasião teria dado um “calote” nas hordas presentes⁷⁷, acusando-o de ser um falso e proferindo alguns palavrões, Armando, guitarrista da horda, anunciou no microfone: “(...) gostaria de saber se somos dignos de descer e tocar juntos a vocês”. Dito isso, a horda iniciou a execução da música *Nightmare* da banda mineira *Sarcófago*, considerada uma das grandes pioneiras do estilo no Brasil, descendo do palco e tocando junto ao público. A resposta do público foi imediata, cercando os integrantes, balançando freneticamente as cabeças com os punhos em riste. Nesse momento não havia mais ninguém no fundo da sala, todos estavam próximos aos integrantes da *Mystiffier*, ovacionando a horda. Ao subir ao palco sem a *corpse paint* e executando uma música *cover*, a *Mystiffier* parece se distanciar do modelo de performance respeitado pelas hordas paulistas. Aos integrantes da horda *Mystiffier*, entretanto, é permitido escapar a algumas convenções, por serem tomados como grandes precursores do estilo, por si só símbolos do *black metal* brasileiro. Mas, apesar dessas exceções, a recepção de sua apresentação foi a mais acalorada dessa noite, pois aparentemente, outras

⁷⁷ Situação descrita na página 95.

características importantes de uma performance *black metal* foram mobilizadas pela *Mystifier*.

Ao perguntar se os integrantes da horda seriam dignos de se reunirem ao público, Armando evidencia a importância dos “guerreiros” presentes no evento e tenta romper ou dissimular as supostas hierarquias que poderiam ser relacionadas às disparidades entre a posição do palco, mais alto, e do público, mais baixo, e também, ao próprio reconhecimento da horda, considerada a mais importante da cena nacional, ainda em atividade. Eles descem e compartilham o mesmo espaço, confraternizam com seus companheiros, aparentemente tão importantes quanto eles para a cena. Ao mesmo tempo evidenciam o pioneirismo e a legitimidade do *black metal* produzido no Brasil.

A fala de Armando no palco talvez tenha sido mobilizada propositadamente nessa ocasião pelo fato da suposta atração principal da noite ser uma horda estrangeira (os poloneses da *Besatt*). Contudo, a execução da composição da banda brasileira *Sarcófago* é prática recorrente nos shows da *Mystifier*, considerada uma marca registrada e um dos pontos altos de suas apresentações. Nesse caso, as palavras ditas permitem que a execução de uma música de outra banda possa ser interpretada como um tributo e reconhecimento ao pioneirismo brasileiro em relação ao estilo; ao assumir essa aparente postura de “humildade” a horda *Mystifier* aproxima e joga os presentes no raio de ação dessa força centrípeta que opera durante as performances no *black metal*, que buscam encurtar as distâncias e desestabilizar as posições hierárquicas no momento dos shows. Foi possível presenciar essa ação executada pelos integrantes da *Mystifier* também em performances de hordas paulistas, que geraram os mesmos efeitos no público presente.

Sobre essa relação entre o palco e o público, Richard Schechner faz um apontamento instrutivo:

The stage – and I mean not only the physical place but the time/space/spectator/performer aggregate – generates a centripetal field that gobbles up whatever happens on it or near it. This absorption into the center is the chief parallel between performance process and ritual process...⁷⁸ (1985, p.119).

⁷⁸ “O palco – e me refiro não apenas ao lugar físico, mas também ao agregado entre tempo/espaço/espectador/performer – gera um campo de força centrípeta que engloba tudo o que acontece dentro ou próximo a ele. Esta absorção para o centro é o mais importante paralelo entre o processo performático e o processo ritual...” (tradução minha).

Não é necessário aqui, insistir nesse paralelo entre performance e ritual no *black metal*, já que além dos dados analisados, os próprios adeptos do *black metal* apontam tal relação e a tomam como um fundamento daquilo que ocorre nos eventos. A liminaridade, levantada tanto por Schechner quanto por Turner, como característica fundamental dos processos rituais, parece ser dimensão importante dessas performances, perseguida em todo momento pelas práticas consagradas pelas hordas. Por sua vez, há características agregadoras que reforçam os laços de pertencimento dos presentes à dimensão imaginada da cena.

Essas experiências atualizam não somente as tradições e comportamentos restaurados ligados às performances (SCHECHNER, 1985, p.38), como também as alianças. Permite que os anônimos integrem o coletivo, façam parte do *black metal*, sejam reconhecidos como guerreiros. Sobre um possível proselitismo dessa cena *black metal*, que permite sua continuidade ao aceitar novos adeptos, é possível apontar tais ocasiões que evidenciam a “*communitas*” (TURNER, 1974), pois as hierarquias que são desestabilizadas entre performers (algumas vezes de hordas consagradas na cena) e o público, também podem operar sobre aqueles ainda pouco reconhecidos, permitindo que o suposto público acidental seja sugado para dentro desse campo gerador de uma força centrípeta, despertando aquilo que os adeptos apontam como a “essência *black metal*” em seu âmago.

3.3.1. Performances Masculinizadas: Posicionamentos de Gênero

Toda essa imagem do adepto como um guerreiro é reforçada nas apresentações e perfaz uma performance masculinizada, na qual muitos dos performers homens sobem ao palco sem camisa e assumem posturas viris, semblantes sérios, gestos agressivos. É possível enveredar em uma discussão sobre a constituição dos papéis e identidades de gênero no *black metal*, já que as performances podem ser tomadas como uma “repetição estilizada de atos no tempo” (BUTLER, 1988), que segundo Judith Butler, são dimensão central da constituição dessas identidades, evidenciando os atos performáticos como elementos desse processo. Por ora, cabe a descrição de um acontecimento emblemático que expressa como as posições de gênero no interior do *black metal* podem ser vislumbradas através das performances, e como tal dimensão também é explicativa dos valores coletivos ligados à cena, principalmente sobre uma

postura guerreira, combativa e masculinizada que acaba sendo assumida até mesmo pelas adeptas.

Em um evento realizado pelo *Arena Metal São Paulo* em parceria com alguns produtores locais, ocorreu a apresentação da horda *Luxúria de Lilith*, formada majoritariamente por integrantes mulheres. Vinda de Goiânia, Estado de Goiás, essa horda é uma das poucas com tal formação e nessa noite era aguardada por muitos dos presentes como a atração principal. Contudo, antes da sua apresentação a horda paulistana *Amazarak* subiu ao palco e na performance dessa noite trouxe uma garota, que durante um dos sons da horda começou a se despir realizando um *strip-tease*. Tal elemento já havia composto algumas outras performances da horda *Amazarak*, sempre recebido com muito entusiasmo pelo público presente, em sua maioria homens, recurso defendido como um ataque à “moralidade cristã” e uma “incitação à luxúria”. Nessa noite, entretanto, esse elemento gerou descontentamento em parte do público feminino, principalmente em algumas das integrantes da horda *Luxúria de Lilith*.

Da platéia uma delas começou a dizer em alto e bom som que aquilo que aquela mulher estava fazendo no palco “não era o comportamento da mulher do *black metal*”, sendo apoiada por algumas das presentes que visivelmente reprovaram o *strip-tease*. Iniciou-se uma discussão em frente ao palco, que alcançou proporções tais que levou a *Amazarak* a interromper sua apresentação, pois algumas das presentes ameaçavam agredir a garota que realizava a performance. Nesse momento, um dos organizadores do evento subiu no palco e tomando o microfone declarou: “*black metal* é isso mesmo, é luxúria”, acusando as incomodadas de serem “cristãs moralistas”. Sua declaração gerou mais uma rodada de discussão e acusações mútuas, que aos poucos foram se arrefecendo até que a garota se vestiu e a horda *Amazarak* continuou sua apresentação. Alguns minutos depois, uma das integrantes da horda *Luxúria de Lilith* em conversa com outras mulheres presentes, reforçou sua discordância com aquele tipo de comportamento no palco, reafirmando sua opinião sobre a postura adequada da mulher no *black metal*.

Na final da noite, a horda *Luxúria de Lilith* realizou sua apresentação, que foi muito bem aceita pelo público presente. No palco, todas as integrantes utilizaram a *corpse paint* e reproduziram posturas sérias e agressivas, sem recorrer a nenhum momento à exposição do corpo aos moldes da performance da garota da apresentação da *Amazarak*. A apresentação da horda *Luxúria de Lilith*, apesar de ter apenas um único

integrante homem, enquadra-se aos parâmetros das performances *black metal*, orientadas pela representação da virilidade e de gestos duros. A corporalidade das integrantes da *Luxúria de Lilith* e de integrantes de outras hordas se pautam pela representação da corporalidade de guerreiras prontas para a batalha e não pela demonstração de uma suposta sensualidade feminina. A partir desse fato observado é possível conjecturar que na performance *black metal* as mulheres podem tanto representar uma posição similar àquelas dos performers homens, reproduzindo posturas que grosso modo podem ser definidas como masculinizadas, que segundo as falas de algumas delas, representaria a postura adequada da “mulher no *black metal*”, ou ocupar posições sensualizadas, bem aceitas pelo público masculino, reforçando posturas machistas de alguns adeptos e causando, por sua vez, revolta e desconforto em algumas das adeptas.

Esse episódio observado no campo permite pensar nas maneiras como as identidades de gênero são elaboradas e performatizadas tanto no palco, quanto nos demais espaços de convivência, e como, além da dimensão coletiva reforçada pelas performances, algumas posições normatizadas no interior da cena se evidenciam durante os eventos.

3.4 Satanismos e quimbanda: facetas da oposição

Todos os elementos apresentados até aqui são suficientes para elucidar a dimensão ritual das performances *black metal*. Contudo, propor uma análise desse estilo e do modo de vida dos seus adeptos, sem demonstrar as diferentes concepções existentes sobre os elementos ligados ao satanismo e à quimbanda, exaustivamente citados nesse trabalho, descartaria questões que elucidam a forma como lidam com a presença dos “inimigos” no dia-a-dia. Apesar de os ideais do *underground* regularem a organização da maioria dos eventos e a própria concepção sobre o som *black metal*, os adeptos transitam pelo urbano, “esbarram” com seus inimigos cotidianamente, sem que a agressividade das performances se materialize em agressões físicas, confrontos diretos ou mesmo tentativas de ataque aos templos ou igrejas, ao modo como os noruegueses fizeram no início da década de 1990.

Por sua vez, o imaginário popular que alimenta noções sobre o satanismo aparentemente passa ao largo das práticas realizadas pelos adeptos do *black metal*: sacrifícios, orgias, missas negras ou quaisquer outros rituais que a indústria

cinematográfica ou o sensacionalismo midiático tenham disseminado como a imagem do satanismo, não puderam ser presenciados. O satanismo e em alguns casos até mesmo a quimbanda de alguns, têm suas práticas concentradas nas performances, na confraternização nos eventos e na defesa do *black metal* contra a infiltração do inimigo na cena.

Jesper Petersen (2009) aponta, que a afirmação “eu sou satanista” corresponderia à tomada de uma posição opositiva, que não pode ser definida como adoção de práticas correspondentes a uma espécie de “cristianismo invertido”. Opositiva a elementos ligados às religiões judaico-cristãs, mas não sua simples inversão, dado que tais práticas para serem compreendidas devem ser contextualizadas em cada arranjo coletivo que a elas recorre no sentido de produzir sentidos de pertença. Sendo assim, uma categoria ética como o termo “satanismo” só pode servir de entrada no tema, mas de nenhuma forma pode ser tomada como a explicação para fenômenos tão particulares como o *black metal*. Dessa forma, os dados apresentados podem indicar parâmetros de análise e tornar inteligíveis as estratégias de apropriação e legitimação das práticas e discursos produzidos pelos adeptos do *black metal* em São Paulo.

O satanismo moderno, como alguns autores definem os movimentos surgidos no século XX, possui diversas correntes, as quais, contudo, apresentam a regularidade de elaborarem doutrinas filosóficas voltadas ao culto de si e de supostas forças da natureza como vetores da realização e autoconhecimento individuais (LEWIS, 2001; PETERSEN in LEWIS; PETERSEN, 2005). As correntes mais conhecidas e disseminadas desse satanismo moderno são a Igreja de Satã, fundada por Anton Lavey⁷⁹, a Thelema de Aleister Crowley⁸⁰ e o Templo de Set⁸¹, apontadas como organizações formadas por membros dispersos. Graham Harvey (2002; HARVEY in PETERSEN, 2009) em suas pesquisas sobre o satanismo contemporâneo aponta que

⁷⁹ Anton Lavey é o fundador da Igreja de Satã e autor da “Bíblia Satânica” (1976), as maiores referências do que ficou conhecido como Satanismo Moderno. Os preceitos de sua religião defendem o individualismo, a auto-indulgência e a moral da retaliação, tomando Satã como um arquétipo representante das forças da natureza e das qualidades positivas dos homens.

