

O CAMINHO DA MÃO ESQUERDA – O MAL DO *BLACK METAL*¹

Leonardo Carbonieri Campoy

Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Este trabalho apresenta uma etnografia sobre o black metal no Brasil, prática urbana organizada em torno da composição, audição e apresentação de um estilo de música homônimo. O black metal enquanto prática urbana formula, ao mesmo tempo, uma leitura do mal através de sua música e uma dramatização do mal através dos seus shows. Seus músicos e apreciadores são enfáticos quanto ao caráter blasfemador de suas músicas. E a blasfêmia está na oposição aos valores e princípios do que chamam “sociedade judaico-cristã”. Para eles, vivemos sob uma religião que nos transforma em escravos, através de sentimentos de culpa e amor ao próximo. Sendo assim, sua música incita o ataque e a destruição das instituições cristãs invocando elementos negativos do próprio cristianismo, em um termo, o mal. Procuro apontar como essa invocação se realiza na estética do black metal, sobretudo em sua iconografia e letras das canções. Mas essa estética do mal, dizem seus praticantes, não é apenas uma arte. Ela é uma moral e uma ética, uma crença e um estilo de vida. Ora, o mal do black metal é um mal absoluto. Misantropos, suas canções segundo eles, verdadeiros cultos da morte. Sendo assim, procuro averiguar como convivem com uma ideologia a qual, se levada às últimas consequências, demandaria a extinção de toda a humanidade. Crucial para a resolução deste aparente paradoxo é o show. Dramatizando o mal do black metal nas apresentações, seus praticantes o vivenciam ao mesmo tempo em que o resolvem.

Palavras-chave: *black metal*, mal, diabo.

Quando a antropologia aborda a música, a tendência dos estudos é procurar fundamentar como ela, a música, não se restringe a uma organização sonora. Seja em uma etnomusicologia, elaborando o problema do afeto e do significado no som², seja em uma antropologia da música, formulando uma perspectiva pela qual o fazer música é visto como causa e efeito de visões de mundo e/ou especificidades sócio-históricas destes fazeres³, a antropologia, e podemos arriscar uma generalização ao nível de ciências sociais, parece perceber na música elementos que a ultrapassam, que vão além dela. Estamos constantemente afirmando que música não se restringe à organização sonora, à produção de

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

² Shepherd e Wicke (1997) discutem extensivamente o ponto. Um exemplo de etnografia que trata sobre o ponto é o belo texto de Steven Feld (1990).

³ Straw (2002) discute o ponto. Exemplos: Abramo (1994) e Alvim (2005).

uma conversação entre sons. Estamos sempre apontando que a transformação do ruído em som é agenciada por uma série de elementos além do engenho e da arte da composição, apresentação e escuta da música.

E assim construímos nossa posição no debate acerca da música. Garantimos nossa reserva de mercado quando mostramos aos músicos que, consciente ou inconscientemente, sua técnica não se garante apenas por anos de estudo e por um ouvido arguto; demandamos nosso quinhão quando apontamos aos críticos que as cenas e os estilos musicais não podem ser tomados como dados, pois são mundos em si, e como tais precisam ser demonstrados enquanto construções *in progress*; desconstruímos as paixões dos fãs, demonstrando-os quanto social seus gostos e apreciações, supostamente naturais, são. Enfim, garantimos a legitimidade do nosso argumento acerca da música “(...) puxando tapetes, virando a mesa e soltando rojões” (GEERTZ, 2001, p. 65). Às vezes, achamos que essas ações são tão importantes, tão cruciais para o entendimento e a prática da arte, que chegamos ao ponto de afirmar que agir assim “é simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são” (BOURDIEU, 1996, p. 15).

Não discordo dessas epistemologias e das posições que elas acarretam. Pelo contrário. Apesar de achar que algumas posições arrogam-se certa prepotência, como a de Bourdieu, como estudante de antropologia é justamente um trabalho nestes moldes que procuro empreender. São nesses enquadramentos teóricos e metodológicos que baseio meu exercício de compreensão antropológica do *black metal* brasileiro. No entanto, meus interlocutores, os músicos e apreciadores de *black metal*, foram mais rápidos do que minha pesquisa.

Em cada incursão ao campo, em cada gravação que escutei, em cada show que fui, em cada zine⁴ que li, em cada contato que tive com o *black metal* brasileiro, seus praticantes afirmavam veementemente que este tipo de música, esta organização sonora, era mais do que música. Defendiam explícita e incontestavelmente que *black metal* não é apenas uma técnica de composição e uma estética sonora para ser apreciada. Em uma entrevista publicada no zine *A Obscura Arte*, a banda paulistana *Triumph* definiu assim o estilo: “black metal é arte, mas acima de tudo, é atitude e culto”.

⁴ Zine, fanzine e, ultimamente, webzine, são revistas escritas, impressas, distribuídas e vendidas por um ou vários praticantes de *black metal*. Muito comum entre os punks também, os zines seriam uma forma dos praticantes do estilo trocar informações as mais diversas sem precisar para tanto recorrer a meios de comunicação massivos.

Pronto para mostrar o quão social as práticas musicais denominadas *black metal* são, eis que me deparo com afirmações como essas, feitas por eles próprios, mas que poderiam ter sido escritas por um cientista social. Ora, levanta-se então a pergunta: uma vez que os praticantes de *black metal* mostram-se sagazes cientistas sociais, o que uma antropologia do *black metal* brasileiro pode falar sobre ele? Já que seus músicos e apreciadores dizem que ele não é só música, o que uma perspectiva antropológica pode dizer sobre esse universo?

A dissertação de mestrado que atualmente desenvolvo tenta, justamente, organizar alguma antropologia acerca do *black metal* brasileiro. Neste trabalho, não há alguma condição de responder tais questões satisfatoriamente. Porém, podemos propor um exercício: tentar transformar uma suposta dificuldade que o campo apresenta em uma possibilidade. Ou seja, será que o fato de não precisarmos apontar o além-música do *black metal* brasileiro, já que eles mesmos o fazem, ao invés de impedir a pesquisa, não a possibilitaria propor uma outra forma de abordagem do fenômeno? Uma abordagem na qual, antes de dissolver o *black metal* na “sociedade” ou na “cultura”, tenta-se compreendê-lo sem desbotar a intensidade do seu negro.

Interpretações antropológicas são organizadas nos cruzamentos das perspectivas do produtor/nativo com a do receptor/pesquisador. O exercício aqui proposto consiste em desdobrar um cruzamento de interesses compartilhados tanto pela antropologia quanto pelo *black metal*, aquele acerca do espinhoso e ingrato tema da religião. Tento ensaiar aproximações das perspectivas do religioso de ambos os lados. Dependendo do resultado deste teste, desta mistura de elementos de substâncias aparentemente heterogêneas, poderemos refletir se os frutos deste cruzamento serão doces e apetitosos ou se seus rebentos são bizarros demais até mesmo para uma disciplina acadêmica que se empenha em criticar os comitês de ética científica.

PORQUE RELIGIÃO?

Nas letras das canções *black metal* lemos argumentos e proposições que em um primeiro momento soam claramente religiosas. Personagens bíblicos e mitológicos são glorificados e/ou execrados, locais sagrados para algumas religiões são visitados, acontecimentos narrados em textos religiosos são revividos. Os objetos preferidos das temáticas *black metal* são fornecidos por religiões. É como se sua narrativa fosse traçada a partir de um arcabouço imagético municiado por religiões. E se concebermos a estética *black metal* abarcando também os ornamentos ostentados por seus praticantes, esse manuseio do

religioso torna-se explícito no símbolo máximo deste fenômeno, a cruz católica invertida, pendurada nos pescoços em forma de colar e inscrita em torsos na forma de tatuagens.

Se concordarmos que o cristianismo, o hinduísmo e as mitologias nórdica e ameríndia, por exemplo, são manifestações em alguma medida religiosas, então somos forçados a ver e ouvir no *black metal* algo de religioso. Não necessariamente uma religião, mas, no mínimo, um flerte, uma piscadela, os quais, dependendo dos caminhos que o pesquisador queira trilhar, podem vir a tornarem-se um namoro, um eu-te-amo bradado no mais alto volume.

Se a proposta fosse realizar um trabalho de semiótica, de fazer uma análise de discurso, muito provavelmente eu mesmo bradaria esse eu-te-amo. Afinal, o argumento estético do *black metal* está inundado de religião e operar a análise apenas nesse plano forçamos a deixar a enchente alagar nossos textos com problematizações acerca de tal eixo.

Todavia, quando realizamos o trabalho de campo e nele perguntamos aos músicos e apreciadores de *black metal* se o que fazem é religião eles são enfáticos: não, *black metal* não se trata de religião. Mesmo em uma acareação, colocando criador e criatura frente a frente e, face ao inequívoco argumento religioso da segunda, demanda-se ao primeiro que explique a negação de tal “fato inconteste”, eles dizem: “trata-se de blasfemar contra a patética escória judaico-cristã, de destruir o falso cristo e negar todos os sentimentos que ele representa”.

Percebamos o seguinte: os praticantes de *black metal* não negam que ele seja religião acionando um argumento no qual ele seja arte. Aliás, se os perguntamos se *black metal* é arte, muitos vão dizer não também. *Black metal* é “culto, ideologia, estilo de vida, uma forma de honrar seus demônios pessoais”. É assim que seus praticantes o definem. Uma visão do *black metal* na qual este não se divide em esferas da vida social. Ele não é arte, prática urbana ou religião. Por eles, o *black metal* é uma ideologia e uma conduta, uma moral negadora de alguma visão de cristianismo, muitas vezes de toda religião, e uma ética pela qual vive-se essa negação.

Aqui reside uma dificuldade quando tentamos abordar o *black metal* a partir da perspectiva do religioso. A clara presença do religioso na sua estética é refutada pelos seus produtores acionando um argumento em alguma extensão religioso. Pode-se dizer que o *black metal* propõe uma severa crítica ao que eles concebem como religião, mas a partir da religião. Uma espécie de “nietzschianismo” pela metade, propondo o anti-cristo sem formular a transvaloração dos valores.

Antes de acusarmos os praticantes de *black metal* de contraditórios, ou ao contrário, flagelarmo-nos por estar procurando no argumento nativo algo que ele próprio refuta,

acredito que é justamente esse quadro que precisamos compreender melhor. Será que podemos dizer, antropológicamente, que há uma “pegada” religiosa no *black metal*? Desse modo, proponho cruzar uma abordagem teórica sobre a religião com a forma como os praticantes de *black metal* no Brasil tratam desse assunto, seja em suas obras, seja em suas opiniões e atividades.

Nada mais elementar do que começar nossa discussão com Emile Durkheim e seu *As formas elementares da vida religiosa*. Elementar já que o autor instaura aquilo que se transformará no centro do debate antropológico acerca da religião: a alteridade do sagrado.

Logo no primeiro capítulo Durkheim lança sua posição quanto à definição do pensamento religioso. Ele suporia uma classificação das coisas do mundo, “reais ou ideais”, em duas categorias distintas e antagônicas: o sagrado e o profano. Deixando de lado, por um momento, a concepção de sociedade implicada na definição de Durkheim, fiquemos por enquanto com as características que sua definição do pensamento religioso guarda.

O autor não define a matéria do sagrado e do profano. Pelo contrário, o sagrado em sua concepção pode ser, a priori, qualquer coisa. Deuses, espíritos, rochas, palavras, gestos e movimentos. Cada sociedade tem conteúdos do sagrado distintos. Mas esse relativismo claramente moderno de Durkheim não pode nos deixar de ver o universalismo que sua definição implica. Se por um lado cada sociedade tem o seu sagrado, por outro, toda sociedade operaria uma classificação da realidade, seja ela no plano da matéria ou do pensamento, em termos de sagrado e profano. A concepção de Durkheim está totalmente interessada em propor uma concepção do religioso em termos de “categorias do entendimento”, em operações classificatórias da realidade as quais, quando acionadas, constituem também essa realidade. Toda a discussão que o autor empreende na introdução do livro acerca de uma sociologia do conhecimento a partir de um estudo da religião confirma o caráter de sua definição do religioso. O mundo torna-se inteligível pelas categorias de entendimento (apriorismo), mas que são constituídas historicamente na dinâmica do social (empiricismo)⁵.

