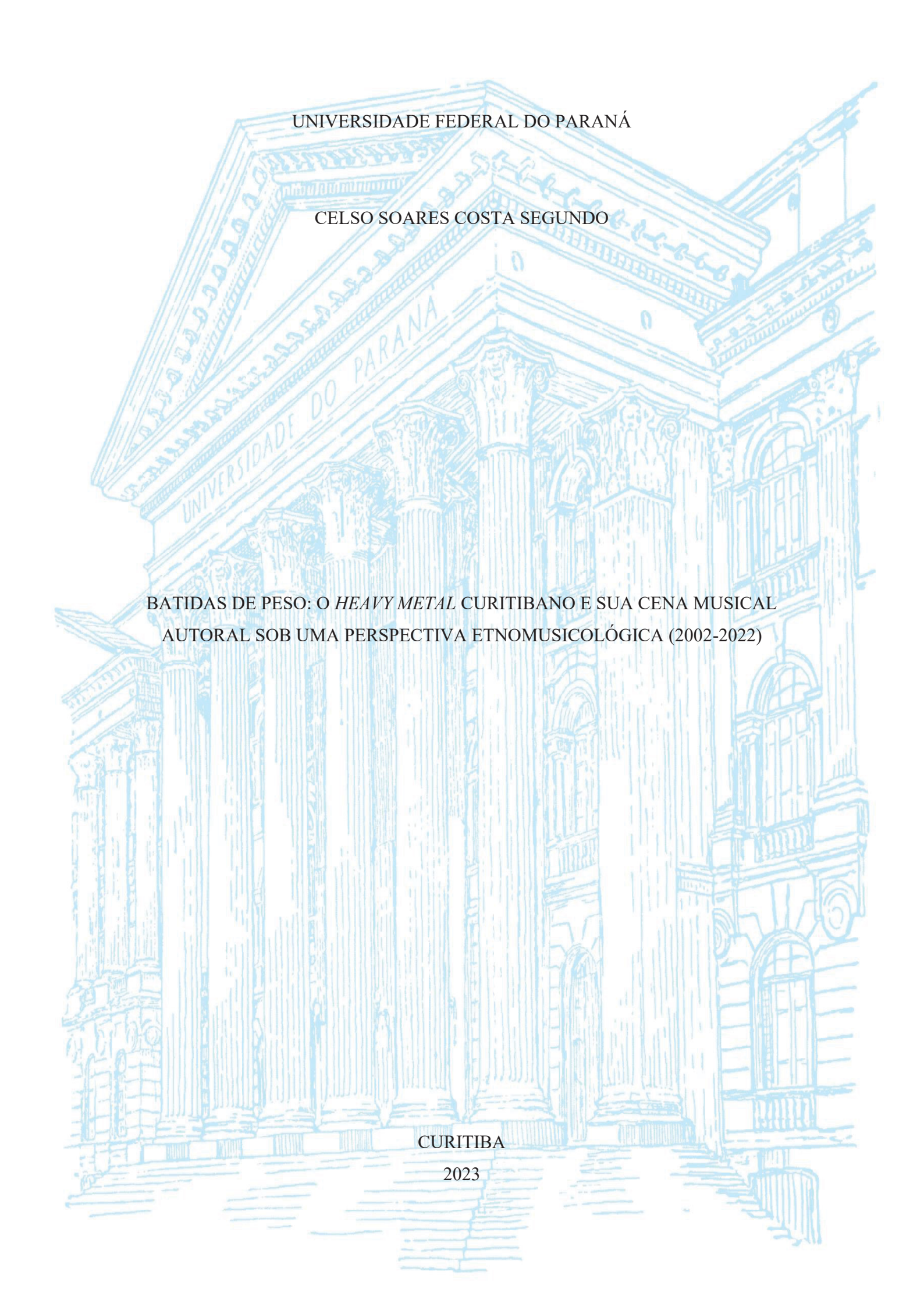


A blue line drawing of the University of Paraná building facade, featuring a classical portico with columns and the text 'UNIVERSIDADE DO PARANÁ' on the pediment.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CELSO SOARES COSTA SEGUNDO

BATIDAS DE PESO: O *HEAVY METAL* CURITIBANO E SUA CENA MUSICAL
AUTORAL SOB UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA (2002-2022)

CURITIBA

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CELSO SOARES COSTA SEGUNDO

BATIDAS DE PESO: O *HEAVY METAL* CURITIBANO E SUA CENA MUSICAL
AUTORAL SOB UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA (2002-2022)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música no Setor de Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, no processo do Exame de Defesa para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

CURITIBA
2023

Catálogo na publicação

Sistema de Bibliotecas UFPR

Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel

(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Costa Segundo, Celso Soares

Batidas de peso: o *heavy metal* curitibano e sua cena musical autoral sob uma perspectiva etnomusicológica (2002-2022) / Celso Soares Costa Segundo. – Curitiba, 2023.

151 f. il. color.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

Dissertação (Mestrado em música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

1. Heavy-metal (Música). 2. Estilo autoral (Música) - Curitiba. 3. Etnomusicologia dialógica. 4. Transdisciplinaridade. I. Título.

CDD 780.9



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **CELSO SOARES COSTA SEGUNDO** intitulada: **BATIDAS DE PESO: O HEAVY METAL CURITIBANO E SUA CENA MUSICAL AUTORAL SOB UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA (2002-2022)**, sob orientação do Prof. Dr. EDWIN PITRE-VÁSQUEZ, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica

10/02/2023 16:39:27.0

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

10/02/2023 16:58:17.0

HUGO LEONARDO RIBEIRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

Assinatura Eletrônica

10/02/2023 14:42:54.0

LUZ OLÍVIA DOMÍNGUEZ PRIETO

Avaliador Externo (ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA (MEXICO))

Dedico esse trabalho a todos os músicos de Curitiba. Mais especificamente aos entusiastas do *heavy metal*, assim como as culturas marginais, sendo estas urbanas ou não. Enquanto houver algum tipo de opressão e desigualdade na esfera social, existirá alguém transformando sofrimento em arte. Não se pode esquecer de todas as vítimas da COVID-19 que tiveram suas vidas ceifadas. Por fim, dedico esse trabalho em memória a Alfredo Nieves Molina e Ben Hur Lima Pinto. Vocês foram fundamentais para o meu processo de amadurecimento musical e acadêmico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a concepção deste trabalho ao meu Orientador, Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez. Pelos direcionamentos, disponibilidade, conhecimento e atenção com este projeto. Sem as suas valiosas observações, a pesquisa não teria se concluído. Deixo aqui minha gratidão ao corpo docente da UFPR e colegas do Grupo de Etnomusicologia da UFPR (GRUPETNO). Minha mãe Rosilene Rebeca e Gustavo Nishida pelo auxílio na revisão do texto; Paulo Macan, David Vergara e UFPRock por compartilhar tanto com essa pesquisa. Luiz Henrique Borges pelo auxílio e revisão nas transcrições. À UFPR por mudar vidas. Aos meus familiares e dezenas de afetos conquistados ao longo do percurso. À minha companheira de vida Andressa e às nossas filhas Cecília e Emília. Sem mais, deixo aqui o eterno agradecimento a cada ser que luta por um mundo mais justo, que trabalhe intensamente para que as diferenças sejam respeitadas.

**A vida
É um moshpit
De medo & desejo
Divertindo uns
Derrubando outros**

**A vida
É um bate-cabeça
Ao som metálico
De um Deus louco**

**Cotoveladas e chutes
Cantos e gritos
Entre as quatro paredes
Da morte**

Felipe Teodoro

RESUMO

Este trabalho de pesquisa aborda o *heavy metal* no Brasil, particularmente na cidade de Curitiba. A investigação ocorre no recorte temporal de 2002 a 2022. Tem por objetivo delimitar e analisar os personagens, realizar um levantamento da espacialidade e temporalidade relevantes, identificar os agentes de intencionalidade e fatores que propiciaram a presença desta manifestação musical há mais de três décadas na capital paranaense. Existe uma cena musical autoral onde observamos músicos, grupos musicais e público, festivais, espaços culturais e comerciais como: bares, casas e lojas especializadas em roupas, materiais estéticos, e outros elementos que suscitam uma discussão sobre o cenário, o “underground” da cidade e seu entorno. Trata-se de uma estética musical difundida no mundo todo, que teve aceitação no território curitibano, principalmente a partir da década de 1980. No campo da Etnomusicologia, ocorre o estudo das características territoriais da cidade, suas etnias e configurações sociais que contribuíram para a diversificação do circuito cultural existente. Estes levantamentos se fazem necessários para a compreensão dos aspectos estruturantes que levaram esta face extrema do *rock and roll* a expandir-se pelo território curitibano. O processo de pesquisa volta o olhar para os grupos que lançaram trabalhos autorais com registros em discos, coletâneas e gravações, sejam estes lançamentos feitos através de gravadoras, selos e ou produções independentes. A metodologia utilizada durante a pesquisa de campo utilizou a etnografia e análise de documentos tais como biografias, discografias, entrevistas com agentes relevantes e partituras por uma perspectiva etnomusicológica dialógica, com a finalidade de elencar características e elementos comuns para uma compreensão deste universo multifacetado compreendido como *heavy metal* curitibano.

Palavras-chave: *Heavy Metal*, Curitiba, Cena Musical Autoral, Etnomusicologia dialógica, Transdisciplinaridade e Complexidade.

ABSTRACT

This project carries out a research on heavy metal in Brazil, particularly in the city of Curitiba. The investigation takes place in the time frame from 2002 to 2022. Its objective is to delimit and analyze the characters, carry out a survey of relevant places, identify the agents and issues that led to the development of this musical subgenre for more than 3 decades in the capital of Paraná state. There is an authorial music scene that includes groups, bars, houses and specialized stores, which raises a discussion about the aforementioned scenario of the city and its surroundings. It is a musical manifestation spread all over the world, but it was widely accepted in Curitiba, mainly from the 1980s onwards. In the field of Ethnomusicology, there is a study about the territorial characteristics of the city, its ethnicities and social configurations that contributed to the diversification of the existing cultural circuit. These surveys are necessary to understand the reasons that led this extreme face of rock and roll to spread throughout the territory of Curitiba. The research process is developed under the groups that have released copyright works with records via discs, compilations and recordings, whether these releases are made via label/labels or independents. The fieldwork seeks an ethnography and analysis of documents such as biographies, discographies, interviews with relevant agents and scores from a dialogic ethnomusicological perspective, in order to list common characteristics and elements for an understanding of this multifaceted universe understood as heavy metal from Curitiba.

Keywords: Heavy Metal, Curitiba, Musical Scene, Authorial Scene, Dialogic Ethnomusicology, Transdisciplinarity and Complexity.

RESUMEN

Este trabajo de investigación aborda el heavy metal en Brasil, particularmente en la ciudad de Curitiba. La investigación se desarrolla en el período de 2002 a 2022. Tiene como objetivo delimitar y analizar los personajes, realizar un levantamiento de espacialidad y temporalidad relevantes, identificar los agentes de intencionalidad y factores que favorecieron la presencia de esta manifestación musical durante más de tres años. décadas en la capital paranaense. Hay un escenario de música autoral donde observamos músicos, agrupaciones musicales y públicos, festivales, espacios culturales y comerciales como: bares, casas y tiendas especializadas en ropa, materiales estéticos, y otros elementos que plantean una discusión sobre el escenario, el “underground” de la música ciudad y sus alrededores. Es una estética musical difundida en todo el mundo, que fue aceptada en Curitiba, principalmente a partir de la década de 1980. En el campo de la Etnomusicología, el estudio de las características territoriales de la ciudad, sus etnias y escenarios sociales que contribuyeron a la diversificación del circuito cultural existente. Estos levantamientos son necesarios para comprender los aspectos estructurales que llevaron a esta cara extrema del rock and roll a expandirse por todo el territorio de Curitiba. El proceso de investigación vuelve su mirada a los grupos que editaron obras autorales con registros en discos, compilaciones y grabaciones, ya sea que estos lanzamientos se hicieran a través de sellos discográficos, sellos y/o producciones independientes. La metodología empleada durante la investigación de campo utilizó la etnografía y el análisis de documentos como biografías, discografías, entrevistas a agentes relevantes y partituras desde una perspectiva etnomusicológica dialógica, con el propósito de enumerar características y elementos comunes para la comprensión de este multifacético universo entendido como heavy metal curitibano.

Palabras clave: Heavy Metal, Curitiba, Escena Musical de Autor, Etnomusicología Dialógica, Transdisciplinariedad y Complejidad.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Gráfico sobre índice de violência no Brasil	7
FIGURA 2 – Mapa publicações sobre o tema por Estado	12
FIGURA 3 – Flyer do evento etnografado da banda Crypta	22
FIGURA 4 – Mapa de palco evento Crypta.....	24
FIGURA 5 – QR CODE mapa locais que incluem bandas autorais de <i>heavy metal</i> em Curitiba e RMC.....	25
FIGURA 6 – Imagem da apresentação de Ney Matogrosso no Rock in Rio I.....	46
FIGURA 7 – QR CODE link para música do grupo “Infernal” – Reaping Leaves.....	53
FIGURA 8 – Imagem pedal duplo	59
FIGURA 9 – QR CODE música Amen Corner – The Sepent’s Kingdom	62
FIGURA 10 – QR CODE Hellgun – Pride to the Nations	63
FIGURA 11 – QR CODE Semblant – What Lies Ahead	64
FIGURA 12 – Poster Semblant – turnê Europa	66
FIGURA 13 – Gráfico com índice de mortes e infecções por COVID-19	68
FIGURA 14 – Link Festival virtual Tendência Rock Brasil	69
FIGURA 15 – LIVE BANDA B.O.D.E.	70
FIGURA 16 – Flyer evento Cross Originals	71

LISTA DE SIGLAS

CAPES – Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

COVID 19 – Sigla para o Coronavírus e SARS CoV-2

DEARTES – Departamento de Música e Artes Visuais da UFPR

DJ – Disk Jockey

DVD – Digital Video Disc

GRUPETNO – Grupo de Etnomusicologia da UFPR

IFA – Insumo Farmacêutico Ativo

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

LART – Luis Antonio Rivas-Tovar

MUSIN – Museu do Som Independente

LP – Long Play

NWOBHM – New Wave of British Heavy Metal

PA – Public Audition

PDF – Portable Document Format

QR CODE – Quick Response Code

UFPR – Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 AMÉRICA LATINA E SUAS CULTURAS URBANAS	21
1.2 O HEAVY METAL NA PESQUISA ACADÊMICA: PERCURSO METODOLÓGICO PARA SE CHEGAR AO ESTADO DA ARTE	24
1.3 METODOLOGIAS	27
1.4. MÉTODOS	32
1.4.1. Contextualização	33
1.4.2. Trabalho de Campo	34
1.4.3. Mapeamento digital	39
2 CONTEXTUALIZAÇÃO	41
2.1 CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E IDENTITÁRIA DE CURITIBA	41
2.2 <i>HEAVY METAL</i> : O MITO, O RITO E SEU COMPLEXO GENÉRICO	43
3 REVISÃO	56
3.1 MÚSICA POPULAR E MERCADO	56
3.2 INTERCULTURALIDADE E GLOBALIZAÇÃO: <i>HEAVY METAL</i> PARA TODOS OS CANTOS	60
3.2.1 PERFIL BRASILEIRO	63
3.3 TRANSDISCIPLINARIDADE E COMPLEXIDADE	65
3.4 CURITIBA E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA PESADA	70
4 DISCUSSÃO	72
4.1 DO UNDERGROUND AO POP	72
4.2 BASS & DRUM: POR QUE E PARA QUÊ?	76
4.3 ANÁLISE MUSICAL & EXTRAMUSICAL: AMEN CORNER, HELLGUN E SEMBLANT	75
4.3.1 ANALISE MUSICAL	75
4.3.2 ANÁLISE EXTRAMUSICAL	79

4.3.3 HEAVY METAL PANDÊMICO	82
5 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS.....	88
REFERÊNCIAS	93

ANEXOS

- Mapa Mental e Semântico
- Material audiovisual
- Entrevista
- Fotos
- Mapas da distribuição do HM em Curitiba
- Glossário (palavras e termos e seus significados com tua pesquisa e tuas palavras)
- Partituras

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação buscou compreender a cena musical e a produção autoral do *heavy metal* na cidade de Curitiba. O gênero permanece presente em minha vida desde a adolescência. O que começou como curiosidade, tornou-se objeto de estudo e um modo de vida, por assim dizer, desde que iniciei a aprendizagem de um instrumento musical há 22 anos. Desde então, integrei diversas bandas, convivi em múltiplos espaços com diversos personagens no território *underground* como músico, *roadie*, diretor de palco, dentre outras que incluem a função/ação/percepção de observador e roqueiro. A possibilidade de criação e execução dentro de um contexto específico me atraiu de imediato. Desde então, toquei bateria em grupos de *rock* – ou não - gravei discos, videoclipes, fiz turnês nacionais e internacionais, acompanhei o lançamento de diversos trabalhos o surgimento, o ápice e o término de várias grupos, casas de shows, lojas, bares ou quaisquer outros espaços que abrigassem a música pesada na cidade de Curitiba. Com o trânsito em diversos shows, percebi que tanto os locais, quanto seus agentes formavam uma espécie de rede em que se compartilhava não somente a música, mas diferentes experiências multiparticipativas que seguramente, interferiram na produção do entorno. Essa rede gerava um modo de vida, um nicho influenciado por materiais sonoros no formato físico, digital e audiovisual, incluindo a quantidade de materiais de *merchandise*. O *heavy metal* interfere diretamente no contexto social, pois gera determinados grupos organizados por interesses e afinidades que passam pelo campo sonoro e não-sonoro. Originou-se majoritariamente nas classes operárias da Inglaterra e possui um contexto específico no Brasil. Possui um enérgico apelo rítmico e nuances na forma melódica e harmônica, apresentando um material sonoro com uma carga densa de peculiaridades. Estando eu na figura de um baterista e observador, posso assegurar que ambas as posições se relacionam durante o exercício da função e da execução. Sendo assim, este trabalho investiga quais práticas musicais com ênfase no *heavy metal* ocorrem na cidade de Curitiba. A imersão na vida acadêmica me levou a descobrir leituras que se originavam no campo da Etnomusicologia e que existiam pesquisadores latino-americanos desenvolvendo trabalhos sobre seu próprio contexto, gerando uma possibilidade de análise própria do continente por parte de seu próprio povo. Curitiba possui todos estes predicados, sendo que a produção musical de *rock and roll* se iniciou décadas antes na cidade, mas o recorte a partir dos anos 2002 indica um período de proficuidade nas produções e grandes eventos do gênero. Outro fato que impactou este período foi que

houve um momento em que a mudança nas formas de seu consumo e difusão, assim como os avanços tecnológicos que impactaram diretamente o fazer musical, coincidiram com o início da popularização do acesso à *internet* no Brasil. Mesmo com a digitalização dos meios de consumo, o desfrute da experiência ao vivo de uma apresentação musical ainda é parte significativa do conceito de cena musical, porque abarcam pessoas com interesses afins e espaços físicos. Will Straw pondera:

Minha ênfase, aqui, nas lógicas de mudança típicas de diferentes terrenos não tem a intenção de sugerir que o valor de tais terrenos é uma função de seu propósito histórico coletivo. O que essas lógicas sugerem, no entanto, é uma leitura da política da música popular que localiza o lugar crucial dessas políticas nem na qualidade transgressora ou oposicionista da música prática e seu consumo, nem uniformemente dentro dos modos de operação das indústrias musicais internacionais. (STRAW, p.384, 1991). Tradução livre do autor

Para Edwin Pitre-Vásquez e Paulo Afonso Chaves Macan, o conceito de cena musical pode ser estendido ao universo do *heavy metal*, no que diz respeito as práticas musicais na capital paranaense,

As cenas musicais são sistemas destinados a lembrar, movimentar e transformar a expressão cultural e a energia social inseridas em um lugar. Neste ponto de vista, a cena se dá no tocante à existência de diferentes práticas musicais em um determinado espaço geográfico (MACAN; PITRE-VÁSQUEZ, p.4, 2017).

Curitiba é uma cidade cosmopolita, abriga diversas etnias que ajudaram a formar sua identidade multifacetada. Com esta gama de diferentes culturas e uma parte da colonização de origem europeia, a bagagem trazida por estas etnias e seu convívio frente as diferentes perspectivas criam ambientes nos limites da cidade. Sobre identidade curitibana, Paulo Leminski escreveu que houve uma descapitalização cultural dos imigrantes que deixaram sua nacionalidade original, mas ainda não eram considerados brasileiros. Este pode ser um fator comportamental que facilite a absorção de manifestações culturais estrangeiras, como é o caso do *rock and roll*. (LEMINSKY, 1988, p.12).

A cidade possui uma produção relevante em outras áreas artísticas como a literatura, artes plásticas e artes cênicas. A música também faz parte deste mosaico cultural, incluindo o *heavy metal*. A Etnomusicologia embasa a discussão sobre o fazer

musical no contexto social focado no *underground* de Curitiba, mas também abre espaço para a musicologia. De acordo com Joseph Kerman, surgiu um interesse por parte dos musicólogos pelo estudo de músicos obscuros, ou seja, invisibilizados (KERMAN, 1987, p. 186). Fora dos grandes centros, estes artistas produzem e difundem os materiais à sua própria maneira. Este trabalho tentará refinar as nuances da manifestação cultural que muitas vezes passa despercebida aos olhos das esferas macrosociais. Estas dinâmicas se assemelham em diversos pontos em toda a América Latina, que possui questões identitárias semelhantes entre as diferentes nações. Para García-Canclini:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. (GARCÍA-CANCLINI, p.73-74, 2000).

O *heavy metal* se difundiu por praticamente todas as partes do globo e incorpora singularidades que o colocam como um subgênero global aliado aos elementos locais. Absorve temas que remetem ao território e à cultura a qual está sendo submetido. Curitiba, com sua diversidade cultural, gerou uma produção que se encontra invisibilizada.