⁸⁰ Aleister Crowley foi um ocultista britânico fundador da Thelema, uma religião e filosofia baseada no mote “fazes o que queres que há de ser tudo da lei”. Ficou conhecido pelo seu estilo de vida extravagante, marcado por escândalos sexuais e pela publicação de sua obra mais famosa, o “Livro da Lei” (2011), no qual são descritos os preceitos da Thelema, que foram revelados a ele por uma entidade egípcia em um sonho durante sua estadia na cidade do Cairo no Egito.

⁸¹ O Templo de Set é uma sociedade ocultista com sedes em vários lugares do mundo. É uma das correntes ligadas ao satanismo contemporâneo com maior nível de organização, institucionalizou-se como uma sociedade iniciática que prega o auto-conhecimento e a melhoria de si através de um conjunto de preceitos alicerçados no “individualismo esclarecido” e em práticas esotéricas.

mesmo aqueles ligados às organizações já citadas, tendem a reforçar o individualismo e a desencorajarem as associações que não sejam aquelas de redes de contatos virtuais (pela *Internet*).

Fora dessas tentativas pouco sistematizadas de institucionalizar algumas tendências, existe uma gama de filiações a uma ideia de satanismo, que conciliam as ideias de gurus como Lavey e Crowley, com as mais diversas noções de paganismo ou bruxaria. Em outras palavras, mesmo aqueles autores que realizaram estudos sobre formas mais organizadas de satanismo, não encontraram muitas regularidades na construção das doutrinas e práticas rituais, além de diagnosticarem uma tendência à dispersão dos supostos adeptos. Assim, o satanismo como encontrado na contemporaneidade, escapa ao imaginário que disseminou o medo e alimentou a ideia da existência de seitas secretas espalhados pelo mundo, essas supostamente formadas por satanistas sanguinários, raptos de crianças, depravados sexuais e assassinos em potencial.

Esse fenômeno de construção da imagem do satanismo alcançou grandes proporções na década de 1980, principalmente nos Estados Unidos, através de uma “cruzada” elaborada por denominações evangélicas, que produziu o que mais tarde foi chamado de *satanism scare* ou *moral panic* (ROLEFF, 2002)⁸²: um medo generalizado a respeito de qualquer prática que se aproximasse às imagens associadas a esse suposto satanismo. Harvey (in PETERSEN, 2009) sugere que a falta de entendimento sobre as diversas correntes denominadas de satanismo, por sua vez, foi tratada como algo bem-vindo para muitos arranjos coletivos, pois reforçou a imagem do satanista como pessoa ligada ao “oculto”, alguém misterioso e ameaçador, de quem seria prudente manter distância.

Não há aqui a pretensão de se aprofundar em um estudo sobre esse fenômeno na contemporaneidade, pois as pesquisas recentes demonstram a complexa gama de tendências existentes no interior daquilo que comumente recebe a pecha de satanismo. Relevante para compreender o *black metal* é partir da premissa de que aquilo que os

⁸² As perseguições não se limitaram a seitas esotéricas ou associações abertamente satanistas como a já citada Igreja de Satanás de Anton Lavey, estendendo-se também a bandas de *heavy metal* e *rock*, vistas como influências nocivas para a juventude. Nessa mesma época (década de 1980) diversas bandas de *heavy metal* foram processadas nos Estados Unidos através de ações e inquéritos movidos pelo *Parents Music Resource Center* (PMRC), um comitê que tinha como objetivo regular o acesso de crianças e adolescentes à música violenta, que incitava o uso de drogas e a sexualidade, e que em alguns casos perseguiu músicos sob a alegação de serem associados a seitas satânicas.

adeptos do estilo definem como satanismo, não apresenta um alinhamento interno homogêneo quando se aproxima das concepções individuais de cada integrante das hordas. Contudo, na dimensão coletiva de pertencimento à cena e defesa dos ideais do estilo, há uma oposição clara às religiões judaico-cristãs, que é expressa de maneira muito própria através das performances e dos discursos. A capacidade tanto aglutinadora quanto restritiva dos eventos e categorias nativas já analisadas, demonstram também, que no *black metal*, o satanismo em suas mais diversas concepções é capaz de criar arranjos coletivos coesos.

Entre os adeptos é possível encontrar aqueles que conhecem as correntes já citadas, sendo leitores da “Bíblia Satânica” de Lavey (1976) e do “Livro da Lei” de Crowley (2011), sem, contudo, definirem-se como seguidores de seus preceitos. Também existem aqueles que ao adotarem o Diabo e diversos outros demônios como elementos de culto e veneração nas performances, levantam o argumento de que essas figuras representariam a oposição ao cristianismo, além de serem construções com raízes pagãs, ou seja, aquilo que o cristianismo tentou destruir sem completo êxito. O imaginário sobre a bruxaria medieval e elementos ligados às já citadas “culturas pagãs” também integram esse quadro de referências, que apesar de não estabelecerem tendências coletivas coesas, alinham-se a posturas de oposição às religiões judaico-cristãs e são complementados pela dimensão ritual das performances.

Entre os integrantes paulistas do *black metal* há também a adoção de elementos da umbanda/quimbanda, da parte daqueles que se definem como adeptos dessa religião afro-brasileira. A quimbanda pode ser considerada como uma ramificação interna da umbanda, religião no interior da qual existem dois pólos classificatórios bem demarcados: a linha da direita, composta pelos espíritos de luz (orixás e santos) e a linha da esquerda na qual estão os exus, espíritos das trevas. A umbanda considera a existência de um contínuo classificatório que vai dos espíritos menos evoluídos da esquerda até os mais evoluídos da direita, os primeiros necessitando de orientação para saírem de sua condição inferior. A quimbanda, por sua vez, toma tais exus como objeto de culto e veneração, assumindo a linha da esquerda como referência.

Essas classificações da umbanda, entretanto, assumem contornos muito próprios entre seus adeptos no *black metal* e se misturam aos elementos já citados do satanismo. Existem aqueles, como os integrantes da horda *Ocultan*, que se definem como adoradores dos exus, excluindo e desconsiderando a existência das entidades da linha da

direita a partir de concepções elaboradas no interior do *black metal*, pois como já apontado anteriormente, desde o início da década de 1990 essa horda insere tais elementos ao universo do estilo, influenciando até mesmo bandas estrangeiras.

Existem, portanto, variados posicionamentos a respeito dessa dimensão que muitos definem como religiosa, ideológica ou mística. Esses diferentes termos apontam a clara heterogeneidade a respeito dessas concepções, que não são somente opositivas, mas também combativas. Foi elucidativo registrar um caso emblemático dessa diversidade, capaz de gerar desentendimentos no interior das hordas. Em 2012 numa entrevista concedida pelos integrantes da horda *Amazarak* no *backstage* do *Fofinho Rock Bar*, foi feita uma pergunta sobre os ideais defendidos pela horda. Nessa ocasião, *Cavalo Bathory*, vocalista, declarou sua filiação a uma concepção atada às entidades das religiões afro-brasileiras, enquanto que o discurso do Baterista da horda, voltou-se à dimensão de protesto contida nas letras:

Nossas letras são uma forma de protesto, contra esse cristianismo e essa hipocrisia toda que existe no mundo. Então, a gente usa o *black metal* como uma forma mais latente de jogar na cara da cristandade essa porra toda e falar, olha, tem gente que está de olho, a gente sabe o que está fazendo e a gente está vendo o que vocês estão fazendo. A única forma de expormos isso, da nossa *ideologia*⁸³, é com o *black metal*. Muitas pessoas expõem essa *ideologia* de outras formas, a gente expõe com o nosso *black metal*, com as nossas letras. É agressivo, não sei se seja tão agressivo, eu acho que a gente vai chegar bem mais longe com a agressividade (Baterista da horda *Amazarak*, em entrevista realizada em 30 de março de 2013).

Já as declarações de *Cavalo Bathory* apontaram a dimensão ritual do *black metal* executado pela horda, num esforço de impedir sua sobreposição pela questão política levantada pelo Baterista:

Cada um tem a sua concepção, um modo de pensar, como ele [Baterista] falou do lance do protesto. Mas vai muito além do lance do protesto, é magia, porque eu vivo isso e eu vivendo isso, nós todos vivemos isso. *Amazarak* é o próprio demônio, ele representa o demônio que ensinou a magia aos seres humanos, entendeu? Então para mim, *Amazarak*, acima de tudo, é uma vida desafiando o maldito cristo, o maldito Iavé e o maldito rebanho proliferado nesse mundo. É através de nossas

⁸³ Destaque meu.

letras que a gente pode expandir um pouco do nosso ódio contra os cristãos e o nosso louvor ao caminho da mão-esquerda que seguimos. Essa é a ideologia do *Amazarak*. E Seu Capa Preta, Seu Zé Pelintra, Marabô, estão conosco. Sangue e honra, Laroîê Exu Mojubá. Essa é nossa ideologia, isso tudo é *black metal*, sangue e honra (*entrevista realizada em 30 de março de 2013*).

Enquanto a fala do baterista reforçou a ideia de um “protesto” contra o cristianismo, *Cavalo* fez questão de enfatizar que para ele, tudo aquilo que é dito e feito no palco (e fora dele) são coisas que ele “vive” e por isso fariam parte da *Amazarak* e por conseqüência, da vida de todos os seus integrantes. Ele reforça essa dimensão “mágica” e também opositiva dos ideais da horda, pois além da ideia de “caminho da mão-esquerda” sua fala evidencia o desafio ao cristianismo e o “ódio” ao “maldito rebanho”. As entidades citadas, como *Zé Pelintra* e *Seu Capa Preta*, têm uma relação com essa noção de “caminho da mão-esquerda”, que acaba agrupando, na concepção de *Cavalo Bathory* também a imagem do Diabo. Interessante notar que *Cavalo* sobe ao palco vestindo uma capa preta e a *corpse paint*, além de seu próprio pseudônimo ser uma referencia ao “cavalo”, categoria nativa da umbanda usada para definir o médium que serve como um aparelho do qual a entidade toma posse no momento do transe (MAGNANI, 1991; ORTIZ, 1978). Essa expressão que *Cavalo* usa no final de sua declaração: *Laroîê Exu Mojuba* é uma saudação a exu, também uma referência ao universo das religiões afro-brasileiras, demonstrando sua filiação a uma concepção de quimbanda. Por sua vez, nessa noite, os demais integrantes da horda não se apresentaram com a *corpse paint*, algo incomum nas hordas de *black metal*.

Tal diversidade interna foi, posteriormente, apontada como motivo para mudanças na formação da horda *Amazarak*. *Cavalo* entrou em contato e mencionou que o Baterista tinha sido “retirado” da horda devido suas concepções não estarem alinhadas aos ideais da *Amazarak*: “O que falo e penso é isto o que está em sua gravação, foi apenas um resumo do que a Impura Legião de *Amazarak* é e segue fielmente! O que aquele trouxe falou foi um dos motivos pelo qual o mesmo já não poderia caminhar conosco”. Não foi somente a formação da horda que sofreu reformulações após o ocorrido, mas a própria performance, pois com essa nova formação, a *Impura Legião de Amazarak* passou a se apresentar com todos os seus integrantes portando a *corpse paint*. *Cavalo* também passou a ostentar mais claramente as orientações da horda ao acender incensos no palco e fumar charutos no início das apresentações, reforçando a dimensão

ritual das performances. Deixando claro sua fidelidade, e por consequência, a da própria horda, aos ideais defendidos em suas declarações.

Figura 11 - *Impura Legião de Amazarak durante a apresentação que antecedeu a primeira entrevista. Nela somente Cavalo aparece, ao centro, utilizando a corpse paint e sua capa preta característica.*
 Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 12 - *Nessa imagem, posterior aos desentendimentos internos, todos os integrantes da Amazarak aparecem usando a corpse paint durante a performance no palco. Alteração que demonstra a clara intenção dos integrantes da horda em evidenciarem suas afinidades em relação às perspectivas rituais*

das performances e dos ideais defendidos em suas declarações. Fonte: Fotografia cedida por Underground Fotografia.

Satanismo e quimbanda aparecem como adoções religiosas muito próximas entre os adeptos do *black metal*. Como foi demonstrado no primeiro capítulo, o processo de introdução dos exus ao universo do *black metal* sofreu algumas resistências, entretanto, no contexto atual, os elementos ligados à essa concepção a respeito da quimbanda – que poderia ser definida como uma classificação interna da umbanda, muitas vezes considerado um termo pejorativo para as adeptos dessa religião afro-brasileira – são bem aceitos e parecem conviver sem maiores problemas com noções ligadas ao satanismo ou aos “paganismos”⁸⁴ europeu e ameríndio. Não somente *Cavalo* e os demais integrantes da *Amazarak* fazem referências a esses exus, como também a pioneira *Ocultan* e adeptos de outras hordas, como Fabiano da *Lord Satanaquia*, que em entrevista ao *fanzine* eletrônico Máquina Profana declara⁸⁵: “Sou descendente afro, na minha família somos a quarta geração que está na quimbanda e culto afro, quem não gostar, vai um foda-se bem grande!”

⁸⁴Reforço mais uma vez que esse conceito de paganismo é nativo e faz referência a toda cultura antiga anterior à expansão do cristianismo pelo mundo.