Desse modo, é imprescindível para Durkheim caracterizar em linhas gerais no que consiste essa dualidade do mundo em coisas sagradas e profanas. Essas duas categorias são absolutamente heterogêneas. Sua diferença não está na ordem das grandezas e sim na de natureza. Portanto, não são apenas distintas como também opostas. Elas se repelem mutuamente. Mesmo quando o autor afirma que há passagens entre ambas, discussão essa

⁵ O que Durkheim não explica é como se dá a passagem do imanente ao transcendente. É por essa brecha que Latour (2005) irá chamá-lo de um prestidigitador.

pouco desenvolvida ao longo do livro, a faz marcando a essencialidade da oposição. Tais características da dualidade entre o sagrado e o profano desembocam em uma definição negativa, digamos, do sagrado, pois ele é interdito ao profano. Neste, há proibições que “protegem e isolam” o sagrado.

Distintas, opostas e com uma espécie de membrana citoplasmática entre ambas, reguladora da relação e mantenedora da heterogeneidade absoluta que há entre o sagrado e o profano. Tal é o núcleo da definição do pensamento religioso em Durkheim, complementada pela acepção do rito como regras de conduta que prescrevem a relação com o sagrado e a demarcação da igreja como uma comunidade moral que representa o sagrado de uma mesma maneira (ponto este que parece ter como função muito mais uma varredura da magia do âmbito de trabalho do autor do que uma implicação teórica à definição de seu objeto).

Fiquemos com a definição de sagrado de Durkheim por enquanto e façamos o seguinte exercício: será que ela nos oferece um ponto de entrada para uma interpretação do religioso do *black metal*? Desde já, antes do desenvolvimento deste exercício, podemos dizer que sim, ela nos oferece um ponto de entrada. A questão é saber se ela é interpretativamente eficaz, ou seja, se suas características dão conta das características apresentadas pelo pensamento religioso do *black metal*.

O *black metal* no Brasil é um estilo musical composto por uma série de bandas e se procurarmos especificar todos os motivos que cada uma delas trabalha em suas canções teremos um mosaico muito complicado para propor qualquer tipo de ordenamento. Mas se o apreendermos enquanto práticas urbanas, arregimentadas no *underground*⁶, podemos tomar as canções das bandas como variações de um tema comum, o qual, por sua vez, pode ser compreendido como uma manifestação de uma cosmologia organizada e organizadora daquelas práticas.

Venho chamando esse tema comum de uma estética do mal. O *black metal* procura construir sua estética em uma tomada de posição daquilo que seria o oposto e invertido de seus maiores inimigos, o que eles chamam de moral judaico-cristã e os afetos que tal moral prescreveria. Um anti-cristianismo que deve ser levado em conta tanto pelo anti quanto pelo cristianismo, pois a oposição do *black metal* não inverte, e sim toma para si o já invertido.

ETNOGRAFIA *BLACK METAL*

⁶ O *underground* do metal extremo é o espaço social de apresentação, escuta e circulação das gravações, zines e praticantes do *black metal* no Brasil. Basicamente, o *underground* se organiza como uma rede de relações sociais espalhada pelo país todo, quicá no mundo todo. Seu principal evento é o show.

A banda *Triumph*, com sua incisividade característica, define em uma palavra esta “ideologia”. Na resposta seguinte á aquela onde disseram que *black metal* é, acima de tudo, atitude e culto, a banda marca ainda mais sua visão do estilo que representam:

Black metal é satânico e puramente satânico. Tudo o que não for satânico não é black metal, é outra forma de metal. Eu não consigo entender o porquê estas pessoas não abrem os olhos, o black metal é assim auto-intitulado pelas letras e atitude e não por seu som especificamente. O principal é isto. Black metal é satânico e puramente satânico será.

A visão da *Triumph* corresponde à visão de praticamente toda banda de *black metal*. Isso que eles chamam de satanismo é o sentimento que eles sobrepõem à música. Esta é a atitude, o culto, a “ideologia” do *black metal*, o satanismo. No *Unholy Black Metal zine*, a banda fluminense *Bellicus Daemoniacus*, define sua “ideologia” assim: “satanismo, aniquilação da escória cristã, vingança e maldade! Exaltamos e aguardamos o império de Lúcifer”.

Cada banda procura transmitir um satanismo mais repugnante do que a outra, mais violento e malvado, mais real. A banda paulista *Fecifectum*, pela voz de seu líder *Lord Diabolous Occultus Maleficum*, descreve, em entrevista ao mesmo *Unholy Black Metal zine*, este satanismo assim:

Imolem os cordeiros celestiais, destruam suas casas, blasfemem muito, façam sua parte, somos os lobos que comem a carne podre das ovelhas brancas, transpiramos o fedor do satanismo em nosso sangue, levantaremos nossas espadas para destruir e dar de oferenda ao pai Satã.

Poderíamos continuar citando inúmeros trechos de entrevistas onde o satanismo é afirmado como uma “ideologia” acima da música e descrito de maneira violenta, repugnante e agressiva, “radical” como as bandas preferem. É uma assunção amplamente aceita entre seus praticantes: compor e escutar *black metal* significa cultivar alguma forma de satanismo.

Atitude “puramente satânica”, exaltação do “império de Lúcifer”, uma “ideologia diabólica”. Podemos facilmente compreender que as bandas de *black metal* estão se referindo a figura judaico-cristã que ora é definida como diabo, ora como Lúcifer ou mesmo, Satã e Satanás. Pelo exposto até aqui, podemos dizer mais, podemos dizer que a referência a tal figura procura acentuar uma aceitação e uma proposição daquilo que o diabo representaria na cosmologia judaico-cristã, pelo menos ao nível de certo imaginário comum: a oposição ao bem ou, inversamente, o posicionamento ao lado do mal.

Porém, vasculhando um pouquinho mais a cosmologia judaico-cristã, compreendemos que as bandas de *black metal* estão se utilizando de uma figura que raramente teve uma representação nítida ao longo da história dessas duas religiões. Mais ainda, raramente teve uma função cosmológica unívoca. Luther Link (1998), em sugestivo estudo histórico das representações pictóricas (quadros e afrescos) e iconográficas (estátuas) do diabo entre os séculos VIII e XV na Europa ocidental, entende que a “(...) essência (do diabo) é uma máscara sem rosto” (idem, p. 20). Ora representado como uma espécie de homem das cavernas, ora como uma serpente ou até mesmo como uma maçã; empunhando um tridente, um arpéu ou uma harpa; às vezes legendado como Satanás, outras como diabo ou ainda, já na renascença, Lúcifer. Para Link, não há qualquer constância na representação medieval européia da figura que, nos últimos séculos, ganhou um corpo de homem e uma cabeça de bode com chifres, fedendo a enxofre e usando uma capa. Para o autor, essa riquíssima variação pictórica e iconográfica do diabo corresponde a sua dupla função cosmológica no judaísmo-cristianismo. Se por um lado o diabo era o inimigo de Deus/Jesus, por outro era seu cúmplice. Ao mesmo tempo em que, contra eles, atenta os homens na Terra na intenção de desvirtuá-los dos desígnios divinos, o diabo, na cumplicidade deles, gerencia o local de tortura eterna destes mesmos pecadores que não ascenderam ao reino dos céus, o inferno. À revelia divina, atenta o ser humano a cometer o pecado. Mas, não havendo formas de salvação, o diabo faz cumprir a pena promulgada pela ira divina, torturando eternamente essas almas em seu palácio em chamas. Para Link, essa ambivalência do diabo constitui-se em problema moral e teológico crucial durante estes oito séculos, ocupando muitas páginas de filósofos como Santo Agostinho e Espinosa.

As palavras de Link nos previnem de um possível erro, coloquemos assim, tão latente na pesquisa antropológica, especialmente em contexto urbano. Na compreensão do satanismo referido pelas bandas de *black metal*, precisamos tomar todo cuidado em não reificar qualquer pressuposição daquilo que esta “ideologia” estaria denotando. O satanismo do *black metal* do *underground* nacional é um recorte específico do, por sua vez múltiplo e heterogêneo, arcabouço cosmológico judaico-cristão. Sim, sabemos que o *black metal* re-significará esse arcabouço em seus próprios termos. Mas como? Como é que se articula o “império de Lúcifer” pelo ponto de vista do *black metal* nacional?

Para começarmos a compreender como esse satanismo é constituído, é preciso fazer uma ressalva quanto a esta sobreposição da música pela “ideologia” que os praticantes operam. A prática do *black metal* no Brasil não resultou, pelo menos até o momento, em qualquer tentativa de organização filosófica, teológica ou mesmo militar. Não foi escrito

nada equivalente a Bíblia ou ao Livro dos Espíritos no *black metal*, muito menos algo parecido com uma sistematização filosófica das idéias e princípios desta “ideologia” satânica. Não existem igrejas ou faculdades do *black metal*. No mesmo sentido, apesar de seus praticantes se colocarem constantemente em trincheiras, evocando um estado de guerra deles contra todos, o *black metal* não possui um braço paramilitar. Ou seja, o descolamento entre “ideologia” e música não corresponde ao surgimento de qualquer prática para além da composição, gravação, audição e apresentação da música *black metal*. Isso não quer dizer que não há um tratamento filosófico, religioso ou militar do *black metal*. Porém, tratamentos filosóficos, religiosos e militares que se expressarão por meio da iconografia, das roupas, acessórios, gravações e, principalmente, pelas letras e apresentações das bandas de *black metal*. O *black metal* encampa sua guerra, cultua sua religião e doutrina suas máximas na articulação do seu estilo musical e visual.

Guerra contra o bem, estilizando o mal.

Mais precisamente, o culto ao satanismo já é, em si, uma guerra. A banda curitibana *Murder rape*⁷ incluiu no seu segundo *full lenght*, *And Evil Shall Burn Inside Me Forever*, lançado em 2001, a canção *...And Evil Returns*. Sua letra diz:

*...And evil returns
Full of anger and spite
Tears of blood
Rip and drop form the sky
Finally, the end of the celestial paradise.*

*Lamentation, despair
And screams of pain*

⁷ O leitor encontrará algumas de suas canções disponíveis para audição neste sítio eletrônico: www.lastfm.com.br/music/Murder+Rape. Acessado pela última vez em 13/03/2008.

*These are the smooth melodies
That your ears will be able to hear
Under the command of the Beast*

*Legions march, pail faces
Are shown by the opaque light of the moon
Misery has been sowed
At the womb of earth.*

*Today it's present
Contaminating all the ones
Who possess a "pure heart".*

*We are the sons of misery
The damned by god
But blessed by the Beast.*

*We are the army of Satan
We are the torment of the Nazarene
The damnation of the once virgin
We are the fury of the Beast.*

*SATAN
Lord of lords
The annihilator of ignorance
The indestructible warrior
May our battle
Be felt at the ends of the universe⁸.*

O satanás que encontramos na letra não é aquele demônio grotesco que Bakhtin (1993) percebe na obra de Rabelais e na cultura popular da Europa medieval: figura bonachona que caçoa e é caçoada, instigadora do riso e dos prazeres carnavais. O satanás descrito pelo *Murder rape* é raivoso, odioso e senhor da destruição. Seus inimigos estão muito bem precisados, o paraíso celestial, os corações puros, o nazareno e a virgem. Todos eles sentirão a raiva do senhor dos senhores, Satã. Entrarão em desespero, sentirão dor e lamentarão.

A letra nada mais é do que uma descrição do velho embate do mal contra o bem, travado pelo diabo contra o divino. O interessante é que, pela posição do narrador na letra, o diabo entra neste embate mais como um pai e inspirador do que exatamente um combatente. Ele plantou a semente do sofrimento nesta terra. Talvez um general, pois ele comandará a

⁸ ...E o diabo retorna/cheio de raiva e ódio/lágrimas de sangue/rasgam e pingam do céu/finalmente, o fim do paraíso celestial. Lamentação, desespero/e gritos de dor/Essas são as doces melodias/que suas orelhas poderão escutar/sob o comando da Besta. Legiões marcham, faces pálidas/contrastam com a luz opaca do luar/sofrimento foi plantado/no útero da terra. Hoje ele está presente/contaminando todos/ de "coração puro". Nós somos os filhos do sofrimento/amaldiçoados por Deus/mas abençoados pela Besta. Nós somos o exército de Satã/nós somos o tormento do nazareno/a maldição da dita virgem/nós somos a fúria da besta/SATÃ/senhor dos senhores/o aniquilador da ignorância/ o guerreiro indestrutível/que sua batalha/seja sentida nos confins do universo.

guerra da qual ecoará as doces melodias da lamentação, do desespero e dos gritos de dor. De qualquer forma, quem estará no front são seus filhos, aqueles que receberam sua benção. O narrador compõe o exército de satanás, ele é o fruto da semente do sofrimento nesta terra, ele é o tormento do nazareno e a maldição da virgem. Ele destruirá o paraíso celeste e dará de oferenda ao pai Satã.