A cidade de Curitiba possui produção e consumo no *heavy metal*, além de um público específico, com lugares e estruturas que variam de pequeno a grande porte. Este nicho tem produção significativa para a cidade e gera resultados culturais e econômicos para o município, assim como meios de comunicação que dão espaço para a vertente mais pesada do *rock and roll*. Pelo ponto de vista da Etnomusicologia, estes fazeres musicais são analisados perante o contexto social em que ocorrem. O *heavy metal* possui indumentária própria, uma forma definida de apresentação, costumes dos integrantes e interações que se assemelham a dança. Tais peculiaridades merecem uma análise devida a sua importância dentro do contexto *headbanger*¹.

A pesquisa acadêmica em *heavy metal* é relativamente recente no Brasil e existe um número reduzido de trabalhos direcionados à cidade de Curitiba. É válido

¹ Trad. Livre – Batedores de cabeça, termo em que fãs são chamados por conta de ações durante os shows que consiste em balançar a cabeça.

compreender o impacto das práticas para a cidade e, como esta relação influencia o contexto cultural segundo o conceito de cena musical.

Para a proposição desta investigação é importante que se compreenda o significado de Etnomusicologia, que trata da simultânea pesquisa entre o estudo dos fenômenos antropológicos e os fazeres musicais. Autores como John Blacking (1973) embasam a análise de elementos musicais e extramusicais, música e sociedade com Alan P. Merriam (1964), Etnografia das canções com Anthony Seeger (2008), Interculturalidade apresentada pelo Néstor García-Canclini (2000), Netnografia pelo Kozinets (2006) dentre outros, embasam a fundamentação teórica para o desenvolvimento desta investigação. A netnografia é uma descrição dos espaços digitais para se analisar as relações on e off-line. Para Anthony Seeger (1992, p.89) a música deve incluir primordialmente sons e seres humanos. Segundo o autor, é um sistema de comunicação envolvendo sons estruturados, produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros:

A definição da música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinos humanos, e sugere que a etnografia (escrever sobre música) não é apenas possível, mas é uma abordagem privilegiada para o estudo da música. A ilusão de que a música pode existir separadamente de seus intérpretes e platéias levou a confusão, longo debate e uma tendência a tratar a Etnomusicologia como um campo dividido no qual os escritores analisam sons ou analisam características sociais e culturais da produção musical (MERRIAM 1964, p.vii). Tradução livre do autor²

O *heavy metal* é um estilo musical globalizado, pois existe em quase todas as partes do planeta. Existem diversos elementos em comum, mas sua criação e execução envolvem aspectos locais que diferenciam os grupos com determinadas características. De acordo com Prieto:

“No caso do *heavy metal*, corrente musical derivada do *rock* que tem quarenta anos de existência e suas ramificações, é possível localizar a essência do sentido em determinadas interações, que vão desde o intercâmbio de conhecimentos temáticos específicos e de material discográfico em diferentes formatos, até a presença simultânea em um concerto que tem sido esperado por muito tempo, que com o decorrer dos anos se converte em um momento memorável e de grande significado para os membros do grupo” (PRIETO, p. 20, 2017).³

² The definition of music as a system of communication emphasizes its human origins and destinations, and suggests that ethnography (writing about music) not only is possible, but is a privileged approach to the study of music. The illusion that music can exist separately from its performers and audiences has led to confusion, long debate and a tendency to treat ethnomusicology as a divided field in which writers either analyze sounds or analyze social and cultural features of music making (Merriam, 1964, p.vii).

³ Trad. Livre do autor.

É um gênero que está longe dos holofotes das mídias de massa há um tempo por possuir uma estética considerada extrema, o que se estende aos seus hábitos. Quando se fala em Brasil, um país com tradição majoritariamente católica e conservadora, este estilo se torna algo marginal perante a música popular. Para Alan Merriam, os conceitos sobre o que é música e o que não é diferem muito de sociedade para sociedade (MERRIAM, 1980, p. 63).

Os diferentes métodos de análise das manifestações musicais se mostram cada vez mais amplos, dentro da Etnomusicologia existe uma constante busca para ampliar estes processos de análise do fazer musical e todo o contexto que o cerca. De acordo com Blacking:

Deveria ser possível produzir análises que indicam onde os processos musicais e extramusicais são empregados, e precisamente o que eles são e por que foram utilizados. Em algum nível de análise, todo comportamento musical é estruturado, seja em relação à processos lógicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais; e é tarefa do etnomusicólogo identificar todos os processos que são relevantes para uma explicação de som musical. (BLACKING, 1973, p. 12)⁴.

Sendo assim, pretende-se avançar na investigação e descrição da importância do *heavy metal* para a cena musical da cidade de Curitiba no período de 2002 a 2022.

O primeiro capítulo contextualiza o objetivo geral da investigação, partindo de uma breve contextualização do *heavy metal*, a cidade de Curitiba e no cenário latino-americano ao qual pertencem. Por fim, procura atender as primeiras indagações relacionadas a investigação, iniciar o levantamento de fontes primárias e secundárias além das pesquisas de campo e digital, respectivamente.

A segunda parte do texto afunila a discussão sobre a construção histórica da cidade de Curitiba em relação ao outro objeto, o *heavy metal*. Discorre sobre estes fazeres se desenvolveram na cidade, seus mitos, ritos em uma primeira análise sobre seu complexo genérico.

O capítulo 3 disserta sobre a visão do *heavy metal* sob uma perspectiva mercadológica. Trabalha os conceitos de interculturalidade, globalização e descreve qual

⁴ Trad. Livre.

a relação do *heavy metal* com estes conceitos. Além disso, traça o perfil da cena musical brasileira e curitibana, no final elenca alguns aspectos do impacto da pandemia sobre a cena *heavy metal* com ênfase nos grupos autorais.

A quarta parte do texto aborda os aspectos musicais de três grupos curitibanos: Amen Corner, Hellgun e Semblant. Com ênfase aos aspectos relacionados à bateria no *heavy metal*, exemplifica com técnicas específicas a usabilidade do instrumento na composição rítmica e interpretativa em seu contexto prático.

No quinto capítulo serão descritos e discutidos os resultados das análises das entrevistas, vídeos gravados, partituras e como se caracteriza a cena musical da cidade, finalizando com alguns apontamentos sobre o período da pandemia que o mundo vive e quais suas perspectivas.

1.1 AMERICA LATINA E SUAS CULTURAS URBANAS

O espaço latino-americano é permeado por diversas significações que se aprofundam quando se realiza uma análise através do contexto social. Desde seu processo colonizatório até suas dinâmicas de vivências, são dotadas de peculiaridades que influenciam o modo de viver de seu povo, também gerando um impacto no fazer cultural em suas diversas expressões.

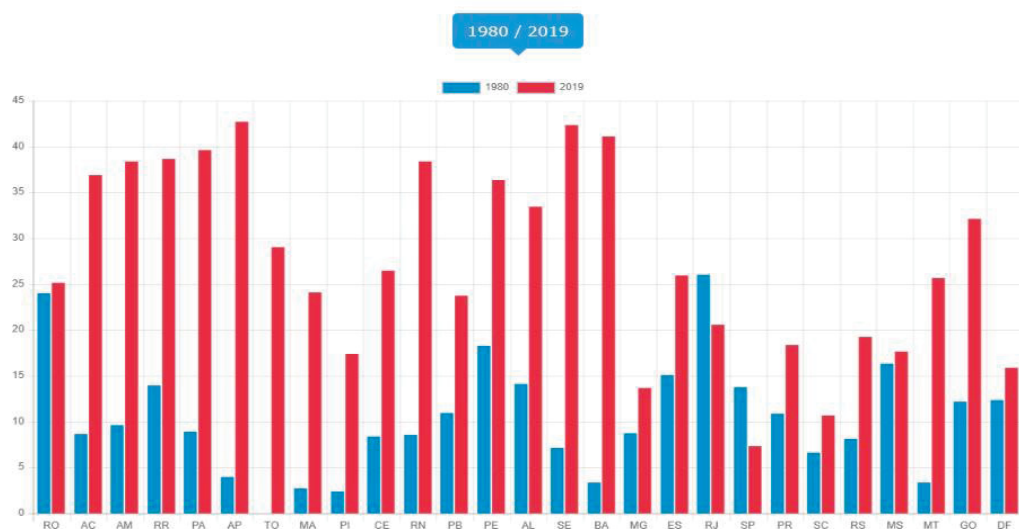
[...]destacamos algumas das codificações mais comuns que orientaram e justificaram grandes projetos de colonização e aculturação forçada para povos considerados "bárbaros" ou "inferiores" (ou seja, "sem cultura") e que, da mesma forma, dentro das sociedades justificaram grandes projetos de colonização e aculturação forçada a povos considerados "bárbaros" ou "inferiores" (isto é, "sem cultura") e que, do mesmo modo, nas sociedades "educadas" e mais ou menos desenvolvidas, levaram (e ainda levam) à desqualificação de classe dos "bárbaros" ou "inferiores" (isto é, "sem cultura") e que, do mesmo modo, nas sociedades "educadas" e mais ou menos desenvolvidas levaram (e ainda levam) à desqualificação de classe das manifestações, produtos e expressões das classes subordinadas, que, por definição, são "educadas" e mais ou menos desenvolvidas levaram (e ainda fazem) à desqualificação de classe das manifestações, produtos e expressões das classes subordinadas, que, por definição, estavam fora dos anéis da cultura. (GONZÁLEZ, 2016, p. 38)

Um dos objetivos principais é compreender como o *heavy metal* se popularizou e gerou comunidades urbanas que se comunicam entre si. Para tal, é importante discorrer sobre

alguns fatores que determinaram a construção identitária da América Latina. Curitiba é uma cidade multifacetada, onde existe a colonização de imigrantes ocidentais, africanos e orientais. Antes de todos estes, estavam nessas terras os povos originários. Para González (2016, p.166) as culturas latino-americanas são consideradas resistentes somente pelo fato de existirem e em muitos casos, por se oporem a cultura dominante.

O processo de construção social latino-americano teve, por muitas vezes, sessões violentas em seus fatos históricos. Associadas as mazelas sociais, subdesenvolvimento, desigualdades e a dificuldade em seu desenvolver socioeconômico, se torna alvo destas questões étnicas. As tensões históricas formam um espaço onde o embate das questões quotidianas pode desembocar em violência, vide o número elevado de assassinatos. A presente situação possui uma causa histórica por uma série de fatores. De fato, a violência seja ela em menor ou maior grau, é algo que os povos da América latina convivem desde suas primeiras sociedades.

Figura 1. Numero de assassinatos/100 mil habitantes na América latina.



Fonte: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/20>. Acesso em 19 de setembro de 2022.

Os dados mostrados sobre a violência são importantes para iniciar uma possível causa do porquê o *heavy metal* ser aceito por determinadas comunidades. A violência muitas vezes implícita no simbolismo das letras, particularidades sonoras, encontros e formas de interação corporal durante os espetáculos fazem com que esta seja

representada, como dito anteriormente, no campo simbólico. Indo além, o *heavy metal* produzido no ambiente latino-americano possui uma forma particular, produzindo materiais com identidade própria. A miscigenação étnica e seu processo formativo às custas de fatos violentos como colonização, migração de escravizados e lutas por territórios, sendo ela de povos originários ou de outras etnias, trouxeram diversas questões sociais que atribuíram uma característica peculiar à formação das sociedades e culturas latino-americanas. De acordo com González (2016, p. 19), “As culturas, todas, são diferentes, porém não necessariamente precisam ser desiguais. E isso se constrói, não apenas no campo e na fábrica, mas também desde e com todas as dimensões de cultura.”.

A colonização paranaense, mais precisamente curitibana, inclui uma série de etnias que se instalaram em diferentes regiões da cidade. Imigrantes alemães, poloneses, italianos, japoneses, franceses, holandeses, ucranianos, africanos, hispanoamericanos e de outras regiões do globo formam uma espécie de mosaico cultural, fazendo com que estas diferentes etnias coexistam em locais que podem ser mais próximos do que quando viviam em seus locais de origem. A cidade possuiu, em um passado recente, uma forte acentuação sobre ser algo como “a Europa brasileira”, termo este que por si, é xenófobo, pois implica que o que é realizado na Europa tem potencial comparativo de ser melhor do que o que é feito aqui. As gestões municipais do final da década de 1980 e início da década de 1990 investiram na imagem de uma cidade urbanizada e ecologicamente exemplar, fato este que se confere somente à região central. Aos bairros distantes e região metropolitana, restam as mazelas deste *merchandising* duvidoso. Segundo Oliveira:

Cabe frisar que esse padrão de coexistência entre a capital e sua região metropolitana não é uma exclusividade curitibana, dado que se repete em maior ou menor grau em todo o país. Contudo, no contexto local ele assume uma importância extraordinária, pela funcionalidade que ele se investe na preservação da imagem de Curitiba (OLIVEIRA, 2000, p. 180).

Com estas discrepâncias, Curitiba foi colonizada, cresceu e se desenvolveu à sua maneira. A delimitação geográfica da cidade concerne as referidas etnias por localização e assentamento por bairros. As práticas roqueiras concentram-se na região central da cidade, mas a periferia também desenvolve espaços, corporalidades e ações dentro deste cenário. Sobre as matrizes que fundaram a cidade:

É inegável que os adventícios foram homens valentes, ambiciosos, violentos, místicos, etnocêntricos, produtos de um mundo pré-científico, repleto de ranços medievais. Contudo, é preciso não cometermos o pecado do anacronismo, ou seja, julgá-los com a mentalidade de hoje. Na realidade, os fundadores da cidade foram famílias de recursos limitados, aventureiros, pessoas desgarradas de bandeiras, antigos mineradores, “gentios amansados”, em síntese, pobres diabos que, como lemos no testamento de um bandeirante, buscavam remédio para sua pobreza. (MOCELLIN, 2020, p. 20).

Mesmo integrando o eixo sul da América Latina, a cidade de Curitiba dispõe de fatores que corroboram as problemáticas comuns ao continente: tentativa de apagamento dos povos originários, miscigenação e um histórico violento por conta de seu processo civilizatório. Sobre as imigrações, Darcy Ribeiro afirma,

Apesar de numericamente pouco ponderável, o papel do imigrante foi muito importante como formador de certos conglomerados regionais nas áreas sulinas em que mais se concentrou, criando paisagens caracteristicamente europeias e populações dominadoramente brancas. Conquanto relevante na constituição racial e cultural dessas áreas, não teve maior relevância na fixação das características da população brasileira e da sua cultura. (RIBEIRO, 2006, p. 222).

O continente e consequentemente a cidade de Curitiba, possui relação com as questões urbanas que geraram o *heavy metal*. O estudo da relação entre ambos será mostrado adiante.

1.2 O HEAVY METAL NA PESQUISA ACADÊMICA: PERCURSO METODOLÓGICO PARA SE CHEGAR AO ESTADO DA ARTE

Para chegar ao estado da arte, foi feita uma busca dos estudos que ocorrem na área correlacionada ao tema no recorte dos últimos dez anos, o mesmo recorte temporal da presente dissertação. Como os mecanismos de busca são muitos, foi utilizada como base de pesquisa o catálogo de teses e dissertações da CAPES⁵. A busca exploratória serviu para alicerçar o tema proposto – *heavy metal* autoral curitibano, sua cena musical – e estabelecer um panorama da pesquisa brasileira sobre o correlacionado tema. Para tal

⁵ <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>

objetivo, foram pesquisadas somente as teses e dissertações e excluídos materiais como livros, vídeos, partituras, artigos e trabalhos de conclusão de curso. Embora possuam devida importância, esses materiais poderão ser analisados em trabalhos futuros, mas, agora as teses e dissertações serão o foco. Essa delimitação foi necessária para estabelecer as palavras-chave no mecanismo de busca. As funcionalidades são bastante parecidas com os principais buscadores de informação na *internet*, incluindo uma série de comandos em comum. Em um primeiro momento, se procurou pela palavra-chave “heavy metal”. O termo se expande por diversas áreas como química, geografia e campos que não possuem relação com os estudos de música. “*Heavy metal*”⁶ é bastante aplicado aos estudos dos efeitos de metais pesados no solo, advindos da química orgânica, agronomia, veterinária e áreas afins. O trabalho de separação e revisão dos estudos para o campo da música se deu em um prazo de 28 dias. Foram lidos os resumos para se ter certeza de que não haveria a mescla, por engano, de campos que não se correlacionem aos estudos de música. A triagem foi realizada de uma forma bastante simples, porém trabalhosa. Um documento de texto foi criado e realizada a análise caso a caso, separando neste documento cada trabalho, por estado e região do desenvolvimento da pesquisa. Utilizaram-se os filtros das seguintes áreas do conhecimento: “música, letras, sociologia, comunicação, antropologia, história, história do Brasil e história latino-americana”. Compreende-se que estas áreas dialogam com a Etnomusicologia e, por conseguinte, relacionam-se ao objetivo dessa pesquisa. A busca foi realizada utilizando as a palavra-chave entre aspas para que ocorresse especificamente sobre ambos os termos combinados. Por fim, o recorte temporal dos trabalhos se deu desde 2012 até o presente ano. Sobre a revisão do estado da arte, Rivas Tovar afirma:

Essa fase é muito importante porque, além de construir a base teórica em que o trabalho se baseia, permite o desenvolvimento de uma habilidade fundamental em um pesquisador: a revisão do conhecimento existente por meio de consulta a livros, revistas, jornais e relatórios de pesquisa. A oferta de novas tecnologias e a proliferação do uso da *internet* transformaram os mecanismos de consulta e acesso aos bancos de dados. (RIVAS-TOVAR, p. 97, 2017).⁷

A partir da colocação das aspas, foram encontrados 68 trabalhos referentes ao termo “heavy metal”. Sendo estes, 14 teses de doutorado e 54 dissertações de mestrado

⁶ Metal pesado. Tradução livre do autor.

⁷ Tradução livre do autor.

acadêmico. A seguir foram feitas as leituras dos resumos, uma vez que o extenso número de trabalhos inviabilizou a leitura e compreensão integral dos trabalhos de pesquisa, em tempo compatível com a realização do mestrado. Desde que delimitada a abordagem da pesquisa, a segunda etapa foi direcionar o tema para os interesses relacionados ao corpo de investigação. Nas teses de doutorado sem a filtragem dos campos de conhecimento, foram encontrados trabalhos presentes nas áreas de estudos literários, ciências sociais, estudos de cultura contemporânea, comunicação, comunicação e semiótica, história social, estudos de linguagens; sociedade, natureza e desenvolvimento, biotecnologia e biologia. As dissertações de mestrado encontradas foram das áreas de ciências sociais, história, música, geografia, educação, estudos em cultura contemporânea, artes, estudos de linguagens, sociologia, psicobiologia, comunicação, letras e psicologia cognitiva. Nos estudos do *heavy metal*, a agregação dos termos heavy metal e cena musical perfazem 72% do todo quando se somam as palavras-chave “heavy metal” e “cenas musicais” ou “cena musical”. Ou seja, esses temas que caminham juntos em diversas pesquisas. Outros termos encontrados foram sexualidade, gênero, territorialidade, processos históricos, semiótica, linguagens comunicacionais e estudo de caso. Trabalhos com o termo *heavy metal* no Brasil voltados à área de conhecimento da música foram três dissertações de mestrado (VASCONCELLOS, 2012; ANDRADA, 2013; SILVA, 2019). No Paraná foi encontrada apenas a dissertação de (MACAN, 2020) que cita o estilo dentro de outros subgêneros pertencentes ao rock, usando as palavras-chave “heavy metal” e “cenas musicais”, nessa base de dados.

Pelo fato de haver um número reduzido de publicações na área de música em nível local, se refez a busca com o termo “*heavy metal*” para se mapear o panorama nacional de pesquisas sobre o tema que se relaciona à música. Conforme escrito anteriormente, a maioria dos resultados para este termo sem o filtro de áreas se dá na parte de análises e estudos de solos, principalmente no campo da geografia e química. A finalidade deste processo é compreender por estado e região o que foi feito sobre *heavy metal* em nível de pesquisa acadêmica. Foram encontrados um total de 26 trabalhos nos últimos 10 anos, divididos por Estado conforme o mapa:

com o importante auxílio das bibliotecárias para o cruzamento de termos de busca. Em trabalhos futuros, pretende-se descrever o estado da arte em nível internacional ampliando os campos de pesquisa.

Sobre as grandes áreas do conhecimento, a pesquisa deste estado da arte enquadrar em 3 áreas, que são elas: Linguística, Letras e Artes, Ciências Humanas e Ciências Sociais Aplicadas.

1.3 METODOLOGIAS

Segundo Rivas Tovar (2017, p.38), a investigação científica se faz pelo fato de reunir os dados e submetê-los a aplicação formal de procedimentos científicos e analíticos a serem defendidos. O modelo LART contém cinco etapas: formalização da ideia de investigação, a pesquisa em si, revisão do estado da arte, método e elaboração, e finalização do relatório de investigação.

Seguindo o método LART, este propõe a criação da Matriz Metodológica Observacional para o tema. Nesse caso, se escolheram três categorias: social, musical e cultural.

O primeiro aspecto a se considerar na organização dos processos metodológicos foi a motivação desta investigação, ou ideia. Tomarei a liberdade de escrever um pouco sobre, porque é a partir daqui que surgem os passos seguintes para a concretização da pesquisa. Nos últimos vinte anos estive inserido em parte do cenário independente do *heavy metal* nos mais diversos graus que vão desde composição, performance, gravação, produção executiva de materiais físicos, organização e planejamento de turnês, workshops, shows e espetáculos. Ou seja, à margem do grande mercado que pode ser chamado de *mainstream*⁸. Sendo esta atuação contemporânea ao recorte do período proposto pelo tema central da pesquisa, começaram a surgir algumas análises e questionamentos sobre as práticas do *heavy metal* partindo da posição de músico, professor de bateria e trabalhador na área de produção de eventos como marco inicial. Atuando em diversas localidades sem deixar de lado a posição observadora, percebi a existência de práticas musicais e extramusicais que são similares nos determinados contextos enquanto outras, nem tanto. Estas dinâmicas se estabeleceram por si, possibilitando a relação de referências aliadas aos estudos constantes na área. O grande

⁸ Que pertence a uma corrente ideológica ou cultural dominante, convencional ou mais divulgada

desafio dessa dissertação foi o de criar uma estrutura para tais manejos das teorias. A partir desta problemática se enquadra o conceito de bi-musicalidade (MANTLE HOOD, 1960, p.59), onde a figura do músico inserido em um cenário une esforços ao mesmo indivíduo, este agora na figura de um pesquisador que se posiciona a partir da Etnomusicologia:

No mundo da música ocasionalmente se ouve falar da mecânica altamente habilidosa que se supõe ter um performer, do esperto inventor que se faz passar por compositor, do diligente historiador que acredita ser um musicólogo, e do educador profissional que confunde método com música. Com o risco da demasiada simplificação permita-nos ao menos dizer que todas essas diversas representações do campo da música parecem ter um traço em comum: uma falta de musicalidade. (HOOD, 1960, p. 1).