⁸⁵A entrevista completa pode ser acessada em <http://maquinaprofanafest.blogspot.com.br/2013/04/entrevista-com-banda-lord-stanaquia.html>.

Figura 13 - Count Imperium da horda Ocultan utiliza sua corpse paint característica e colares que remetem a elementos da quimbanda. Também sobe ao palco com um manto negro que cobre quase todo o seu corpo. Fonte: Fotografia cedida por Henrique Oliveira.

Figura 14 - Na imagem acima pode ser vista a horda Ocultan no palco com dois tridentes, símbolos que remetem aos exus exaltados em seu som. Fonte: Fotografia cedida por Leandro Cherutti.

Pode-se vislumbrar nesses esforços de negociação entre diferentes referenciais aquilo que Vagner Gonçalves da Silva (SILVA, 2012) aponta como o processo de “exuzação” do Diabo, no qual, a posição do exu como entidade intermediária, que em sua raiz africana não se encaixaria em nenhum dos pólos referentes do maniqueísmo cristão, agregaria sentidos ao Diabo, principalmente no processo de “apropriação” de nomes bíblicos pelos exus da Umbanda (*Exu Belzebuth*, *Exu Lúcifer*, etc.). O diabo no *black metal* entra nessa chave, pois mesmo quando ele não é um exu, ele aparece como uma entidade ambígua, representando tanto o poder ameaçador do pacto com as entidades infernais quanto a força e a honra dos lemas defendidos pelo *black metal*. A dimensão lírica é um importante elemento para compreender tais regularidades, pois ora o demônio surge como *Lúcifer*, um valoroso aliado na batalha contra o cristianismo, ora como o *Orgulhoso Exu Belzebuth*, que arrastará os inimigos para as profundezas infernais. Eles vêm para agregar em uma missão que tem como objetivo limpar a Terra das influências nocivas do cristianismo, ou seja, seus objetivos representados nos discursos e práticas dos adeptos do estilo não podem ser tomados como o mal ou o bem, sendo muito relativos de acordo com a posição de quem define esses valores, ou julga tais ideais coletivos. No mais, as “forças ocultas ou infernais” independente da forma que tomem, são sempre relacionadas a uma ideia de força, oposta à fraqueza e falsidade dos inimigos cristãos.

Nas composições da horda *Ocultan* é possível verificar como os exus são representados como objetos de culto através das letras:

Senhor das moscas/Mestre das sombras/Tu és eterno
poderoso/Tu simbolizas a vitória/Honras a ti Belzebuth/Oh
Exu/Conceda-nos a força, grandeza, sabedoria e riqueza/Essas
serão nossas armas/Para a batalha final/Oh Orgulhoso/Conceda-
nos o poder da vingança/A sede por Orgulho/Honra e
liberdade/Leve a peste e desordem/Aos crentes em um deus
pobre e fraco/Mestre das sombras/Tu és eterno poderoso/Tu
simbolizas a vitória/Honras a ti Belzebuth/Rituais de magia
negra/Serão concebidos/O sangue jorrarás/Em homenagem ao
mal/Oh Exu/Conceda-nos a força, grandeza, sabedoria e
riqueza/Essas serão nossas armas/Para a batalha final/Nossa
vitória é dedicada a vós/Orgulhoso Exu Belzebuth (*Ocultan*,
Orgulhoso Exu Belzebuth)

Enquanto Exu Belzebuth é tratado como o “orgulhoso”, Exu Sete Crânios é o “poderoso”, dois adjetivos que remetem respectivamente aos ideais do *black metal*:

honra e força, o que aponta tais entidades das trevas como aliadas na batalha contra o cristianismo:

Poderoso Exu Sete Crânios/Em prática do Mal/Eu invoco o poderoso Senhor Sete Crânios/Que habitas em teu Obscuro e Sombrio Ossário/Onde torna-se beneficiado/Por vários trabalhos maléficos/Concedidos por teus adoradores/Tendo um só propósito/Desafiar o fraco senhor Jesus Cristo/Aprisionando,humilhando,massacrando e escravizando/As fracas almas cristãs/Condenando-as ao sofrimento eterno/Mostrando a todos porcos cristãos/A fragilidade do vosso bastardo senhor/Em prática do Mal/Eu saúdo o Poderoso/Exu Sete Crânios (*Ocultan, Poderoso Exu Sete Crânios*)

Durante uma visita aos integrantes da horda *Ocultan*, na cidade de São Caetano do Sul, foi possível conhecer seu local de ensaio. Um cômodo com cerca de vinte metros quadrados, com todas as paredes pintadas de preto e forradas com imagens de exus feitas de gesso e uma tampa de caixão anexada a uma das paredes. No momento do ensaio os integrantes da horda acenderam algumas velas pretas apoiadas em castiçais e só então começaram a afinar e a testar os instrumentos. Antes de alegar a filiação à umbanda, da qual a quimbanda pode ser tomada como a representante das “linhas da esquerda”, a horda *Ocultan* defende que a sua quimbanda não tem nenhuma relação com tal religião afro-brasileira. Seus exus não estão ligados ao universo cristão, com o qual a umbanda compartilha referências. Eles seriam na verdade, entidades alheias aos maniqueísmos, apesar das semelhanças com a imagem do diabo.

Esse posicionamento da horda demonstra que para compreender os sentidos dessas representações elaboradas pelos adeptos do *black metal* não se pode perder de vista todos os elementos já apresentados até aqui. Ou seja, eles precisam ser interpretados no contexto etnográfico da cena *black metal*. Muitas vezes, ao ser mencionada em congressos de antropologia, essa “quimbanda *black metal*” gerou questionamentos sobre a verdadeira identidade de tais práticas nativas. Colegas antropólogos presentes nesses eventos acadêmicos, alguns nativos adeptos das religiões afro-brasileiras, insinuaram que a análise realizada estaria nomeando equivocadamente esse conjunto de elementos como “quimbanda”. Contudo, essa é a definição que os adeptos do *black metal* assumem, além de também defenderem que os exus da umbanda seriam invenções de influência cristã, e por isso, “falsos”. Como muitos desses sujeitos afirmam, a quimbanda existente no *black metal* seria o “verdadeiro culto às entidades

das trevas”. Tais disputas não levam, portanto, à descoberta da concepção “verdadeira” sobre o que é a quimbanda em contexto amplo, pois se trata aqui daquilo que é mais bem definido como a “quimbanda *black metal*”, uma elaboração autêntica e não menos legítima dos adeptos brasileiros do estilo.

Figura 15 - Sala de ensaios da horda *Ocultan*. Não foi possível contar com precisão a quantidade de imagens, mas contabilizavam mais de 30, dos mais variados exus, em diferentes formas e tamanhos.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A quimbanda por sua vez, não constitui a temática mais adotada nas performances e no som das hordas. Lúcifer e outros demônios são as maiores referências, tanto para as letras das canções quanto para as declarações dentro e fora do palco, sempre relacionadas ao tema da batalha e do pacto com as forças infernais:

Eu sou o quinto cavaleiro do apocalipse/Empunho em minhas mãos uma espada forjada em aço e fogo/Ergam suas cabeças para que eu possa decepá-las/A dor não devem temer/Pois vosso sangue em minhas mãos eu vou beber/Pois preciso de vossas almas para meu pacto com satã pagar/E de vosso sangue para eterno continuar (*Mausoleum, Total Destruição (trecho)*).

Com suas armas e a bandeira/Aclamando o impuro infernal/Em nome de Satã, o negro metal/Destruindo os cristãos com os nossos sons a profanar/Nós somos os lendários batedores de cabeça.../E do inferno viemos atacar!/Morte aos falsos, posers e dementes/Enquanto as suas almas agonizam entre sons estridentes/Machados decepando cabeças da escória/Os tambores de guerra fazem-nos marchar rumo à vitória! (*Amazarak, Lendários Batedores de Cabeça (trecho)*)

Terra invadida por cristãos/Protegida da hipocrisia/Até a morte
pelo homem sábio/Terra mística do mal satânico/Onde muito
sangue foi derramado/Nestas florestas úmidas/Segredos
escondidos reinam/Em uma terra de grandes
manifestações/Terra adorada por Lúcifer/E parte dos seus
exércitos/Místico continente tropical/Nós sentimos sua força...
(*Devilish, The Mystic Tropical Continent* (trecho))⁸⁶.

Nas letras selecionadas, o que pode ser verificado é o constante ataque ao cristianismo e seus adeptos: os “falsos, hipócritas e traidores” que rondam a cena, buscando se infiltrar como ameaças sorrateiras aos valores do *black metal*. Por isso, tanto através dos elementos mobilizados no palco quanto das declarações contidas nas letras, as hordas declaram uma guerra contra seus inimigos, clamando a proteção dos exus e demônios. O *black metal* mobiliza tais elementos de diferentes maneiras, muitas vezes como símbolos da resistência e da oposição, outras como demonstrações da obscuridade gerada pelas performances, mas em todas as ocasiões há a expressão do ódio e desprezo aos inimigos. Independente da leitura que seja feita sobre esses símbolos mobilizados, seja a representação da adoção a uma religião específica, seja a exaltação de uma posição laica contrária às religiões judaico-cristãs e sua moralidade, existe a ênfase em uma batalha em curso, que nos momentos dos eventos atinge seu clímax através das performances.

Em suas apresentações, Marcos, o vocalista e baixista da horda *Lord Satanaquia* da cidade de Jandira (zona metropolitana de São Paulo), rasga uma bíblia enquanto entoia homenagens a Satanás e palavras de ordem contra o cristianismo. Em um evento no *Fofinho Rock Bar*, foi possível presenciar a maneira efusiva como o público recebe tal prática, chutando as páginas que caem ao chão e ovacionando a horda. No momento desse ato, integrantes da horda e os demais presentes participam juntos da destruição simbólica dos seus inimigos e expressam o seu desprezo, permitindo que todos possam compartilhá-lo. Outras performances emblemáticas são aquelas executadas pela horda *Impetuoso Desdém*, de Embu das Artes. Na oportunidade em que uma de suas apresentações foi presenciada, o palco foi adornado com duas cruzes brancas invertidas, de cerca de 1,20 metros, com dois crânios apoiados em suas extremidades superiores. Em dado momento, Harrison, vocalista e guitarrista, abandonou seu instrumento e

⁸⁶ A versão original dessa música é executada em inglês: “Invaded land by Christians/Protect from hypocrisy/Till the death by the wise man/Satanic evil mystic land/Where a lot of blood/Was spilt/In this wets forest/Hidden secret reign/In a land of great manifestations/Adored land by Lucifer/And part of this army/Mystic tropical continent/We feel this force...”

pegou um crânio com o topo cortado, no qual sangue animal tinha sido depositado. Tomando o microfone novamente, enquanto o baixista executava uma linha sonora repetitiva, Harrison proferiu as seguintes palavras em tom grave: “Somos o Impetuoso Desdém, morte aos falsos e bastardos cristãos. Derramo esse sangue em nome de Satanás”. Dito isso, Harrison derramou o sangue do interior do crânio sobre sua cabeça e deu um urro anunciando o início da execução do som seguinte.

Figura 16 - Na imagem é possível ver a cruz invertida adornada com um crânio e Harrison derramando sangue sobre sua cabeça. Em seu cinto estão duas facas e em seu peito outra cruz invertida que reforçam a ideia de uma preparação para a guerra contra os “falsos e bastardos cristãos”. Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 17 - Da esquerda para direita: Fabiano e Marcos da horda Lord Satanaquia. Marcos rasga a bíblia enquanto entoia palavras de ordem contra o cristianismo, jogando as páginas para o público. Também utiliza um crucifixo invertido sobre o peito ensanguentado. Fonte: Fotografia cedida por Diego Braga.

Fabiano, ao ser questionado pelo *fanzine Máquina Profana* sobre a “inspiração ideológica” da horda *Lord Satanaquia*, respondeu:

Nossa inspiração vem do ódio que temos da mentira cristã, nessa história fantasiosa de um homem que virou santo depois que morreu feito um animal agonizante cravado de espinhos, açoitado e dilacerado por uma lança, jamais nos curvaremos a um deus covarde, queremos propagar o satanismo sendo Lúcifer o nosso grande mentor rei e único dono dessa terra! Lutamos por uma cena forte e duradoura!⁸⁷

Tais performances, portanto, alinham o ataque ao cristianismo com a celebração entre companheiros. Além da propagação da ideologia ou das adoções religiosas da horda, os eventos permitem que os laços de pertencimento à cena sejam fortalecidos. Essa conexão entre defesa do satanismo, veneração de seres demoníacos e a constante

⁸⁷ Entrevista completa em: <http://maquinaprofanafest.blogspot.com.br/2013/04/entrevista-com-banda-lord-stanaquia.html>

menção à cena como dimensão coletiva do *black metal* demonstra como os elementos religiosos mobilizados nas performances são parte de um arranjo complexo que define um modo de vida para os adeptos. Mesmo que as diferentes concepções sobre o satanismo ou a quimbanda possam em alguns momentos causar desentendimentos internos em uma horda, elas não impedem que haja a união entre os adeptos e que a cena se mantenha como dimensão representativa das alianças estabelecidas.