O narrador não só é a banda como também, podemos dizer, todo praticante de *black metal*. Esse compartilhamento da narração se constrói, particularmente, nas duas primeiras frases da terceira estrofe, onde a letra faz clara alusão à prática do estilo⁹. Legiões marcham com suas faces pálidas sob a luz da lua. Ora, grupos se deslocam à noite para participar, tocando e assistindo, dos shows das bandas de *black metal*, as quais, invariavelmente, se apresentarão, todos os membros, com seus rostos pintados com tinta branca e negra, o *corpsepaint* como é conhecida entre os praticantes tal pintura:



Imagem 1

Fotos do encarte do cd *Evil Shall Burn Inside Me Forever*, do *Murder Rape*. Acima, o vociferador (vocalista) *Nargothrond*. Abaixo, o baixista e líder da banda *Agathodemon*.

⁹ Vale notar também que, em todos os shows que pudemos acompanhar do *Murder rape* durante a pesquisa, foram mais de vinte, a banda sempre começava sua apresentação com esta canção.



Imagem 2

Corpsepaint. Vale determo-nos nessas pinturas cadavéricas, exclusivas do *black metal*, que os músicos usam quando se apresentam. Apesar de que cada músico possui uma pintura própria, o *corpsepaint* em geral se define pelo espalhamento de uma pasta branca, a mesma que os palhaços usam, pelo rosto todo e uma pasta negra delineando os olhos e, em alguns músicos, também a boca. Batom negro nos lábios, como *Agathodemon* está usando na foto, e tinta vermelha respingada pelo rosto, imitando sangue, podem também estar presentes na composição das pinturas. Entre os praticantes, é controversa a origem do *corpsepaint*. Alguns a atribuem às bandas norueguesas do início dos anos noventa, as quais são tidas por muitos como as primeiras representantes do “genuíno” *black metal*¹⁰. Outros atribuem seu uso pioneiro pela banda mineira, já inativa, Sarcófago, tida, por sua vez, como a precursora do metal negro no Brasil¹¹. Porém, de qualquer forma, todas as bandas explicam seu uso

¹⁰ Mais à frente, iremos tratar da profunda influência, não só no quesito *corpsepaint*, que as bandas norueguesas de *black metal* do início dos anos noventa exercem nas bandas brasileiras (e muito provavelmente no *black metal* praticado em qualquer país). Por ora, vale notar que o *black metal* norueguês é tomado como o mais autêntico de todos, pois teria sido neste país que o estilo tomou a forma que as bandas brasileiras procuram imitar atualmente.

¹¹ Interessante notar que o Sarcófago surge bem antes das bandas norueguesas. Enquanto o *boom* nórdico acontece por volta dos anos 1990 e 1991, a banda mineira já reclamava uma “ideologia” satânica em 1985. Aliás, em entrevista ao interessante livro que conta a história do *underground black metal*

como um elemento fundamental da guerra que o *black metal* encampa. Sobre o *corpsepaint*, a banda mineira *Mordor*, em entrevista dada ao *Anaites zine*, diz:

O *corpsepaint* nos é fundamental, sendo a manifestação de nossos sentimentos, a materialização de uma atitude interior, a expressão de todo ódio aos nossos opositores, aos que nos envergonham. É o mórbido reflexo da alma dos guerreiros de coração negro.

O *corpsepaint* compõe a imagem de guerreiro que o músico de *black metal* tanto busca imbuir em si próprio. Suas bandas são chamadas de hordas, suas canções são chamadas de hinos, tiram fotos e sobem ao palco com armas, geralmente armas brancas, facas, machados, lanças e clavas pontiagudas. Toda a vestimenta do apreciador no show, suas roupas e acessórios, é montada como se fosse um uniforme ou uma armadura¹². O cabelo, se não é longo, é inexistente. Botas pretas estilo militar, calças pretas coladas ao corpo, camisetas pretas de bandas de *black metal* e jaquetas pretas de couro são peças básicas, tanto para o homem quanto para a mulher. A variação pode ser, para ele, a estampa camuflada, principalmente nas calças, e para ela, geralmente em shows maiores, festivais *underground*, vestidos e espartilhos pretos são apropriados. Essas peças são básicas, mesmo na condição de expectador. No entanto, na hora da apresentação, a vestimenta do músico se adornará de maneira excessiva. Cintos com tachas grandes de ferro ou cinturões de bala, adornos de couro nos braços e nas pernas também com tachas de ferro ou, algo que só as bandas de *black metal* usam, com grandes pregos, como estes que o vocalista *Malleficarum*, da banda brasileira *Vultos vocíferos*, aparece usando no encarte do único cd da banda, *Ao Eterno Abismo*, lançado em 2005:

norueguês, um zineiro deste país, em atividade naqueles anos, conta que foram os discos do Sarcófago os maiores inspiradores daquilo que viria a ser o tão “respeitado e autêntico” *black metal* norueguês (MOYNIHAN & SODERLIND, 1998, p. 36). Ou seja, podemos dizer que o *black metal*, cronologicamente falando, é fruto da cultura popular brasileira.

¹² Os praticantes que encontramos fora do contexto das apresentações também estavam usando as mesmas peças que descreveremos neste parágrafo. Aqueles que não estavam, explicaram a ausência por questões de “trabalho”.



Imagem 3

Entretanto, nenhum outro símbolo será mais ostentado pelos apreciadores de *black metal* do que a cruz católica invertida. Aparecendo em colares, nas capas das gravações, nos logotipos das bandas e tatuada nos corpos, a cruz católica invertida, junto com o *corpsepaint*, identifica para qualquer praticante do *underground* a banda ou o apreciador do *black metal*. Seu portador gosta de ser explícito, ele quer deixar bem claro sua filiação *black metal* apresentando a cruz católica invertida de modo excessivo, como faz o tecladista *Hysrucus Midgard*, da banda carioca *Unearthly*, na sua foto no encarte do cd *Infernum – Prelude to a New Reign*, lançado em 2002:

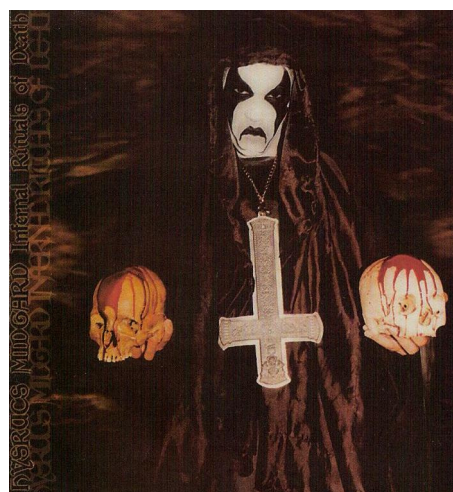


Imagem 4

O uso destes elementos, dos braceletes com grandes pregos, da cruz invertida e do *corpsepaint*, comunica aquilo que os apreciadores do *black metal* enfatizam em suas entrevistas, qual seja, a sobreposição da “ideologia” sobre a música. Ou melhor, uma vez que a “ideologia” satânica é unicamente apresentada no estilo do *black metal*, o uso destes elementos faz parte da montagem desta “ideologia”. Eles materializam nos seus corpos, objetos e eventos, o culto ao satanismo que o metal negro quer celebrar. Podemos tirar as aspas da ideologia, pois ela está aí, no estilo. Ela é o estilo do *black metal*.

Se insistirmos um pouco mais no *corpsepaint*, podemos visualizar como o satanismo se encarna, literalmente, no estilo do *black metal*. Talvez menos explícito do que a cruz invertida, o *corpsepaint*, contudo, é uma máscara que, se por um lado encobre a identidade do músico, por outro desvenda de modo surpreendente a identidade deste estilo de metal extremo.

Lembremos de como os membros do *Mordor* explicam o uso das pinturas cadavéricas. Manifestação dos sentimentos, materialização de uma atitude interior, expressão do ódio aos seus opositores, um mórbido reflexo das suas almas de guerreiros de coração negro. Metáforas que denotam a máxima *black metal*: guerra contra o bem (sempre é bom lembrar: o bem do judaísmo-cristianismo) por meio de um culto ao satanismo (também judaico-cristão).

Utilizado unicamente nos shows e fotos promocionais, o *corpsepaint* é o corolário de uma transfiguração de si pela qual o músico passa, espécie de acionamento de um *alter ego* guerreiro: seu nome é trocado pelo seu codinome, suas vestimentas ordinárias dão lugar à “armadura”, empunha armas e instrumentos e, finalmente, no seu rosto ele desenha a face de um outro *self*.

Essa transfiguração de si, o próprio *Mordor* afirma, é menos uma transformação em outro, em uma alteridade radical, do que a exteriorização de um outro si, de uma intimidade radical colocada para fora. O *black metal* está dentro do músico. Os praticantes de modo geral não se cansam de reiterar que este estilo representa sua honra, é seu princípio de vida ostentado com orgulho. “Nós somos o *Mordor* e o *Mordor* somos nós”. Consequentemente, os elementos que compõem este estilo também são percebidos nessa chave, uma exteriorização de uma intimidade radical. O *corpsepaint* é a “materialização de uma atitude interior”, é o “reflexo da alma de guerreiros de coração negro”.

Continuando nesta etnopsicologia, se o *black metal* lhes é tão íntimo a ponto de colorir seus corações, se esse culto ao satanismo é percebido pelos praticantes como nada mais do que uma exteriorização de uma intimidade radical, então a montagem do guerreiro

black metal responde ao anseio satânico do músico. O show, especialmente, é o momento, como exemplarmente diz *Doom-Rá* no *Dark Gates zine*, “(...) que a horda tem a chance de interpretar a idéia defendida em vossos hinos e entrevistas”, encarnando em seu corpo a ideologia do *black metal* e sobrepondo ao seu rosto, o rosto do cadáver, do diabo ou, porque não, do mal. Sendo assim, em relação ao *corpsepaint*, podemos dizer quase o mesmo que Vernant (1988) disse sobre as máscaras de Górgona:

A possessão: usar uma máscara é deixar de ser o que se é e encarnar, durante a mascarada, o poder do além que se apossou de nós e do qual imitamos ao mesmo tempo a face, o gesto e a voz (idem, p. 104).

Alguns músicos chegam a falar em possessão. O músico Yuri D’Ávila se remeteu em uma de nossas conversas ao *Sir Necrogorphus Abominus*, seu codinome quando toca baixo e canta na banda mineira *Blasphemical Procreation*, como “uma entidade que se apodera de mim nos momentos de blasfêmias e profanações”. Porém, há certa retórica neste uso da possessão pelo *black metal*, mais uma vez, procurando construir um discurso malvado e horripilante acerca de si mesmo através do uso de uma palavra que, para eles, causaria calafrios em um cristão. A não ser pela palavra, estamos bem longe de uma possessão aos moldes da Umbanda e do Candomblé, por exemplo. Antes de uma possessão, o *corpsepaint* representa uma exteriorização do estilo *black metal* no corpo do músico, uma exteriorização da face íntima do mal no rosto do músico¹³. Porém, já que para o músico satanismo e intimidade são praticamente sinônimos, o *corpsepaint*, tal como a Górgona de Vernant, é a face do diabo que eles pretendem imitar também pelo “gesto e voz”. Imitação essa cheia de invenção. O diabo, pelo ponto de vista do *black metal*, habita o submundo urbano do metal extremo, veste couro, toca guitarra e canta em gutural. O *corpsepaint* é a máscara que o *black metal* deu a este rosto sem máscaras. Ou melhor, o *corpsepaint* é a íntima contribuição do *black metal* a este rosto de múltiplas máscaras.

As ramificações do mal: misantropia, luciferianismo, paganismo e nacional socialismo.

No *black metal*, o diabo é a figura central, mas não o tema central. O diabo é como se fosse um carro abre-alas, dando o tom de uma narrativa que se multiplicará em cada banda. Ele está lá, em seu trono, comandando e abençoando todos os seus discípulos. Mas seu

¹³ Podemos até falar em uma des-possessão, na medida em que muitos músicos se referem ao show como um momento de liberação, como um momento no qual eles podem ser aquilo que realmente são, livres das pressões cotidianas do trabalho, da família e de qualquer outra atividade pelas quais são responsáveis.

império é vasto, aglutinando mundos diversos, povoados por seres aborrecíveis, hediondos e grotescos. O núcleo narrativo do *black metal* está em todo este império do mal. Como fiéis trovadores, a maioria das suas composições glorificará o rei, mas não deixarão de cantar e versar sobre os domínios homologados como parte deste reino. O diabo abre um enredo baseado, de fato, na narração das variações deste reino, um enredo que poderíamos intitular: Sob o Signo da Marca Negra – a guerra contra o bem travada pelos horripilantes e raivosos paladinos do mal.