Levando em consideração as afirmações de teóricos como Merriam (1964) e Blacking (1974), as práticas musicais dentro de um contexto social podem ser vistas como algo indissociável. Dentro de uma perspectiva etnomusicológica, o estudo das manifestações musicais é algo que não se separa de seu contexto sócio-cultural, pois um reflete o outro. O material sonoro suscita uma série de elementos no contexto em que foi produzido. A amplitude do termo cultura denota a gama de possibilidades dentro do espectro social e cultural de uma determinada comunidade. Assim, visando abarcar aspectos desse contexto e a prática do “heavy metal” na cidade de Curitiba, Paraná, foram realizadas as seguintes etapas:

1) Levantamento bibliográfico para o referencial teórico. Coleta destas fontes nos meios físico e digital, orientando-se pelas práticas presentes principalmente na Etnomusicologia, também contando com o apoio de áreas como a Musicologia, Comunicação, Antropologia, História e Sociologia. O levantamento bibliográfico foi feito durante as pesquisas e contatos com colegas, cumprimento da carga horária de créditos exigidos pelo programa de pós-graduação em música da UFPR, professores, jornalistas, comunicadores e pesquisadores, além dos músicos. O gênero *rock* é caracterizado como cultura de nicho nos tempos atuais, então a pesquisa em *heavy metal* autoral baseou-se na premissa de que parte destes músicos são, muitas vezes, invisibilizados. Não obstante, foi realizado um levantamento do que tem sido escrito sobre o tema nos últimos dez anos em nível nacional, sendo este estudo nomeado como estado da arte.

2) Pesquisa de campo investigando os agentes, locais e os aspectos musicais e extramusicais em seu ambiente prático. Com o mapeamento dos principais locais onde se toca *heavy metal* autoral na cidade de Curitiba e com base nos relatos dos interlocutores, foi possível enumerar estes espaços dentro do recorte temporal proposto. Após um período onde as casas e bares permaneceram fechados por decretos das autoridades sanitárias, houve num primeiro momento a impossibilidade de verificar estes eventos *in loco*. Com o avanço da vacinação e a abertura gradual para eventos após o período crítico da pandemia do Coronavírus, foi possível realizar algumas análises em eventos presenciais. Antes do início de 2022, foi possível somente o levantamento de eventos digitais, como *lives* e entrevistas. Para tais análises as técnicas descritivas se apoiaram na etnografia, netnografia e autoetnografia. Esta última, particularmente, bastante desafiadora. Observar a si próprio de uma forma minimamente isenta não é uma tarefa das mais fáceis.

3) Criação de marcações digitais dentro de um mapa de locais onde se toca *heavy metal* em Curitiba, utilizando como referência os mapas criados sobre a cena Rock curitibana (Macan, 2020). Tendo este estudo preliminar como base, foi feita uma nova marcação e atualização nos mapas da cidade com o direcionamento aos espaços que recebiam em determinado momento artistas de *heavy metal* com o enfoque nas composições autorais. Também se fez um panorama entre mapas datados do início ao final do recorte temporal proposto.

(4) Realização de entrevistas por um critério analítico, interpretando a função de cada entrevistado no referido contexto. Também foram usadas entrevistas gravadas e outros materiais audiovisuais, com pesquisas na Internet e bases de dados acadêmicos da UFPR e outras instituições, além de algumas recomendações de colegas e professores do Grupo de Etnomusicologia da UFPR - GRUPETNO.

Esta pesquisa é de caráter qualitativo. Para contextualizar as bases da Etnomusicologia para a investigação do gênero *heavy metal* e também como este estilo musical chegou e se desenvolveu na cidade de Curitiba, foram cumpridas as etapas do levantamento bibliográfico em fontes primárias e secundárias. Também foram feitas entrevistas gravadas, posteriormente transcritas com agentes que contribuíram para a formação do circuito *heavy metal* na cidade e para verificar se este circuito ainda existe. As entrevistas foram registradas em áudio e transcritas posteriormente. O teor das perguntas foi definido e analisado pelo orientador e buscou preencher as lacunas da

bibliografia além de registrar o imprescindível relato de campo destes personagens. As entrevistas foram realizadas com roteiro previamente autorizado pelo orientador.

Para a contextualização do panorama histórico e social, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre manifestações artístico-musicais e culturais ocorridas no período designado, 2002 a 2022. Buscas de publicações em áudio, vídeo e escritas disponíveis em museus e bibliotecas fazem parte do material. A *internet* serviu como base de pesquisa para a captação de *links* para matérias e entrevistas, sejam elas por escrito ou vídeo. Como ferramenta de organização e facilitação de acesso ao leitor com os materiais sonoros e visuais que embasam essa pesquisa e para assegurar acesso rápido a estes materiais, optou-se por se produzir um hipertexto com a inserção de *links* no formato *QR code*. O procedimento para acesso é bastante simples: basta apontar a câmera do telefone celular, que indicará o acesso via *link* direto à obra. A obra poderá ser acessada via PDF clicando no QR code, nesse local haverá um link de acesso para os metadados. Aos que acessam via computador, basta instalar um aplicativo que lê este *QR code*, disponível nos principais sistemas operacionais. Para que estas obras de fato estivessem disponíveis por tempo indeterminado, foi criado um canal no aplicativo *Youtube* que serve como banco de dados para todos os arquivos visuais e sonoros abordados nesta investigação.

O procedimento de transcrição e análise de trechos musicais foram realizados através da etnografia descritiva (Malinowski, 1976) e da Etnografia das performances das canções de Seeger (2008). De acordo com o autor, a observação também pode realizar-se em clubes e casas noturnas, etapa esta fundamental para o processo de desenvolvimento das bases de materiais que formam o corpo da investigação. Na pesquisa de campo, foi possível analisar o perfil do público frequentador das casas que tocam heavy metal, a estrutura organizacional e aspectos sobre a produção, seus comportamentos e a intrínseca rede de contatos, procedimentos, vivências e acontecimentos que circundam um evento de *heavy metal*.

A definição da música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinos humanos, e sugere que a etnografia (escrever sobre música) não é apenas possível, mas é uma abordagem privilegiada para o estudo da música. A ilusão de que a música pode existir separadamente de seus intérpretes e platéias levou a confusão, longo debate e uma tendência a tratar a Etnomusicologia como um campo dividido no qual os escritores analisam sons ou analisam características sociais e culturais da produção musical (Merriam 1964, p.vii). Tradução livre do autor

Em uma segunda etapa, efetiva-se uma análise dentro da perspectiva etnomusicológica. As associações das teorias dos autores conferem suporte a partir deste ponto de observação.

Com o período da pandemia do Coronavírus, fez-se necessária a inserção da pesquisa netnográfica (KOZINETTS, 2006) com a intenção de gerar um mapeamento digital sobre os lugares que tocam *heavy metal* autoral na cidade. Tendo como base estudos anteriores, percebe-se que existem algumas cenas musicais (Straw, 1991) coexistindo dentro de uma grande cena. A netnografia entrará como agente importante para a aquisição de dados para a compreensão do impacto que a pandemia do Coronavírus gerou nesta cena musical autoral de *heavy metal*. A pesquisa netnográfica se deu de acordo com a necessidade do levantamento dos demais dados contidos no ambiente digital, considerando que este foi preponderante no período de isolamento social durante a pandemia do Coronavírus. Portanto, investigaram-se as relações etnomusicológicas do *heavy metal* no Brasil, particularmente na cena musical autoral da cidade de Curitiba, no recorte temporal de 2002 a 2022.

A parte de estudos sobre o impacto da pandemia do Coronavírus no cenário *heavy metal* curitibano se deu por parte do estudo dos dados referentes à pandemia, matérias em jornais, revistas, artigos científicos e entrevistas com os agentes além de recortes de participações em *podcasts* e registros feitos em *lives*.

A sistematização do material se fez via o programa *Mendeley Desktop*. Com esta ferramenta, foi possível organizar os materiais e trabalhar a normatização do conteúdo em uma única plataforma. Somente o fato do *software* possibilitar a ordenação de referências bibliográficas, traz uma economia de tempo considerável e facilita uma série de processos inseridos na pesquisa. Existiu uma certa dificuldade para adaptação ao *software*, que foi se atenuando conforme avançava seu uso. Os tutoriais de *internet* e cursos indicados pelo GRUPETNO UFPR, tornaram esta tarefa efetivamente menos complicada.

Materiais que também aparecem nesta pesquisa são os discos, livros e matérias de jornais. A pesquisa em discos via material físico se deu pelo LP (vinil), CDs e fitas cassete. As partituras também entram como base referencial para as investigações voltadas à escrita e análise musical. A obtenção desses documentos se deu via transcrição musical (SEEGER, 2008). Os materiais audiovisuais também se fizeram presentes, como vídeos, DVDs, acesso a sites como Youtube e VIMEO. A partir da década de 1990, o formato de videoclipe obteve grande êxito com os apreciadores do *heavy metal*.

A redação da Dissertação se deu a partir do mês de dezembro de 2021, sendo devidamente acompanhada pelo orientador com a periodicidade semanal em contatos frequentes.

1.4. MÉTODOS

1.4.1. Contextualização

O desenvolvimento do objeto principal de pesquisa deste trabalho, o *heavy metal* curitibano, se deu pelo desmembramento do termo em três etapas diferentes. Uma contextualização a nível internacional, outra em esfera nacional e a terceira e última, após o aporte específico em território curitibano. Desta maneira, foi possível estabelecer relações e discrepâncias em diferentes perspectivas. Teóricos como Will Straw, Jéder Janotti Júnior, Simone Pereira de Sá e Paulo Macan serviram como base para se consolidar a ideia de cena musical. A ideia de cena será abordada como um estudo de caso. Para Janotti e Pereira de Sá,

Antes de serem somente estudos de caso, estas pesquisas fornecem bases para a reconfiguração continuada das definições de gênero musical. E através delas, torna-se possível compreender a importância do jogo processual que marca as constantes disputas entre o não reconhecimento de pertencimento a um gênero musical específico – quando músicos buscam “assinaturas singulares” – e o contínuo processo de categorização exercido nas performances de gosto por parte de críticos, fãs, apreciadores e usuários no universo da música. (JANOTTI JUNIOR, J; PEREIRA DE SÁ, 2018, p. 132).

É importante a investigação dos agentes, mas também dos espaços físicos que estes ocupam durante as práticas com o que se relaciona também ao terceiro e último ponto, o recorte temporal proposto. A investigação de um período abrangente demandaria maiores esforços de tempo e recursos do que esta pesquisa dispõe. Delimitados os focos e intenções da pesquisa, optou-se por seguir a ordem do macro para o microambiente. Ou seja, do geral para o específico. Cogitou-se a ideia de trabalhar com alguma medida advinda como diagrama ou gráficos, mas as orientações com o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez indicam que estas formas poderiam interpretar de maneira imprecisa que os movimentos das cenas musicais sejam algo estático, o que não se confere como factual. Portanto, o constante exercício do escopo se fez por um mapa mental, onde existiu uma constante tentativa de relação entre conceitos e práticas do objeto de pesquisa proposto. Sua construção levou todo o período de confecção da dissertação. Os gráficos e tabelas foram usados como referência aos resultados obtidos.

A Etnomusicologia é a linha de pesquisa deste trabalho e se fez presente a partir da contextualização. Para o estudo das práticas do *heavy metal*, ocorre uma relação de diferentes povos e suas ações musicais e extramusicais. É um gênero que, como poucos, possui adeptos em diversos locais pelo mundo. Esta discussão segue para o delineamento da ideia de globalização e como o *heavy metal* mescla os elementos culturais e sociais locais às características da música feita além das fronteiras geográficas. A instrumentação básica do *heavy metal* é essencialmente a mesma do rock: composta por voz, guitarra, bateria e contrabaixo. Obviamente, outros instrumentos se inserem dependendo ao subgênero e proposta artística para que determinado grupo se caracterize como metal. Usando esta mescla de instrumentos e estruturação rítmica e harmônica, cada prática local pode gerar modificações estruturais que, se analisadas sem maiores detalhes, podem passar despercebidos. Identifica-se a existência destas nuances que possam indicar algum traço ou traços de manifestações culturais locais nas estruturas musicais feitas pelos grupos de *heavy metal* curitibanos.

Após a etapa de contextualização, a pesquisa segue para uma análise dos locais onde estes eventos ocorrem. Reiterando que esta pesquisa foi realizada durante o período da pandemia da COVID 19, onde existiu restrição de circulação de pessoas nas ruas, assim como a realização dos eventos. Estudos com base em análises anteriores ao período alicerçaram a gênese do desenvolvimento teórico, possibilitando as visitas aos locais dos eventos somente a partir do mês de abril/ 2022, em que os decretos municipais permitiram a realização de eventos com público controlado. Nestes encontros, ocorreram outras restrições que serão delineadas na seção pertinente. Os conceitos abordados foram os espaços que compreendem os circuitos, território, categorias de eventos, atividades em espaço virtual durante a pandemia da COVID 19. Não menos importante, salienta-se que muitos dos locais que suportavam os eventos de *heavy metal* fecharam suas portas pelo fato dada a complexidade de se manter um local de show funcionando pelo período de 20 anos, devida a realidade econômica brasileira, mais precisamente curitibana. O fato é que poucos conseguiram se manter. Uma das hipóteses é a característica reservada no perfil da população curitibana. É uma capital conservadora e com hábitos interioranos, em muitos momentos. Se caracterizou por uma cidade que é excelente consumidora de cultura, no entanto existe pouco fomento para a cultura local, tendo em vista o tamanho deste mercado consumidor. Pouco se vê a cooperação entre grupos pertencentes ao mesmo subgênero ou cena, salvos alguns casos isolados. As parcerias composicionais entre agentes de grupos diversos também é algo que pouco se vê nos grupos de *heavy*

metal autorais curitibanos. Para a compreensão além da literatura, se fizeram entrevistas semiestruturadas em modelos presencial e virtual, com o intuito de voz para estes agentes que viveram *in loco* o cenário destes últimos 20 anos, para que possuam seu devido espaço, auxiliando na composição deste mosaico que compõe a cultura marginal da cidade.

O trabalho de etnografia teve como base autores como Seeger (1974), que exemplifica a importância da noção científica em justaposição à ponderação crítica durante as análises, além do esforço de se fazer uma anamnese com o maior grau de imparcialidade possível. Piedade (2008, p. 234) menciona que a etnografia não pode deixar de lado os músicos e outros agentes que fazem parte do fato social a ser descrito. Seguindo estes parâmetros, foi feita a análise de um evento específico que ocorreu em 30 de junho de 2022 em Curitiba. O evento ocorreu no Basement Pub, localizado na região central da cidade e contou com alguns grupos locais: DeathChaos, Hellgun e Atrocitus. O *headliner*⁹ veio de São Paulo foi o grupo feminino Crypta. O elenco contou também com a banda carioca Dark Tower Como a casa está habituada a receber eventos para este tipo de público, foi possível observar e analisar criticamente diversos aspectos sobre a cena musical *in loco* que serão devidamente mencionados na seção específica.

1.4.2. Trabalho de Campo

Além da pesquisa etnográfica realizada tanto em eventos específicos quanto no período do recorte proposto, a pesquisa de campo também foi feita por meio de entrevistas com os indivíduos selecionados de acordo com critérios estabelecidos, levando em consideração o recorte proposto. Os entrevistados tiveram alguma relevância para a cena musical curitibana. Como o trabalho contextualiza as características da cidade e sobre como Curitiba possui um histórico de capital roqueira, foram selecionados alguns agentes que viveram essa época anterior ao do período proposto, principalmente na década de 1990. O primeiro entrevistado é Carlos “Piu”, músico que tocou em uma banda que possuía grande projeção na cena local noventista, a Resist Control (1992-2000). Este grupo praticava um metal com referências no Grunge, Funk Rap Metal e Rock Alternativo. O músico seguiu sua carreira no meio independente, ocupando nos dias atuais o posto de integrante da MacumbaZilla, grupo que surgiu em 2012 em que o entrevistado é membro fundador.

⁹ Artista principal de um evento. Tradução livre do autor.

Outro entrevistado em campo foi Matheus Luciano, vocalista da HellGun, um dos grupos analisados nesta pesquisa.

O terceiro entrevistado foi Luís Marcelo Grande (Paulista) membro fundador e vocalista do grupo de Black Metal Amen Corner. Iniciaram as atividades na década de 1990 e são um dos expoentes do cenário curitibano, lançando discos considerados clássicos e produzindo até os dias atuais. O grupo é um arquivo histórico que continua sua trajetória e se adaptou às novas realidades, permanecendo em atividade por quase três décadas.

O quarto entrevistado é Geraldo Jair Ferreira JR, músico e empresário. Proprietário do 92 Graus the Underground Pub, casa que possui mais de 30 anos de história e serve como base para a cena alternativa curitibana como um todo, não se restringindo somente a algum gênero específico. A proposta da casa é abrir espaço para que artistas autorais tenham um espaço assegurado de apresentação. Passou por diversos lugares físicos durante sua história e mantendo-se firme na proposta de trabalhar com artistas autorais.

O quinto e último entrevistado é Newton Santos Junior, conhecido como Juninho. Proprietário da Let's Rock, uma das primeiras lojas especializadas em produtos destinados ao Rock da cidade. O empresário é um entusiasta da cena local há 30 anos, tem longa experiência no universo roqueiro a nível nacional e internacional.

O trabalho de campo também contou com algumas observações via etnografia descritiva. Com o roteiro de bares e casas noturnas reabrindo após as autoridades sanitárias atenuarem as medidas restritivas de circulação em função da pandemia do Coronavírus, a pesquisa em eventos se deu de forma gradativa. É um processo que possui papel relevante na construção da pesquisa. Para Laplantine (2004, p.14), o ato de ver, informado pelos modelos (e até pelos modos) culturais, está estreitamente ligado ao de prever, e o conhecimento muitas vezes, nessas condições, não vai além de um conhecimento que já sabíamos. A descrição autoetnográfica também se fez presente. Para Blanco,

Explicar o desenvolvimento e, em particular, o que significa pela autoetnografia pode implicar não apenas um debate entre defensores e detratores dessa prática, mas envolve também uma discussão epistemológica, uma vez que se refere à existência de diferentes possibilidades, formas ou caminhos de geração de conhecimento e poder transmiti-los. (BLANCO, 2012, p.171). Tradução livre do autor

O primeiro evento ocorreu da data de 30/06/2022 com os grupos CRYPTA, DARK TOWER, HELLGUN, ATROCITUS E DEATH CHAOS. Foi realizado na casa de shows Basement Cultural. Acompanhando a divulgação online da produtora *Mosh Productions*, responsável pelo evento, houve acordo para vendas de ingressos antecipados em estabelecimentos que possuem relação temática com o público potencial. Lojas de roupas e artigos dedicados a Rock, bares, endereços online foram os meios de aquisição do ingresso, que também era comercializado na portaria por um valor maior.

Figura 2: Flyer do evento etnografado da banda Crypta



FONTE: <https://www.wikimetal.com.br/crypta-anuncia-show-solo-em-curitiba-em-junho/>

_.Acesso em 25/05/2022.

O local do evento, Basement Cultural, possui ambiente interno e externo. Os concertos ocorreram na área interna, que se assemelha a um porão. No entanto é amplo, sonorizado e iluminado. De acordo com a vistoria da Prefeitura municipal de Curitiba, o ambiente possui lotação adequada de 450 pessoas. A área externa serve como local para fumantes e rodas de conversas em um ambiente mais silencioso e arejado. No pôster,

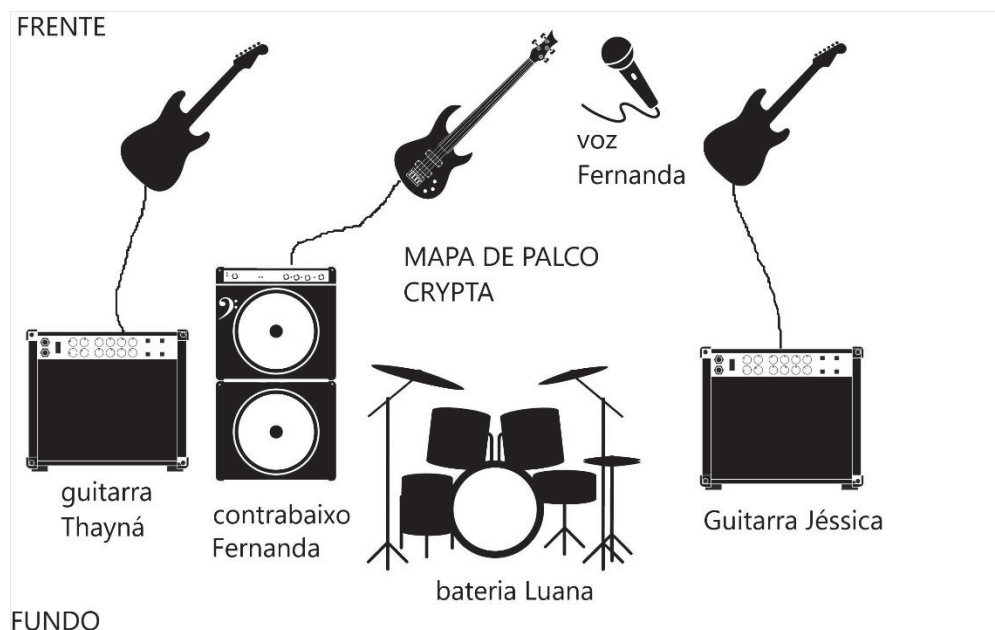
constava a informação que o evento se iniciaria as 19 horas, no entanto a primeira apresentação iniciou com atraso, precisamente as 20:30. O palco possui cerca de 1 metro de altura e pode ser ocultado com um par de cortinas negras. Foi abrindo essas cortinas, que o grupo DeathChaos iniciou sua apresentação. A sonorização do evento contava com boa qualidade tendo em vista o grau elevado de volume e definição de todos os instrumentos, pois estavam com uma mixagem onde era possível ouvir todos os instrumentos com definição. Todas as bandas participantes eram de heavy metal e o público foi de aproximadamente 160 pagantes, de acordo com o produtor Fabricio Vitor. Os grupos de abertura Death Chaos e Atrocitus possuem uma sonoridade que pode se encaixar no subgênero *death metal*, ambos possuindo um repertório de músicas autorais. A banda seguinte foi a Hellgun, que executou um *heavy metal* tradicional, com estilo vocal e construções que não são extremas como os grupos antecessores.