Como foi demonstrado, nos momentos dos eventos as performances buscam desestabilizar prováveis assimetrias, todos são chamados a compartilhar dessa ira e serem parte do ataque ao cristianismo e seus adeptos. Por isso, é possível apontar com certo grau de certeza que fora do palco e dos momentos dos eventos, tais práticas rituais não podem ser observadas. Em outras palavras, o satanismo, a quimbanda e a oposição ao cristianismo por mais que sejam posicionamentos defendidos como expressões autênticas dos “sentimentos verdadeiros” dos adeptos do *black metal*, têm no momento das performances das hordas o seu ponto alto, um clímax dessa batalha contra os inimigos do estilo e da cena, que não chega ao ataque físico, à violência direta, mas que reproduz sistematicamente na dimensão ritual a vitória do *black metal*.

Os inimigos atacados nas performances estão na sociedade, vivem na cidade, são encontrados todos os dias e podem se infiltrar na cena, comprometer os eventos e as alianças. O esperado seria a violência generalizada, algo parecido com aquilo que os noruegueses fizeram décadas atrás. Contudo, a agressividade observada nos eventos não se estende para fora desses ambientes. Uma guerra está acontecendo, mas é uma guerra particular.

3.5 A guerra na cidade: caçando os falsos

Antestor: polícia, tiros e tumulto no show de Belo Horizonte

A intolerância se confirmou e foi além das redes sociais. O show da banda em Belo Horizonte no dia 19 foi marcado por ameaças aos músicos e ao público. A polícia, convocada para garantir a segurança devido às ameaças, teve de dar tiros para o alto para evitar problemas maiores (trecho de reportagem divulgada no dia 21/01/2013 no site *Wiplash*)⁸⁸.

⁸⁸ http://whiplash.net/materias/news_831/171794-antestor.html#ixzz2SHRXiQZu, acessada em 22/01/2013.

No dia 19 de janeiro de 2013 a banda norueguesa de *un-black metal* Antestor realizou um show em Belo Horizonte, na saída, pessoas tentaram atacar seus integrantes, que precisaram da proteção policial para chegar ao hotel, até onde a perseguição continuou. Polêmica, a Antestor apresenta em suas vestimentas e performances muitos elementos ligados ao *black metal*, como a *corpse paint* e as roupas pretas com adereços de metal e couro. Sua sonoridade é tão próxima à do *black metal*, que alguém desavisado poderia a tomar como mais uma banda satânica do estilo. Contudo, seus integrantes são cristãos, suas letras reforçam sua filiação religiosa, sua ideologia é a da propagação de mensagens cristãs através da música, por isso o prefixo “*un*” indicando ao mesmo tempo a divergência e a proximidade com o *black metal*. Integrando o gênero mais amplo do *white metal*, ou *heavy metal cristão*, a Antestor teria provocado a ira de seus opositores no *black metal* belorizontino.

Sentado em uma mesa de bar na Rua Teodoro Sampaio próximo à estação do Metrô Clínicas, em São Paulo, eu conversava com um integrante paulistano da cena black metal sobre o fato ocorrido dois meses atrás em Belo Horizonte no show da Antestor. Enquanto esperávamos a ligação do guitarrista de sua horda para tratarmos de uma entrevista agendada há algum tempo, pergunto a ele sobre esse incidente ocorrido em Belo Horizonte. Tal fato havia me chamado a atenção, já que durante todo o período em que realizara pesquisa de campo não tinha testemunhado e nem mesmo tomado conhecimento de algo parecido no black metal brasileiro. Sendo assim, lancei o questionamento: Por que uma semana antes desse ocorrido, quando a mesma banda havia se apresentado em São Paulo, ninguém tinha feito algo parecido? A resposta foi rápida: “Porque nós temos muito mais o que fazer do que nos preocuparmos com essa piada cristã?”

Mais tarde já em sua casa na zona Sul, o mesmo Kerak Troyll vocalista da horda Mork Vism, reforçou seu argumento. Para ele, cristãos não deveriam se meter com nada envolvido com o heavy metal, quanto mais com o black metal: “eles são uma piada, e merecem somente o desprezo”. Aparentemente, sem desqualificar a ação dos seus “colegas” belorizontinos, Kerak Troyll parecia estar mais interessado em demonstrar como o black metal não precisa se preocupar com bandas como a Antestor. Mais importante seria apoiar a cena e ao mesmo tempo fortalecer os laços com as verdadeiras hordas espalhadas pelo país. Seu papel de membro de uma horda e produtor de eventos, portanto, está atrelado antes de tudo ao seu compromisso com o black metal e às alianças constituídas entre os adeptos do estilo. Seus opositores são uma preocupação menor, apesar das letras e das performances de sua horda indicarem algo diferente (Caderno de Campo, 20 de março de 2013).

As afirmações de *Kerac Troyll* parecem recorrer àquilo que Marcus Morberg (in HJELM; KHAN-HARRIS; LEVINE, 2013) define como a “dupla controvérsia do *heavy metal* cristão”: ao mesmo tempo em que esse estilo sofre críticas das alas mais conservadoras do cristianismo, também não é aceito entre os adeptos do *heavy metal* secular. Essa postura, defendida por esse adepto paulista, parece ser uma unanimidade entre aqueles com quem foi possível conversar durante a pesquisa. Ao mesmo tempo, o ataque físico às bandas cristãs e por sua vez ao cristianismo em geral, parece não ser uma prática comum no *black metal* paulista, pois nem mesmo se pôde coletar qualquer história que confirmasse atitudes como essas presenciadas na capital mineira.

Entretanto, é comum que adeptos do *black metal* divulguem imagens em seus perfis no site de relacionamento *Facebook*, nas quais a intolerância em relação às bandas de *white metal* (ou metal cristão) é ilustrada por meio de frases de efeito, como: “Morte ao metal cristão”, ou “Não aceitaremos isso na nossa cena”. Em uma ocasião, os autores da coluna *Combate Rock* do portal *Universo Online* levantaram uma polêmica a partir de uma dessas imagens divulgadas no perfil do guitarrista da horda *Amazarak*. Os colonistas saíram em defesa do respeito pela diversidade no *heavy metal* e contra as posturas combativas dos adeptos do *black metal*:

Agora ressurgiu na internet, principalmente nas redes sociais, uma nova “birrinha” entre apreciadores de *black metal* (com letras satanistas e anticristãs) e *white metal* (com temas de cunho religioso ou espiritual). É um assunto ultrapassado, fora de moda, por isso a estranheza de tal “polêmica” ressurgir, e ainda no Brasil, onde as duas cenas são minúsculas.

Figura 18 - Essa imagem foi compartilhada pelos integrantes da horda Amazarak no site de relacionamentos Facebook.

Na imagem divulgada temos uma igreja em chamas, uma clara referência àquilo que os noruegueses fizeram no passado e frases que deixam recados claros aos cristãos ligados ao *heavy metal*, de que eles não são bem-vindos na cena *black metal*. No canto inferior direito podemos ver símbolos ligados ao catolicismo, ao cristianismo, ao islamismo e ao judaísmo, que são mobilizados para representar a recusa dos adeptos do estilo à aproximação com qualquer uma dessas grandes religiões monoteístas. Apesar da violência e o juramento de morte contido na frase em destaque, os dizeres logo abaixo estabelecem o alvo específico do ataque, fazendo menção aqueles que tentam se infiltrar na cena, chamando a atenção para o “verdadeiro inimigo”, que é aquele que busca se aproximar do *black metal*, remetendo novamente à ideia de defesa da dimensão coletiva do estilo. Desde o início dessa pesquisa foi possível coletar imagens como essa sendo divulgadas pelos integrantes das hordas, o que indica que elas nunca deixaram de circular e que o fato ocorrido não seria uma nova polêmica ou “birra” como, mas algo recorrente entre os adeptos do estilo.

Mais adiante no texto, os colunistas ressaltam outros comentários sobre a imagem, feitos por membros da cena *black metal*, que reafirmam a ideia de que o *black metal* não deseja proximidade com esse estilo, o que, segundo os autores do texto, não ocorreria de fato. Eles recortam o comentário de *Cavalo Bathory*:

White metal não são (sic) bem-vindos, quer curtir essa merda que vá ouvir longe de mim!!!! Cada um tem o direito de ouvir o que quiser e onde quiser, mas eu detesto e jamais irei aprovar esse tipo ridículo de música. Não quero white merda perto de mim!!!!”⁸⁹

Tal posicionamento deixou os colunistas perplexos, pois segundo eles, as bandas de *white metal* também não estariam interessadas em se envolver com a cena *black metal*, porque então reavivar uma polêmica já adormecida, se “cada um estaria na sua”? As leituras feitas sobre o ocorrido correspondem a uma regularidade na interpretação do *black metal* por parte de quem não está envolvido com a cena. A divulgação de tais imagens, as declarações contrárias ao metal cristão, a oposição e o ataque nos discursos e nas performances *black metal* são elementos centrais do estilo e nunca “saíram de moda”. A preocupação em relação à intolerância *black metal* – em parte legítima, pois no passado (entre os noruegueses) e em alguns casos mais recentes (como no show da *Antestor* em Belo Horizonte) tais posturas geraram agressões físicas e crimes – não leva em conta, entretanto, as relações que se estabelecem no interior da cena e como a imagem do inimigo é construída. Para os adeptos esse inimigo é o cristão representado pelo “falso” infiltrado na cena. Ele não é somente aquele que faz uso abertamente do *black metal* para “fins escusos” através do *un-black metal*, mas também aquele que não é um “verdadeiro” e supostamente está na cena para prejudicar as hordas, gerar a discórdia e enganar, ele é o potencial *rip off*.

Antes, portanto, de tentar compreender os motivos das diferentes posturas de adeptos paulistas e mineiros, a partir de um caso que parece muito mais uma exceção da qual o recorte etnográfico aqui apresentado não daria conta de explicar, é mais prudente demonstrar como a ideia da “guerra” expressada nas performances, nos discursos e no som *black metal* é manipulada no cotidiano desses atores sociais nos espaços urbanos e na vivência na cena. A polêmica alimentada pelo texto dos colunistas é um bom índice dos impactos que a intolerância *black metal* gera fora da cena, mas não vai além da superfície do debate, já que a maneira como esse inimigo é construído no interior da cena corresponde a estratégias que alinham a intolerância com a defesa da dimensão coletiva do estilo.

⁸⁹ O texto completo pode ser acessado em: <http://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/04/24/white-metal-black-metal-e-o-preconceito-nosso-de-cada-musica/>.

Ao se tomar a cidade de São Paulo como exemplo para a análise, o *Fofinho Rock Bar* e sua localização são ilustrativos da dinâmica de negociação dos espaços urbanos e como os adeptos do *black metal* concebem o enfrentamento dos seus inimigos. Na altura do número 2.728, nos dias reservados ao *black metal*, a calçada da Avenida Celso Garcia é tomada pelos adeptos do estilo. Homens e mulheres vestidos de preto, com suas botas militares e jaquetas de couro. Todos os símbolos profanos estão ostentados, desde os pentagramas e cruzes invertidos, até bodes e as mais diversas representações de entidades demoníacas e deuses pagãos estampadas nas vestimentas. Ali, na porta do Fofinho, não seria nem um pouco difícil encontrar alguém disposto a declarar abertamente sua veneração ao demônio, à Lúcifer, ou a algum exu. Entretanto, mais ao leste, na mesma avenida, mas já no bairro do Brás, encontra-se a região com uma das maiores concentrações de igrejas evangélicas pentecostais do mundo (SILVA, 2013). Mais conhecido como “corredor da fé”, esse trecho da Avenida Celso Garcia foi escolhido como local da construção de uma das obras mais representativas da presença evangélica na cidade de São Paulo: a réplica do *Templo de Salomão*, obra encabeçada pelo Bispo Edir Macedo, representante e líder da Igreja Universal do Reino de Deus.

A disposição desses dois equipamentos urbanos, ou melhor, entre um equipamento urbano referencial para as práticas do *black metal* e uma “mancha religiosa” na cidade (MAGNANI, 2002), demonstra como supostos inimigos estão próximos. Os guerreiros do *black metal* não precisariam de muitos esforços para saírem do *Fofinho Rock Bar* logo após uma celebração performática e se dirigirem ao encontro do inimigo. Contudo, apesar dos discursos, a principal preocupação dos adeptos não é com os religiosos do “corredor da fé”, mas com aqueles infiltrados na cena, reais ameaças ao *black metal*.