Logo após o carro abre-alas, seguindo as alas do niilismo e do ocultismo, entra o carro da misantropia, e a banda brasileira *Vulturine* certamente seria um de seus destaques. No seu único lançamento, o vinil em sete polegadas intitulado *O Caminho da Mão Esquerda*, gravado, segundo a banda, no “ano bastardo de 2007”, seus membros *Vlad Hades*, *Daemon* *Est Deus Inversus* e *Necrofagus*, definem sua música assim:

Fazemos música para trazer discórdia, dor, tristeza, conflito, atos de violência, abuso de drogas, terror, depravação, degradação da natureza, colapso universal e tudo aquilo que concerne a aniquilação total da humanidade deste planeta fedorento...anti-cristo...anti-humano.

Misantropia que se define não só por um ódio a humanidade, mas pela proposição do aniquilamento da vida humana sob a face deste planeta. A guerra contra o bem travada pelo *black metal* é radicalizada aqui em uma guerra contra a vida. Para o *Vulturine* existe um sério problema com o ser humano, o fato de ele estar vivo. Esse é o tema das duas canções do lado *No Future* do seu vinil, *Life: a Real non Sense Thing* e *The Final Breath of Humankind*. No outro lado, *No Hope*, a posição da banda quanto a este problema, seguir no *Caminho da Mão Esquerda*, uma metáfora que denota uma negação de qualquer possibilidade de vida. O caminho da mão esquerda é o caminho da morte.

Tentamos alguns contatos com a banda, via *e-mail* do selo que lançou o vinil, *Genocide* produções, uma vez que não havia na gravação qualquer endereço de contato diretamente com a banda. Recebemos uma única resposta no quinto *e-mail*. Uma mensagem sem texto, com um único arquivo anexado, este:



Imagem 5

A banda *Vulturine* ainda mantém o motivo anti-cristão em sua narrativa. As letras de suas canções tratarão do “senhor do sub-solo”, de “Lúcifer”, enfim do diabo do *black metal*. Porém, algumas bandas do *misanthropic black metal* descartarão toda a temática satanista de sua imagem e enfatizarão apenas o aniquilamento da vida humana da face da terra. Esse é o caso da banda catarinense, muito conhecida no exterior, *Goatpenis*. Em entrevista ao *Dark Gates zine*, o baterista *Anti-Human Terrorist* explica a mensagem que a banda procura passar no cd *Inhumanization*, de 2004:

Até poucos anos atrás, ainda falávamos dessa lorota patética de satanismo. Ainda usávamos aquelas pinturas caricatas com preto e branco no rosto. Lentamente o cérebro consegue perceber que nada é útil, tudo tem um fim e não há solução para nada, então (...) a idéia do álbum é de que o melhor para a raça humana é que ela desapareça e deixe pelo menos o mundo inorgânico em paz. Não vejo melhora para esta desgraça evolutiva e simiesca, apenas a degradação de si mesmo. O processo de “inhumanização” já está bem na nossa cara, a natureza já está começando a agir contra os predadores humanóides, espero que mais e mais catástrofes venham e a natureza faça o seu papel: reciclar a vida em cinzas.



Imagens 6 e 7

Nas fotos, o guitarrista do *Goatpenis*, *Sabbaoth*. A Primeira, em show em Blumenau, 2002, “quando eles acreditavam nessa lorota de satanismo”; a segunda em show de 2006, Curitiba, sem o *Corpsepaint*, mas com “bombas” no pescoço e capuz no rosto.

A misantropia surge no *black metal* como mais uma das inúmeras ramificações estilísticas, para eles ideológicas, pelas quais seu tema central, a guerra contra o bem, se expressará. O *Goatpenis*, por exemplo, descartou as palavras satã e satanismo do seu vocabulário apenas para colocar no mesmo lugar as palavras destruição e aniquilamento, assim como trocou a palavra nazareno pela palavra vida e o *corpsepaint* e os pregos pelo capuz militar e as “bombas”. O movimento do enredo continua o mesmo, guerra contra o bem a partir de uma aceitação e proposição do mal. Eles estão contra nós, de um jeito ou de outro.

Mas é preciso ter conhecimento para ser um verdadeiro *black metal*, é preciso estudar a fundo as doutrinas e filosofias da ideologia por trás do *black metal* para ser uma “horda respeitável”. Este é o argumento de uma outra ramificação do estilo, aquela que os praticantes chamam de luciferianismo. A doutrina de Lúcifer se baseia em uma interpretação da passagem bíblica do anjo decaído, como nos explicou, Joel, músico gaúcho de 28 anos que não quis ter seu codinome e banda identificados, um assumido luciferianista:

Lúcifer é considerado um decaído pois quis saber mais do que o cristianismo permitia. Ele quis levantar o véu da doutrina cristã e, claro, os teólogos o condenaram ao inferno, pois conhecimento para a igreja católica é uma heresia. Os oficiantes da igreja católica são muito espertos em condenar o saber, pois eles sabem, no fundo, que sua igreja está baseada em mentiras e falsidades. Qualquer um que ousar saber mais daquilo que ela permite, perceberá sua hipocrisia.

O luciferianismo enfatiza uma opinião que todo praticante de *black metal* tem. Para ele, a religião judaico-cristã é uma mentira, uma falsidade, uma doutrina de seres fracos que, com medo do auto-conhecimento, se apóiam em uma religião onde todas suas ações mundanas estariam subordinadas às vontades divinas. Geralmente, é difícil encontramos opiniões mais precisas entre os praticantes acerca desta mentira que seria a religião judaico-cristã. O discurso deles avança pouco ou quase nada para além desta acusação de falsidade, de uma religião baseada na imagem e não “na verdade do homem”, como diz *Brucolaques*, vocalista da mineira *Saevus*, em entrevista ao *Dark Gates zine*: “(...) o cristianismo é, em essência, a negação da verdade do homem, ou seja, a subtração dos reais valores primitivos do ser humano”. Às vezes, a acusação ao cristianismo é ampliada para toda e qualquer religião, ou seja, qualquer forma de religião seria, em última instância, uma “negação dos reais valores primitivos do ser humano”.

Na esteira dessa crítica, a busca pelo saber, porém, conhecimento muito específico. Não se trata de um saber acadêmico sobre a religião e sim de se aprofundar mais ainda naquilo que tanto lhes interessa, a luz das trevas, saberes e filosofias interpretadas por eles como maléficas. O saber que o luciferianismo busca é um saber essencialmente demonológico.

Com efeito, discutirão acerca da igreja de satã, fundada em 1966 nos Estados Unidos por Anton Szandor Lavey. *Brucolaques*, na mesma entrevista, diz que Lavey pode ser considerado “o fundador do satanismo moderno, um homem com idéias interessantes”, mas uma das falhas de sua seita, aquela que afastaria o praticante da igreja de satã, continua o vocalista da *Saevus*, “é ser bem dogmática, o que acaba por criar aquela sensação de que tudo não passa de cristianismo invertido”. O *black metal*, para ele, não é cristianismo invertido, e sim uma filosofia de vida pela qual “(...) o indivíduo é sua própria divindade”. Lerão o clássico de Eliphas Levi, *Dogma e Ritual de Alta Magia*, interessados principalmente na figura do Baphomet e do pentagrama invertido, dois símbolos muito presentes nos desenhos, colares e torsos dos praticantes, como está em *Ciriato*, guitarrista da curitibana *Doomsday Ceremony*:



Imagem 8

Contudo, o luciferianismo em si não chega a ser uma ramificação estilística do *black metal*. Nenhuma banda rotula sua música como *luciferianistic black metal*. Esta prática é mais uma postura que os praticantes defendem como real, uma maneira de demonstrar aos seus pares que ele assumiu a ideologia do *black metal*, isso que eles chamam de satanismo, como estilo de vida. Já que, como *Brucolaques* disse na sua última fala, o satanismo do *black metal* se traduz na máxima “o indivíduo como sua própria divindade”, cabe então conhecer profundamente essa divindade através do estudo de obras e práticas que reflitam seus “corações negros”.

Mas uma variação do luciferianismo, o paganismo, se transformará em uma forte ramificação estilística do *black metal*, o *pagan black metal*. Compreenderemos melhor do que se trata esta variação se voltarmos às bandas nórdicas, principais inspiradoras do metal negro em geral, mas sobretudo o pagão, no Brasil. Para tanto, usaremos o livro *Lords of Chaos*, escrito por dois jornalistas, inteiramente voltado a um detalhamento histórico dos acontecimentos relacionados com as bandas escandinavas, notadamente com as norueguesas.

Por volta do final dos anos oitenta, nos conta Moynihan e Soderlind (1998), um punhado de bandas norueguesas começa a chamar a atenção do público internacional de *heavy metal* devido ao tipo de música que faziam, até então pouco familiar aos ouvidos do fã deste gênero, mas, sobretudo, em razão do visual dos membros, “extremo” para a época, e pelas suas entrevistas, onde declaravam abertamente sua filiação ao satanismo. Para essas bandas, a música era um meio de propagar e glorificar o mal representado pelo diabo. O conjunto destes elementos, da música, do visual e das entrevistas, veio a ser identificado pela comunidade internacional do *heavy metal* como *black metal*. No entanto, até ai, nos contam os autores do livro, ninguém da imprensa especializada em *heavy metal* tinha dado muita importância ao “extremismo” deste *black metal* (idem, pp. 33-44).

Já nos primeiros anos da década de noventa, essas bandas começaram a fazer mais do que compor músicas em glorificação ao mal. Seus membros, que se auto-intitulavam “círculo fechado”, começaram a se suicidar, a matar estranhos, a matar uns aos outros e, principalmente, a queimar igrejas cristãs. Dois desses acontecimentos, sempre segundo os autores, fizeram do *black metal* norueguês um tema “quente” para as revistas especializadas em *heavy metal* do mundo todo, tanto pela natureza do acontecimento em si, quanto pelo fato de que seu feitor, supostamente o mesmo em ambos, foi preso, levado ao júri e condenado por um de seus atos.

Um dos patrimônios históricos da Noruega são suas igrejas católicas *stave*, edifícios totalmente de madeira construídos durante a idade média, momento de assimilação do catolicismo na península escandinava. O valor histórico dessas igrejas estaria em sua arquitetura, uma mistura de motivos locais (*a lá* barco viking) com motivos romanos. Até junho de 1992 havia trinta e duas igrejas desse tipo no país. Após o dia seis desse mesmo mês, sobravam trinta e uma. Segundo os autores (*op. cit*, pp. 81-108), todas as evidências levam a crer que *Varg Vikernes* (codinome de Christian Vikernes), único membro do *Burzum*, banda atualmente muito cultuada entre os praticantes brasileiros, seria o responsável pelo incêndio que transformou uma delas, que leva o nome de *Fantoft*, em um punhado de cinzas.



Imagens 9 e 10

Na primeira foto, a igreja stave *Fantoft* antes do incêndio. Na segunda, o que restou dela.

Pouco mais de um ano após este incêndio, por razões que os autores definem como “problemas pessoais entre os dois” (*op. cit*, pp. 109-144), o mesmo *Varg* assassina o principal responsável pelo crescimento e notoriedade do *black metal* norueguês até então. *Euronymous* (codinome de Oystein Aarseth), abriu a primeira loja especializada em *heavy metal* de Oslo, fundou o primeiro selo de metal extremo da Noruega e tocava baixo em uma das principais bandas do *boom* norueguês, o *Mayhem*. Na noite do dia dez de agosto de 1993, *Varg* vai até o apartamento de *Euronymous* e, após uma discussão que ambos tiveram, o esfaqueia até a morte. Após algumas semanas, *Varg* é preso, confessa o assassinato e é sentenciado a passar vinte e um anos na prisão, o mesmo número de anos que ele já tinha vivido até então. O assassinato de *Euronymous* marca, de certa maneira, o fim do *boom* do *black metal* norueguês e o início do estouro deste estilo de metal extremo pelos *undergrounds* do mundo afora.



Imagens 11 e 12

As duas fotos mais conhecidas dos praticantes brasileiros de *Varg*, na esquerda, e *Euronymous*, na direita. Ambas foram digitalizadas a partir da revista/zine *A Obscura Arte*, décima edição. Vale notar, lançada em 2005, com as seguintes manchetes de capa: *Euronymous* – Entrevista dada uma semana antes do seu assassinato e *Burzum* – Doze anos depois *Varg Vikernes* dá sua versão da morte de *Euronymous*.