Durante a apresentação do grupo de *black metal* Dark Tower, do Rio de Janeiro, foi possível descrever a reação do público presente. De uma maneira ampla, as pessoas estavam atentas à apresentação, embora houvesse pouca interação durante os intervalos das músicas. Existiam poucos grupos de pessoas, percebia que alguns eram conhecidos e estavam em blocos de amigos, mas com a atenção focada na apresentação musical. Conversas triviais e comentários sobre a performance eram proferidos ao transcorrer do show, que gerava uma manifestação crescente de aplausos e ruídos a cada intervalo entre músicas. O público era predominantemente masculino e poucos dos presentes utilizam peças de roupas que não fosse da tonalidade escura. A apresentação se encerrou com 35 minutos de atraso e, ao término do show, o vocalista Flavio Gonçalves anunciou que encontrariam os interessados em alguns instantes no espaço dedicado a venda de merchandising. Os funcionários da casa estavam uniformizados e a comercialização de bebidas era feita com a compra antecipada de fichas de consumação, sendo estas posteriormente trocadas por produtos. O local não comercializou alimentos. Os banheiros masculino e feminino eram limpos e possuíam um zelador e zeladora, respectivamente, responsáveis que permaneciam nas portas de acesso, prontos a qualquer possível ocorrência dentro dos recintos. Encerrada a apresentação, o público saudou os integrantes e as cortinas se fecharam para o procedimento da troca de bandas. Neste intervalo, ocorria a inserção do som mecânico da casa, operado por um DJ. O repertório possuía grupos de metal extremo brasileiros e internacionais.

A sonorização da casa era feita por uma *house mix* na lateral do palco, sendo responsável pelo sistema de retorno dos músicos quanto dos PAs que se direcionavam ao

público. Artificio este utilizado com frequência para eventos de pequeno e médio porte. A *house mix* se localizava na lateral do palco. As caixas de som são suspensas, não há sistema de *subwoofer*, falantes voltados às frequências graves. O diagrama de som e luz pode ser conferido abaixo:

Figura 4: Mapa de palco evento Crypta



Fonte: o autor (2023)

Conseguimos permissão para acessar o fundo do palco e registrar o posicionamento dos instrumentos. O mapa de palco foi sistematizado de acordo com o que se via da perspectiva frontal, o mesmo da plateia. Frisando a importância da sistematização da etnografia, Vergara Figueroa afirma,

O relato etnográfico, da mesma forma, requer um quadro conceitual que vem de antropologia -e outras disciplinas - e permite ao antropólogo "ordenar" e interpretar a informação, e assim "penetrar" na realidade que confrontar. A crônica ignora essa inter-relação, ou em todo caso, seu uso não é sistemático, ou melhor, é excepcional. (VERGARA FIGUEROA, A, p.25, 2013). Tradução livre do autor

Os três primeiros grupos a se apresentarem na noite foram: DeathChaos, Atrocitus e Hell Gun. Sendo uma das atrações locais, havia apatia por parte do público, com poucas interações. O som estava com definição e mixagem superiores à primeira banda e a apresentação teve o tempo de 30 minutos.

Quarto grupo foi a DarkTower. Vindo do Rio de Janeiro/RJ, iniciou sua apresentação sem um anúncio prévio, com o baterista contando 4 tempos no prato de chimbal e uma entrada em anacruze no início do primeiro tema. O andamento rápido e cromatismos constantes causou de imediato maior atenção do público, que mostrava interação com o grupo se comparado às bandas iniciais. As afinações das guitarras, além do contrabaixo eram em mi. A sonoridade também pode ser denominada como *black metal*, tendo em vista a dinâmica de bpm's rápidos, estilo de vocal gutural e postura extrema. Para Leão:

Embora o death metal tenha surgido um pouco depois que as primeiras bandas a adotar o estilo ficassem famosas (na falta de rótulos, serviam speed metal ou loud fast), logo ficou evidente que bandas como Venom, Obituary, Deicide e Burzum não estavam na área para falar de amor. E por isso, o death metal transformou-se num dos mais temidos e pouco divulgados subgêneros do metal, justamente por sua atitude. Bom para quem gosta de underground (LEÃO, 1997, p. 144).

A iluminação do *Basement Cultural* não contemplava a necessidade de luz para o palco, deixando o espaço em tons escuros e com baixa visibilidade por se tratar de um grande porão. De longe, a visualização de palco fica dificultosa por conta da pouca iluminação. A parte frontal ao palco, destinada ao público, possui duas pilastras que dificultam a visualização, dependendo do ângulo que o indivíduo esteja assistindo o espetáculo.

1.4.3. Mapeamento digital

O mapeamento das casas que ainda estão em atividade foi realizado pelo aplicativo Google Maps, onde a versão interativa pode ser conferida no QR CODE abaixo:

Figura 5: QR CODE de mapa locais que incluem bandas autorais de heavy metal em Curitiba e RMC



Fonte: o autor (2023).

O processo de levantamento das informações se fez durante toda a execução do cronograma. Pode se perceber a predominância destes espaços na região central da cidade, ocorrendo poucos espaços nas regiões periféricas. Na Região metropolitana os espaços que aceitam bandas autorais de heavy metal são praticamente nulos, tornando o espaço do centro velho, no bairro São Francisco, como o de maior concentração de eventos e locais. Por uma perspectiva histórica, é no Largo da Ordem que o heavy metal acontece.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E IDENTITÁRIA DE CURITIBA

A cidade de Curitiba é a capital do estado do Paraná, um dos três estados que compõem a região sul do Brasil. Destas três unidades da federação, é a que se localiza mais ao norte, ou seja, faz divisa e também compõe a região centro sul do país. Sua fundação como cidade foi em 29 de março de 1693. Fica a 945 metros de altitude em relação ao litoral. De acordo com estimativa do IBGE no ano de 2020, possui cerca de 1.948.626 habitantes, incluindo sua região metropolitana. Seu desenvolvimento demográfico se deu principalmente a partir do séc. XIX, quando houve um êxodo de imigrantes oriundos de diversas partes do mundo. Este movimento migratório ocorreu não somente no território brasileiro, mas devido aos eventos que transformaram significativamente a geopolítica deste século. Citando mais especificamente, as duas guerras mundiais até a metade do séc. XX e a crise da bolsa de valores de 1929 geraram um número elevado de movimentos migratórios e reconfigurações sociais pelo globo. O Brasil recebeu imigrantes dentre estes europeus, asiáticos e africanos a partir do séc. XVII, os últimos na condição de escravizados. Foram estas diversas etnias que fundaram o caldeirão cultural da região sul, sendo afetada pelo regime capitalista e que possui em sua gênese as características deste sistema social. A cidade começou como província. Conforme descreve Mocellin:

Com grande realismo político, o presidente Zacarias estabeleceu diretrizes para consolidar e dar uma infraestrutura mínima à província recém-criada. A ligação com o litoral era precária, daí ter encarregado Henrique de Beaurepaire Rohan para que “examinasse as estradas, que de serra-acima se dirigem às

povoações do litoral, especialmente a da Graciosa”. Diante do “vazio demográfico” (na verdade o interior era povoado pelos nativos), sugeriu a vinda de imigrantes e a fundação de colônias (MOCELLIN, 2020, p.53).

O Paraná possui diversos povos originários, que foram praticamente dizimados com a chegada dos colonizadores e passagem dos bandeirantes. Este passado violento aprofunda as desigualdades sociais vividas pelo estado, mesmo que este possua um índice médio do IDH entre os melhores do país. Com o aumento dos movimentos migratórios, vieram povos de origem portuguesa, poloneses, alemães, italianos, ucranianos, espanhóis, árabes, franceses e judeus. Este mosaico comporta diferentes culturas em um mesmo espaço físico, também trazendo desavenças desde seus locais de origem. Existem questões históricas que perpassam a inteligibilidade de determinadas culturas. Com esta multiplicidade de colonizadores, Curitiba se delineou como um local cosmopolita desde seu estabelecimento. É difícil pensar em um grupo étnico que se sobressaia na cidade. Foram as mãos de escravizados africanos e seus descendentes que construíram a arquitetura da cidade, mesmo que dentro da constante tentativa de ter suas práticas invisibilizadas.

O *rock* se enquadra na seara da música popular, pois é um gênero musical com características que referenciou elementos da cultura *pop*. Sendo o *heavy metal* um subgênero do *rock*, estes são resultantes da cultura ocidental. Este viés se origina da cultura grega e romana, respectivamente. A ideia da mitologia via deuses que possuíam características humanas é algo que antecede a cultura grega, mas foi a partir desta que o politeísmo ganhou maior força e originou o que seria o catolicismo, que baseia na imagem de uma entidade rodeada por outras divindades. Dentro do espectro de divindades da mitologia grega, existem duas figuras diametralmente opostas em termos de sentido. O primeiro é Apolo, filho de Zeus, o grande. Sendo vinculado à figura das artes, música, medicina e profecias. O fio condutor entre todas as atribuições de Apolo é a razão e ordem. Em contrapartida existe Dionísio, ou Baco. Este representa o caos e desordem, também sendo apontado como o Deus do vinho. Ambos formam uma antítese necessária para se conferir o equilíbrio ao universo das artes, que possui características dicotômicas que se complementam entre si. A razoabilidade de Apolo se opõe ao niilismo dionisíaco, algo dispondo que toda bondade possui uma quantidade de maldade e vice-versa. O *heavy metal* possui elementos oriundos de Apolo, mas se analisado esteticamente possui maior proximidade com *Dionísio*. Esta atitude errante que o *rock* e consequentemente o *heavy metal* possuem advém de fatos anteriores à concepção destes como gênero musical e

ocorrem desde que a civilização se reconhece como tal. O pensador Friedrich Nietzsche ilustra da seguinte maneira:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, trad.1992, p.27).

A notação e os sistemas musicais baseiam-se, por origem, nas práticas realizadas pelo ocidente. Diferente da música produzida em culturas não-ocidentais que possuem códigos e finalidades próprias que se diferem do *heavy metal*. O uso da escala temperada, forma escrita, instrumentação e formatação pelo viés ocidental não impede que referências às demais culturas não possam ser representadas em suas construções musicais. Ao contrário, existem grupos locais que explicitam tais referências com universos fora do ocidente. Com o passar dos anos, o *heavy metal* deixou de ser uma manifestação periférica para se tornar um produto integrante da indústria cultural. De toda forma, sua história e simbologia se moldaram no hemisfério norte, principalmente nos polos Estados Unidos/ Europa. Além dos aspectos musicais, em um primeiro momento o conteúdo lírico se baseia nos escritores, filósofos e literaturas também ocidentais. A referência tanto estrutural quanto temática perpassa por referência às teorias formuladas por filósofos da Grécia antiga como Sócrates, Platão e Aristóteles, mas também por pensadores modernos como Espinoza, Kant e Nietzsche. Dentre as análises sobre música realizadas por Nietzsche, a autora Katja Bohmann pondera:

A música é para Nietzsche a arte mais elevada, estando munida da capacidade de atingir o sentido da vida em si mesma, pois a estrutura trágica da arte musical é análoga à estrutura trágica à existência no mundo (BOHMANN 2011, p.2).

2.2 HEAVY METAL: O MITO, O RITO E SEU COMPLEXO GENÉRICO

O gênero musical Metal se desenvolveu desde sua consolidação na década de 1980, possuindo algumas especificidades estilísticas. Partindo da perspectiva

etnomusicológica, o estudo sistêmico das músicas e suas práticas em diferentes lugares buscando entender seus contextos culturais, históricos e sociais. Aplicando esse enfoque ao Metal, podemos identificar características que o qualificam como um gênero musical distinto, como o uso proeminente de guitarras distorcidas, linhas de baixo intensas, bateria com padrões rítmicos bem delineados (em geral com o apoio de dois bumbos ou pedal duplo), além de vocais frequentemente agressivos e/ou expressivos. Esses atributos criam uma sonoridade característica e facilmente reconhecível. Para Fabbri Um gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (1981, p.1). No caso do Metal e pensando na sociedade como um todo, as regras não foram tão aceitas por esta, excetuando-se pelos seus adeptos da música pesada. Se caracteriza por uma prática segmentada.

O Metal em sua forma ampla, toca em uma série de questões que muitas vezes são mal vistas pelo estrato social em geral: as vestimentas que fogem do padrão, a alta carga sonora, violência simbólica e uso de vocalizações extremas são fatores que balançam o padrão social, sem contar os fatores comportamentais: uso de substâncias ilícitas, promiscuidade, aversão ao establishment, etc. Em uma sociedade massificada, condutas ligeiramente diferentes do que é visto como normativo, podem significar uma atitude desafiadora. Para o formato canção que é tão difundido nos meios de comunicação, o Metal muitas vezes se referencia em formas estendidas da supracitada forma musical. Os temas passam da média dos 3 minutos aceitos pelas grandes rádios e companhias de televisão que ainda não sucumbiram ao meio digital. Mesmo com tamanhos menores, esses meios são determinantes para comunicar com parte significativa das classes sociais, pois seu acesso é facilitado.

Quando se pensa no fator extramusical, o Metal também preconiza aspectos de cultura e identidade, desenvolvendo particularidades com uma identidade específica, que inclui estilos de vida, moda, símbolos e rituais específicos. A estética e as letras das músicas frequentemente abordam temas como o ocultismo, a rebeldia, a mitologia, a alienação social e outros assuntos que se tornaram marcas registradas do gênero.

As comunidades de fãs existem no mundo todo e seus subgêneros se mesclam de forma cada vez mais dinâmica, com o passar do tempo. Existem várias subculturas e subgêneros, como thrash metal, death metal, power metal, black metal, entre outros. Cada subgênero possui suas próprias características musicais distintas, mas todos

compartilham uma abordagem pesada e intensa, seja para lugares distontos como a fúria ou a melancolia. Conforme afirmado anteriormente, dentro do Metal existem diversas subtipificações em que essas comunidades se unem em torno da música, participam de shows e festivais e compartilham uma conexão cultural por meio dessa forma de expressão musical. Subgêneros surgiram como o heavy metal, death metal, black metal, por exemplo, determinam um estreitamento de uma série de fatores tanto musicais quanto extramusicais que denotam a característica fina de cada segmento. Subgêneros também podem ser combinados, tais como o death/black metal, thrashcore, heavy metal progressivo, deathcore, dentre outros. Existe uma seara de subgêneros ou estilos de Metal, o qual merece um estudo aprofundado e sistemático em pesquisas futuras, dado que uma dissertação seria um espaço restritivo para tal empreitada. Possui um som característico e facilmente identificável, diferenciando-se de outros estilos musicais, como o rock, o pop ou o jazz. Ele se destaca por sua abordagem intensa e altamente amplificada, com elementos característicos de composição e performance. Importante salientar que desenvolveu uma comunidade dedicada de fãs e uma cultura própria, com estilos de vida, moda, linguagem e símbolos característicos. Festivais e eventos dedicados ao gênero são realizados em todo o mundo.

O Metal tem uma história que remonta à década de 1960, com bandas pioneiras que ajudaram a moldar o gênero. Ao longo do tempo, evoluiu e se diversificou em diversos subgêneros, cada um com suas próprias características e identidades musicais. Sobre a diferenciação entre gêneros musicais, Fabbri afirma,

É o caso da escolha entre “sons musicais” e “ruídos”, dos sistemas de notas, da concepção do tempo musical, da importância a atribuir aos vários elementos (melódico, harmônico, rítmico), do nível de complexidade que todo um sistema musical, ou um único gênero está preparado para admitir. Há um elemento comum a esses aspectos e é que cada instante de um evento envolvendo o som contém uma quantidade enorme de informações em comparação com o que é humanamente possível gerenciar. Os códigos musicais reduzem essa quantidade mostrando o que é significativo e o que não é, o que vale a pena relacionar com outros fatos e o que deve ser considerado ruído de fundo (como na definição de silêncio). (FABBRI, 1981, p.3)

Transcendendo fronteiras geográficas e culturais, ganhando popularidade em muitos países e impactando outras formas de música e expressão artística, ocorreu um movimento de mescla do Metal com culturas locais, por se tratar de algo intercultural e globalizado. Sua influência pode ser vista em diferentes contextos culturais ao redor do mundo, possibilitando uma análise antropológica. Para Agier (2001), uma abordagem relacional estreita a antropologia de problemáticas da identidade através de um uma

perspectiva contextual, construtivista dada a situação. Partindo da premissa que não há uma definição de identidade em si mesma, determinados processos identitários estariam inseridos em seus contextos e suas dadas especificidades. (AGIER, 2001, p.9). A partir do viés da etnomusicologia, o Metal é considerado um gênero musical distintivo, com suas próprias características musicais, comunidades culturais e influência global. Sua importância e valor como forma de expressão musical são reconhecidos e estudados dentro desse campo de estudo acadêmico.

Os estilos e suas derivações musicais, em suma, possuem sua própria mitologia. Para delimitar um termo tão amplo, é necessária sua compreensão dentro do propósito desta pesquisa. Para toda mitologia, existem seus respectivos mitos. Quando se pensa em *heavy metal*, existem alguns caminhos que podem ser seguidos. Por se se posicionar nas esferas da extremidade tanto musical quanto discursiva, os mitos relacionados ao *heavy metal* podem ser pensados a partir de duas bases quanto a seu início: religião, mais precisamente o ocultismo, mas que fossem contrários aos credos ligados ao cristianismo. Para John Greer,

Pode ser útil pensar no ocultismo como um conhecimento repudiado pelo mundo ocidental. Cada sociedade tem um conjunto de saberes condenado pelas autoridades intelectuais da época, mas que continua a ser estudado e ensinado fora dos canais normais de educação e da opinião pública (GREER 2021, p.15).

As linguagens cinematográficas dos filmes de terror também fazem parte deste mosaico. Para Lévi-Strauss (1964), o pensar mitologicamente é também pensar musicalmente. Para o autor, a música une atributos contrários: de ser inteligível e intraduzível, respectivamente. Dentro deste espectro, o *heavy metal* pode ser apoiado na figura do mito, ou seja, de que sua música se justifica por sua própria linguagem. A música por si só causa alteração em seu ouvinte. É importante somar os aspectos metabólicos, respiratórios e de animação às características musicais do *heavy metal*: volume alto, expressividade projetada, aspectos líricos, cênicos e interpretativos constantes em seu material. Esta alta carga de volume sonoro cria de imediato a aceleração nos batimentos cardíacos, podendo gerar movimentação ou excitação corporal perante a rítmica marcada, caracterizada em suas composições. O *heavy metal*, quando em local e público propício, causa uma espécie de intoxicação sonora, causando efeitos de ordem física e psíquica ao seu ouvinte. Caso estivesse inserido na mitologia grega,

certamente seria dionisíaco. Porque este ambiente, de certa forma caótico que o *heavy metal* reproduz, em nada se parece com uma ordem lógica, demonstrando que existem graus de organização até mesmo em algo que representa simbolicamente a desordem.

O marco simbólico que denota o surgimento do *heavy metal* é o lançamento do primeiro disco do grupo britânico *Black Sabbath*. A criação do mito inicia pela data de seu lançamento: Sexta-feira, 13 de fevereiro de 1970. O número 13 associado ao dia de sexta-feira é conhecido no imaginário popular como uma data que inspira má sorte, o grupo se aproveitou deste fato para instaurar mais um componente na aura subversiva do *heavy metal*:

Desde o começo, o entusiasmo poderoso do *Black Sabbath* reverberava para além dos perímetros da opinião geral. Profetas criados à margem da sociedade inglesa, eles eram desempregados, socialmente desprezíveis e, ainda, moralmente suspeitos. Seus quatro membros nasceram entre 1948 e 1949 em Birmingham, na Inglaterra, uma decadente cidade industrial, sobrevivendo à época em que a Europa já não se orgulhava dessa indústria (CHRISTE, 2010, p.13).

O *Black Sabbath* foi o primeiro grupo da história que apresentava o conjunto de elementos que caracteriza o *heavy metal* em um registro fonográfico. Grupos anteriores possuíam os requisitos que perpassam o gênero como o peso das guitarras, bateria marcada e estética sombria, mas certamente o grupo britânico foi o primeiro a reunir estes elementos iconográficos em um material, tornando-se notório após os anos que se passaram como a referência que denota as principais características do estilo. A representação da capa é um elemento que agrega esta simbologia com base em filmes de terror e ocultismo. Não obstante, a estética figurinística do grupo se calcava em indumentárias negras, cruzes pratas e cabelos longos, uma versão soturna dos padrões do período. Segundo Christie (2010, p.19), o *heavy metal* nasceu para salvar a geração que acompanhava a decadência do gênero *rock*. O autor explica que num show dos *rolling stones* no *Altamont Raceway* no ano de 1969, onde ocorreram quatro mortes de jovens, chocou o público e o desiluiu de uma maneira geral perante os ideais pacifistas. Nos anos seguintes, a figura de paz e amor do *rock* também abriu espaço a facetas que interagem com outros polos sonoros, filosóficos e sensoriais.

A Inglaterra é um país sob o regime político monárquico parlamentarista, de tradição conservadora, sendo pelo lado religioso um país de maioria católica. O ocultismo e satanismo são as vias contrárias a esta visão religiosa, sendo utilizadas prontamente pelo

grupo *Black Sabbath* para contrapor o *establishment* de forma a promover repercussão dentro das esferas sociais e midiáticas, sejam elas de forma positiva ou negativa. A imprensa era a grande propagadora de informações à população nestes tempos, sendo ocupada principalmente por jornais impressos e rádio.