Um paralelo pode ajudar a tornar tais negociações nativas inteligíveis. Entre os pentecostais, principalmente na citada Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), também existe um léxico da guerra constantemente mobilizado pelos pastores, que fundamenta a concepção sobre a existência de uma batalha sendo travada entre as forças demoníacas e o deus judaico-cristão. Nessa guerra, as entidades do mal, relacionadas em sua grande maioria com as religiões afro-brasileiras, manifestam-se nos fiéis, trazendo infortúnios das mais diversas naturezas, algo remediado pela ação dos pastores nos cultos de “libertação”. Esses espíritos do mal possuem o poder de agir nos fiéis, sua efetividade é reconhecida e sua existência comprovada nos rituais de exorcismo, nos

quais exus se manifestam nos corpos dos endemoniados e são expulsos pelos pastores (ALMEIDA, 2009). O inimigo, o Diabo, ganha então, diferentes faces e recebe a culpa por todos os infortúnios ocorridos na vida do fiel, mesmo aqueles que poderiam ser tomados como produto de suas “más” escolhas ou comportamentos “desviantes”. Ronaldo Almeida (*idem*) demonstra como essa aproximação com as religiões afro-brasileiras, apontadas como as grandes inimigas nessa cruzada de libertação, torna-se elemento fundamental da estrutura e da própria organização ritual dessa religião.

Esse paralelo é importante, pois em ambos os contextos etnográficos há a referência a uma guerra em curso. O *black metal* também mobiliza um conjunto de termos bélicos, que fundamentam a ideia de uma guerra contra seus inimigos. Contudo, existem diferentes concepções sobre os poderes daqueles que são alvos de seus ataques. Aos adeptos das religiões judaico-cristãs não é reconhecida nenhuma possibilidade de interferência sobrenatural no *black metal* e em seus adeptos. O poder de seu deus não penetra nos ambientes dos eventos, não há forças ou quaisquer entidades que reconhecidamente possam agir diretamente sobre aqueles que se relacionam com o estilo. Contudo, os cristãos são vistos como uma ameaça à cena, pois podem se infiltrar nas fileiras do *black metal* e assim minar suas forças. O *black metal* vê nos cristãos a fraqueza, a falsidade e a hipocrisia, eles seriam uma ameaça moral aos valores defendidos pelos seus adeptos, pois são encarados como trapaceiros e dissimulados. Por isso, todo desvio de algum membro da cena é encarado como prova de sua pertença ao lado do inimigo, e da veneração, mesmo que secreta, dos valores dessas religiões.

Em todas as ocasiões em que foram observados conflitos deflagrados entre os adeptos do *black metal*, ocorreram acusações de que fulano ou ciclano, sujeito do deslize e gerador do conflito, seria na verdade um cristão disfarçado. As atitudes contra os princípios do *underground* e as alianças constituídas, definidas como trapagens (*rip offs*), são enquadradas como condutas cristãs, que desmascaram a verdadeira identidade desse falso integrante da cena. Mais do que acusação de que fulano, na verdade, cultua o deus cristão, ou frequente os cultos ou missas dessas religiões, as mais frequentes dizem respeito às trapagens que prejudicam a cena e seus integrantes. Estão enquadradas como trapaceiros as falsas *distros*, que distribuem catálogos com produtos que não possuem e que não entregam mesmo depois de pagos, e sujeitos que divulgam o lançamento de um *fanzine* que nunca é publicado, ainda que recebam o dinheiro dos interessados. Outros problemas enfrentados são aqueles já analisados, relacionados à produção de eventos.

Frequentemente ocorrem problemas com a organização, o produtor pode desaparecer, algumas vezes levando dinheiro das hordas, ou simplesmente largando os prejuízos para trás. Como foi demonstrado, quando isso ocorre, o autor do deslize é sumariamente expulso da cena e do convívio e pode até mesmo ser perseguido. Nesses casos, a principal constatação é de que tal infrator é na verdade um cristão, pois a trapaça é uma atitude típica dos inimigos, acusação que ganha conotação de um xingamento genérico, que é utilizada para condenar o suposto falso integrante da cena.

As declarações que constantemente foram coletadas sobre a importância do tempo da convivência, ligadas à permanência na cena, reforçam a ideia de que o suposto verdadeiro adepto alcança o reconhecimento por ter passado pela prova do tempo. Por isso, toda conduta que possa ser lida na chave da trapaça ou da aproximação com os inimigos é condenada e pode trazer transtornos para ele e sua horda. A preocupação com os inimigos está voltada para aqueles que porventura possam ameaçar a cena e “contaminá-la”. Da mesma forma, toda proximidade com o suposto inimigo pode gerar acusações de traição. A horda *Ocultan* enfrentou problemas em certa ocasião, quando em 2005 aceitou tocar no festival *Brasil Metal Union*, que teve em sua programação uma banda de *white metal*. A entrevista realizada com os integrantes da horda ilustra o ocorrido, por isso é transcrita:

Count Imperium: Infelizmente eles acabam abrindo as portas desses festivais para bandas de white metal. Quando o Ocultan foi chamado para tocar no BMU [Brasil Metal Union]⁹⁰, no cast não tinha nenhuma banda desse tipo, e nós aceitamos normalmente tocar. Quando se passaram algumas semanas um dos organizadores que tinha nos convidado, comunicou, que por tais e tais motivos, iam colocar uma banda de white metal no festival. Nossa reação de momento foi querer sair do evento. Mas depois nós pensamos bem e resolvemos que se tal banda vai tocar em um dia e nós em outro, a gente poderia até tocar no evento. Pensamos e acabamos aceitando, porque achamos que não era certo darmos o braço a torcer: nós sairíamos do evento e eles continuariam. Acho que esse foi o principal motivo para tocarmos no BMU. Não sei o que aconteceu um, dois dias antes nesse mesmo evento, o que importou para nós foi o dia em que nós tocamos. Não tinha esse tipo de gente, não tinha esse tipo de público. Era um público totalmente voltado ao metal extremo e muitas pessoas foram até lá para nos apoiar e também as bandas que estavam presentes.

⁹⁰ Grifo meu

Agora, tem algumas pessoas que criticam isso. O cara tem o direito de não concordar com o fato de o Ocultan ter tocado nesse evento, mesmo sendo em outro dia. Mas as pessoas se contradizem, porque as bandas gringas tocam em festivais grandes com outras bandas de todos os tipos. Existem gravadoras grandes por trás desses festivais como a Century Media e a Nuclear Blast⁹¹ que lançam uma porrada de banda de white metal. Daí o Marduk vai lá e toca, o Behemoth também, enfim, sempre tem uma banda desse tipo. Daí o cara critica o Ocultan ter tocado no evento e depois vai lá pagar o ingresso para o Marduk e para o Behemoth, sendo que lá no Wacken Open Air⁹² teve uma banda desse naipe aí. Daí o cara bate palma e diz que o gringo é fudido e tal, então porque do Ocultan o cara chega e fala isso e com as bandas gringas não. Se ele fosse contra mesmo ele nunca poderia ir num show do Marduk, do Behemoth, do Dark Funeral, muito menos do Mayhem, que é a pior coisa, o baterista dessa banda, o Hellhammer toca numa banda de white metal, o Antestor, daí um monte de gente vai no show deles aqui com o Hellhammer na bateria, as mesmas que criticam o Ocultan por tocar no BMU⁹³.

Depois, os produtores pediram pra gente tirar uma foto, que teria banda cristã no meio e a gente se recusou. Por que a gente se recusou? Se você tirar uma foto com o cara você está representando apoio para a banda dele.

Lady of Blood: A intenção da foto era representar união, o nome do festival é Brasil Metal Union, a gente foi para o evento tocar o nosso som, mostrar o nosso trabalho, não para representar esse tipo de união com bandas cristãs.

Count Imperium: Tanto que, se fosse para tocar no mesmo dia não tocaríamos, até porque seria um laço muito forte com uma banda cristã.

Lady of Blood: Nós nos surpreendemos com o show, porque esperávamos uma recepção mais fria, mas quando começamos, foi nossa... Pensamos: tocamos para o publico certo.

Count Imperium: Mas esse tipo de polêmica sempre vai existir.

Lady of Blood: Vai passar vinte, trinta anos e vão continuar a falar disso. Há cinco anos um cara criticou, volta e meia alguém

⁹¹ *Century Media* e *Nuclear Blast* são as maiores gravadoras do mundo ligadas ao *heavy metal*. A maioria das bandas do gênero relacionadas ao universo de produção *mainstream* possuem contrato com uma delas.

⁹² *Wacken Open Air* é um festival que ocorre todos os anos na Alemanha, considerado o maior do gênero *heavy metal* no mundo.

⁹³ As bandas citadas: *Marduk* (Suécia), *Behemoth* (Finlândia), *Dark Funeral* (Suécia) e *Mayhem* (Noruega), são representantes estrangeiras do estilo *black metal* que alcançaram considerável sucesso realizando shows pelo mundo todo. A polêmica levantada por *Count Imperium* a respeito do baterista da banda *Mayhem* procede, já que *Hellhammer* chegou a gravar um álbum como integrante da banda de *un-black metal* Antestor, já citada nesse trabalho.

vem dizer que viramos cristãos, já até disseram que não fazemos mais parte da cena. Mas passa cinco anos e esses caras nem fazem mais parte da cena, enquanto que a gente está aqui até hoje, sustentando nossos ideais.

Count Imperium: Daí esse mesmo que nos criticou vai ver o Mayhem tocar com um baterista que toca com banda cristã.

Lady of Blood: Isso se chama hipocrisia! (entrevista realizada em 5 de novembro de 2013).

Nesse depoimento é possível perceber a maneira como o simples fato de tocarem no mesmo festival que uma banda cristã, ainda que em dias diferentes, causou transtornos para os integrantes da *Ocultan*. *Lady of Blood* e *Count Imperium* reforçam que não podiam “dar o braço a torcer” e abandonar o festival, o que significaria perder espaço para o metal cristão. Contudo, muitos passaram a criticar a horda e até mesmo a questionar sua pertença à cena e a autenticidade dos seus ideais. Também se verifica através das declarações dos integrantes da *Ocultan*, como existem divergências no interior da cena e como a pecha de “hipócrito” pode ser negociada para evidenciar as condutas desviantes daqueles que tomam a postura de acusadores, mas também cometem deslizes, fazendo vistas grossas para bandas estrangeiras do estilo que estabelecem relações muito próximas com o *heavy metal* cristão.

Lady of Blood também é enfática em levantar um elemento já analisado, que é aquele que diz respeito à permanência. Ela menciona o fato da horda *Ocultan* ter se mantido fiel aos seus ideais, sem deixar que as críticas colocassem em xeque o comprometimento dos seus integrantes com a cena. Seus acusadores abandonaram o *black metal*, enquanto a *Ocultan* permaneceu defendendo a sua quimbanda e os ideais do estilo. Desistir do *black metal* é se mostrar um falso adepto e provar diante da cena que aquilo que era defendido não era autêntico. Por isso, através da permanência, os integrantes da *Ocultan* conseguiram superar a polêmica gerada pela participação no festival, provando seu comprometimento.

Os dados apresentados demonstram como a oposição ao cristianismo se manifesta na constante perseguição de sua presença na cena. Por sua vez, a crítica ao “crente”, ao “evangélico tolo”, ou ao “cristão hipócrita” também é direcionada a todos aqueles que se filiam a essas religiões. Esses são xingamentos frequentes, que acusam os evangélicos das religiões neopentecostais de serem tolos enganados sistematicamente por seus pastores e os cristãos de serem hipócritas, mentirosos e fracos, pois defendem

uma moralidade nociva, que eles mesmos não são capazes de seguir. Contudo, a agressão direta não é prática corrente, e é possível afirmar que nem é algo no horizonte dos adeptos do *black metal* paulista. Muitos deles têm familiares cristãos, com quem convivem pacificamente, outros trabalham e se encontram cotidianamente com o “inimigo”. Em uma ocasião, ao entrevistar integrantes de uma horda em um estúdio na cidade de São Paulo, ocorreu a chegada de garotos de uma dessas denominações religiosas, que naquele momento entravam para ensaiar. Os adeptos do *black metal* não esboçaram nenhuma agressão ou ameaça, apenas salientaram a ironia do fato, afirmando: “enquanto eles ficarem na deles, nós ficamos na nossa”. Como um deles afirmou em outra ocasião: “não dá para sair por aí dando porrada em todo cristão que você encontrar, o que fazemos é mostrar que não estamos para brincadeira, eu vou tolerar, desde que não venham para o meu lado”.

Não é possível afirmar que todo adepto do *black metal* adote tais posicionamentos, mas todas as observações realizadas em campo e os dados recolhidos indicam que o mais importante é evitar que os inimigos venham para “o nosso lado”, “que se metam com a gente”, ou seja, que “se infiltrem” na cena. Algo que reforça a importância dessa categoria nativa que expressa a dimensão coletiva da adoção ao *black metal*.

No que diz respeito à dimensão individual, do que grosso modo podem ser denominadas como as filiações religiosas dos adeptos do *black metal*, existem várias possibilidades: o sujeito que mobiliza tais elementos somente nos momentos de compor o seu som e performances; aqueles que estudam o satanismo e o paganismo, buscando informações e conhecimento sobre suas diferentes vertentes; e outros que ao se definirem como quimbandistas estendem suas práticas para fora dos eventos e da convivência na cena. Essas diferentes posturas ganham, entretanto, através do *black metal*, uma dimensão coletiva, que agrega todos esses atores sociais em um plano imaginado de pertencimento e compartilhamento.