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

A notoriedade do *black metal* norueguês no Brasil advém, em grande medida, da interpretação que os praticantes fazem desses acontecimentos, certamente alimentada também pelos próprios noruegueses. A impressão geral é “lá eles fizeram o que cantavam”, ou seja, os acontecimentos noruegueses seriam o resultado deliberado de uma orquestração de um programa de destruição do bem, da vida e da igreja católica da face daquele país. Aquilo que os praticantes nacionais tanto reclamam, que o *black metal* é uma ideologia maior do que sua música, teria realmente acontecido na Noruega durante os primeiros anos da

década de noventa. Lá, o “círculo fechado”, auto-denominação das principais bandas envolvidas nos acontecimentos, teria transformado o *underground black metal* em um coletivo de destruição e propagação do mal. Tal como um mito de origem, essa interpretação dos acontecimentos noruegueses é re-contada constantemente no *underground* nacional dos anos 2000, sobretudo em zines e em rodas de conversas em bares e shows. O *black metal* nacional conecta sua origem aos acontecimentos noruegueses e, assim, alimenta sua sobreposição da música pela ideologia, se contagia pela esperança de que, algum dia, tal como seus “ancestrais” fizeram acontecer, o mal prevaleça também no Brasil¹⁴.

Voltemos ao *pagan black metal*. Algumas bandas norueguesas responsabilizavam o cristianismo por um “esquecimento” das crenças e costumes religiosos nativos. Seu argumento era de que a entrada do cristianismo na Escandinávia teria “esmagado” a “autêntica” cultura religiosa nativa. Os povos nórdicos teriam sido forçados a renegar seu vasto e politeísta panteão de deuses em prol de uma religião estrangeira, baseada no culto a uma “imagem” de um deus “fraco”. A “essência” dos povos nórdicos, diziam essas bandas, refletida em suas crenças e costumes, teria sido soterrada pela “imagem” do deus romano. Desse modo, a guerra contra o cristianismo das bandas norueguesas guardava um componente de libertação por meio de um retorno aos “reais e íntimos” cultos religiosos da Escandinávia. Abundavam em suas letras, muitas vezes cantadas não em inglês mas nas línguas locais, heróis vikings e personagens míticos do Edda, como Loki e Odin¹⁵.

A banda de Brasília *Miasthenía*¹⁶ monta sua temática dentro desta mesma chave, digamos, neo-pagã, fazendo apenas um ajuste territorial no enredo. O cristianismo teria “esmagado” a “autêntica” cultura ameríndia quando chega à América do sul. Através dos colonizadores espanhóis e portugueses, os ameríndios foram forçados a renegar seu vasto e politeísta panteão de deuses em prol de uma religião estrangeira, baseada no culto a uma “imagem” de um deus “fraco”. A “essência” dos povos das terras baixas da América do Sul, dizem os membros da *Miasthenía*, refletida em suas crenças e costumes, teria sido soterrada

¹⁴ Neste sentido, o livro *Lords of Chaos* poderia ser um interessante contraponto para os próprios praticantes. Moynihan e Soderlind, por meio de extensa coleta de dados, mostram que, antes de ser uma orquestração do mal, os “acontecimentos noruegueses” podem ser entendidos como uma orquestração da mídia européia, em conjunto com os selos das bandas envolvidas, no intuito de transformar uma série de suicídios, assassinatos e incêndios esparsos em um recurso de marketing para a venda do *true norwegian black metal* mundo afora. No entanto, talvez por não ter sido vertido ao português ainda, ou mesmo por desconhecimento da sua existência, o livro não é lido pelos praticantes. Não é esse tipo de conhecimento que procuram.

¹⁵ O *Burzum*, banda de Varg Vikernes, é exemplar desse tipo de temática. Aliás, mesmo preso, Varg continuou gravando e lançando discos da sua banda e, além disso, escreveu e publicou alguns livros teológicos acerca da “autêntica” religião escandinava. Porém, em 2003, faltando dois meses para ganhar sua condicional, Varg tenta fugir da cadeia, é pego, perde suas regalias e sua futura condicional.

¹⁶ www.myspace.com/miasthenia. Acessado pela última vez em 13/03/2008.

pela “imagem” do deus romano. Cabe então relembrar em suas letras, entoadas em português e, às vezes, nas línguas de certos povos ameríndios, os “reais e íntimos” cultos religiosos vivos até o início da colonização. O canibalismo, por exemplo, será assim lembrado na letra da canção *Essência Canibalística*, incluída no cd lançado em 2004, *Batalha Ritual*:

O pajem tupinambá anuncia o fúnebre ritual
Imolação e vingança, sangue, ódio e poder
Os deuses bestiais se manifestam na velha dança
Teoruirá!!! Desprezando o deus inimigo.

Debe mara pa, xe remiu ram begue!!! (Que todo infortúnio
recaia sobre você, minha comida, minha refeição)
Nde akanga juka aipota kuri ne!!!
(Quero arrebentar sua cabeça ainda hoje)

Cauim e sangue, embriaguez e êxtase
É o espírito imortal sorvido em crânios inimigos
Minha ira em cálices de morte...
Seu sangue é minha força vital
Sua morte o signo de minha vitória!!!

Eu vejo o mundo invisível ao seu redor
E o crepúsculo que anuncia uma Era de Sangue
E a profecia das Maracás desferindo o golpe mortal
O estandarte do eterno caos
A dinastia abismal forjada em ódio ancestral
Corpos descarnados, corações arrancados.

Desfrute da ceia triunfal canibalística
E sinta o despertar do espírito da águia
Sinto a vitalidade selvagem
E a natureza infernal pulsando em minhas veias.
A inocência primitiva que habita a escuridão
A supremacia das Maracás, da idolatria pagã.

A letra, ao mesmo tempo em que rememora uma prática indígena, também evoca o tema central do *black metal*. O canibalismo tupinambá, tal como narrado pela *Miasthenía*, é maléfico. São deuses bestiais que dançarão neste ritual de rebelião, instigado pela vingança, pelo ódio e pelo poder. O texto está recheado com as palavras preferidas dos letristas de *black metal*, como “ódio ancestral”, “vitalidade selvagem” e “natureza infernal”. Ou seja, no estilo do *pagan black metal*, a rememoração da “essência” ameríndia é uma rememoração essencialmente satânica. A lembrança das práticas indígenas também lembrará a prática do próprio *black metal*. Afinal, qual é o “deus inimigo” imolado na letra?

É significativo o fato de que o *pagan black metal* seja definido também como *folk metal*. Essa ramificação estilística do *black metal* no Brasil procura reconstruir ficcionalmente um mundo sul americano que teria sido perdido com o advento do

cristianismo, como na letra da *Miasthenía*, ou salientar as “autênticas” características culturais de alguma região do país. É este tipo de metal folclórico que a banda catarinense *Austhral*¹⁷ procura compor, dando atenção especial à incorporação de ritmos musicais “sulistas” no seu *black metal*, como a própria banda explica no texto de apresentação do seu *myspace*:

O Austhral é uma banda de Florianópolis que se intitula uma das únicas representantes de um folk metal nacional autêntico. Com influências de ritmos sulistas tradicionais como a música gaúcha, tango e música barroca, o Austhral conta histórias da sua terra por meio do metal conceitual. Em sua formação sempre teve gaúchos, catarinenses e paranaenses que têm ligações estreitas com a cultura da região. A sonoridade de suas composições já foram comparadas com bandas como Finntroll, Thyrfing, Old Man’s Child (bandas nórdicas), entre outras. Mas os músicos garantem que estas não são influências diretas do seu trabalho.

O romantismo do *pagan black metal* é inegável. Ele apresenta aquela mesma sensibilidade romântica que Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2004) aponta nos estudos folclóricos de Mário de Andrade. Uma sensibilidade que, no caso do *black metal*, encantada por culturas percebidas como “autenticamente nacionais”, enseja uma arte da rememoração e da celebração da “universalidade” dessas mesmas culturas. O folclore do *black metal* também é “(...) um canal privilegiado de religação com um mundo que aspira à totalidade” (idem, p. 59). Mais ainda, a sensibilidade romântica do metal negro também está cheia de nostalgia. As canções rememoram ao mesmo tempo em que lamentam a perda dessa totalidade. Dói perceber que os “cultos indígenas” se esvaíram e a “cultura da região” sulista está a ponto de se esvaecer, uma dor íntima, pois a “perda” dessas culturas é sentida pelos praticantes do metal negro neo-pagão/folclórico como uma dilaceração de suas próprias almas. São eles mesmos que se esvaem com a “perda”. Privação essa causada por agentes muito precisos. Assim como assinalou José Reginaldo Gonçalves nos estudos folclóricos (apud, op. cit), a retórica do *black metal* constrói imaginariamente uma coesão unitária das culturas indígena e regional, para então responsabilizar agentes externos pela sua desestruturação, esmaecimento, enfim, pela sua “perda”. Contudo, diferentemente dos estudos folclóricos, o *black metal* nomeia este agente externo de maneira levemente modificada. A “perda” não foi causada pelo mundo moderno e sim pelo “deus inimigo” dos portugueses e espanhóis. O forçoso culto ao deus romano “soterrou” os “reais valores” da nossa terra, diz o veredicto *black metal*.

Porém, mundo moderno e cristianismo não correspondem, no pensamento *black metal*, a substâncias distintas. Pelo contrário. Por mais que o segundo termo seja o mais

¹⁷ www.myspace.com/austhral. Acessado pela última vez em 13/03/2008.

utilizado, o cristianismo está classificado como o corolário de um mundo contemporâneo baseado na “aparência” e na “imagem”, inteiramente desgostoso para o *black metal*. Na esteira da religião que cultua “imagens”, seguem o lucro, a fama e as modas passageiras. Para o *black metal*, este mundo é povoado por pessoas “fracas e preguiçosas”, que não possuem princípios e não observam compromissos com seus valores, que preferem transferir as necessárias decisões e ações de suas vidas para, no plano moral, os desígnios divinos e, no plano prático, digamos assim, para a tecnologia. Mundo moderno e cristianismo são termos que denotam um mesmo inimigo no beligerante sistema classificatório *black metal*. O inimigo da “aparência” e da “fraqueza”. Inusitada inversão essa que faz o *black metal*. A sensação de liberdade sentida pelos praticantes quando acionam os eventos do *underground* em suas vidas é, na verdade, a resolução de uma ânsia por regramento de suas condutas e uma vontade de comprometimento com seus valores¹⁸.

A confluência do cristianismo com o mundo moderno, engendrada a partir desse dualismo externo e interno, “aparência” e “valores”, aduba o brotamento da mais controversa ramificação estilística do *black metal*, aquela denominada como *national socialism black metal*, ou NSBM. Novamente, as bandas nórdicas serão as fundadoras dessa aparentemente contraditória bricolagem estética, também presente no Brasil.

Conjuntamente com a acusação de que o cristianismo teria “soterrado” os valores, crenças e costumes religiosos da Escandinávia pagã, as bandas de *black metal* acusavam os Estados nórdicos de serem cúmplices dessa “perda”. Endossando o cristianismo como a religião oficial, os Estados Nórdicos estariam fechando os olhos para a “morte” da “autêntica” cultura escandinava. Mas essa leniência tinha suas razões, diziam as bandas, pois os Estados-nação nórdicos estavam interessados em manter dividida uma cultura “originalmente” unitária. O norte europeu como um todo, desde a Alemanha até a Islândia, era, para as bandas, um só território dedicado a abrigar uma só cultura, a Germânia, sempre qualificada pelos músicos como “naturalmente” hostil ao estrangeiro. Desse ponto de vista, o incêndio da igreja *Fantoft* na Noruega, se concordarmos com Moynihan e Soderlind que o culpado tenha sido um músico de *black metal*, foi um ataque tanto ao cristianismo quanto ao

¹⁸ Interessante notar que esse comprometimento se concretizará não só no plano moral, como fidelidade à ideologia *black metal*, e no musical, como fidelidade ao estilo *black metal*, mas também no plano dos relacionamentos afetivos dos praticantes. A prática do “ficar” tão comum entre os jovens brasileiros, essa constante troca de parceiros sexuais, é quase inexistente entre eles. Quase todos namoram a longo tempo e sempre estão acompanhados de suas “musas” e “príncipes guerreiros” nos shows. Vale notar ainda que o homossexualismo masculino é fortemente execrado e o feminino, às vezes com contornos vampírescos, relativamente aceito, nos apresentando assim, certa dominação masculina no que tange a construção dos gêneros nesta prática urbana.

próprio Estado norueguês. Incendiaram um só edifício e queimaram dois inimigos, a casa de deus e um símbolo histórico altamente valorizado pelo Estado.