As crenças que encampam o ocultismo convergem-se na temática monoteísta, onde se crê em uma entidade superior que rege as forças do universo. O termo oculto refere-se ao conhecimento do que é considerado paranormal, se opondo diretamente aos estudos das ciências do mensurável. É uma forma simbólica de unificar os segregados, excluídos e pormenorizados.

Dentro da seara do ocultismo, existe uma referência direta ao que viria a ser a estética do primeiro disco do *Black Sabbath*. Na capa, uma mulher com uma veste negra e semblante enigmático sugere que esta fosse a personificação de uma bruxa. Este termo possui diversas conotações com o passar dos tempos, servindo até mesmo como argumento para que a Igreja Católica Apostólica Romana cometesse atos violentos no período da Idade Média, queimando mulheres que não se submetessem ao cristianismo e cometendo os mais diversos abusos.

As crenças acompanham a civilização desde seus primórdios. Sejam estas para explicar o que não se explica pela percepção humana ou para justificar estágios onde não se existe a certeza de que o sobrenatural de fato exista, como é o caso do que conhecemos por pós-morte. A ideia de que este pode ser o único plano em que há vida é uma dúvida que acompanha a humanidade e, conseqüentemente, as crenças religiosas tentam justificar questões que ainda não foram comprovadas empiricamente, até o momento. A ciência, por exemplo, dentro de seus mecanismos, não encampa este tipo de estudo, pois caracteriza o estudo dos fenômenos naturais. Ideologias como o ocultismo vem com a função de explicar o que é considerado sobrenatural. Com base na filosofia de Espinosa, Will Durant (1997, p.96) afirma que “Como partes de um todo somos imortais. ‘A mente humana não pode ser abosolutamente destruída com o corpo humano’.” Uma das formas dessa suposta imortalidade são as artes, postergam a obra dos que se foram.

Tendo em vista este conjunto de símbolos, é possível vislumbrar um mosaico onde o *heavy metal* se localiza. Para que este mosaico de fato esteja caracterizado, existe a cor que simboliza estes campos estéticos. Ou melhor, a ausência delas: o preto. Cor esta que, ao contrário do branco, significa a ausência de todas as cores, pois estas não se refletem quando estão em contato com a cor negra. Para haver cor, é necessário haver luz. O preto é o contrário. Para um gênero musical que surge de forma marginal, o preto é

escolha lógica e aparece nas mais diversas esferas. Desde as roupas em sua maioria nesta cor, mas na estética sombria e preferencial por cores frias, pastéis ou opacas. Para Maranhão,

Numa leitura filosófica e artística, depreende-se que a cor é uma informação visual, gerada por um estímulo, que é percebida pelos nossos olhos e interpretada pelo nosso cérebro, podendo estar relacionada a um sentimento, a um acontecimento, e capaz de despertar emoções. (MARANHÃO, 2022, p.11)

Reúne elementos e migra para este campo em contraposição ao cristianismo predominante tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos. Inicia-se como uma linguagem que afeta principalmente e reúne os diversos elementos que viriam a formar o que seria a anti-música, termo adotado principalmente pelo movimento *punk*. Se Blacking (1995, p.51) escreve que música se caracteriza por sons humanamente organizados, o *punk rock niilista* e alguns subgêneros do *heavy metal* seguem, em determinados momentos, uma lógica inversa a esta ideia. A música pode ser a união de sons humanamente desorganizados.

A Inglaterra estava em recuperação da grande crise de 1929, a industrialização não era mais um sinônimo de progresso. Dos anos 1950 em diante, surgiram as mazelas do *boom* industrial. O que primeiro foi um sinal de prosperidade e avanço, nas décadas seguintes se mostraram como as consequências podem ser difíceis: desemprego, violência, exploração da classe trabalhadora, desigualdade social e poluição nas periferias, longe das abastadas moradias dos proprietários destas indústrias. Com uma classe de jovens à mercê de problemas sociais, descrença na monarquia e questionamento da teoria cristã, muitos destes jovens se envolveram nos mais diversos delitos e atividades relacionadas ao submundo, tanto social quanto espiritual. A adoração pelos que se representavam como os anticristos se tornou algo natural para quem se interessaria em chocar a sociedade conservadora, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra. Toda a programação daquele novo advento, a televisão, era direcionado às famílias. O rádio ainda era o principal difusor de informação e entretenimento para as grandes massas e seguia este mesmo molde. Não existia programação para esta casta de jovens que estavam dispostos a se divertir e consumir, mesmo com as mazelas sociais que enfrentavam. A prosperidade do pós-guerra que gerou até um termo para os bebês nascidos durante esta bonança pelo lado vencedor da II guerra mundial (*baby boomers*). O recado, de forma indireta, é de que estes jovens não deveriam buscar diversão e sim montar uma família,

conseguir um emprego, pagar contas e enriquecer cada vez mais os donos dos meios de produção, pois a diversão e entretenimento é algo que foge ao sisudo rito ecumênico ligado ao catolicismo. É difícil estabelecer um paralelo de miséria entre um país rico se comparado a um periférico, mas em um mundo capitalista a riqueza não existirá sem a pobreza. Como afirma Marx (2011, p.476), "Se os extremos da pobreza não diminuíram, eles aumentaram, já que aumentaram os extremos da riqueza". Tendo este embate de segregação social, negação da política e religião vigentes, o *heavy metal* aparece como a negação que era vigente e bem visto pelas esferas sociais e evidenciando este lado obscuro do *rock n roll*, estilo que por si próprio também se apresenta como marginal. Era bastante comum os músicos de metal nos primórdios a Inglaterra terem problemas com a lei. Degenerados, renegados e pessoas socialmente questionáveis se encontravam em um mito de música obscura que surgia no pós-guerra. Para Friedlander (2015, p. 25), "Por volta do começo dos anos 70, o público do rock tinha chegado a uma certa idade, e uma nova geração de ouvintes buscou sons diferentes daqueles procurados pelos seus contemporâneos mais velhos, que ainda se apegavam a seus favoritos dos anos 60".

Wicca é uma religião neopagã referenciada por credos ou práticas ritualísticas da Europa ocidental que são anteriores ao aparecimento do cristianismo. É uma das crenças que compõem o leque dos mitos que circundam o *heavy metal*. Sua simbologia vai pela direção dos delineamentos na cor preta associada a elementos de linguagem. As vestimentas na tonalidade negra são uma das diversas características que circundam não somente o *heavy metal*, mas o rock n' roll de uma maneira mais ampla. Sobre a linguagem, Lévi-Strauss escreve:

Se tentarmos entender a relação entre linguagem, mito e música, só o podemos fazer utilizando a linguagem como ponto de partida, podendo-se depois demonstrar que a música, por um lado, e a mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas que ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem. (Lévi-Strauss, 1978, p. 62).

A linguagem *headbanger* possui uma forma direta de comunicação, exacerbando as figuras que denominam o campo da agressividade simbólica. Este comportamento

reforça o rito corporal como as rodas de *mosh*¹⁰ e o *headbanging*¹¹. Dentre frases de ordem, palavras ríspidas são muitas vezes usadas em consonância com ideias que tendem a expressar de forma extrema uma gama de temáticas que perpassam entre a religião, crítica social e histórias fantásticas. A associação ao demônio tal como se conhece através do cristianismo, infere uma parte das temáticas que contribuem para a composição do mito no *heavy metal*. Saussure (1969, p.80) afirma que a linguagem é feita de elementos indissociáveis que são, de um lado, o som, e, por outro, o significado. A linguagem possui em sua essência o som, mas este nem sempre é música.

[...] a música e a mitologia eram, se assim se pode dizer, duas irmãs geradas pela linguagem que seguiram caminhos diferentes, escolhendo cada uma a sua direção – como na mitologia, em que um personagem vai para o Norte, enquanto o outro se dirige ao Sul, e nunca mais se encontram – pensei que, se não era capaz de compor com os sons, talvez o pudesse fazer com os significados. (Lévi-Strauss, 1978, p. 63).

A mitologia do *heavy metal* é passível de uma análise, como este texto procura contribuir. Longe dos grupos que atuam no cenário do rock, estes símbolos podem passar despercebidos no campo simbólico, no entanto aparecem de forma pormenorizada dentro da própria indústria cultural. O campo da mitologia roqueira em muitas vezes aparece como produto ou algo que se distancie do mito. Até mesmo na esfera acadêmica ocorre um certo desinteresse por parte de determinados círculos, relegando os estudos sobre as manifestações do gênero *heavy metal* como algo irrelevante. Existem uma série de alcunhas que colocam o rock, e por consequência o *heavy metal*, num campo de obscurantismo, sendo seus respectivos fazeres objetos de desdém por parte de alguns grupos acadêmicos. Nas décadas anteriores, o *heavy metal* sofreu críticas sob a alegação de que o rock e sua música, cantores e letras são usados como instrumentos machistas de dominação, o que causa distanciamento por parte da comunidade acadêmica. De fato, o mito do *heavy metal* se faz primordialmente através do masculino, mas a movimentação do feminino como lugar de pertencimento ao metal tem se inserido de forma efetiva nos tempos recentes. Em um primeiro momento, a figura da mulher foi inserida como objeto de temas dentro do universo rock para que, nas últimas décadas, seja também a de agente produtora e atue no *heavy metal*. Em suma, a mulher cada vez mais possui um papel consideravelmente efetivo participando de grupos, compondo e conferindo maior

¹⁰ Forma de dança que ocorre nos shows de metal onde o indivíduo projeta os braços e faz movimentos com a finalidade de acertar quem está próximo.

¹¹ Ato de mexer a cabeça e fazer os cabelos esvoaçarem, em geral acompanhando a rítmica da música. Acontece durante os shows de *heavy metal*.

diversidade a um cenário que em muitos momentos pode soar como machista. Esta tendência tem sido dispersada por meio dos avanços culturais da sociedade enquanto civilização. Neste aspecto, as pautas identitárias são de suma importância para que haja maior abertura no debate sobre a presença feminina dentro dos espaços do *heavy metal*. O mito do estilo ainda é primordialmente masculino, no entanto o conceito da cultura avança sobre determinados tabus.

Na segunda metade do século XX, estudos etnomusicológicos e sociomusicólogos evidenciaram a relevância das práticas musicais para a constituição dos sujeitos, das sociedades e das culturas. Contudo, a representação das artes – a exemplo da música – como algo secundário na sociedade pós-industrial ainda é corrente no meio acadêmico-científico e no senso comum. (Arroyo, 2013, p.14).

O *heavy metal* é um produto oriundo do que pode ser chamado de civilização ocidental. Este recorte temporal que converge uma série de práticas sociais, determina a gênese do conceito de cultura. Termo este que, desde seus primórdios, encontra-se em constante desenvolvimento. Sobre as heranças da cultura ocidental, Roque Laraia afirma:

A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade. Por isto, discriminamos o comportamento desviante. (LARAIA, 1986, p.67).

O agir fora dos padrões é algo intrínseco ao mito do *heavy metal*. A cor negra, a figura da bruxa, que simbolizam o feminino e a marginalidade, vêm de encontro ao conceito do gênero. Não somente ao musical, mas estético. A ideia da mãe natureza se converte em uma figura feminina de vestes negras, presente na capa do disco de estreia do grupo Black Sabbath, considerado a pedra fundamental do *heavy metal*. A estética com base no ocultismo em uma sociedade conservadora, sendo ela estadunidense ou inglesa até então, gera um número de interpretações e preconceitos. O que deve ser levado em consideração é o fato de que a leitura deste estilo e suas origens não deve ser rasa ou apressada, pois existem algumas lacunas a serem preenchidas neste contexto.

A ideia da marginalidade parte do rock n roll em sua primeira onda. Basicamente formado por jovens suburbanos que usavam calça jeans e camiseta branca, estas remanescentes das linhas de trabalho nas indústrias. Com poucas perspectivas após a crise econômica de 1929, existiu um número significativo de pessoas que fizeram esta cultura urbana se propagar por toda a Inglaterra, incluindo a cidade de Birmingham. Para Friedlander:

Na era do homem de empresa, na qual os pais trabalhadores se esforçavam para ter seu lugar e se conformar, o rock se tornou um catalisador para os adolescentes formarem sua própria identidade de grupo – um companheirismo entre que gostavam de música e se identificavam com ela. (FRIEDLANDER, 2015, p. 46).

Cidade em que ocorrera um movimento acadêmico com importantes pensadores sobre a sociologia, posteriormente intitulados como Escola de Birmingham. A princípio, os integrantes do Black Sabbath, conterrâneos deste grupo de pensadores, não possuem envolvimento direto com estes acadêmicos. Um fato é pertinente: o rock possui origem proletária. Advém da cultura popular, sendo esta algo que pode transitar em diferentes territórios. É algo que se estendeu nas mais diversas regiões do planeta com características comuns ao conceito de globalização. Diferente de gêneros regionais como o samba no Brasil por exemplo, o *heavy metal* possui graus de internacionalização para além das fronteiras geográficas as quais surgiram. O samba pode ser e de fato é tocado além das fronteiras brasileiras, mas não estabelece a ideia de cena musical fora de seus territórios de origem. O momento do desenvolvimento do *heavy metal* coincide com a industrialização nos processos de produção de bens de consumo. Estes foram determinantes para a consolidação das bases do capitalismo, onde a produção em massa se fez necessária para o aumento das margens de lucro em detrimento ao aumento na capacidade de produção no ramo industrial. A ideia de produção em massa também se estende a cultura popular, sendo necessário que a partir do séc. XX exista uma acentuação no que diz respeito em que as manifestações culturais gerem produtos, para que se entendam como tal. A rapidez de consumo do público jovem e as transformações a que as civilizações globalizadas passaram em meados deste século traduzem algumas expressões do rock como cultura. Para Laraia,

Cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. (LARAIA, 1986, p. 101).

O *heavy metal* se enquadra na categoria de música popular, pois foi concebido e praticado em um primeiro momento, à margem dos centros formais de aprendizagem de música. A referência direta ao blues e rock n roll em sua gênese. Dentro da cultura popular, existe uma série de designações e estruturas de composição, portanto nesse caso

com uma maior ênfase ao formato canção. Sua estrutura básica é composta por texto e melodia. Seus usos e funções distinguem entre uso de caráter religioso, contemplativo, educativo e entretenimento.

Como todo gênero musical que inclui tantos adeptos mundo afora, o *heavy metal*, mesmo em suas diferenças, possui alguns ritos identificáveis. Para um número considerável de pessoas, a incorporação extramusical constante no rock e seus derivados pode ser considerado um estilo de vida. Neste gênero, a música é o fio condutor, mas não a única forma de expressividade. Como um agrupamento por interesses comuns, existe a celebração aos ritos, sendo o mais notável deles a indumentária, seguido dos shows e concertos.

O rito do *heavy metal* se relaciona pela indumentária negra. Esta cor é o mote do metal e pode ser considerada o segundo ponto de identificação com os demais simpatizantes deste grupo, vindo após a música. A partir do momento em que o rito faz com que os adeptos se integrem a partir da música e indumentária, ele se fecha onde tudo se encontra: os eventos ou shows de heavy metal. De acordo com Laplantine,

Enfim, se a descrição não é menos temporal do que espacial, é porque a própria atividade que consiste em tornar qualquer coisa visível supõe a mediação da linguagem, a qual não fica quieta, tendo um caráter eminentemente rítmico. Não poderíamos, pois opor, como faz, por exemplo, Lessing, de um lado que revelaria uma sucessão de fatos e do outro a descrição que seria pura simultaneidade (LAPLANTINE, 2014, p.96).

Dentro da cultura roqueira que abarcava o início dos anos 2000, existia um apego ao material físico. Parte do público consumidor do estilo musical é um colecionista. Este apego aos ícones e materiais passam por canhotos de ingressos para eventos, discos, camisetas, acessórios como calças, coletes, bonés e tudo que possa ser estampado com alguma logomarca de banda ou algo que se refira à estética soturna do rock pesado. Importante não é ouvir, mas também obter uma identificação visual pelo grupo a que pertence.

Os eventos ou shows de *heavy metal* se caracterizam por muitos decibéis. A música possui expressividade e intensidade exacerbada, contando com o advento da sonorização. Quando tratamos do eixo extremo do *heavy metal*, existe pouco espaço para cadenciamento, interlúdios e melodias que soem agradáveis. A própria característica de construção das composições trabalha em via contrária. O uso constante de cromatismos, andamentos rápidos e sessões rítmicas presentes fazem com que o *heavy metal* possua

esta roupagem particular, tal qual feito para transgredir. A dinâmica vocal advém dos vocais chamados limpos, ou seja, com pouca distorção e trabalho na região mais aguda para os cantores, que em muitos casos se enquadram na categoria de tenor. Referência direta à ópera e canto lírico. Uso moderado de drives e técnicas que transformem o cantar em algo mais próximo do *scream*¹² também se fazem presentes. Em contrapartida, os vocais guturais formam uma via oposta para os estilos vocais citados anteriormente. Com uma instrumentação voltada a uma dinâmica que possui acentuada pressão sonora, sessões rítmicas intensas e guitarras distorcidas, o *heavy metal* curitibano tem sua descrição como uma face extrema do *rock n roll*.

Os vocais classificados guturais fazem parte da seara de subgêneros que habitam o *heavy metal* e foram bastante utilizados por grupos seminais da cidade de Curitiba. Utilizando dois expoentes locais do metal, foi fundada em 1992 e permanece ativa até os tempos atuais. Amen Corner e a Semblant, duas bandas com projeção na cena analisadas, utilizam deste tipo de voz em seu repertório. O cantor que se intitula sob o codinome Sucoth Benoth trata a Amen Corner como um grupo de *black metal*. A sessão vocal se situa entre o gutural, o gritado (*scream*) e sussurros. Todos se intercalando para o decifro das poesias e instrumental soturnos, com temáticas satanistas. O tipo de canto gutural se assemelha as vocalizações de determinados povos, como os mongóis e os esquimós, ambos da ásia central e hemisfério norte, respectivamente. A característica básica do perfil vocal destes povos é a emissão de dois ou três sons simultâneos, o que assemelha o canto gutural a estes tipos de vocalizações. A voz emite uma nota base sobre uma textura distorcida, gerando o ruído e preenchimento necessários. O grupo Semblant também se utiliza em parte dos vocais guturais por seu cantor do gênero masculino, Sergio Mazul. Se utilizando de uma mescla de estilos, confere versatilidade sobre a voz essencialmente lírica da cantora Mizuho Lin. Este duo provém maiores possibilidades e harmonizações. Ambos os grupos possuem as letras de suas músicas no idioma inglês e possui muitos fãs fora do território curitibano.

Para Tatit (2003, p.7), a análise da compreensão se inicia pelas ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da canção popular. Após esta primeira análise, se inicia uma verificação sob os demais aspectos melódicos e harmônicos conferem maior profundidade à investigação. Pensando pela ótica dos músicos, a rítmica é o elemento base que gera a estrutura para o que vem a ser uma canção

¹² Técnica que assemelha a voz cantada ao grito.

popular. Quando se fala de ritmo, não se trata somente dos instrumentos de percussão, pois este conceito se aplica a todos os instrumentos. Sem rítmica não se faz uma marcação de tempo com base na pulsação. A canção popular utiliza desta marcação para conferir estrutura ao texto cantado. É devido ao uso do formato canção na música popular, que se faz necessária uma análise sobre seus componentes e como tal se relaciona ao mercado.

CAPITULO 3 - REVISÃO

3.1 MÚSICA POPULAR E MERCADO

Os espaços que a música compreende nas relações humanas é bastante amplo ao decorrer de sua história. No sistema capitalista e globalizado que a maioria das civilizações atuais se encontram, essa relação de comércio e serviços se enquadra na categoria de mercado. O ramo da música movimenta bilhões de dólares ao redor do globo e caracteriza parte significativa na indústria cultural em seus mais diversos graus. O *heavy metal* é um subgênero musical globalizado e apresenta característica comuns, mesmo sendo praticado em diversas culturas. Não obstante, dentro destas práticas se localizam diferenças, tendo em vista o contexto em que são produzidas. A teia de contatos de forma instantânea caracteriza as cenas musicais enquanto pequenos grupos de interesses afins. É a segmentação de algo que é refazer termo segmentado em sua essência.

As cenas musicais podem ser entendidas como comunidades. É uma representação direcionada ao que se entende como convívio social. Estes relacionamentos geram movimentos que podem ser compreendidos como complexos.

O humano é um ser a um só tempo plenamente biológico e plenamente cultural, que traz em si a unidualidade originária. É super e hipervivente: desenvolveu de modo surpreendente as potencialidades da vida. Exprime de maneira hipertrofiada as qualidades egocêntricas e altruístas do indivíduo, alcança paroxismos de vida em êxtases e na embriaguez, ferve de ardores orgiásticos e orgásmicos, e é nesta hipervitalidade que o Homo sapiens é também Homo demens (MORIN, 2000, p.52).

Nas sociedades conectadas atuais, as redes sociais são uma das fontes de propagação da informação de modo interativo. Em tempos anteriores, para se produzir qualquer forma de conteúdo era necessário o aporte de um sistema de mídia para sua propagação - geralmente impressa, televisiva ou radiofônica - que distribuísse este conteúdo ao maior número possível de pessoas. A popularização do acesso à internet mudou este panorama, pois com o passar dos tempos em que as redes sociais se desenvolveram, ocorreu o fenômeno da possibilidade de interação de um indivíduo com diversos outros em espaço virtual. O ambiente digital adentrou cada vez mais na vida das sociedades, sendo este um mundo compartilhado com o real. Desde o início do séc. XXI, a cultura de uma mídia que propagava informação, vem de encontro a outras mídias que interagem de forma quase instantânea entre interlocutor e audiência. Os tempos atuais são de convergência a estes dois modos de interação. Para Jenkins,

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (JENKINS, 2009, p. 23).