A guerra do *black metal* é uma guerra particular, como os próprios adeptos do estilo dizem: “para poucos”. Por isso a cena sempre aparece como aquilo a ser defendido. As projeções sobre as capacidades e qualidades do inimigo apontam a cena como o último bastião de resistência contra o cristianismo. Como a sociedade, a cidade e todo o resto estão contaminados pelos valores dessas religiões e é na cena que os adeptos do *black metal* esperam estar livres dessas determinações. As performances, o

som, as posturas, o respeito e o comprometimento, assim como a vigília e o policiamento constantes, são todos elementos que expressam tal resistência, assim como a noção de *underground*, base de um modo de vida, que pelos interstícios do cotidiano permitem os intervalos, muitas vezes invisíveis para a maioria das pessoas, momentos de confraternização e fortalecimento das alianças.

4 CONCLUSÃO

4.1 Um Itinerário de Pesquisa até a Liminalidade

O objetivo central desse trabalho foi apresentar o *black metal* paulista como um arranjo complexo formado por pessoas comprometidas com valores coletivos e através da análise desses dados etnográficos, demonstrar como uma categoria nativa é indicativa da produção de diferentes concepções sobre a vida em contexto urbano. A cena ganhou proeminência na análise devido à sua importância como dimensão coletiva do pertencimento ao *black metal* e objeto privilegiado na compreensão dos valores e práticas de seus adeptos. Contudo, para que uma unidade de sentido nativa pudesse ser elaborada como uma unidade de inteligibilidade e assim contribuir para os debates mais amplas da Antropologia, foi preciso explorar os diversos elementos que compõem o universo relacional do *black metal* paulista, um recorte analítico específico, mas que pôde ser expandido como amostra da potencialidade de um estilo musical em fundamentar todo um modo de vida.

No decorrer desse trabalho foi realizado um movimento de gradual aprofundamento no contexto etnográfico do *black metal*. Ao analisar um objeto até certo ponto enigmático para aqueles que ainda não travaram contato com o *heavy metal* extremo, foi necessário trazer aos poucos os elementos que compõem esse complexo quadro de alianças, valores coletivos e perspectivas específicas sobre a produção sonora, os eventos, e no limite, sobre a sociedade. Sendo assim, ao apresentar os primeiros percalços dessa pesquisa foi evidenciada a maneira como essas dificuldades de “entrada no campo” foram experiências que permitiram desvendar muitos dos meandros da cena *black metal*.

Ser rechaçado no início, demonstrou como em algumas ocasiões a restrição defendida pelos interlocutores pode operar no sentido de afastar algumas pessoas, da mesma forma, que ao se aproximar, o antropólogo passou a ser puxado pela força centrípeta do *black metal*, que exige o comprometimento e arrasta as pessoas para dentro da cena com a mesma força que as expulsa. A comparação com as experiências de pesquisas de autores que trabalharam entre os militares (CASTRO; LEINER, 2009) não foi exagerada, pois tanto as estratégias metodológicas, como as concepções nativas sobre uma “guerra em curso” se aproximaram. Entre os militares, Piero Leiner também encontrou resistências, solucionadas de uma maneira que inspirou diretamente essa

pesquisa. Da mesma forma, entre seus interlocutores ele identificou uma concepção sobre a guerra que a define como: “um estado, uma potência que se coloca a todo o momento, e que eventualmente está sendo dissuadida” (LEINER in CASTRO; LEINER, 2009, p.38).

O adeptos do *black metal* também concebem sua “guerra contra os falsos da cena” como um processo em curso, que exige a vigília constante em relação aos inimigos em potencial. Contudo, mesmo ela sendo “dissuadida” em relação aos evangélicos do “corredor da fé”, as performances deixam clara sua oposição, quando essa guerra atinge o seu clímax nas confraternizações entre os guerreiros.

Ao seu tempo, foi demonstrado o processo de consolidação do *black metal* como um estilo musical, sem deixar que a explicação de sua fundação ficasse restrita àquilo que os noruegueses fizeram no início da década de 1990. Ainda que tais dados sejam importantes para a conhecimento panorâmico sobre o *black metal*, foi dada maior importância às concepções dos adeptos sobre esse processo, demonstrando as nuances a respeito da criação dos principais elementos do estilo. A maneira como a horda *Ocultan* agregou a quimbanda e seus exus e como muitos dos interlocutores salientaram os conflitos entre um *black metal* satanista e um *black metal* politicamente orientado permitiram ilustrar as negociações no interior da cena e a constituição de noções de pertencimento que transcendem uma suposta localidade, fundamentando um sentimento de comunidade imaginada, mas nem por isso menos poderosa no sentido de criar sentimentos coletivos de pertença.

Um dos grandes desafios desse trabalho foi demonstrar as peculiaridades do objeto da análise, sem o deslocar do contexto no qual está inserido. Em outras palavras, apresentar o *black metal* e seus adeptos paulistas como elementos peculiares da vida nas cidades (e além delas), sem os fazer parecer alheios ao mundo social que os cerca. Por isso, foi demonstrado como alguns equipamentos urbanos na cidade de São Paulo perfazem referências para a ocupação desses atores sociais, e como também, há o intercâmbio entre as hordas das mais diversas localidades do Estado. O círculo da dádiva *black metal* surge então, como um sistema de troca de favores que constituem um amplo arranjo de alianças e permite que os eventos sejam realizados a partir de noções de comprometimento. Assim, a partir dos dados etnográficos foi demonstrado como a categoria nativa cena, ao ser mobilizada para indicar essa dimensão coletiva das alianças e dos compromissos assumidos, permite que as fronteiras urbanas, aquelas das

cidades e metrópoles, sejam sobrepostas pelas classificações do *black metal*, elaborando uma segmentaridade dos espaços, que pode ser aproximada àquela dos *Nuer* estudados por Evans-Pritchard, entre os quais, as distâncias geográficas corresponderiam muito mais às relações de afinidade e aliança, do que propriamente a distâncias quilometradas ou divisões políticas produzidas pelo poder colonial.

O *black metal*, de uma perspectiva antropológica, pôde ser descrito como muito mais que um simples estilo musical, ao serem analisados os elementos que permitem compreender aquilo que esses interlocutores sempre afirmaram como sendo uma “ideologia”, um “estilo de vida”, uma “missão” e um “compromisso para poucos”. Demonstrou-se como as performances e os eventos, defendidos como coisas sérias e não mero entretenimento de final de semana, possuem um caráter ritual capaz de evidenciar a dimensão coletiva da filiação desses sujeitos. Os adeptos do *black metal* afirmaram frequentemente que os shows são cerimônias, rituais ou cultos. Através da etnografia foi possível identificar elementos que nas perspectivas de autores como Turner e Schechner, reforçam as posições nativas sobre os eventos, por expressarem os movimentos de transformação e transportação dos sujeitos e das estruturas sociais, desestabilizando supostas hierarquias e assimetrias, aproximando esses guerreiros do *black metal* através da celebração de seus ideais. Não que as explicações nativas tenham sido tomadas como o produto final da pesquisa, mas foi através de suas indicações que foi possível desvendar os meandros desse contexto etnográfico e demonstrar de que maneira a sonoridade, as performances e as teorias nativas sobre ambas expressam dimensão importante da vida desses atores sociais, sendo parte daquilo que orienta suas formas de organização.

A liminaridade expressa nas performances foi tomada como chave explicativa da própria manifestação do *underground*, como conceito sobre a música, mas também sobre um modo de vida, que passa despercebido e busca se fortalecer sem chamar demasiada atenção. Definiu-se não somente as performances, mas também os eventos como intervalos, construções temporais que suspendem os fluxos cotidianos, sem, contudo, serem concebidos como parte separada da vida diária desses atores sociais. Paradoxo que se resolve ao ser evidenciada a liminaridade constante dessas práticas, que deflagram a guerra e a destruição dos inimigos, ao mesmo tempo em que se restringem a estratégias de autopreservação. São guerreiros que evitam o confronto aberto com seus inimigos cristãos, pois a real ameaça seriam os trapaceiros (*rip off*)

supostamente infiltrados na cena, falsos adeptos sobre os quais é preciso manter a vigilância constante. Entretanto, as provas contra os falsos só o tempo e a experiência produzirão. Pertencer ao *black metal* é estar engajado em uma batalha constante, enfrentando não somente os inimigos, mas os percalços inerentes ao *underground*, como tocar em lugares sem estrutura e até dormir na rua.

Nesse sentido, foi apontado como o conceito intervalo (HIKIJ, 2006b) ajuda a explicar a maneira como os adeptos do *black metal* organizam seu tempo, pois não é possível definir os eventos e as práticas ligadas à cena como tempo livre, ou como um lazer sério que se aproximaria de um suposto compromisso similar àquele demandado ao tempo do trabalho. Os intervalos são o “entre” e por isso a representação temporal do *underground*, demonstrando como os conceitos a respeito do som e as concepções sobre a cena produzem também formas particulares de conceber o tempo e sua organização cotidiana. Esse “entre”, contudo, como já foi dito, é liminal, pois define momentos de suspensão que permitem aos adeptos do *black metal* realizarem seus eventos como momentos rituais. Da mesma forma, aqueles que sobem ao palco usando a *corpse paint* se transfiguram, mas na perspectiva nativa não encenam, pois são encarados como aquilo que são todos os dias, ainda que de outra maneira. Sendo assim, o exercício de elucidar os sentidos da categoria cena e suas implicações na elaboração de práticas coletivas de organização do tempo e do espaço, exigiu a análise dos diversos elementos constituintes do *black metal*, para assim, reconstituir aquilo que foi encontrado no campo, demonstrando os meandros pelos quais a pesquisa enveredou.

4.2 Mapas Imaginados: As Potencialidades da Cena

Entre os adeptos do *black metal* todas as concepções sobre o “sentimento verdadeiro” expresso no, sobre a oposição ao cristianismo e a guerra contra os inimigos, tendem a se alinhar por meio de um constante exercício de reforço da dimensão coletiva expressa pela categoria cena. Entretanto, a cena corresponde muito mais a uma projeção negociada por cada adepto, do que propriamente a uma unidade espacial homogênea, que possa ser recortada e apresentada com contornos nítidos na pesquisa. Como foi demonstrado, as alianças constituem a base desse circuito de realização de eventos, pois são através delas que as atividades mais importantes para o *black metal* podem ser realizadas. Contudo, essas alianças também permitem vislumbrar como existem constantes negociações entre os adeptos, que estabelecem conexões com hordas e

lugares, que perfazem tais mapas da cena manipulados por esses atores sociais. Por sua vez, cada um desses mapas elaborados pode ser diferente, pois está baseado nas experiências, demonstrando como essas projeções, ao serem pensadas de uma perspectiva coletiva, perfazem uma totalidade que não se expressa concretamente, mas que pode ser vislumbrada como uma categoria que permite a todos se sentirem adeptos do *black metal* e engajados em sua defesa.

Apesar de remeter a algo que transcende uma suposta concretude das relações, a imaginação desses mapas está conectada àquilo que é tomado como uma possibilidade, e mais que isso, uma potencialidade, que no caso do *black metal* se constitui através das características expansivas da categoria nativa cena. Na mesma proporção em que é excludente e restritiva, ela é inclusiva e aberta a aceitar mais pessoas e lugares em suas fronteiras, ainda que a partir de seus próprios parâmetros. A ideia lançada por Will Straw e diversas vezes citada nesse trabalho, de que as cenas seriam as responsáveis por produzir e modificar constantemente a cartografia da vida das cidades, permite pensar na maneira como determinados arranjos coletivos conseguem expandir suas percepções espaciais conectando pessoas e lugares através de afinidades que se desdobram no tempo e que estabelecem regularidades nos itinerários desses atores sociais, coisas e ideias (STRAW, 2001, p.253).

Essa cartografia, por sua vez, precisa ser pensada para além da perspectiva do mapa finalizado, daquele que decora uma parede: uma representação gráfica da realidade em escala reduzida, composta de fronteiras políticas, malhas rodoviárias, ou gráficos de distribuição dos centros urbanos. A cartografia que os adeptos do *black metal* produzem, por sua vez, é composta por mapas, mas os mapeados e não os decalcados. As reflexões de Deleuze e Guattari (1995, 1996) deram as pistas desses procedimentos, que não são somente recursos metodológicos, como também parte da sensibilidade analítica que não estabiliza aquilo que é apreendido no campo para que o produto final da análise seja supostamente sólido ou bem arrumado. Por isso, ao apontar que a cena *black metal* é composta por um conjunto de mapas constantemente imaginados pelos seus integrantes, elucidou-se como as alianças e valores coletivos que conectam esses atores sociais são a base dessa produção imaginativa, que joga sobre o mundo social uma imensa lousa mágica, similar a esse brinquedo infantil que permite que um desenho seja apagado da mesma maneira em que é produzido.

Entretanto, isso não significa afirmar que a cena *black metal* é instável e que os vínculos com esse universo relacional são efêmeros. Foi possível verificar como as noções de pertencimento e comprometimento são constantemente reforçadas nas práticas e discursos. Por isso, seria um equívoco, relacionar essa mobilidade que caracteriza a cena como um indício da fluidez dos laços sociais apontadas por autores partidários do neotribalismo (MAFFESOLI, 1998; BENNET, 1999; SHANK, 1994). Toda a flexibilidade das fronteiras é inversamente proporcional ao comprometimento desses atores sociais com o *black metal*, que permite que alianças sejam estabelecidas e proliferadas pelo estado de São Paulo, pelo Brasil e pelo mundo, permanecendo como referências para os adeptos durante décadas.