Mas o endossamento do cristianismo e a divisão territorial da Germânia eram as pontas do “problema” com o Estado moderno. Sua natureza democrática também foi arrolada como ponto de acusação pelas bandas de *black metal*. O Estado moderno é massificado, elas diziam, seu poder decisório é “fraco”, pois ele está espalhado, descentralizado. Além disso, privilegiando as questões econômicas, os Estados estariam dando mais importância ao lucro financeiro, quando o “verdadeiro tesouro” dos seus povos estava nas artes e nas religiões pagãs. A preeminência da economia sobre as “práticas do espírito” fazia com que os Estados nórdicos abrissem as portas dos seus países para estrangeiros indesejados pela ótica do praticante, principalmente “aquele com mais dinheiro”, o judeu, fomentando assim uma indiferenciação, no limite uma mistura, entre o forasteiro, “de cor” e o nativo, ariano¹⁹.

Ora, a ideologia do nacional socialismo alemão, adicionada com a maneira que foi posta em prática por Hitler, se encaixava perfeitamente com este tipo de crítica ao Estado moderno. No entanto, dois ajustes foram necessários para que o NS adjetivasse o BM. Primeiro, as bandas nórdicas deixavam bem claro que, mesmo se apropriando de uma ideologia política, elas não eram bandas políticas. Podemos dizer que elas não poderiam se considerar bandas políticas, afinal, elas fazem arte, um cultivo do espírito e dos “valores”, e política pertence à esfera do externo e da “imagem”. Sendo assim, se tratava, elas diziam, de uma estética nacional socialista, muito apropriada para uma prática urbana beligerante e satânica. Foi justamente este satanismo, por sua vez, que demandou o segundo ajuste para a realização da confluência. Os praticantes simplesmente se esqueceram do discurso cristão “do bem” do terceiro Reich em prol de uma imagem de horror e violência que a estética do nacional socialismo também evocava, logo transformada em imagem satânica e maléfica. Pronto. As suásticas já podem ir para as capas das gravações, os discursos de Hitler já podem servir como introdução das canções e a cabeça raspada e as botas militares, símbolos dos grupos neo-nazistas europeus, já podem ser contrabandeadas para o *underground* do metal extremo via o *national socialism black metal*. O praticante agora é um *kamerad*.

Contudo, o nacional socialismo não poderia se sobrepor ao *black metal*. O uso explícito de imagens evocativas do nazismo alemão pelas bandas de *black metal* era balizado por duas preocupações. Primeiro, mesmo simpatizando com a proposta paramilitar dos grupos neo-nazistas europeus, as bandas nórdicas tomavam cuidado em marcar as diferenças

¹⁹ Estes dois últimos parágrafos resumem dois capítulos do livro de Moynihan e Soderlind (1998, pp. 145-214).

entre ambos os grupos. A cabeça raspada e as botas militares precisavam aparecer nos corpos dos praticantes junto com o negro da “armadura” e, principalmente, com o *corpsepaint*. As suásticas e as fotos de combatentes alemães em ação na segunda guerra, antes de serem os motivos centrais das capas das gravações e dos logotipos das bandas, aludiam a elementos simbólicos do paganismo nórdico e a desenhos e pinturas de deuses nórdicos em combate. O nacional socialismo não repôs o paganismo e sim o reforçou. O logotipo da banda alemã *Absurd* exemplifica o ponto:



Imagem 13

As pontas da suástica, dentro do círculo abaixo das letras b e s, foram dobradas, dando um aspecto, para o praticante, pagão ao símbolo máximo do nacional socialismo. Abaixo da letra r, em tamanho maior do que a suástica estilizada, uma das representações pictóricas mais conhecidas do martelo do deus do trovão *Thor*, o *Mjolnir*.

Uma segunda preocupação das bandas eram os possíveis problemas legais que poderiam ter com uma apologia explícita do nacional socialismo. Por mais *underground* que elas fossem, seus cds e cartazes de show circulavam pelas cidades e, em algum momento, a ostentação de imagens do nacional socialismo nesses objetos poderia lhes causar problemas com a justiça, especialmente na Alemanha, onde, de fato, aconteceu com o *Absurd*²⁰. Com efeito, o NS tinha mais um forte motivo para ser mascarado no BM em formato pagão. Mascaramento esse que culminou na cunhagem de um outro estilo muito próximo ao NSBM, *war black metal*, um tanto redundante em nossa opinião. O que diferenciará estes dois estilos

²⁰ Até 2005, os integrantes dessa banda eram procurados pela justiça alemã, acusados de apologia ao nacional socialismo, como seu baterista explicou em entrevista à revista/zine *A Obscura Arte*, décima edição. Em toda sua carreira, ainda em curso, realizaram apenas um show em solo alemão, intitulado *Kristallnacht*, e suas gravações são lançadas por um selo polonês, onde não há leis anti-nacional socialismo, sugestivamente nomeado como *no colours records*, www.no-colours-records.de. Acessado pela última vez em 13/03/2008.

é a porcentagem, digamos assim, de motivos nacional socialistas explícitos na imagem da banda.

É verdade que, no Brasil, algumas bandas se definem como NSBM, como a carioca *Nachtkult*²¹ e a paulista *Thornsland*²². Trazem nas capas de suas gravações fotos de soldados alemães lutando durante a segunda guerra e ornamentam seus logotipos com suásticas. Elas não querem deixar dúvidas quanto sua ramificação dentro do *black metal*:



Imagem 14

Logotipo da banda carioca de NSBM *Nachtkult*.

Infelizmente, não conseguimos conversar ou mesmo trocar e-mails com bandas nacionais declaradamente NSBM, assim como as gravações coletadas não traziam as letras das canções. Também não conseguimos assistir nenhum show, se é que essas bandas realmente se apresentam ao vivo. Sendo assim, não temos como avaliar possíveis traduções nacionais das críticas ao Estado moderno feitas pelas bandas nórdicas, se é que algum tipo de tradução é feita. Afinal, como mostra Almeida (2004), os grupos neo-nazistas de São Paulo, na importação da ideologia do nacional socialismo para o Brasil, mantém em sua agenda o ponto que, supostamente, seria o mais difícil de conservar diante da realidade social brasileira, a superioridade biológica do ariano. A manutenção desta “reivindicação” no Brasil, contudo, demandou a adição de um outro: supuseram que a região sul, incluindo São Paulo, é predominantemente habitada por arianos e, assim, luta-se pela separação destes quatro estados do resto do Brasil.

Em um primeiro momento, após constantes tentativas fracassadas de contatar as bandas NSBM brasileiras, mesmo se utilizando da minha inserção como praticante do *underground*, supomos que elas, as bandas, não quisessem ingressar na circulação de gravações e eventos desta prática urbana, por motivos desconhecidos. No entanto, à medida que começamos a seguir as repercussões do NSBM entre os apreciadores de *black metal* em geral, percebemos que os representantes deste estilo não são bem vindos no *underground* em

²¹ A banda não possui *myspace*, mas possui um site próprio: www.nachtkult.de.tc. Acessado pela última vez em 13/03/2008.

²² Também sem *myspace*, mas com site próprio: www.thornsland.tk. Acessado pela última vez em 13/08/2008.

razão de uma forte aversão ao seu item racial. O entrave está na “raça pura”, como diz a banda carioca *Escrófula*, em entrevista ao *Fereal zine*:

War metal é um estilo muito bom, agora se é NS e nazista, aí acho uma tremenda idiotice e uma total falta de cultura. Para eles obterem a raça pura no Brasil, o primeiro passo teria que ser o suicídio deles mesmos, pois sendo brasileiros, já são impuros por natureza. Será que esses caras não conseguem ver que no Brasil não existe nem nunca vai existir raça pura?

Consequentemente, o apoio à possibilidade de separação da região sul do resto do país, deixando entrever que o NSBM no Brasil também arrolaria em sua agenda tal “reivindicação”, também é criticada, mesmo por bandas sulistas, como criticou a *Havoc*, de Lages, Santa Catarina, na sua entrevista ao *Anaites zine*:

Nós não somos nem um pouco patriotas, não tem como gostar de um país alienado por carnaval e futebol, onde os políticos deitam e rolam em cima da massa e os clérigos manipulam suas mentes. Mas o separatismo é incompatível com o *black metal*, essa é nossa opinião. Não somos uma banda política e sim satanista.

A beligerância, a evocação de um regime de Estado totalitário e mesmo a aversão ao judaísmo não parecem ser problemas do NSBM para o praticante nacional. Em última instância, o estilo do NSBM em si não é um problema para o apreciador nacional de *black metal*. “*War metal* é um estilo muito bom”. A aversão surge quando a expressão desta ramificação vier acompanhada de um endossamento da superioridade racial do ariano e de um apoio a políticas separatistas do território nacional, também baseadas em diferenças raciais. Mas para que essa aversão surja, é preciso que a “raça pura” e o separatismo sejam expressos no estilo e não somente na opinião dos músicos.

O NSBM toca em um dos limites do próprio *underground* do metal extremo. Em uma prática urbana diferenciada de outras práticas urbanas pela preeminência do fazer musical, um estilo que se baseia na transposição de uma ideologia política em motivos musicais tende a causar uma espécie de curto circuito identitário. É como se o praticante, frente ao NSBM, se perguntasse: afinal, se trata de metal extremo ou de propaganda nacional socialista? Tudo bem, o praticante pondera, estamos falando de duas coisas extremas, mas de duas extremidades diferentes que talvez não se encaixem, uma coisa é um programa *político* de extrema direita, outra coisa é uma *arte* extrema que não tem lado nenhum, pelo menos no espectro político. Ou seja, parece que o NSBM não consegue, e talvez nem seja possível, realizar completamente aquele esvaziamento do conteúdo político do nacional socialismo na formulação de uma estética nacional socialista. Talvez suas bandas não queiram esvaziar seu conteúdo político, mas, então, terão que acatar um forçoso distanciamento do *underground*.

Para o gosto do praticante, há no NSBM um “ranço” político desagradável, saturado e impalatável, que não combina com o sabor das práticas do “espírito”. Sendo assim, a controvérsia que o NSBM causa se localiza na própria configuração do *black metal*, num primeiro momento, e no *underground*, em última instância. Ele não se encaixa facilmente na dualidade dicotômica externo/interno, “aparência”/“valores”, “espírito”/“prática”, que parece estar organizando a visão de mundo *black metal*, e que, em boa medida, organiza as afinidades constituintes do próprio *underground*. Uma dualidade dicotômica que separa totalmente a política da arte e da religião.

Não importa se o praticante, no seu papel de cidadão, concorde ou não com a pauta do nacional socialismo. Aliás, pode-se dizer que a maioria dos praticantes nacionais pende para a direita no que tange ao espectro político. Eles apreciam regimes ditatoriais, dizem que o Brasil perdeu valiosa chance de desenvolvimento quando Getúlio Vargas se afasta do integralismo de Plínio Salgado na década de 30, concordam que ditadura militar de 64 foi uma “verdadeira revolução” no país, assim como apóiam o uso excessivo da força policial e dizem ser a favor da pena de morte. Porém, essas questões políticas devem ser mantidas distantes da sua arte “extrema”, de seu cultivo do “espírito”. “Não somos uma banda política e sim satanista”. Eles aceitam que sua música inspire políticas violentas, mas ela não pode servir de veículo de propaganda explícita.

A controvérsia com o NSBM se complica ainda mais no Brasil com a questão racial. Neste ponto, a tensão não nasce apenas da ambigüidade com a qual este estilo é percebido pelos praticantes (é arte ou é propaganda?), mas também de uma possível importação que não altere suas características em nada. A hierarquização racial da ideologia nacional socialista, supostamente acatada pelas bandas NSBM, esbarra na percepção de um Brasil multiétnico, misturado ou, como os praticantes preferem, “impuro”. Não se trata de discordar de uma ideologia da diferença social, mas de uma ideologia da diferença racial. Desse modo, o praticante pode até nutrir simpatia por parte da ideologia nacional socialista, mas execra sua “reivindicação” de uma superioridade do ariano. Se esta bandeira se expressar na imagem da banda, ela não será considerada apenas ambígua, mas “idiota”, “com total falta de cultura”, por não perceber que neste país um estado totalitário pode até ser uma resolução plausível para a “alienação” dos seus habitantes, para a “corrupção” dos seus políticos e para a “manipulação” dos seus clérigos, contanto que leve em conta a natureza “impura” de sua raça.