Quando se pensa em mercado da música, existem diversas facetas que o compõe. Com o advento dos arquivos digitais de música, se exerceu uma ampla discussão sobre o modo de consumo da música, seus direitos autorais e como os artistas assimilam essa mudança de paradigma. Os mais afetados foram os artistas do *mainstream*, ou seja, a camada superficial da música enquanto negócio. São os artistas que possuem maior visibilidade e são amparados por grupos executivos que ditam as regras dentro deste mercado. Na parte periférica desse sistema estão os artistas independentes, que em muitas vezes contam com pouco ou nenhum apoio, necessitando trabalhar com toda a parte além-música que a profissão pede. Além de compor, gravar e performar, também cuidam da parte executiva, *marketing*, relacionamento e agendamento de shows. A postura independente é considerada, por vezes, uma atitude perante as vivências do mercado,

Dar conta do que é ser “independente” no mundo da música é ir além do debate que envolve indies e majors. Indie é um estado mental, não é necessariamente um som particular ou uma atitude concreta. O mesmo valor contra-hegemônico

pode estar presente tanto no trabalho de garotos brancos de classe média que gravam para uma empresa multinacional quanto no desempenho de uma banda de rock hardcore radical e anticorporativa: ou seja, a validade de uma proposta se mede exclusivamente em função de seus valores estéticos, de seu significado pontual em um momento concreto, em um contexto histórico e cultural bem delimitado (BLANQUEZ; FREIRE, 2004, p.12-13).

O *mainstream* da música popular reverbera no *heavy metal*, pois o subgênero se encontra nesta seara, sendo uma vertente direcionada ao extremo e possuindo suas peculiaridades. Por ser um estilo musical voltado ao público jovem em suas primeiras décadas e por possuir características sonoras que não seguem as tendências que o *mainstream* espera, surgiu a necessidade de se criar mídias alternativas para a divulgação, tendo em vista que os principais conglomerados não possuíam interesse neste estilo considerado marginal. Desde o surgimento do *heavy metal* no Brasil que data da década de 1970, entusiastas e apreciadores do subgênero iniciaram trocas de cartas, fitas K7 e discos via correio; os fanzines, publicações independentes sobre determinado assunto, ganharam espaço dentro da cena que se formava até então. Outro tipo de publicação que influenciou o estilo são os gibis. A dificuldade em conseguir material nas primeiras décadas do *heavy metal* era acentuada, tendo em vista as dificuldades de importação dos discos e fitas K7 e rádio, até então os únicos meios de se ter acesso ao conteúdo musical dos grupos que ali surgiam. Importante salientar que o Brasil passava por um período de ditadura militar com repressão política, social e cultural. Todo produto oriundo das artes deveria ser aprovado pela censura por um departamento do governo chamado DOPS. O *heavy metal*, assim como o rock n roll eram praticamente desconhecidos, portanto vistos como ameaças por parte das cúpulas governamentais vigentes. O cenário não era favorável para a expansão do estilo no Brasil, naquele momento.

De acordo com a Doutrina de Segurança Nacional – base do regime militar -, qualquer cidadão era passível de ser acusado de “subversão”, podendo ser detido, torturado e morto, com base numa simples suspeita. As forças policiais-militares, sob pretexto de combater o que chamavam de “guerra revolucionária”, não precisavam prestar satisfação a nenhuma autoridade constitucional nem se ater a formalidades jurídicas nos combates aos ditos “subversivos”. Os que exerciam profissionalmente qualquer atividade de pensamento (professores, jornalistas, artistas, estudantes) eram os mais vigiados. (NAPOLITANO, 1998, p. 35).

Com a dissolução do regime militar brasileiro em 1985, o Brasil caminhava para um processo que desembocaria na formalização da Constituição Federal, em 1988. No entanto, o ano de 1985 representou um marco importante para a proliferação do *heavy metal* no Brasil: a primeira edição do festival Rock in Rio. Este foi o primeiro evento do subgênero que contou com diversas vertentes do rock n roll, incluindo o *heavy metal*. Havia apoio de uma grande emissora, a Rede Globo, além de seus meios de comunicação diversos, como rádio, jornais, etc. Pela primeira vez, um festival de grandes proporções contemplava grupos consagrados internacionalmente dividindo o mesmo espaço com artistas locais. O frescor da recém queda do regime militar brasileiro serviu como combustível para que a ideia do festival fosse abraçada em plano nacional. Com esta popularização do gênero rock a nível *mainstream* no Brasil, a demanda por produtos aumentou significativamente. Novas bandas surgiram, as publicações se profissionalizaram e era cada vez mais comum ver grupos estrangeiros excursionando em terras brasileiras. Não obstante, grupos brasileiros ganharam projeção internacional, como é o caso do Sepultura, Ratos de Porão e Sarcófago. Na cidade de Curitiba, surgiu uma cena roqueira e seus produtos já vinham sendo lançados. Nos anos 1980, a banda Blindagem se destacava por uma sonoridade rock n roll e lançava seus produtos. Discos de vinil, fitas cassete, camisetas e adesivos compunham a oferta por parte do grupo seminal de rock n roll curitibano. O heavy metal na cidade ganhou maiores delineamentos quanto sua produção a partir da década de 1990. Período este que, socialmente pensando, se deu por mudanças estruturais do que pensava o povo curitibano sobre si mesmo. Houve um forte *city marketing* sobre a cidade, gerando alcunhas à cidade como sendo “a Europa brasileira”, tendo em vista a imagem de cidade organizada e arborizada, relegando pouco desta característica de “primeiro mundo” somente a alguns pontos da região central da cidade. Parte desta crença se leva em consideração pelo fato de Curitiba ter sido a única capital brasileira que concluiu o plano urbano. O pesquisador Dennison de Oliveira (2000) alega que se criaram mitos em torno dessa ideia de “cidade de primeiro mundo”, ou ainda, de “cidade modelo”, a partir de uma conjuntura política e econômica, principalmente nos anos de ditadura militar no Brasil (1964-1985). Partindo dessa ideia, para Bega (2011), as imagens de Curitiba são “construídas” em dois momentos, um moderno, até a década de 1980 e outro pós-moderno, a partir dos anos 1990.

O metal curitibano ganhou força, de fato, a partir da década de 1990. Espaços maiores como Pedreira Paulo Leminski surgiram para atender a demanda de todos os

públicos, dentre eles o *heavy metal*. Os bares menores dispostos na região central da cidade, salvo alguns casos onde os espaços se localizavam nos bairros da cidade. Com esse aquecimento, se criou uma ideia de cena musical onde artistas, produtores, entusiastas, jornalistas e profissionais começaram a aparecer em maior quantidade.

3.2 INTERCULTURALIDADE E GLOBALIZAÇÃO: *HEAVY METAL* PARA TODOS OS CANTOS

A propagação dos produtos e atores relacionados a *heavy metal* dispôs, à medida de seu desenvolvimento, de mídias alternativas. Os fanzines, publicações impressas que eram feitas de forma independente, contava com fãs do gênero que trocavam resenhas, entrevistas e materiais que compunham o universo *heavy metal* até aquele momento. Parte destes redatores de fanzines, então adolescentes, coincidiram suas carreiras profissionais destinada à área da comunicação. Os veículos independentes tornaram-se revistas, como é o caso da Rock Brigade de São Paulo e a Bizz, também paulistana. O *heavy metal* ganhou maior espaço televisivo com a chegada da MTV, canal especializado em música, ao Brasil. O rock se fez sempre presente tanto na estética como na grade de programação, mas até então não possuindo um programa dedicado à vertente pesada do rock. Com o aumento do número de fãs, a MTV implementou em sua grade o primeiro programa de *heavy metal* da versão brasileira da emissora, o Fúria Metal. Nesse momento, a concepção do videoclipe ganhou outra conotação, pois o acesso a televisores e canais por assinatura crescia no Brasil dos anos 2000. [PITRE-VÁSQUEZ, E. e FERREIRA-Lia, L. A., 2007; 2022]. A música, cada vez mais, era algo que saía do estritamente musical para o audiovisual. Jenkins (2009, p. 23) afirma que no mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia. Ou seja, o produto deixou de ser aquilo que foi anunciado. É o movimento paradoxal onde o público que antes era consumidor, tornou-se o produto.

A hipótese de que a indústria cultural é apenas uma parte da cultura e não um todo é algo que se apresenta como confuso para o entendimento geral da população. A cultura gera produtos, que são comercializados em mercados. Não quanto estrutura física, mas de sistemas de consumo. Sejam eles pontos físicos ou virtuais. Os sistemas culturais em muitas possibilidades se assemelham aos sistemas biológicos. Estes, por sua vez, são compreendidos como complexos, porque são centenas de microssistemas compondo um

todo. Mesmo em áreas de conhecimentos tão distintas, existem aspectos que são passíveis de relação, visto seu modo de operação em seu determinado contexto. Para Edgar Morin,

Finalmente, existe a relação triádica indivíduo/sociedade/espécie. Os indivíduos são produtos do processo reprodutor da espécie humana, mas este processo deve ser ele próprio realizado por dois indivíduos. As interações entre indivíduos produzem a sociedade, que testemunha o surgimento da cultura, e que retroage sobre os indivíduos pela cultura. (MORIN, 2000, p.54)

A cultura mecanicista do estrato social, em que o pensamento das humanidades se funde ao pragmatismo dos algoritmos, determinam o quanto essas interações virtuais imperam na vida dos seres que desfrutam dos meios digitais. Este mecanismo alimentado por um sistema complexo que privilegia as intenções individuais visando as de compra, sugerem algo sem precedentes na composição da informação. Produtos são pensados e comercializados com base nestas intenções de compra. Portanto é importante ter a ideia de que este algoritmo pode ser utilizado para uma possível manipulação dos indivíduos através de sugestões de acordo com o que o usuário pesquisa. A convergência entre mídias interativas e tradicionais se tornam cada vez redes complexas. Para Jenkins,

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos (JENKINS, 2009, p. 24).

Quando se exerce um olhar para o *heavy metal*, também se faz necessária a interpretação do conceito de interculturalidade. Para que seja possível, é necessário que primeiramente se faça a abordagem sobre o termo cultura com uma amplitude que possui significados nas mais diversas áreas do saber, onde dentro do espectro da Antropologia podemos acompanhar o raciocínio do autor Roque Laraia:

O termo germânico *kultur*, desde o final do século 18, referia-se aos aspectos espirituais de uma comunidade. A palavra *civilization* dizia respeito às realizações materiais de um povo. O antropólogo Edward Tylor (1832-1917) sintetizou tais termos no vocábulo inglês *culture*. Desta forma, o conceito de

cultura passou a abranger “em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos (LARAIA, 1986, p. 25).

Dentro desta perspectiva, a etnomusicologia serve como base para a investigação dos fenômenos musicais associados aos saberes populares. Adentrando ao contexto social, a cultura tem sido considerada uma atividade unificadora dos etnomusicólogos. Com a diversidade teórica de abordagens englobadas pela disciplina no final do século XX, a Etnomusicologia é caracterizada como o estudo da música em duas perspectivas: na e como cultura de acordo com Bruno Nettl (1980, p.1).

Desta forma, a Cultura é entendida como um elemento dinâmico que forma uma teia de valores e conceitos que subsidiam esta linha de raciocínio. Dentro do espectro da música e sociedade, Alan Merriam afirma:

“Todo sistema musical é baseado em uma série de conceitos que integram a música nas atividades da sociedade em geral e a definem e colocam como um fenômeno da vida entre outros fenômenos. Estes são os conceitos subjacentes à prática e performance da música, a produção de som musical. Muitos deles não são verbalizados diretamente, embora alguns sejam, e, portanto, devem ser abordados por meio de uma avaliação analítica baseada em uma compreensão da avaliação popular. (MERRIAM, 1980, p. 63).

A compreensão dos movimentos culturais é determinante para que se chegue a uma conscientização acerca da importância e resultados oriundos sobre os produtos destas interações. O fato de reproduzir o subgênero *heavy metal* com características estéticas associadas à cultura local é algo a ser compreendido de forma dinâmica.

A interculturalidade teve algumas mutações sobre o termo, onde inicialmente se originou como hibridismo, um termo oriundo da biologia. Diz respeito à um cruzamento genético entre duas espécies distintas de vegetais ou animais, que não conseguem gerar descendentes geralmente devido à incompatibilidade de genes. Como a interculturalidade abarca a teoria de continuidade com a troca de saberes entre diferentes polos, esta ideia pode se estender à música como uma forma de registro dos viveres sociais,

É neste contexto que surge o conceito de interculturalidade, usado para indicar um conjunto de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas, buscando a integração entre elas sem anular sua diversidade, ao contrário, “fomentando o potencial criativo e vital resultante das relações entre

diferentes agentes e seus respectivos contextos” (FLEURI, 2002, apud VASCONCELOS, p.1).

No âmbito musicológico, a performance teve uma ressignificação sobre as músicas antigas, onde estes sons primordiais possuem a atenção retomada. Joseph Kerman define que

Em todo caso, a performance histórica serviu e ainda serve como para-raios para descarga de alta tensão Entre musicólogos e outros músicos. É quando as peças de música são retiradas da prateleira e tocadas ou cantadas que a voltagem começa a subir, e correntes conflitantes podem ser medidas mais claramente. Os musicólogos às vezes gostam de receber crédito pela quantidade de música antiga que está sendo ouvida hoje em dia (KERMAN, 1987, p.259).

3.2.1 Perfil Brasileiro

Possuindo manifestações metálicas desde o final da década de 1960, o Brasil desenvolveu estes fazeres com alguma diferença dos Estados Unidos e Inglaterra. Enquanto que no hemisfério norte figurava a expansão industrial e luta de classes em um ambiente de guerra, no Brasil se iniciava um regime militar onde a liberdade de expressão era cerceada além do preconceito que o *heavy metal* detinha por sua estética pouco alinhada aos artistas de música popular brasileira, sendo que estes próprios também eram perseguidos. Nesse período, também se fazia presente a busca pela identidade do povo brasileiro, existindo um movimento de parte governamental a “dar uma cara” à concepção de povo, por conseguinte, sua cultura. Símbolos que vinham desde a década de 1930 com o Estado Novo se faziam presentes. A colocação da mulher na figura de objetificação sexual, artistas que passavam a ideia de um Brasil tropical que se assemelhava à imagem da cidade do Rio de Janeiro. Avançando para as décadas seguintes, se fez presente a mudança de um regime ditatorial para o democrático e, por fim, o retorno do autoritarismo com a deflagração do regime militar brasileiro. Sobre o período da movimentação para a formação de uma identidade brasileira, Ridenti escreve:

A modernidade capitalista – desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e modernização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, avanço do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também no campo, etc. – viria a consolidar-se com o desenvolvimentismo dos anos 50 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da *modernização conservadora*, associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um estado autoritário, sem contrapartida de direitos aos trabalhadores (RIDENTI, 2000, p. 50).

Dentro do cenário existente, a música pesada criou bases em diversos lugares, principalmente com a chegada dos discos ao Brasil. Com a aparecimentos destes registros, aos poucos se aumentou o número de entusiastas e o *heavy metal* aumentou, aos poucos, seu número de adeptos. Sobre a gênese metálica no Brasil, Leão disserta:

Em termos gerais, o heavy metal no Brasil é uma coisa recente, embora já existissem na década de 60 bandas consideradas pesadas (como o Made in Brazil, por exemplo que começou em 67 fazendo covers de Troggs e Kinks), na mesma época, portanto, que o próprio *heavy metal* começou (LEÃO, 1997, p. 199).

Nas décadas de 1960 e 1970 as manifestações *headbangers* continuaram a surgir no Brasil, com grupos que se aproximavam em forma e conteúdo do que era produzido no hemisfério norte. A partir da década de 1980, pode se dizer que ocorreu a formalização do subgênero centrado em um grande evento: o Rock in Rio. Sobre esse fato, Leão pondera:

Pode-se usar como marco básico o primeiro Rock in Rio, em 1985, quando a tribo metálica realmente mostrou a sua cara e compareceu em peso às noites pauleiras do evento, que trouxe ao Brasil AC/DC, Ozzy Osbourne, Whitesnake e Scorpions. Antes disso, tudo era genericamente conhecido por aqui como “rock n’roll”. Após o festival, bandas passaram a pipocar em todos os cantos do país e os *headbangers* (pejorativamente chamados de “metaleiros”) se multiplicaram em escala geométrica, para desespero das carolas em geral. Foi o momento que todos saíram dos subterrâneos (LEÃO, 1997, p. 199).

O *heavy metal* no Brasil teve sua popularização acentuada após esta primeira edição do Rock in Rio. De norte a sul do país, mais grupos e público frequentavam os eventos e formavam o início da ideia de cena musical. Com o número de grupos aumentando e ocorrendo uma movimentação maior de fãs do estilo, a cidade de Curitiba também reproduzia estas práticas, à sua maneira.

Figura 6: Imagem da apresentação de Ney Matogrosso no Rock in Rio I. 1985.



Fonte: <https://cwblive.com/rock-in-rio-a-construcao-da-impressionante-cidade-do-rock/>

O evento marcou toda América Latina, pois era a primeira vez que tantos artistas de renome e tamanha estrutura de palco vinha da América do Sul. Os equipamentos de PA foram cedidos pelo grupo britânico *Queen*, que emprestou o equipamento vindo da Inglaterra. Após o Rock in Rio, a cena de música pesada no Brasil de fato começou a popularizar. Grupos se formavam em quantidade acelerada e o público se via interessado nas novas formas musicais que ali aparecera para os meios de comunicação de massa. O acesso a instrumentos era dificultoso e o princípio do ofício da luteria se disseminava. Pequenas empresas começaram a fabricar instrumentos musicais e equipamentos de som em geral, ocorrendo uma grande procura por discos de vinil, fitas K7 e rádio, até então os únicos meios de se ter acesso aos fonogramas. Com as sequências do festival Rock in Rio, o *heavy metal* chegou para ficar.

3.3 TRANSDISCIPLINARIDADE E COMPLEXIDADE

A complexidade se expande em suas diversas possibilidades. As teorias acerca de sistemas complexos se encontram de forma transdisciplinar, pelo fato de serem encontradas nos mais diversos campos de conhecimento. Quando se trata de música, a complexidade não se dá apenas pela configuração dos sistemas musicais, mas também ao seu ensino e aprendizado enquanto conteúdo formador de indivíduos dentro da escala social.

No âmbito das ciências da complexidade e considerando uma amplitude maior da concepção do conhecimento científico, outros dois grandes nomes da ciência se afinam com um ideário científico mais criativo e pautado pelo reconhecimento da incerteza. Tecer junto cultura científica e cultura humanística tem sido o grande desafio epistemológico para fazer despontar uma nova concepção de homem e do seu lugar no universo (MARTON, 2005, p. 121).

A incerteza se faz presente dentro dos processos complexos. As variáveis implícitas entre a diferenciação da teoria e prática das performances, corrobora com o fato de que as atividades musicais inseridas no contexto do *heavy metal* formam um corpo próprio, com suas nuances. A aplicabilidade de determinado material deve conter um número de códigos que o identificam como tal. As ações inseridas no contexto heavy metal podem ser pensadas de um aspecto mais amplo, no sentido de entendê-lo como essa prática que abarca uma ideia globalizada. Os avanços tecnológicos permitiram a conexão das partes de forma instantânea, consolidando seu processo de disseminação nas mais diversas culturas e sendo radicalmente banida por esferas governamentais de outras, em geral de caráter conservadora.

Enquanto a modernidade pretendia cegamente abarcar o conhecimento da totalidade, tornou-se refém de uma visão estanque de mundo. Daí o surgimento de perspectivas, mesmo no seio das ciências, capazes de aceitar a previsibilidade ou a reversibilidade dos acontecimentos – hoje enxergadas como um absurdo. Não é difícil refutarmos tal constatação e, para isso, basta que tomemos o exemplo da ação. Antes de tudo, agir significa iniciar um novo movimento. Toda ação, por sua vez, está inserida dentro de um contexto mais amplo, capaz de provocar reações em cadeia cuja previsibilidade também está fora do alcance dos sujeitos. (FILHO, 2018, p.485)

A comunicabilidade instantânea da chamada Web 2.0 otimizou a forma de comunicação de fãs de determinado assunto, dentre eles principalmente as redes sociais. Entusiastas de *heavy metal* se conectam de diversas partes do globo para comungar de interesses afins. O aporte tecnológico é preponderante para a disseminação dos conteúdos. A ideia de colaboração se faz cada vez mais presente no ambiente virtual, este que ocupa parte do tempo quando se trata de interação nas redes digitais. A mudança de hábitos de quem consome informação é algo preponderante para tal. O acesso a televisão aberta é cada vez menor, onde a experiência passiva era a principal. O ouvinte recebia a informação e a disseminava em pequenos círculos. Nas mídias sociais, o indivíduo

consegue não somente receber a informação, mas refutá-la e publicar conteúdo em um local onde tem maior visibilidade. Sobre as formas de interação, Tapscott e Williams afirmam:

É a geração da colaboração por um motivo principal: diferentemente da de seus pais estadunidenses que viam vinte quatro horas semanais de televisão, estes jovens estão crescendo em um entorno onde o que prima é a interatividade. Além disso, é uma geração que observa tudo de perto. Os jovens se mostram mais céticos frente à autoridade, já que examinam cuidadosamente a informação à velocidade da luz, sozinhos ou com sua rede de iguais (TAPSCOTT e WILLIAMS, 2007, p. 80)

Com a evolução latente dos algoritmos, que agem de acordo com o potencial de compra dos usuários, a ideia de que a internet é um grande terreno acessível é algo a ser questionado. Estes algoritmos filtram informações de acordo com o interesse do usuário e causam um efeito de funil. A relação destes com a música é a forma que afeta a produção musical. As dinâmicas das redes mudam constantemente e quem viraliza, cria tendências dentro do ambiente virtual passando ao não-virtual. Em suma, a tecnologia afeta diretamente o fazer musical dos agentes. Os seres humanos dependem das máquinas e estas estão cada vez mais modificando a forma de pensar das sociedades.

Ao mesmo tempo em que o indivíduo é autônomo, é dependente, numa circularidade que o singulariza e distingue simultaneamente. Como o termo latino indica: “Complexus – o que é tecido junto” (MORIN, 1997, p. 44).

A rede de complexidade sugerida por Edgar Morin pode ter, em sua essência, fatores que podem se relacionar às cenas musicais. Em uma primeira observação, pode ser que os detalhes não sejam percebidos e se perde a possibilidade de detectar estas nuances. A tipificação da cena musical autoral mitiga outros cenários, que não se encaixam como tal. Tantos elementos se relacionando por determinado assunto em comum geram interações que podem ser compreendidas como regulações. Quando os padrões são observados e consolidados, percebe-se que estes organismos possuem um grau de autorregulação. Ou seja, cada elemento atua em sua área, mas interage com o outro. Com isso, ocorre a influência tanto estética quanto sonora para os grupos que compõem determinada cena, no caso a independente voltada à produção autoral.