Por sua vez, a noção de comunidade imaginada (ANDERSON, 1998) utilizada no capítulo sobre a genealogia do estilo reafirma o sentimento de pertença a algo que transcende o contexto local da vivência cotidiana desses atores sociais em termos espaciais, pois o “sentimento *black metal*” contido nas performances e na sonoridade é tomado como uma expressão do compartilhamento de coisas com pessoas vivendo alhures, algumas que nunca serão encontradas pessoalmente, mas que fazem parte do *black metal* e compõem essa imensa legião de guerreiros.

Em muitos momentos, os significados da cena podem se equiparar a esse sentimento de comunidade aos moldes do conceito de Benedict Anderson (1998), pois como aponta Keith Kahn-Harris (2007) e os dados etnográficos apresentados nesse trabalho, existem conexões entre cenas locais, que perfazem um complexo arranjo de relações, alianças e conflitos a ponto de ser pensado que essa categoria não tem limites em suas capacidades expansivas. Entretanto, apesar dessa expansividade – que no limite, abre a possibilidade de se pensar em uma comunidade imaginada mundial do *black metal* – são as práticas e as alianças estabelecidas na vivência do que é concebido como a cena, através da organização de eventos, da resolução de conflitos e da constituição de amizades duradouras, que permitem que essas estratégias imaginativas, que conectam lugares e pessoas, possam se efetivar.

Em outras palavras, são as performances, as confraternizações, o compartilhamento de ideais e conceitos sobre a sonoridade que se dão no contexto da cena, que potencializam essa dimensão coletiva de pertencimento. Para um transeunte desavisado, todo esse sentimento coletivo poderia ser resumido a um conjunto de amigos reunidos em um bar para tomar cerveja, dar risadas, relembrar histórias de

momentos passados e presenciar apresentações peculiares de bandas de *heavy metal*. Por isso, o esforço sistemático nesse trabalho em demonstrar os meandros da convivência desses atores sociais, através da análise de seus comportamentos, normas de conduta e parâmetros de organização nos espaços ocupados. A cena possui essa dimensão imaginada, que está por sua vez, alicerçada naquilo que foi vivenciado e construído através das experiências nos eventos. Todo o conjunto de elementos analisados demonstra que o compartilhamento pelo som, pelas performances e pelos compromissos assumidos são os fundamentos das potencialidades imaginativas da cena, que constantemente amplia seus horizontes para que caiba mais gente, e com já foi dito, é o campo de batalha contra os inimigos infiltrados.

Por isso, a imaginação que Appadurai aponta como uma prática social contemporânea, não pode ser encarada como um mecanismo fantasioso, uma válvula de escape da realidade, que permitiria a deriva e a liberdade em relação às estruturas sociais, sem ligação efetiva e necessária com as experiências cotidianas desses atores sociais:

No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is elsewhere), no longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer elite pastime (thus not relevant to the lives of ordinary people), and no longer mere contemplation (irrelevant for new forms of desire and subjectivity), the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility⁹⁴ (APPADURAI, 2005, p.31)

Ao evidenciar esse termo (imaginação) é demonstrado como os adeptos do *black metal* possuem projeções daquilo que é a cena, pois cada um deles, ou cada horda, possui alianças com outras hordas e adeptos, que podem se romper ou se fortalecerem. Sendo assim, foi possível mapear tais relações através do circuito de produção dos eventos, que “materializam” a cena e demonstram suas potencialidades de ocupar

⁹⁴ “Não é mera fantasia (ópio das massas das quais o trabalho está em outro lugar), não é simples fuga (do mundo definido principalmente por propósitos e estruturas mais concretos), nem mesmo passatempo das elites (o que seria irrelevante para a vida das pessoas ordinárias), e menos ainda mera contemplação (irrelevante para as novas formas de desejo e subjetividade), a imaginação tornou-se um campo organizado das práticas sociais, uma forma de trabalho (no sentido tanto de labor quanto de prática organizada), e uma forma de negociação entre lugares de agência (indivíduos) e campos de possibilidades globalmente definidos” (tradução minha).

espaços e levar pessoas a lugares inesperados do ponto de vista de quem está de fora dessa cena. Entretanto, existe também a projeção por parte desses atores sociais, que não excluem a possibilidade de através de novas alianças, irem mais longe e descobrir novos pontos, novas possibilidades de realização desses eventos.

Nesse sentido, a categoria circuito foi concebida como um recurso analítico que permite localizar sincrônica e diacronicamente os eventos e a partir daí seguir os atores sociais, sem se apegar aos decalques. Como foi demonstrado, o primeiro esforço dessa pesquisa não surtiu efeito quando se concentrou em localizar equipamentos urbanos na cidade de São Paulo, pois esperando encontrar um circuito pronto e acabado, que pudesse ser descrito, identificou-se um complexo arranjo de relações e noções de pertencimento que permitiram que o recorte da análise fosse ampliado. O *Fofinho Rock Bar* foi apresentado como uma referência para os adeptos na capital paulista, mas sua importância teria sido construída através das relações de seu proprietário com a cena *black metal*. Como equipamento urbano ele representa muito pouco através de sua estrutura ou localização, pois sua importância se alicerça no compromisso de algumas pessoas, que, se desfeito, consequentemente desestabilizaria o *Fofinho* como marco referencial.

Por isso, uma categoria analítica não pode se sobrepor àquilo que é constatado através dos dados etnográficos. Para cumprir seu papel elucidativo na compreensão dos sentidos dados pelos interlocutores às suas práticas, ela precisou dançar conforme a música, entrando em consonância com o som e as performances *black metal*. Por isso, o circuito foi explorado em sua segmentaridade flexível, tratado como um “rizoma” (DELEUZE, GUATTARI, 1995), como linhas projetando possibilidades de realização, mimetizando a dimensão da cena *black metal* ligada à organização de eventos que ocorrem em diversos lugares do estado de São Paulo, buscando capturar uma das facetas dessa categoria nativa e através dela elucidar as potencialidades desses mapas imaginados alterarem a cartografia das cidades, cidades essas, que perdem seus contornos fronteiriços quando pensadas da perspectiva da cena *black metal* e das possibilidades de circulação das hordas. Esse circuito rizomático mapeou as possibilidades sem eliminar a dimensão imaginativa das práticas, dado que foi apresentado muito mais o processo constante de elaboração da cena, do que um estado permanente ou um recorte meramente sincrônico.

4.3 O black metal na cidade e seus horizontes

Além dessas questões, que foram exaustivamente tratadas nesse trabalho, existem outras, que indicam horizontes de pesquisa a respeito do *black metal* como fenômeno coletivo. A maneira como os adeptos paulistas integraram elementos das religiões afro-brasileiras, a partir de noções particulares sobre a quimbanda, apontam um interessante campo de análise para o fenômeno de “exuzação” das imagens do Diabo, um processo que Vagner Gonçalves da Silva (2012) analisou nos últimos anos e que tem no *black metal* uma de suas manifestações.

Outra questão diz respeito ao papel das performances na constituição das identidades de gênero no interior da cena. Priorizou-se a análise sistemática dessas performances como rituais capazes de fortalecer e colocar em evidência os laços de pertencimento desses atores sociais à cena *black metal*, contudo, os impasses gerados pela presença feminina, que puderem ser vislumbrados a partir de alguns dos dados etnográficos apresentados, apontam como o *black metal* – e o universo do *heavy metal* como um todo – constitui objeto privilegiado para a compreensão desses processos contemporâneos, amplamente debatidos pelos antropólogos e que nesse trabalho não puderam ser analisados a fundo.

O debate sobre a dimensão temporal da vida cotidiana e suas segmentações a partir de categorias já consagradas e de uso corrente como: lazer, tempo livre e trabalho, foi apresentado à luz das concepções dos adeptos dos *black metal* sobre os eventos e práticas, demonstrando como tais termos podem ser desestabilizados a partir das percepções nativas. Essa questão, apresentada nesse trabalho, abre margem para uma ampla discussão sobre as concepções sobre o tempo e os sentidos dados às práticas no interior de determinados arranjos coletivos, que expandem o debate sobre o tema do lazer e do tempo livre, algo que se pretende dar seguimento por meio de novas pesquisas.

Por sua vez, perseguir essas pessoas ligadas ao *black metal* apontou como um recorte inicial de pesquisa pode ser forçado a aumentar seu escopo. Essa experiência também demonstra como a ideia de “etnografia multisituada” (MARCUS, 1998) é de muitos modos o tipo de pesquisa realizada por antropólogos que trabalham na cidade. Envolver-se em uma pesquisa com arranjos coletivos que possuem suas dinâmicas próprias de movimento e até mesmo conceitos particulares sobre as segmentações do tempo e do espaço, exige não somente o constante deslocamento geográfico, mas

também, mudanças de posicionamento que demonstram que aquilo “que sempre *vemos* e *encontramos* pode ser familiar mas não é necessariamente *conhecido* e o que não *vemos* e *encontramos* pode ser exótico mas, até certo ponto, *conhecido*” (VELHO, 2004, p. 126)⁹⁵.

O *black metal* está nessa franja e porque não, nesse limiar, entre um fenômeno muito próximo daqueles que compartilham lugares e rotinas com seus adeptos, e ao mesmo tempo muito distante, devido às peculiaridades de seus valores coletivos e suas práticas. Nesse sentido, o esforço foi evitar tomar o *black metal* como uma realidade apartada do mundo social e do cotidiano da vida urbana, ainda que a etnografia tenha se aprofundado na descrição e interpretação das categorias nativas e dos complexos arranjos de alianças e normas de conduta da cena.

Portanto, ao partir de uma Antropologia na Cidade, que busca compreender as particularidades de determinados arranjos coletivos e modos de vida em contexto urbano, ou próximo dele, esse trabalho contribui para o debate a respeito de uma Antropologia da Cidade, que parte desses diferentes contextos etnográficos para um questionamento de grandes conceitos como Cidade, Metrópole e o próprio Urbano (MAGNANI, 2002, 2012), pois, a partir das formas de sociabilidade e lógicas de organização dos eventos no interior da cena *black metal*, pôde-se vislumbrar diferentes concepções sobre as segmentações e fronteiras que muitas vezes imperam nas análises como unidades explicativas. Sendo assim, entre o verdadeiro sentimento *black metal* e o engajamento desses atores sociais na dimensão da cena, estão as possibilidades imaginativas e transformadoras desses arranjos coletivos de produzir diferentes concepções sobre aquilo que aparentemente já estaria colonizado por determinadas categorias.

⁹⁵ Grifos do autor

5 REFERÊNCIAS

5.1 Bibliografia

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: Punks e Darks no Espetáculo Urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

AMOROSO, Marta; SANTOS, Gilton Mendes dos (Ed.). **Paisagens Ameríndias: lugares, circuitos e modos de vida na Amazônia**. São Paulo: Terceiro Nome.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005[1996].

ASAD, Talal (2003) **Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACAL, Sarah S.. **Lazer: teoria e pesquisa**. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

BAUMAN, Sigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BECKER, Howard S.. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hicitec, 1994.

_____. **Art Worlds**. Los Angeles: University of California Press. [1982] 1997.

_____. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BECKER, Howard S; PESSIN Alain. A Dialogue on the Ideas of ‘World’ and ‘Field’. New York, USA: **Sociological Forum**, Vol. 21, No. 2 (Jun., 2006), pp. 275-286.

BENNET, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. **Sociology**. Vol. 33, n. 3, August 1999. 599-617.

_____. **Cultures of Popular Music**. Open University Press: Maidenhead, Berkshire, 2001.

BENNET, Andy; PETERSON, Richard A (Ed.). **Music scenes: local, translocal, and virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press. 2004.

BENNETT, Andy; SHANK, Barry; TOYNBEE, Jason (Ed.). **The popular music studies reader**. New York: Routledge, 2006.

BERGER, Harris; GREEN, Paul D.; WALLACH, Jeremy. **Metal Rules de Globe: Heavy Metal Music Around de World**. Durhem, NC: Duke University Press, 2011.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle and London: University of Washington Press, 1974.

_____. **Music, culture & experience**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

_____. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, n. 16, p. 201-218, 2007

BOSSIUS, Thomas; HÄGER, Andreas; KAHN-HARRIS, Keith (Org.). **Religion and popular music in Europe: New expressions of sacred and secular identity**. London: I.B. Tauris, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus Editora, 1996a.

_____. **Economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: EDUSP, 1996b.

_____. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

BROWN, Andy R.. Heavy Metal and Subcultural Theory: A Paradigmatic Case of Neglect? In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. **The Post-Subcultures Reader**. Berg: New York, 2003.