Finalmente, a saída encontrada até o momento para o impasse do NSBM é aquela proposta pelo *war black metal*. Um estilo que mascara o declarado nacional socialismo em

motivos pagãos e/ou satânicos, traduzindo, em motivos religiosos, do “espírito”. Ai sim, ao invés de criar um curto circuito no *underground*, o *war black metal* realiza a semelhança latente entre uma ideologia que fundamentou um estado totalitário, uma política de diferença racial, o assassinato hediondo de mais de cinco milhões de pessoas e uma guerra que praticamente destruiu a Europa e a Ásia, com um estilo musical que crítica o judaísmo e o cristianismo “do bem” pela construção ficcional de um passado livre do deus da “imagem” e/ou pela aceitação e proposição de um satanismo absoluto. As contradições são assentadas e as referências ao nacional socialismo, ao invés de serem claramente marcadas, são aludidas em códigos reconhecidos apenas pelos praticantes.

* * *

Voltemos a Durkheim. Não seria este anti-cristianismo o sagrado do *black metal*? Não seria essa sua crença? Eu venho colhendo alguns dados que confirmam tal interpretação. Um músico me disse: “eu acredito em um demônio chifrudo, uma personificação de satã”. Em outro momento da entrevista, quando lhe perguntei o que diz àqueles que querem começar uma banda de *black metal*²³, me respondeu que “eu lhes digo que não precisamos de mais bandas, precisamos de terroristas”. Minha pesquisa vem afirmando cada vez mais que a formulação do ataque concebido pelo *black metal* pode ser compreendido em termos de crença, ou no mínimo, como uma forma de representar o mundo e agir nele. E o fato desta crença estar baseada em elementos que entrariam no reino do mal para o cristianismo não nos deve despistar quanto ao seu possível caráter religioso. Durkheim mesmo nos lembra que “(...) mesmo no cristianismo, não é o diabo um deus decaído? E, independentemente até de suas origens, não tem ele um caráter religioso pelo fato mesmo de o inferno, do qual é o preposto, ser um elemento indispensável da religião cristã?” (1996, p. 27).

Os praticantes afirmam que *black metal* é uma blasfêmia, uma forma de expressar ódio e desprezo pelo que chamam de judaísmo-cristianismo. Essa afirmação é feita de modo absoluto. Quem se propõe a fazer esse tipo de música e não concordar com tal acepção será considerado um falso, um indigno de praticar essa “arte maligna”, e paulatinamente se verá desconectado dos outros praticantes.

Mas nosso uso da proposta conceitual de Durkheim funciona, coloquemos assim, até o momento em que tocamos seu nódulo. A ciência das religiões do autor organiza não só

²³ Tal indagação era pertinente pelo fato do entrevistado ser uma pessoa reconhecida por ter muitos anos de participação no *underground black metal* nacional.

uma forma de conceituar a religião internamente, como um sistema, mas traz consigo, deliberadamente, uma forma de apreender a relação da religião com a sociedade.

O autor percebe nas religiões a fonte de todos os sistemas de representações já produzidos pela espécie humana. Empreender um estudo das primeiras é lançar luz nas características dos segundos. E Durkheim não só aponta para essa possibilidade como a realiza no seu *As formas elementares da vida religiosa*. A religião é imbuída na análise durkheimiana de uma vital função: pensar, refletir, especular, em um termo conhecer. E já que religião é eminentemente social, então “(...) as representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas (...)” (1996, p. XVI). Em Durkheim, a sociedade se percebe pela religião. A religião torna-se vital na manutenção e reprodução da sociedade da qual ela é fruto. Teoricamente, é por isso que Durkheim estava tão preocupado em tratar da autoridade que emana da religião. Respeitar o sagrado é respeitar o social; manter a periodicidade dos ritos, a estabilização do culto, é manter a sociedade moralmente alimentada, restaurada, e assim garantindo a reprodução de suas espécies, de seus sistemas de representação. Interpretando os dados por essa perspectiva, o centro do qual emana essa autoridade, o instituído do qual o poder provém, seja lá o que for, tornam-se objetos privilegiados da pesquisa.

Se o sagrado de Durkheim é heterogêneo, no entanto, ele precisa corresponder a uma sociedade homogênea. Nada mais distante das condições sociais nas quais o *black metal* se encontra. Quando o apreendemos pela chave do *underground* talvez seja possível pensá-lo como uma sociedade, mas mesmo assim uma sociedade fugidia, disforme e instável que se experimenta como um coletivo só nos seus shows. É mais condizente nos reportar ao *black metal* no *underground* como práticas urbanas, atividades periódicas realizadas nas malhas relacionais disso que se convencionou denominar sociedades complexas. Uma antropologia do *black metal* precisa levar essa característica em conta e percebê-lo em relação com seu entorno. Só assim podemos almejar alguma compreensão antropológica das construções de suas diferenças.

Foquemos essa relação no que tange ao religioso. Se foi possível abarcar o anti-cristianismo do *black metal* como sagrado, por outro lado, avaliado na relação, ele é um atentado contra algum sagrado instituído. Ele não só está contido em uma sociedade múltipla (VELHO, 1981) como também atua em sua esgarçada. O *black metal* profana, blasfema, e assim agindo, está longe de ser um mantenedor de cultos coletivos oficiais e instituídos.

Quando o avaliamos na relação com seu entorno, necessidade que a teoria durkheimiana nos impõe, a clássica formulação do sagrado interdito, contida nessa mesma

teoria, perde eficácia explicativa. Quando um músico de *black metal* enche sua boca com hóstias e as cospe no chão, trazendo um breve sorriso jovial aos rostos do público, é tudo menos respeito que está se demonstrando perante aquilo que representa o corpo de cristo. Os símbolos que o *black metal* percebe como sagrados ao que denominam cristianismo, em seu domínio, são mal-ditos, alvos de cuspes, catarros, socos e chutes. Antes de serem proibidos, são manuseados pelas botas e pelos punhos. Então, uma possibilidade de qualificar nosso exercício de ler o *black metal* pela chave da religião pode ser continuar a análise pensando o seu sagrado em termos de uma transgressão.

É preciso ter em mente que a transgressão que queremos trabalhar não pode ser confundida com as noções de sujeira e anomalia tais como aparecem no trabalho de Mary Douglas. Sem precisar discutir em sua totalidade, cabe assinalar que a perspectiva da antropóloga inglesa aborda as sujeiras e anomalias na intenção de iluminar o sistema do qual elas seriam apenas resquícios, desordens: “(...) if uncleanness is matter out of place, we must approach it through order” (DOUGLAS, 2002, p. 50). Ora, o uso que fizemos dos argumentos de Durkheim nos confirmam que o religioso do *black metal* tem uma organização interna, em si mesmo ele é um sistema. Se abordado em relação ao seu entorno, são as relações estabelecidas que precisam ser focadas antes de procurar perceber um pelo outro e vice-versa.

Durante o século XX, uma série de autores procurou construir formas de pensar a transgressão. Autores os quais muitas vezes não podem ser enquadrados apenas como antropólogos, no sentido que damos atualmente a essa função. Autores como Bataille, Caillois e Leiris que sem dúvida fizeram alguma antropologia, mas também arte, ativismo político e uma série de outras atividades e que não viam, isso é importante, descontinuidades entre todas elas. Talvez por não terem sido tão modernos²⁴ foram de alguma maneira relegados pela antropologia neste século. Taussig, antropólogo de função mas não tão moderno também, procura seguir algumas das idéias de autores como os citados na intenção de apresentar linhas gerais do que seria uma transgressão religiosa. Sigamos suas idéias e vejamos se elas nos ajudam a encontrar a transgressão religiosa do *black metal*.

Taussig (1997) começa a montar sua perspectiva a partir de um alargamento da proibição com a qual Durkheim embrulha o sagrado. O negativo contido nessa proibição não deve ser visto, nos diz Taussig, apenas como uma barreira que distancia o sagrado daquilo

²⁴ Estou me valendo da forma como Latour (1994) define uma idéia de moderno, uma separação que purifica. Mesmo ele dizendo que nós nunca procedemos plenamente assim, argumenta que pensamos que estávamos procedendo assim.

que ele estaria separado²⁵. Ela, a barreira, conecta tanto quanto desloca. A partir dessa abertura conceitual, Taussig lança mão da imagem de eletricidade para construir uma relação de repulsão e atração, fechamento e abertura, tabu e transgressão que configurariam a esfera mesma do religioso. Ou seja, o sagrado está ali em Taussig com toda sua especificidade, mas as proibições que lhe guardam, para o autor, são erigidas tanto para separá-lo quanto para serem transgredidas. O sagrado é embrulhado e desembulhado não pelo profano, mas na dinâmica do religioso, pois os mitos e ritos movimentam-se entre o tabu e a transgressão e assim, causados por e causadores desses dois pólos. A partir desse ponto, Taussig procura apontar em alguns casos etnográficos como essa dinâmica se realiza e quais pontos ela toca. Alguns desses últimos parecem ser tocados pela dinâmica transgressiva do *black metal* também.

Um relevante item do sagrado para Taussig é o segredo contido nele. Se o segredo do sagrado precisa ser revelado para alguns, entretanto, ele deve manter-se encoberto para outros, e ambos são importantes. Os ritos de iniciação dão exemplos de como essa revelação descarrega uma força excessiva, demandando dos iniciantes uma série de provações as quais cumpridas, lhes tornarão aptos a vislumbrar o sagrado e assim serem iniciados. Todavia, Taussig procura transmitir como é importante o papel no ritual daqueles que não terão acesso, pelo menos publicamente, ao segredo do sagrado. A “presença ausente” e o “desconhecimento ativo” daqueles que não são e nunca serão iniciantes são tão importantes para o sagrado quanto a presença presente e o conhecimento ativo daqueles para os quais o segredo será revelado. A eficácia da revelação não estaria apenas na preparação da pessoa para entrar em contato com o sagrado, mas também na instalação de um jogo de mostrar-esconder (o que Taussig chama de *artfull play*) entre os iniciantes e não-iniciantes. Temos aqui um circuito descarregador de forças organizado entre transgressão, ou revelação, e tabu, supressão.

Seria forçoso perceber o show do *underground black metal* como um ritual de iniciação à maneira da algumas sociedades indígenas, apesar de considerar que seja plenamente legítimo tratá-lo como um ritual. Mas mesmo levando em conta as diferenças entre ambos, a forma de conceber o segredo do sagrado que Taussig oferece pode ser iluminador da forma como o *black metal* relaciona-se com seu entorno, com a cidade.

O *underground black metal* apresenta uma restrição e um controle das atividades de seus participantes. Uma dessas restrições diz respeito ao perímetro de circulação do material

²⁵ Raras vezes durante seu texto Taussig se refere a esse “daquilo que está separado”o sagrado como profano.

produzido dentro do *underground*. Uma gravação ou um zine não podem circular em qualquer meio, serem vendidos em qualquer loja. Eles devem se restringir ao próprio âmbito do *underground black metal*. A mesma restrição confrange o show. Ele acontece em lugares distantes dos circuitos de lazer noturno, geralmente em centros velhos e bairros desindustrializados. Ele foge dos locais de movimento intenso; locais socialmente sublinhados na malha urbana. O *underground black metal* esconde-se da cidade, em locais onde só seus praticantes podem encontrá-lo. Ele só quer se revelar para si mesmo.

Se concordarmos com Taussig, No *black metal* a cidade não está presente apenas quando é requerida, mas também quando é negada. A comparação com o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro pode ser proveitosa. Neste, a cidade é de fundamental importância na construção de seu significado. A escola se abre para ela quando sai na avenida e todo o trabalho de montagem do desfile só será considerado bom se a escola “brilhar”, se ela “botar a avenida para dançar” (CAVALCANTI, 2006). A eficácia do desfile se constitui em sua revelação para a cidade. Já no show do *underground black metal*, como se a escuridão não bastasse para camuflá-lo, intensifica-se o negro da noite pelas roupas. Ele encobre-se para não ser visto e aponta seus amplificadores para as orelhas dos seus apreciadores. O *underground black metal* não pode ser ouvido nem visto por quem ele se opõe.