A gênese do *heavy metal* remete ao conceito de transdisciplinaridade. Sendo a espinha dorsal a etnomusicologia, também se conta com o apoio teórico da antropologia, comunicação, história, filosofia e sociologia. A pluralidade que envolve o estilo se denota através do eixo que passa por várias esferas conceituais. As tendências culturais, historicamente, tendem a se mesclar em maior grau, gerando sistemas cada vez mais complexos que interagem entre si. Para Edgar Morin,

O que é a complexidade? À primeira vista é um fenômeno quantitativo, a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades. De fato todo sistema auto-organizador (vivo), mesmo o mais simples, combina um número muito grande de unidades da ordem de bilhões, seja de moléculas numa célula, seja de células no organismo [...] Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidade e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num certo sentido sempre tem relação com o acaso. (MORIN, 2000, p.35)

A complexidade no *heavy metal* pode ser pensada por diversos pontos de vista, mas nessa pesquisa se dará pela descrição do estilo, seu desenvolvimento e estruturação. A gama de subgêneros constantes no arco chamado *heavy metal*, compreende a maior segmentação com o passar dos anos. Existem diferenças de um para outro, o que demanda audição atenta ao ouvinte para identificar as referidas nuances. A complexidade se faz presente neste momento em que o *heavy metal* se desmembra em diversas subseções. Deste modo, se faz necessária a audição de forma apurada. Utilizando dois subgêneros que são considerados próximos, pode se dizer que *death metal* soa diferente do *black metal*, por exemplo, embora ambos pertençam ao metal extremo. A diferença aparece não somente nos símbolos sonoros, mas conceituais, líricos e visuais. O uso de *corpse paint*, (pinturas faciais com referências cadavéricas) se popularizaram em maior grau no *black metal*. A temática satanista é algo que ambas as vertentes compartilham em algumas vezes, sendo item obrigatório para um grupo ser considerado *black metal*. Sob o ponto de vista sobre o *death metal*, Campoy afirma,

Para seus apreciadores, a genealogia do *death metal* começa no metal extremo. Seu “surgimento” não demanda ligações exteriores, pois, é um desdobramento do “vovô” do metal extremo, o *thrash*. Um desdobramento que seus apreciadores preferem denominar como “radicalização”. (CAMPOY, 2010, p.165).

Os dois subgêneros citados acima podem ser considerados próximos, portanto as diferenças se estreitam. O *heavy metal* melódico é algo que, sendo música igualmente pesada, possui referências distantes do que pode ser considerado extremo. As guitarras pesadas se encontram em abundância, marcações rápidas de tempo e sessões rítmicas de alta intensidade também se fazem presentes. A estruturação vocal se diferencia porque tem como base a voz lírica, com referência na ópera, a melodia e o uso de técnicas para a distorção da voz são utilizadas em menor grau. No metal extremo, os recursos de guturalização vocal, que são muitas, transformam a experiência de audição um desafio à parte, levando em consideração o fato de que a voz gutural pode causar estranhamento na inteligibilidade para quem não seja familiarizado com o estilo. O caos organizado do heavy metal em muitos pontos se assemelha aos conceitos de Edgar Morin, que escreve,

A complexidade da relação ordem/desordem/organização surge, pois, quando se constata empiricamente que fenômenos desordenados são necessários em certas condições, em certos casos, para a produção de fenômenos organizados, os quais contribuem para o crescimento da ordem. (MORIN, 2005, p.63)

Servindo algumas vezes como modo de vida para fãs ao redor do mundo, em alguns casos os temas líricos tratam de problemas pessoais, familiares, psicológicos e sociais. O fenômeno se estende à música como um todo, onde pessoas encontram algum conforto e ajuda para lidar com os próprios problemas através da música e suas mensagens. Os sentimentos são expressados através das poesias cantadas, mas também vociferadas de forma enérgica para que haja representação simbólica dos temas então retratados. Quando se fala sobre temas indigestos, também é necessário soar assustador. Para Brian Ferneyhough, a complexidade não depende exclusivamente da qualidade ou quantidade de fatores que evidenciam determinados lugares sonoros, mas de “situações de relacionamento das interconexões entre certos estados ou tendências” possíveis de serem assimiladas em níveis graduais de transmutações, encorajando o que pode ser chamado de “contraposição ativa de modelos formais hipotéticos sob a base de informações incompletas e momentâneas”. (FERNEYHOUGH, 1995, p.66)

Sendo o heavy metal uma mescla de vários estilos musicais anteriores como o *rock n roll*, *blues*, *country*, música clássica e outras vertentes, o conceito da

transdisciplinaridade se entrecruza ao de complexidade. Por ser algo globalizado, possui características regionais que, de uma forma ou de outra, se mesclam aos elementos comuns que caracterizam um artista como do estilo.

3.4 CURITIBA E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA PESADA

Como diversas capitais de estado brasileira, Curitiba exerce influência sob as demais cidades do estado sobre qual figura sua posição de importância. Os primeiros grupos de *heavy metal* curitibanos surgiram na década de 1980. O marco midiático para tal é a primeira versão do festival Rock in Rio, que apesar de ser realizado na capital carioca, gerou grande repercussão em todo o Brasil. De acordo com FOSS,

O ritmo pesado chegou à cidade impulsionado pelo rock, pela explosão de bandas de metal no cenário internacional e, especialmente, pelo Rock in Rio de 1985, que trouxe diversas bandas do estilo ao Brasil. Em Curitiba, a história do metal começa com dois lugares: o Teatro Universitário de Curitiba (TUC) e a extinta loja Música Viva. O primeiro, localizado na galeria Júlio Moreira, no Centro, entre a Praça Tiradentes e o Largo da Ordem, foi palco dos primeiros shows de heavy metal da cidade, enquanto o segundo, localizado na mesma galeria, era o único local que vendia discos importados do gênero. (FOSS, 2016, p. 12).

A tempo em que a efervescência gradual de grupos que se formavam, começava a se consolidar uma rede de fãs e entusiastas em terras curitibanas. As pioneiras do metal curitibano incluem os grupos Metal Pesado, Trilha, Garra, Epidemic, Scarnio e Masmorra. Em seguida, vieram grupos como a *Infernal*, grupo que elevou o nível de qualidade na produção local conferindo uma qualidade alta para metal extremo independente, como é possível se constatar neste fonograma de seu primeiro disco, *Drowning in the Chalice of Sin*, de 1993:

Figura 7: QR CODE link para música do grupo “Infernal” – Reaping Leaves



Fonte: o autor (2023)

Os locais de shows começavam a aparecer em maior quantidade, estando entre os primeiros o TUC, que é de propriedade da prefeitura municipal de Curitiba e permanece em atividade até os tempos atuais. Com uma efervescência do cenário, a engrenagem da música pesada independente começara a se desenvolver. Segundo Eduardo Mercer,

Em 1985, a incipiente cena metal brasileira viveu uma grande euforia com o primeiro Rock in Rio, quando o país recebeu de uma só vez nomes como Iron Maiden, Ozzy Osbourne, AC/DC e Whitesnake. Naquela altura, Curitiba já tinha sua representante: era a banda Metal Pesado, de 1983, adepta da vertente tradicional. Entre 85 e 87, surgiram bandas fundamentais para a consolidação da cena: Epidemic, Cavaleiros do Apocalipse, Holydeath e Infernal. (MERCER, 2017, p. 350).

Com o aumento do interesse por parte do público no estilo recém-chegado à capital paranaense, onde o aumento de músicos e bandas também cresceu na cidade. Passando para a década de 1990, houve um ápice da efervescência que se iniciara nos anos anteriores. A década é marcada por experimentalismos musicais e o *heavy metal* possui suas vertentes que abarcam essa tendência, dentre elas o *funk rap metal*, *alternative metal* e *groove metal*. Um dos grupos de destaque foi a *Resist Control*. Com o aumento das vertentes sonoras, também veio a diversificação dos públicos e a ampliação no número de espaços. Sobre esses locais, Mercer afirma,

Com a popularização do gênero, foram surgindo mais locais para shows: boates, como Sistema X, 1250, e Let's Dance; bares, como o Novak e Bardo Cardoso; teatros, a exemplo do Teatro do Paiol, Teatro do CEFET e do já citado TUC; além de espaços inusitados, como o R.U. central (restaurante universitário da UFPR), e o bucólico Parque São Lourenço. Nesses shows, as bandas aproveitavam para distribuir Fanzines e vender fitas DEMO, único meio viável para difundir suas músicas (MERCER, 2017, p. 351).

A partir dos anos 2000, o cenário de Curitiba era consolidado. Existia um número de bares, casas e grupos em atividade. Boa parte das casas que tocavam heavy metal se encontravam no entorno do bairro São Francisco, aos arredores do Largo da Ordem, ou “centro velho”, denominação genérica ao local que comportava o antigo pólo comercial da cidade. O local foi a região central até o séc.XX, onde correu um plano estratégico de expansão da região. Como é um centro histórico, possui uma área boemia que compreende bares, comércio e construções históricas, como as ruínas do largo da ordem e memorial de Curitiba. A região do Cavalo Babão, chafariz símbolo daquela localidade, abrigava alguns bares, dentre os principais: Jokers Pub, Taberna Jethro Song’s, Circus Bar, 92 graus e Linos Bar. Importante citar que a profusão de grupos e espaços na capital, também refletiram o surgimento de manifestações semelhantes no interior do Paraná. Carla Umbria Lemos exemplifica,

Não só em Curitiba que o espaço Metal tem se aberto. Cidades como Londrina e Ponta Grossa recebem em shows das bandas de Metal um grande público, por vezes mais “quente”, pois acompanha a banda o tempo todo, vibrando com as músicas e sabendo a letra de cor. As bandas são muito bem recebidas e os shows são invariavelmente bons para os músicos. (LEMOS, 2014, p. 408).

A cena musical de Curitiba recebeu maiores ramificações a partir dos anos 2000 com a consolidação de um cenário de bandas cover. Estes grupos, que tocam repertório de outros artistas, geralmente temas famosos, geram identificação imediata com um público que busca canções já consagradas por artistas tão consagrados quanto. Existiu um escalonamento de grupos cover e este segmento coexiste com o cenário autoral, onde os artistas trabalham com foco em lançamentos e composições próprios. Existe um desnível de estrutura para ambas as cenas, onde em algumas exceções os músicos autorais dispõem de tal estrutura para a realização de suas apresentações.

CAPITULO 4

4.1 DO POP AO UNDERGROUND

O cenário de música *pop* é bastante amplo em todo o mundo, pois abarca uma série de gêneros e suas ramificações. Não existem aspectos musicais delimitados para se intitular um fonograma como *pop*, termo que se origina do vocábulo *popular*. Via de regra, a maioria das composições se dão pelo formato canção, uma estrutura que se denota pelo fato de ser um poema musicado. Um discurso de rápida compreensão unindo-se a melodias de fácil assimilação compõem a base de uma canção. Para Shuker (1999), “a expressão “música pop” desafia uma definição exata e direta. Culturalmente, toda música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais. É também um produto econômico com um significado ideológico atribuído por seu público”. (SHUKER, 1999, p.8). Com aporte financeiro, os artistas que possuem aderência neste cenário, também possuem um suporte de gravadoras e selos que auxiliam no gerenciamento dos grupos, que são tratados como marcas. Essa cadeia consolidada de profissionais que suportam os artistas com maior popularidade geram uma oferta e demanda nos mais diversos graus. Os profissionais têm maior grau de especialização, pois o serviço em cada área condizente de um evento demanda uma série de especificidades. Sonorização, iluminação, gerenciamento como um todo demandam recursos financeiros e humanos. As casas precisam obedecer às normas de segurança vigentes, sem estas não se consegue um alvará. Com um ambiente determinado também por demandas comerciais, se gera um sistema periférico onde grupos e demais agentes operam com menos recursos em um tipo diferente de organização: o *underground*. Se caracteriza por artistas, produtores e outros agentes do cenário que não possuem necessariamente um vínculo profissional com grupos empresariais e ocorre, em parte, por pessoas que não levam o ofício como a primeira opção de subsistência. Portanto, no sistema capitalista vigente, existe de um lado um cenário profissional onde os agentes dedicam maior tempo e especificidade aos cargos – são remunerados para tal – e uma parte periférica onde parte faz na condição do amadorismo. Ambos são considerados mercado, mas em diferentes camadas. Nesse terreno aberto, as formas de gestão de uma banda são independentes. Cada grupo conduz sua vida artística com pouco auxílio profissional externo. Embora parecidas as formas de gestão, existem particularidades a serem estudadas. Os grupos curitibanos possuem representantes em ambos os lados, mas com a grande maioria no cenário *underground*. O sistema que comporta as casas e bares que abrem espaço aos músicos autorais independentes passou por diversos nomes, muitos destes locais se mantinham no mesmo ponto físico, alterando apenas o nome. Também importante frisar que o espaço de maior concentração de casas voltadas ao *heavy metal* autoral se deu no centro velho da cidade

de Curitiba, compreendida principalmente pelo bairro São Francisco. A região conhecida como Largo da Ordem, tradicional por ser uma região boêmia, onde os diferentes agrupamentos sociais coexistem. *Punks*, *skinheads*, góticos, adeptos de música eletrônica e outros subgrupos das culturas urbanas convivem com moradores de rua, visitantes ocasionais em uma área de intensa movimentação. O Largo da Ordem também faz conexão com a Rua Trajano Reis, outro ponto conhecido pela boemia curitibana. São importantes espaços para produção cultural de rua, com arquitetura moderna que se funde as sacadas históricas entre as cadeiras e mesas dos bares. Aos domingos pela manhã, ocorre a feira do Largo da Ordem, onde centenas de expositores se agrupam para oferecer seus produtos e serviços à população local e turistas. É um ponto da cidade onde a venda de produtos e serviços coexiste com artistas de rua. A interseção da praça do cavalo babão é ponto de músicos de choro, em que se reúnem para a famosa roda aos domingos. Este entorno de diversidade também abriga casas, bares e público consumidor de *heavy metal*. O entorno músicos e uma dinâmica que deve ser tratada com minúcia, pois o contexto é determinante para as práticas musicais. Para Rice:

Em vez de atribuir as habilidades musicais a alguma qualidade inata ou dom sobrenatural como talento ou a genialidade, etnomusicólogos tentam explicar o ambiente social e cultural em que tais habilidades e talentos são desenvolvidos e apoiados. Eles acreditam, em outras palavras, que compositores, composições e performers participam de sistemas sociais e culturais. Ainda assim, apesar do interesse dos etnomusicólogos na vida social e cultural compartilhada da música, eles frequentemente escrevem sobre músicos individuais (RICE, 2014, p. 79).

Uma das casas que se localiza no contexto da música independente curitibana é o *92 Graus the Underground Pub*. É um espaço que mudou de lugar por diversas vezes e atualmente se encontra na divisa entre os bairros São Francisco e Mercês. O proprietário, Geraldo Jair Ferreira Junior, possui o bar desde 1993 e acompanhou a cena *heavy metal* desde então. O seu bar encampa não somente o *heavy metal*, mas o meio alternativo em geral, por vezes se distanciando do *rock*. Existem outros locais que dedicam seu espaço a produção autoral, como por exemplo o Bardo Tatára. No entanto, dedica pouco espaço ao *rock*, e nenhuma oportunidade ao *heavy metal*. Nesta seara, o 92 Graus é a única casa da região a sustentar essa possibilidade. Geraldo Jair Ferreira Júnior, proprietário da casa, argumenta:

Desde o surgimento do 92 Graus em 1991, sempre fomos meio que os únicos a continuar com a proposta de priorizar bandas autorais. Muitos espaços abriram e fecharam. Isso acaba sendo ruim pra todo mundo porque não

consolida uma cena e desestimula o surgimento de novos públicos. Curitiba tem espaço pra isso. (FERREIRA JUNIOR, 2022, grifo meu).

Os modos de consumo implicam na característica final do produto. A plateia passou da posição de passividade a produzir materiais e *trends*, mediados pelo tráfego das redes sociais. A produção de mídia por parte do público auxilia na propagação de informação sobre o cenário. Pela falta de recursos, existem limitações estruturais nos espaços que fazem a diferença - para pior - quanto a qualidade da sonorização e iluminação. Estes são uma das partes onde os bares empenham maior investimento, pois conta primeiramente com a necessidade de um projeto acústico, este nem sempre realizado por uma série de questões legais de obtenção de alvará. Além da falta de um projeto acústico, os custos dos periféricos necessários para sonorizar e iluminar são elevados, demandam manutenção frequente (alto-falantes, cabos, circuitos) e tem de ser operadas por alguém com conhecimento técnico sobre o equipamento. Uma plugada errada pode custar milhares de reais a quem não possui prática com o manuseio dos equipamentos. Na cena *underground* é comum ver a figura do “faz-tudo”, pessoa que realiza mais de uma função dentro do evento. Vai desde a regulagem de som até a organização de horários, atendimento ao público e uma série de outras atividades. Quando se concentra tantas funções em um ou poucos indivíduos, a propensão a ocorrerem questões não resolvidas é maior, gerando uma cadeia que podem resultar em problemas. Nesse momento opera o capital, onde a figura do poder aquisitivo leva a contratação de um quadro funcional que se adeque a necessidade do evento ou show. O acesso aos instrumentos musicais por parte dos artistas melhorou consideravelmente nos últimos 20 anos, onde a importação de equipamentos e componentes ocorre em maior volume para o mercado brasileiro. Com a expansão dos mercados internos e externos, os músicos de heavy metal conseguem montar um equipamento de qualidade satisfatória sem empenhar tantos recursos financeiros como antigamente. A popularização do acesso à internet também é fator determinante para a expansão de conteúdos sobre produção musical, mixagem, marketing, gestão de carreira e outras pautas que fazem parte da vida artística. Com a redução do poder aquisitivo de gravadoras e empresas voltadas a difusão artística, cada vez mais os músicos se encontram no caminho da autogestão. O aspecto financeiro conta, mas não é o fundamental para que se haja retorno no meio independente. A importância do planejamento artístico, somada a auto avaliação sobre a própria presença no cenário, são em suma o que definem o trânsito de reconhecimento de determinado artista, o que

também se aplica ao *heavy metal*. O underground curitibano é composto por artistas que, em sua maioria, levam a carreira artística como um *hobby*, submetendo-se a atividades distintas como fonte de sobrevivência. Em épocas passadas, artistas resolveram tentar seguir carreira em centros maiores, como no eixo Rio-São Paulo, por exemplo. Também se relata pouca cooperação entre os artistas. Há um dizer bastante comum entre os músicos da cidade sobre a teoria do balde de caranguejo, que é definida por Carlos Piu:

Curitiba sofre da síndrome do balde de caranguejo. Quando se colocam vários caranguejos em um balde, aquele que tenta sair é impedido pelos outros, ficando todos presos no mesmo espaço. Essa parábola em muito se assemelha ao underground curitibano. (SCHNER, 2022, grifo meu).

Teorias populares à parte, os artistas curitibanos se gravam pouco. É raro ver alguém gravando a música de outrem que seja da cidade. Curitiba heavy metal se resume numa grande cena composta por pequenas cenas que esporadicamente se conectam entre si.

4.2 BASS & DRUM: POR QUE E PARA QUÊ?

A presente seção conferirá ênfase ao aspecto rítmico que movem as músicas de heavy metal, por conseguinte utilizando exemplos de grupos curitibanos como referência à análise de suas composições. Pode ser entender a sessão rítmica de baixo e principalmente a bateria como a base para a condução do aspecto que une o arco musical entre os músicos. A rítmica está presente em todos os instrumentos, gerando a base para a construção melódica e harmônica dos temas. Obviamente que existem maneiras de se abordar e conduzir seus temas, mas é raro ver bateristas de heavy metal afinando seus tambores em determinada nota ou sistema de afinação. Estes no heavy metal são realizadas pelas sessões de cordas e teclas. A timbragem da bateria se dá com relação ao corpo das cordas, e se considerar um kit padrão dos tambores como caixa, tom 1, tom 2, surdo e bumbo, estes possuem uma referência de nota fundamental para a caixa, derivando intervalos de terças para os demais tambores, contando do menor para o maior. O recurso do pedal duplo é visto comumente entre bandas de heavy metal, conferindo um efeito parecido ao de dois bumbos. A diferença prática entre ambos é o fato de que o pedal

duplo confere economia de espaço para transporte, sendo que os batedores de bumbo se encontram lado a lado, conforme a figura a seguir:

Figura 8: Imagem pedal duplo



Fonte: o autor (2023)

A diferença é que se adquire a possibilidade de uma nota a mais de bumbo, adicionando-se um batedor para a perna esquerda. Possibilita o uso de subdivisões que dificilmente são utilizadas com um dispositivo de bumbo somente, como as semicolcheias, sextinas e fusas. A análise partirá do ponto de vista de um baterista destro, mas também se aplica aos canhotos e ambidestros, cada qual à sua realidade. A forma de se tocar também muda, porque a força e resistência física aplicadas a perna com menor grau de treinamento deve ser equiparada à perna que não era tão utilizada. Em um kit de bateria com pedal simples, a perna esquerda é comumente usada para pisar no pedal dos pratos de chimbal (hi-hat). A resistência mecânica é atenuada pelo fato dos pratos amortecerem o impacto entre ambos, deixando a pisada mais suave. A técnica empregada é o *heel down*, ou calcanhar baixo. Onde a parte anterior do pé repousa no chão, gerando maior carga na parte dianteira. Em se tratando de um baterista destro, na perna direita, ocorre um ligeiro levantamento do calcanhar para conferir maior potência ao golpe, técnica que pode se objetivar de duas maneiras: *heel up* (calcanhar alto) ou *heel toe* (calcanhar médio). A técnica de pedal duplo exige um acionamento muscular da perna esquerda semelhante ao que o membro do lado direito faz, exigindo maior definição da nota e frequência rítmica. Ergonomicamente, o uso entre ambas as pernas se assemelha, diferente do que é realizado

quando se usa a perna esquerda para acionar os pratos de chimbal (hi-hat). As notas seguidas exigem treinamento da musculatura e resistência nas passagens, sendo importante manter a postura de forma que a coluna vertebral se mantenha ereta para liberar a movimentação das pernas. Não existe uma cartilha da postura correta porque o posicionamento para se executar um instrumento varia de um indivíduo para outro, mas permanecer em determinadas posturas pode comprometer a performance e gerar lesões não somente musculares, mas no trato da coluna. Se repetidos a longo prazo, pode se constituir lesões como hérnia de disco, formigamentos e afins. Para John Lamb,

Postura é tradicionalmente definida como a posição em que seu corpo está. Ao mesmo tempo em que tal posição pode ser adotada para um propósito específico, no geral, nos referimos à forma habitual em que sentamos e ficamos em pé. Com isso, vem a ideia de que algumas posições são melhores que outras. Tudo isto é verdade: a posição do nosso corpo pode ajudar ou dificultar nossos objetivos, e nós padronizamos certas posições habituais quando levantamos ou sentamos. (LAMB, 2020, p.48).