Judith Butler. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: **Theatre Journal**. Vol. 40, No. 4, pp. 519-531, December 1988.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na Cidade: A Invasão dos Bandos Sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. Esses camaleões vestidos de noite: uma etnografia do underground heavy metal. **Sociedade em Estudos**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 37-50, 2006.

_____. **Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CASANOVA, José. **Public religion in the modern world**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

CASTRO, Celso; LEIRNER, P. C.. **Antropologia dos Militares: reflexões sobre pesquisas de campo**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

COSTA, Márcia Regina da. **Os carecas do subúrbio: caminhos de um Nomadismo Moderno**. São Paulo: Editora Musa, 2000.

CROWLEY, Aleister. **The book of the Law**. S/N: Weiser Books, 2011.

DAWSEY, J. C.. **De Que Riem os Bóias-Frias? Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em Carrocerias de Caminhões**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Rio de Janeiro : Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. Rio de Janeiro : Editora 34, 1996.

DUMAZEDIER, Joffre. **Sociologia Empírica do Lazer**. São Paulo: Perspectivas, 1979.

_____. **A revolução cultural do tempo livre**. São Paulo: Nobel, 1994.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

_____. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. São Paulo: Perspectivas, 2007[1940].

FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas y tribus. Antropologia de La juventud**. Barcelona: Ariel, 2006.

FEIXA, Carles; PAM, Nilam (Ed.). **Global Youth: Hybrid Identities, Plural Worlds**. London; New York: Routledge, 2006.

FELD, Steve. Sound structure as social structure. **Ethnomusicology**, 28 (3), 1984.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. Campinas, SP: tese de doutorado, Unicamp, IFCH, 2006.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004[1983].

_____. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011[1973].

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GUERRA, Isabel. Modos de vida: novos percursos e novos conceitos. **Sociologia: problemas e práticas**, Nº 13, 1993. PP, 59-74.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Ed.). **Resistance Through Rituals**. Birmingham: Taylor & Francis e-Library, 2003[1973].

HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HARVEY, Graham. Satanismo: realidades e acusações. **Revista de Estudos da Religião**, Nº 3, pp. 1-18, 2002.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. London: Routledge, 2002[1979].

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco: Etnografia da performance de crianças e jovens**. São Paulo, EDUSP, 2006.

_____. Música para matar o tempo: intervalo, suspensão e imersão. **Mana**, Nº 12 (1): 151-178, 2006.

HJELM, Titus; KHAN-HARRIS, Keith; LEVINE, Mark (Ed.). **Heavy Metal: Controversies and Counterculture**. Sheffield, UK: Equinox, 2013.

JACQUES, Tatyana de Alencar. Estilo e autenticidade em bandas de rock de Florianópolis (SC). **Psicologia & Sociedade**; 20 (2): 208-216, 2008.

JANOTTI JUNIOR, J. S.. Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: uma proposta de análise mediática da música popular massiva. **Contemporânea (Salvador)**, Salvador, Bahia: UFBA, v. 2, número 2, p. 189-204, 2004.

_____. A música popular massiva, o mainstream e o underground. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Brasília, Anais XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB, 2006

_____. Are you experience? Experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporânea (UFBA. Online)**, v. 10, p. 1, 2012.

KAHN-HARRIS, Keith. The “failure” of youth culture: reflexivity, music and politics in the black metal scene. **European Journal of Cultural Studies** 7 (1). London: Thousand Oaks CA and New Delhi, 2004.

_____. **Extreme Metal: Music and Culture on the Edge**. Oxford/New York: Berg, 2007.

LAVEY, Anton S.. **Satanic Bible**. S/N: Avon, 1976.

LEIRNER, Piero C.. **Meia-Volta, Volver: um estudo antropológico sobre a hierarquia militar**. Rio de Janeiro/ São Paulo: FGV/FAPESP, 1997.

_____. “A etnografia como extensão da guerra por outros meios: notas sobre a pesquisa com militares”. **Mana** (UFRJ. Impresso), v. 15, p. 59-89, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido. (Mitológicas vol. I)**. São Paulo: Cosac Naify, 2004[1964].

_____. **História de Lince**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

LEWIS, James R; PETERSEN Aagaard. **Controversial New Religions**. New York, EUA: Oxford University Press, 2005.

LEWIS, James R.. Who Serves Satan? A Demographic and Ideological Profile. **Marburg Journal of Religion**: Volume 6, No. 2, June 2001.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e Dessacralização de Símbolos Religiosos: A Música do Demônio na Cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional – UFRJ. Rio de Janeiro: 2006.

LYNCH, Gordon. The role of popular music in the construction of alternative spiritual identities and ideologies. Indianapolis: **Journal for the scientific study of religion** (2006) 45 (4): 481-488, 2006.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro, José Olympio: 2000.

MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. **De carrinho pela cidade: a prática do skate em São Paulo**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998[1988].

_____. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Vol. 1, No 15, 2001.

MAGNANI, José Guilherme C.. **Umbanda**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Tribos Urbanas: metáfora ou categoria? **Cadernos de Campo (USP)**, v. 2, p. 48-51, 1992.

_____. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: HUCITEC/Editora da UNESP, 1998.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, ANPOCS / Edusp, vol. 17, nº 49, julho/2002, p.11-29.

_____. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. **Tempo Social**, São Paulo, v. 15, n. 1, Abril/ 2003.

_____. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 2, Nov. 2005.

_____. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, Dec. 2009.

_____. **Da periferia ao Centro: Trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, J. G. C. & TORRES, L. L. T. (Org.). **Na metrópole**. São Paulo: EDUSP, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor & SOUZA, Bruna Mantese (Org.). **Jovens na Metrópole: etnografias de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Lisboa: Edições 70, 1988[1925].

MARCUS, George E. **Ethnography through thick and thin**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **Anuário Antropológico**, v. 95, Brasília: UnB, 1994.

MERRIAN, Alan P. **Anthropology of Music**. Evenston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

MONTERO, Paula. Controvérsias religiosas e esfera pública: repensando as religiões como discurso. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, 2012.

MØRKS, Gry. Why didn't the Churches begin to burn a thousand years earlier? In: BOSSIUS, Thomas; HÄGER, Andreas & KAHN-HARRIS, Keith. **Religion and popular music in Europe: New expressions of sacred and secular identity**. London: I.B. Tauris, 2011.

MOYNIHAN, Michael & SODERLIND, Didrik. **Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground**. Los Angeles: Feral House Books, 1998.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII e XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MUGGLETON, David. **Inside Subcultures: the postmodern meaning of style**. Oxford: Berg, 2000.

MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. **The Post-Subcultures Reader**. Berg: New York, 2003.

MUKUNA, Kazadi Wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. **Revista USP**, nº 77, março, abril e maio de 2008.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. **Bruxaria e História: as práticas mágicas no Ocidente cristão**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Editora Pioneira, 1976.

_____. **Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo**. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

OLIVEIRA, Rosenilton Silva de.. **“Orixás: a manifestação cultural de Deus”: uma análise das liturgias católicas “inculturadas”**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro. Umbanda: interação de uma religião numa sociedade de classes**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PAIS, José Machado & BLASS, Leila M. da Silva. (Org.) **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

PEIRANO, Marisa. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Delumé-Dumará, 1995.

PEREIRA, Alexandre Barbosa . **De rolê pela cidade: os pichadores em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. Muitas palavras: a discussão recente sobre juventude nas Ciências Sociais. **Ponto Urbe** (USP), v. 1, p. 1, 2007.

_____. **A maior zoeira: experiências juvenis na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Antropologia) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **Funk Ostentação em São Paulo: Imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação**. Revista de Estudos Culturais: Dossiê sobre Cultura Popular Urbana (USP), v.1, p.1, 2014, s/p.

PETERSEN, Jesper Aagaard (Ed.). **Contemporary Religious Satanism: A Critical Anthology (Controversial New Religions)**. Farnham, Surrey, UK: Ashgate Publishing, 2009.

_____. Bracketing Beelzebub: Satanism studies and/as boundary work. Paper presented at the **1st Intl. Conference on Contemporary Esotericism**, Stockholm University, August 27-29, 2012.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2001, V. 44 n° 1.

PURCELL, Natalie J. **Death Metal music: the passion and politics of a subculture**. Jefferson, North Carolina: McFarland e Company, 2003.

REQUIXA, Renato. **O lazer no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

ROLEFF, Tamara (Ed.). **Satanism**. San Diego, CA: Greenhaven Press, 2002.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção. Parte I - **Mana** 3(1): 41-73,1997; parte II – **Mana** 3(2): 103-150, 1997.

_____. **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.

_____. **Between Theater and Anthropolgy**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance studies: an introduction**. New York & London: Routledge, 2006.

SEEGER, Anthony. **Os índios e nós. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1980.

_____. **Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people**. Cambrige, Cambridge University Press, 1987.

_____. Etnografia da música. **Cadernos de Campo (USP)**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SHANK, Barry. **Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas**. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994.

SILVA, Vagner Gonçalves da.. **Candomblé e umbanda - caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia (USP)**, v. 2, p. 683-711, 2012.

SIMMEL, G. **Sociologia**. (Org.) Evaristo de Moraes Filho; São Paulo: Ática, 1983.

SOUZA, Bruna Mantese de. **Os straight edges e suas relações com a alteridade na cidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH – USP, 2005.

STAHL, Geoff. Tastefully Renovation Subcultural Theory: Making Space for a New Model. In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. **The Post-Subcultures Reader**. Berg: New York, 2003.

STEBBINS, Robert A.. **Between Work and Leisure: the common ground of two separate worlds**. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2004.

_____. Serious Leisure. In: ROJEK, Chris; SHAW, Susan; VEAL, A. J.. **A Handbook of leisure Studies**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

_____. **Serious Leisure: a perspective for our time**. New Jersey: Transaction, 2008.

STRAW, Will. Characterizing rock music culture: The case of Heavy Metal. In: **On Record**, ed. Simon Frith and Andrew Goodwin, 97-110. London: Routledge, 1990.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music**. Cultural Studies. Vol 5, n. 3 (Oct. 1991).

_____. **Scenes and sensibilities**. Cities/Scenes, 2001.

_____. Cultural Scenes. **Loisir et société / Society and Leisure**. Volume 27, número 2, automne, 2004, p. 411-422.

THORNTON, Sarah. **Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital**. Hanover: University Press of New England., 1996.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **From ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. **Dramas, Campos e Metáforas**. Niterói: Eduff, 2008.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose. Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O campo na selva visto da praia". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 170-190.

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

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: the Music and its Culture.** Cambridge: Da Capo Press, 2000.

WIDDICOMBE, S.; WOUFFITT, R. **The language of youth subculture: Social identity in action.** London: Harvester Wheatsheaf, 1995.

WHITE, Rob; WYN, Johanna. **Rethinking Youth.** Sidney: Allen & Unwin, 1997.

WIRTH, L. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 97-112.

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

ZUZANEK, Jiri. Leisure and Time. In: ROJEK, Chris; SHAW, Susan; VEAL, A. J.. **A Handbook of leisure Studies.** New York: Palgrave Macmillan, 2006.

5.2 Álbuns musicais consultados

AMAZARAK. Ascensão do Anticristo. Mutilation Records, 2009. 1 CD.

ARUM. Fierce Everlasting Tempest. Demise Records, 2001. 1 CD.

DARKTHRONE. A blaze in the northern sky. Peaceville, 1992. 1 LP.

_____. Under the funeral moon. Peaceville, 1993. 1 LP.

_____. Transilvanian Hunger. Peaceville, 1994. 1 LP.

DEVILISH. Through the Gates of death. Independente, 2011. 1 CD.

HECATE. Odes ao oculto. Black Legacy Records, 2003. 1 CD.

IMPETUOSO DESDÉM. Luxúria... Blasfêmia Eterna (EP). Independente, 2009. 1CD.

MAUSOLEUM. 10 anos de Bestial Massacre. Mutilation Records. 2004. 1 LP.

MAYHEM. Pure Fucking Armagedon. Funny Farm, 1986. 1 CD.

_____. Deathcrush. Death Like Silence. 1987. 1 LP.

_____. The Dawn of the Black Hearts - Live in Sarpsborg, Norway 28/2. Warmaster Records, 1990. 1 CD.

MIASTHENIA. Supremacia Ancestral. Somber Music, 2008. 1 CD.

_____. Batalha Ancestral. Somber Music, 2004. 1 CD.

MØRK VISDOM. Lucifer's Triumph Dominium. Impaled Records, 2012. 1 CD.

MYSTIFIER. Wicca. Heavy Metal Maniac Records, 1992. 1 CD.

_____. Göetia. Osmose, 1993. 1 CD.

OCULTAN. Regnus Ad Exus. Independente, 1996. 1 CD.

_____. Lords of evil. Mutilation Records, 2002. 1 CD.

_____. Lembranças do Mal, a Crucificação. Evil Horde Records, 2002. 1CD.

_____. Shadows from beyond. 2013.Mutilation Records. 1CD.

SARCÓFAGO. INRI. Cogumelo Records, 1985. 1 CD.

_____. Rotting. Cogumelo Records, 1989. 1 CD.

_____. The Laws of scourge. Cogumelo Records, 1991. 1 CD.