No entanto, essa negação do entorno é de extrema importância para a constituição do show. Primeiro porque a cidade fornece o ponto de oposição ao *black metal*. Se lá as coisas são públicas, abertas, desregradas, no *underground black metal* há restrição, discricção, fechamento e regramento. E segundo, mas principalmente, porque a cidade é sua inimiga. O “lá fora” do *underground black metal* constitui dentro dele uma imagem daquilo que ele ataca em sua estética. Esse mundo judaico-cristão é o alvo, logo o sagrado do *black metal* lhe é suprimido. De modo que a ausência presente da cidade aumenta a força reveladora do show, possibilitando que todo o ataque engendrado pelo *black metal* seja visto e ouvido pelos presentes como acertando em cheio o alvo. No entanto, diferentemente dos ritos de iniciação indígenas, nos quais os não-iniciados sabem aquilo que não podem saber como argumenta Taussig, no caso *black metal* o entorno que desconhece é mais ativo ainda, pois de fato nada se sabe do *black metal* fora dele, mas dentro, tudo se sabe do que acontece lá fora. O circuito descarregador entre revelação e supressão movimenta-se apenas dentro do *underground black metal*. Guerra irônica essa do *black metal*: atacam furiosamente um inimigo que mal sabe que está sendo atacado. E eles não parecem estar muito preocupados com isso.

Já que tocamos no show vale a pena ressaltar que seu significado não está apenas em oferecer um esconderijo para o *black metal* atacar seu inimigo. O show é o evento máximo do *underground black metal*. Cada conversa tida em bares e lojas de cd, cada momento de escrita e leitura de um zine, de escuta de uma gravação, cada sessão de composição, todos são ensaios daquilo que acontece no show. Sua força está, sobretudo, na revelação do anti-cristianismo *black metal* através de sua ritualização²⁶. O imbricamento entre visão e audição que aí acontece dramatiza esse sagrado e, assim, ele pode ser vivenciado pelo presente, pelo menos durante o show. Essa espécie de experiência reveladora acontece no corpo do praticante. E se concordarmos com Taussig que a revelação do segredo por uma iluminação mística deságua em outro, mais profundo, segredo (1997, p. 355), então o show não deve parar: cada um revelará um segredo diferente do *underground black metal*, sem descortiná-lo totalmente.

Nessa forma de ler o sagrado como um segredo que ao mesmo tempo é revelado e suprimido, Taussig ouve no som e na música uma maneira de estabelecer a presença do sagrado, mas contudo, sem manifestá-lo. Justamente por ser público, por ser tocado no meio da aldeia, o som provê um veículo perfeito para a presença ausente. Ele anuncia a chegada, a presença do sagrado, mas escondendo seu conteúdo. A música seria uma espécie de meta-segredo ou, termo que prefiro, a pele do sagrado, a qual configura o elemento a ser transgredido, trespassado (idem, p. 357).

Na medida em que não confere à música a capacidade de apresentar plenamente o sagrado, ela só o anunciaria, talvez Taussig esteja dando mais valor ao poder cognoscitivo dos olhos em detrimento dos ouvidos²⁷. Ora, o caso do *black metal* torna esse ponto um tanto criticável pois, se há algum caráter transgressor em seu sagrado, ele é veiculado sobretudo na e pela música. O show eleva essa potência, mas não a instaura. Todavia, o argumento de Taussig não se inviabiliza para o *black metal* quando o tomamos pela sua chave central, a relação revelação/supressão na constituição do sagrado.

²⁶ Estou seguindo uma idéia de ritual na esteira das formulações de Bateson (1972) acerca do jogo e da fantasia.

²⁷ No que tange à música, precisamos ter um cuidado quanto à leitura de Taussig. Se a música apenas anuncia o sagrado mas não manifesta-o, não mostra seu conteúdo, Taussig parece pressupor que, primeiro, a música está destituída de qualquer concretude, como se ela fosse imaterial e, como consequência, segundo, o sagrado só é anunciado na música, nunca apresentado plenamente. Ora, a música em si, como nos diz Hennion (1993), não existe. O sociólogo francês quer apontar com esta frase de efeito que a música é feita por pessoas, instrumentos, partituras e instituições, ou seja, por elementos tangíveis e plenamente “etnografáveis”. O próprio Taussig não deixa de perceber o papel das secretas flautas sagradas nos rituais que comenta, no entanto, me parece que ele mantém aquela velha acepção da música como espírito, um *élan* de tangibilidade apenas subjetiva, só operante na alma do seu ouvinte.

A música é o elemento central do *black metal*. Por ela, ele se define e se realiza. No *underground* é ela quem opera o corte entre quem está dentro e quem está fora dele. Primeiro, como já vimos em relação ao show, por ser o veículo da revelação para os primeiros e de supressão aos segundos. Segundo, pelo seu papel na forma como essa revelação é concebida pelos seus praticantes.

Geralmente, a descoberta do *black metal* é colocada pelos seus praticantes como o resultado de uma busca exterior por algo que contemple sua natureza interior. Dentro dessa política das sensibilidades, o *black metal* figura como uma cristalização externa da natureza interior do seu praticante. Uma exteriorização que acontece sob intenso esforço e comprometimento. A música do *black metal* nada mais é para seus praticantes do que uma lapidação constante de sua natureza interior em forma de música, e para que tal artesanato aconteça, seus praticantes afirmam que é preciso abnegação para com os “outros afazeres da vida” e, conseqüentemente, uma intensa doação à prática do estilo. Como esse movimento de exteriorização acontece? Pela prática constante de ouvir, tocar e compor *black metal*. É no fazer música que o estilo se revela ao praticante e reversamente, o estilo revela o praticante a si mesmo.

Os praticantes de *black metal* só percebem em si mesmos essa forma íntima, reveladora, de conceber a relação com o estilo. Ela é negada aos outros tipos de música, os quais, para eles, são ouvidos pelos seus apreciadores como apenas um prazer, um cultivo estético que não atravessaria o externo em direção ao interno e vice-versa. Utilizando as imagens de Elias (1990), os outros estilos seriam *civilisation* enquanto o *black metal* é *kultur*. É nesta negação da possibilidade reveladora da música ao não-iniciado que podemos perceber, mais uma vez, o corte que ela opera na constituição do sagrado *black metal*. Sua revelação só é acessível ao seu praticante, só o iniciado está apto a senti-lo *realmente*. O leigo, mesmo que esteja presente em um show ou que escute uma gravação, não terá acesso a ele. Em seu corpo a música entra e sai sem transformá-lo. Já o praticante do *underground black metal* está capacitado para vivenciar a iluminação mística da música quando esta entrar em seu corpo.

Seja na relação do *underground* com a cidade, seja na relação da música com a pessoa, podemos perceber o sagrado do *black metal* constituindo-se pelos pólos revelação e supressão dos quais nos fala Taussig. O movimento em ambos os registros é de revelação para o praticante, supressão para o leigo.

As propostas de Taussig quanto ao sagrado, brevemente trabalhadas aqui, não são interessantes para o caso *black metal* apenas por permitir que o apreendamos

relacionalmente. Ou seja, em contraponto ao sagrado de Durkheim, só interdito, com Taussig teríamos um sagrado tanto proibido quanto permitido, cabendo ao analista reconhecer para quem cada lado corresponde. Elas também nos ajudam a entender melhor o caráter transgressor do sagrado do *black metal*.

A transgressão de que nos fala Taussig é uma abertura do sagrado. Momentos nos quais ele surge, elementos nos e pelos quais ele é presente. Ora, se há um sagrado no *black metal* ele está constantemente aparecendo. Ele revela-se, no show e na escuta de uma gravação, nos corpos dos praticantes. Ele precisa, para ser operante, ser vivenciado. Mas a eficácia dessa operação não está só na revelação. Ela também se garante no caráter restrito do *underground black metal*. A presença ausente da cidade, do inimigo, traça as linhas demarcatórias do *underground*. E assim, ele se mantém como um segredo, como um lócus escondido e constantemente vigiado para que não apareça de modo algum ao “grande público” e que seja um constante segredo aos já iniciados.

Seguindo o sagrado do *black metal* em seus movimentos de transgressão e supressão, percebemos que seu caráter religioso não se encontra apenas no conteúdo de sua cosmologia, mas também na forma como ela é concebida e praticada pelos seus produtores. É nessa chave que podemos entender a frase de Kees Bolle citada por Taussig (idem, p. 358): Como damos conta totalmente do segredo sem distorcê-lo?

* * *

Mas se o religioso no *black metal* é nítido, porque, então, seus praticantes negam que ele seja religião?

Para responder essa questão é preciso entender o que está sendo negado, ou de outro modo, é preciso entender o que eles estão entendendo como religião. Quando respondem que *black metal* não é religião e sim um culto de profanação e blasfêmia, seus praticantes estão afirmando ainda mais do que se trata sua cosmologia. Estão marcando, como fazem em todas suas manifestações, que estão interessados em uma proposição de um anti-cristianismo explícito. Estão nos dizendo que sim, essa prática urbana está baseada em um argumento religioso. Mas então, o que estão negando?

Quando abordamos o *black metal* na cidade pelo *underground* percebemos que a manutenção de sua discrição é de fundamental importância para seus praticantes. Ele é um segredo e precisa se manter como um segredo. Uma espécie de “estética da desapareição” como argumenta Virilio (1980); um ponto de fuga urbano. Uma atividade que quer se

manter, e se manter autônoma, todavia sem se instituir. Nega-se qualquer definição sua, pois qualquer enquadramento seu é visto como uma primeira instituição, uma primeira afirmação. Defini-lo seja lá em qual registro equivale a dar os primeiros passos para uma revelação completa de seu segredo.

Negar e romper. Esse é o interesse do *underground black metal*, tanto no espaço urbano quanto no tempo cosmológico. Ninguém melhor do que Michel Leiris para nos apontar o que está em jogo nessa negação. Trata-se de “incorporar a morte à vida, torná-la de certa maneira voluptuosa (...)” (2001, p. 75). Se concordarmos que a morte é a extensão última da negação e do rompimento, então podemos ver no *black metal* uma tentativa estética de representá-la e vivenciá-la. Misanthropos, negam a vida cantando a morte.

Afirmar o plano religioso de sua cosmologia abertamente seria dar um primeiro passo para algum tipo de institucionalização. Assim como afirmar que ele seja arte é afirmá-lo no campo artístico. O *underground black metal* não pode afirmar-se a não ser por negações. Dizer sim é jogar contra sua potência de dizer não. De modo que, negando o caráter religioso de sua prática, estão gerenciando o seu sagrado. Este é o segredo do *black metal*: ser um segredo urbano, musical e cosmológico. Aqui está sua transgressão: no público, restringir e no tempo, retornar até o atávico momento da morte, representado pelo culminante momento do show, deste ritual urbano, onde toda a guerra do *black metal* é travada, vale dizer, já vencida de antemão.

Que se mantenha a dificuldade do antropólogo em definir o *black metal*. Por uma questão de ética, pois defini-lo em enquadramentos unos e estanques (religião, música, arte, grupo urbano) atenta contra todas suas vontades. Sufocaríamos o *black metal* em categorias que ele quer extravasar. Por outro lado, se ao invés de dissolvermos essa dificuldade, dermos total espaço a ela, esse objeto socialmente insignificante (tão insignificante quanto os churinga dos Arunta, a bruxaria dos Azande e a troca entre os trobriandeses) pode ter alguma relevância política, logo antropológica.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis. Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Editora Scritta, 1994.

ALMEIDA, Alexandre de. *Skinheads: os "mitos ordenadores" do Poder Branco Paulista*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004.

ALVIM LEITE LOPES, Pedro. *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 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

BERLIN, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, n. 54, pp. 57-78, fev 2004.

_____. *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile* (3.ed). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

DURKHEIM, Emile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

DUARTE, Luis Fernando Dias. A Pulsão Romântica e as Ciências Sociais no Ocidente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, no. 55, pp. 5-18, jun 2004.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

GEERTZ, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HENNION, Antoine. *La Passion Musicale*. Paris: Éditions Métailié, 1993.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

LINK, Luther. *O Diabo*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

MOYNIHAN, Michael & SODERLIND, Didrik. *Lords of Chaos*. Los Angeles: Feral House, 1998.

SHEPHERD, John & WICKE, Peter. *Music and Cultural Theory*. Malden: Blackwell Publishers, 1997.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. *Public*. n. 22/23, pp. 245-257, 2002.

TAUSSIG, Michael. *Transgression*. In: TAYLOR, M. (org.). *Critical Terms for Religious Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 349-364.

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, 1981.

VERNANT, Jean Pierre. *A Morte nos Olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIRILIO, Paul. *Esthétique de la Disparition*. Paris: Éditions Balland, 1980.

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

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: the Music and its Culture*. Cambridge: Da Capo Press, 2000.