A sequência de pedal duplo, quando aplicada seguidamente, necessita de um preparo muscular e ergonômico. Se obtém basicamente por treinos de repetição acompanhada de um metrônomo. A aplicação das técnicas de tornozelo e calcanhar também se fazem necessárias.

Ainda na seara da rítmica, o contrabaixo, nesse contexto, vem como um elo entre as sessões rítmicas, melódicas e harmônicas. É um instrumento intrinsecamente ligado à bateria, pois as conduções são diretamente conectadas com as passadas da bateria. As frequências se complementam e dão a base para que os demais instrumentos performem com solidez. O conjunto contrabaixo + bateria é, em muitas vezes, chamado de “cozinha”, pois é um comparativo de estrutura básica onde uma casa começa. A união destes dois instrumentos formam a base para o desenvolvimento do conjunto como um todo.

4.3 ANÁLISE MUSICAL AMEN CORNER, HELLGUN E SEMBLANT

4.3.1 Análise Musical

O primeiro grupo analisado é a Amen Corner. Uma das pioneiras no Brasil do subgênero intitulado *Black Metal*, o grupo está em atividade desde 1992 e possui em sua discografia 06 álbuns completos e diversas participações em compilações tanto no Brasil quanto fora do país. Trata-se de uma vertente extrema que tem o satanismo como mote

principal na temática de suas letras. Surgiu na Noruega no final da década de 1980 e possui adeptos pelo mundo todo. No entanto, os curitibanos são contemporâneos aos nórdicos e também trilham o caminho do pioneirismo no cenário. Poucos grupos de *black metal* conseguiram maior exposição fora de seu nicho de adeptos, tendo como principais nomes o grupo inglês *Venom* e os noruegueses *Mayhem* e *Burzum*. Inclusive o termo *black metal* se originou do título de um álbum do *Venom*. É um subgênero *underground* por essência. Os curitibanos da *Amen Corner* possuem contrato desde seu primeiro álbum com a Cogumelo Records, gravadora brasileira sediada em Belo Horizonte/MG, responsável pelos primeiros lançamentos do mundialmente conhecido Sepultura. Com um suporte constante, o grupo realizou shows por diversas regiões do Brasil e continua a ser um nome presente em publicações e festivais do gênero. É um dos poucos grupos curitibanos que possui circulação no país. A canção analisada, “*Serpents Kingdom*”, é no compasso 4/4 inicia com uma marcação de bateria adendo uma sequência baseada com bumbos em semicolcheia, fazendo uso do pedal duplo. O eixo rítmico denota a caixa em colcheia, servindo de base para os andamentos melódicos entre guitarras e baixo, que tocam em uníssono. O estilo vocal de *Sucoth Benoth* mescla as técnicas de *gutural* e *scream*. Sessões a partir do compasso 49 indicam pausas das linhas de baixo e bateria para condução vocal com acompanhamento de guitarra, iniciando o movimento de preparação para o refrão, conseguinte ao solo de guitarra. Não há mudança na fórmula de compasso e a prosódia textual é feita com notas longas, conferindo uma certa dramaticidade ao decorrer da composição. O momento final da música confere uma atenuação da sessão rítmica com marcações mais espaçadas, colocando em evidência o dueto de guitarra base/solo e focando na parte vocal. A condução do bumbo não se faz mais por semicolcheias, entrando em ação algumas convenções com a guitarra e contrabaixo. Por fim, a bateria estabelece um ritmo contínuo e a música se encaminha ao fim com uma guitarra solo e flexões vocais que denotam o derradeiro final que chegou sob efeito de fade out. A tonalidade do tema é em Mi maior e a sessão A se divide em 3 períodos de 16 compassos sob a forma: ABA. O tema 1 está no modo Mi Eólio dentro do acorde de mi menor com gancho no grau b VI. É recorrente a repetição de frases e, a partir do compasso 17, aparece uma passagem em que a guitarra faz notas longas, mantendo a mesma sequência harmônica da intro com variação rítmica, aumentando os valores para 4 compassos. A partir do compasso 20, a melodia da voz inicia no compasso anterior ao início do tema na guitarra com uma síncopa que resolve em uma nota longa, movimento que se repete no próximo compasso, finalizando com uma nota longa no primeiro

compasso da próxima frase. As mudanças rítmicas se alternam o algo que deve se reportar como digno de nota são os vários momentos em que a linha vocal faz o uso das síncopas que conferem movimentação ao aspecto da voz.

Figura 9: QR CODE música Amen Corner – The Sepent's Kingdom



Fonte: o autor (2023)

A segunda música a ser analisada é a *Pride to the Nations*, da *Hellgun*. A formação é de São José dos Pinhais/PR, cidade que fica na região metropolitana de Curitiba. Possui cerca de 329 mil habitantes (IBGE, 2020), onde se localiza o Aeroporto Internacional Afonso Pena, equipamento importante para a logística regional. Quanto a estilística, o grupo se intitula como *NWOBHM*. Suas estruturas se mantêm conectadas com esse subgênero que surgiu no final da década de 1970. O formato é canção e dispõe de passagens com fidelidade aos nomes mais conhecidos, como *Saxon* e *Iron Maiden*. É na fórmula de compasso 4/4 e suas passagens alternam com a condução rítmica de caixa nas cabeças dos tempos 2 e 4 e bumbos nos tempos 1 e 3, ocorrendo alternância no compasso 34 para a condução com caixa em todos os contratempos do compasso e bumbo em todas as cabeças de tempo, aumentando a sensação de velocidade acompanhada pela mudança do riff de guitarra. No refrão, o baixo trabalha ritmicamente em semicolcheias, utilizando o efeito “cavalgada”, onde a pausa na segunda semicolcheia das sessões gera um deslocamento rítmico que é acompanhado pela bateria. A forma da composição pode ser interpretada como AB ABC CB e a tonalidade é em Mi menor. O tema 1 parte de uma nota ré eólio modal e a sessão rítmica dos primeiros compassos acentua as notas do tema, como pode ser visto logo nos primeiros compassos. O teclado executa nota pedal e o tema 1 é transposto para mi menor, incluindo a redução rítmica e com nota pedal. A melodia dessa nota é monofônica. No decorrer da canção, ocorrem chamadas rítmicas recorrentes em contraposição às síncopas vocais que circundam a tônica, passando pela terça e finalizando pela tônica (compasso 10). Também se percebe, a partir do compasso 21, um ostinato em mi frígio com nota pedal partindo da guitarra 1, se complementando pela

cadência plagal IV-I (compasso 20). Do compasso 31 em diante, se nota algumas aberturas em terças por parte das guitarras, recurso bastante utilizado por grupos do gênero. As sessões rítmicas de bumbo conferem um aspecto de “bateria cavalgada”, padrão extensivamente utilizado pelo *Iron Maiden* e que fez escola na NWOBHM. O interlúdio para a sessão C que se inicia no compasso 34 evidencia a cadência ascendente para a dominante, exercitando a repetição da frase. A coda caracteriza uma dobra no padrão rítmico da caixa da bateria, dando uma intenção de aceleração à parte final do tema.

Figura 10: QR CODE Hellgun – Pride to the Nations



Fonte: O autor (2023)

A terceira e última análise é sobre a música *What Lies Ahead*, da *Semblant*. Com uma configuração de guitarra, baixo, bateria, teclado e dois vocais, sendo um feminino e outro masculino. A composição é na fórmula de compasso 4/4, a tonalidade em modo Ré frígio e a forma ABC ADC BC. O tema se inicia com o teclado fazendo uma série de arpejos mantendo as notas da mão direita do instrumentista. A sessão A é formada por 8 compassos instrumentais, reforçando a tonalidade de Ré menor desta passagem. O teclado está constantemente evidente na condução melódica, fazendo algumas interações com as guitarras. O duo vocal permite possibilidades tímbricas e abertura de vozes, como se verá na sequência. O tema se repete algumas vezes, constando com o acréscimo da melodia vocal a partir do compasso 25. No compasso 29, ocorre a repetição da frase da voz com variação na resposta, executando uma ligação com a frase que se segue. As chamadas rítmicas pontuam o encerramento de período e sinalizando que algo está para mudar. As vozes no pré-refrão dialogam entre si, sendo que a voz masculina faz a pergunta e a voz feminina complementa com a resposta (compasso 33). A repetição do tema com variação na resposta finaliza a subseção. O refrão modula para Ré menor e as vozes se apresentam

com o intervalo de décimas paralelas, desencadeando na apresentação do tema 2 (compasso 41). No compasso 59, ocorrem dois fatos: o acréscimo de respostas em contracanto na voz anterior com imitação em cânone, além da repetição do tema de guitarra apresentado no compasso 17. A ponte da sessão D apresenta um novo tema com intervalo de décimas paralelas, sendo que a pergunta é feita somente pela voz feminina e a resposta é realizada por ambas as vozes. A guitarra faz arpejos em contraponto, acentuando notas dissonantes com os bordamentos das notas no acorde do tempo fraco (compasso 67). As passagens seguem com algumas variações rítmicas em sextinas, que também aparecem na coda, que é uma variação encurtada da sessão B. A composição finaliza na pergunta do tema.

Figura 11: QR CODE Semblant – What Lies Ahead



Fonte: o autor (2023)

O que se pode concluir sob a análise musical é de que os três grupos possuem estruturas que em muito se coincidem com as referências de cada subgênero. A Amen Corner, inclusive, é um grupo que influenciou grupos de black metal estrangeiros, são pioneiros no estilo não somente no Brasil, mas a nível internacional dentro do cenário *underground*. Tanto na composição da Hellgun quanto da Semblant, ambas possuem tal capacidade soar como os grandes grupos da história, com sua sonoridade e representações dentro da consonância dos sons, tal qual aplica a teoria de Schoenberg,

A arte é, e, seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo torna-se imitação num sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior, mas também do interior. Em outras palavras: não representa, simplesmente, os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, senão, antes de tudo, a própria sensação, eventualmente se, consideração ao “quê”, “quando” e “como”. (SCHENBERG, 2001, p.55).

A música produzida pelos três grupos analisados não é passível de se encontrar elementos locais em seus fazeres musicais; talvez seja porque estes grupos têm maior interesse em se conectar com a comunidade heavy metal internacional sem escancarar símbolos ou sonoridades que soem locais, com sotaque curitibano. Nos três exemplos, as nuances musicais conferem determinada originalidade aos temas, no entanto sem ter o aspecto local evidenciado em sua construção.

4.3.2 Análise Extramusical

Analizando de uma forma geral os 3 temas, o que se encontra aqui é heavy metal em sua forma ampla e próxima ao que é considerado tradicional para cada subgênero, com as composições contando com excelente produção cada qual a sua proposta, onde tudo se ouve com detalhes. Os timbres se enquadram na proposta de cada grupo, conferindo texturas que contemplam o repertório ali apresentado. Se tratando do aspecto estrutural rítmico, pode se extrair uma média de que as criações se equiparam a grupos de outros locais, não conferindo uma característica local aos três grupos analisados. Um ponto de interesse é o uso frequente de sincopas na parte vocal entre os três grupos, podendo delimitar este como algo que soe ligeiramente diferente de outros grupos de heavy metal. A identidade curitibana talvez se faça presente na organização musical e qualidade sonora apresentada, mas não foi possível detectar algum elemento típico da região tanto na parte instrumental quanto na parte lírica dos artistas supracitados. Nos aspectos extramusicais, os três exemplos possuem uma preocupação com a parte visual de seus trabalhos, incluindo um trabalho de nível profissional em suas redes sociais. Amen Corner é um grupo cultuado no nicho do black metal e sua estética se depara com o que é apresentado nos expoentes do subgênero. Semblant investe no visual *dark* com um notável cuidado com os figurinos, cenários e iluminação fotográfica. O videoclipe possui produção profissional, tanto que estes foram, de certa forma, determinantes para sua ascensão nos meios digitais. Com um trabalho consistente desde o início das atividades, ocorreu um movimento de viralização, ou seja, quando ocorre um grande número de acessos de forma repentina, sob o clipe da música “What Lies Ahead”. As milhões de visualizações projetaram evidência no mercado internacional, clipes com números expressivos em sequência, contrato com uma grande gravadora – a italiana

Frontiers Records – e uma turnê europeia como artista principal, como pode ser conferido no cartaz abaixo:

Figura 12: Poster Semblant – turnê Europa 2022



Fonte: [Metal Jacket Magazine](#). Acesso em 22 de Dezembro de 2022.

Por fim, a Hellgun realiza uma mescla de estilos que surgiram principalmente nas décadas de 1970 e 1980 como o speed metal e NWOBHM, referências estas que não se limitam ao musical e também se fazem presentes na parte visual, tanto na estética dos integrantes quanto na iconografia de suas capas, logos, *merchandise* e artes em geral.

4.3.2 Heavy metal pandêmico

O período de pandemia da COVID 19 que se iniciou em março de 2020 e estende-se até o momento atual, foi um fato inédito na história recente da humanidade. As gerações recentes se defrontaram a uma situação nunca antes passada. A história das civilizações com pandemias é antiga, mas o mundo precisou agir com a situação. Nas comunidades musicais, não foi diferente. A cidade de Curitiba possui um número expressivo de bandas de heavy metal - mais de 150 em atividade – e o período de isolamento social mudou o panorama da cena. O músico Matheus Luciano, vocalista da Hellgun, diz,

A arte é, e, seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo torna-se imitação num sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior, mas também do interior. Em outras palavras: não representa, simplesmente, os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, senão, antes de tudo, a própria sensação, eventualmente se, consideração ao “quê”, “quando” e “como”. (SCHOENBERG, 2001, p.55).

Curitiba, assim como o Brasil, sentiu os efeitos da pandemia do Coronavírus. Tudo começou com incertezas sobre a então nova variante do patógeno SARS-CoV, ou Covid-19. Os primeiros casos foram identificados na província de Wuhan, na China, se espalhando rapidamente para outros locais. Dezembro de 2019. Em pouco mais de três meses, havia se espalhado pelo globo. Existem investigações em curso sobre as origens e procedência exatas deste vírus, no entanto sem uma conclusão formal sobre o assunto. Sua origem também permanece desconhecida, mas com estudos que demonstram avanços significativos sobre sua gênese. Em nível de Brasil, a curva de casos e mortes se acentuou a partir de março de 2020, gerando restrições de circulação e alguns toques de recolher. Com o estágio inicial da pandemia, medidas governamentais foram tomadas, neste ponto o Brasil integrou um bloco onde o alto escalão do poder executivo foi declaradamente negacionista. Declarações infames, trocas de ministros, confusão nos discursos, atraso na obtenção de vacinas, postura combativa, crédito a tratamentos que não dispunham de comprovação científica e desalinhamento com as organizações internacionais de saúde, trouxeram ao Brasil o resultado de mais de 600 mil mortes, que certamente boa parte seriam evitadas caso o poder público estivesse em alinhamento com os órgãos internacionais. O relatório da comissão parlamentar de inquérito do senado federal, instaurado por conta dos abusos e conduta duvidosa por parte do poder executivo, aponta a seguinte afirmação:

As declarações falsas do Presidente foram evidenciadas em outros discursos públicos que contestavam a prática do *lockdown*. Entre estas, no dia 22 de março de 2021, ele afirmou que “pesquisas sérias nos Estados Unidos mostram que a maior parte da população contrai o vírus em casa”. O presidente fazia, assim, uso de falso saber científico para legitimar a posição de incentivar as pessoas a irem às ruas e a não respeitarem as medidas de isolamento social. Novamente, em 21 e 23 de julho, Jair Bolsonaro produz desinformação em massa ao afirmar que: “o *lockdown* não tem comprovação científica” e “eu peço a Deus que não tenhamos mais problemas no Brasil com febre, tudo, lockdown, toque de recolher, porque isso não tá comprovado cientificamente”. Não existiam e não existem estudos que comprovem essas afirmações. (BRASIL, 2021, p. 648).

Neste cenário, o setor cultural foi diretamente impactado. Recortando para a área da Música, houve um impacto avassalador na vida dos empresários donos das casas, músicos, funcionários dos estabelecimentos até a classe popularmente chamada de “graxa”, composta por profissionais de sonorização, iluminação, carregadores e serviços técnicos voltados a espetáculos, em geral são aqueles trabalhadores que pegam no trabalho pesado. Chegam cedo aos eventos e saem tarde para realizar as montagens e desmontagens. Para Carlos Schner, que além de músico trabalha com eventos,

Os músicos sofreram com o isolamento social e falta de trabalho, mas os maiores impactados foram os profissionais da graxa. Teve muito pai de família recebendo apoio para que os seus não passassem fome. Houve uma corrente de ajuda mútua entre os setores para que o impacto fosse menor em tempos de isolamento. (SCHNER, 2022, grifo meu).

No gráfico abaixo, é possível se ter ideia de como a pandemia causou infecções e mortes no período complexo que se passava. O declínio da curva coincidiu com a vacinação ostensiva, após atraso na compra dos insumos para sua fabricação, principalmente com as primeiras chegadas do IFA (insumo farmacêutico ativo), item fundamental para a fabricação dos imunizantes.

Figura 13: Gráfico com índice de mortes e infecções por COVID-19



Fonte: <https://github.com/CSSEGISandData/COVID-19>. Acesso em 31 de julho de 2022.

A cena musical curitibana, assim como de outros lugares, teve que se adequar às restrições de circulação e contato entre indivíduos. Devido ao somatório de fatores que passavam por crise financeira, impossibilidade de circulação e proibição de aglomerações em locais fechados e abertos, os músicos autorais – assim como parte dos outros setores da sociedade – precisaram se adequar a uma nova realidade, que passou a ser chamada popularmente de “novo normal”. No período de isolamento, as *lives* se tornaram uma alternativa para os músicos se apresentarem, sejam ao vivo ou não, e tentar converter alguma renda. O perfil destas transmissões é ao vivo, com abertura de possibilidade de doação por parte do público, como forma de apoio. A contribuição era, em geral, espontânea. Transferências eletrônicas para as contas dos artistas tornou-se algo comum, em determinado momento. Um exemplo das transmissões é a *live* do festival Tendência Rock Brasil, onde as bandas enviavam seus vídeos e era feita uma reprodução no formato ao vivo:

Figura 14: Link Festival virtual Tendência Rock Brasil



Fonte: o autor (2023)

A cena musical de heavy metal autoral se viu completamente parada por conta da restrição de circulação nos locais e o cancelamento dos eventos. Muitos destes músicos levam o ofício de artistas como uma segunda opção para sua subsistência. O independente confere esse tipo de liberdades e todos os perfis de artistas se misturam: desde os que encaram de uma forma séria e dedicam muito tempo àquilo desde músicos amadores que não entendem uma banda como uma empresa ou algo do gênero. O elo que os une é o acesso ao circuito de shows, onde ocorre intercâmbio e aprendizados nas mais diferentes esferas. Ao se resguardar o acesso a esses eventos, muitos destes músicos, assim como parte significativa da população mundial, passaram por um severo processo de isolamento, em que a privação do contato pessoal gerou casos de depressão e distúrbios psicológicos. O alcoolismo e vício em substâncias entorpecentes aumentou, assim como os dados estatísticos sobre suicídios. No âmbito político, as autoridades mundiais de saúde compuseram os protocolos para se reduzir os casos enquanto não havia uma vacina disponível. Comunidade científica, poderes públicos e entidades se envolviam no âmbito de lutar contra a rápida expansão do vírus. O número de mortes aumentava vertiginosamente e o governo brasileiro se encontrou em uma onda de desinformação a respeito do vírus, inclusive com o Presidente da República incitando o uso de medicamentos que não dispunham de comprovação científica para o tratamento da COVID-19. Como a pandemia se encontra em curso e o mandato do atual governo ainda não acabou, o que se tem até o momento é o aumento dos casos nas últimas semanas e a volta do uso de máscaras em alguns aeroportos do país. Não há restrição ou proibição para a realização de shows e espetáculos. Muitos dos músicos e empresários relacionados à cena musical se encontram em processo de reconstrução da vida financeira, sendo que

algum destes não conseguiram nenhum apoio ou auxílio do poder público durante o período de isolamento social. Para Geraldo Jair Ferreira JR,

O 92 Graus não teve nenhum tipo de ajuda no período pandêmico. Tanto do poder público quanto do privado. As grandes cervejarias apoiaram basicamente bares de *cover*, no lado público o acesso foi dificultado a quem é empreendedor. (FERREIRA JUNIOR, 2022, grifo meu).

Sem espaços para tocar e com as *lives* produzindo pouco recursos financeiros, as bandas de heavy metal autorais produziram poucos materiais ao vivo. Algumas iniciativas como o Tendência Rock Brasil, um canal de *Youtube* que promoveu apresentações transmitidas em seu canal com a maioria de bandas *cover*, mas abrindo espaço para grupos autorais, como é o caso da banda de Metalpunk B.O.D.E, que pode ser assistida no QR CODE abaixo:

Figura 15: Live banda B.O.D.E.



Fonte: o autor (2023)

Como a pandemia da COVID 19 ainda se encontra em curso e as dificuldades de muitos músicos persistem. Com a transição de gestão do poder executivo e a polarização política cada vez mais acirrada, as dificuldades são inúmeras. Mesmo com o aumento médio de público com o retorno das atividades comerciais, chamados de “demanda reprimida”, o prejuízo financeiro e emocional ainda se contabiliza ao agentes que formam o cenário. O único bar da cidade dedicado à música autoral que abre espaço para *heavy metal* é o 92 Graus *The Underground Pub*. Bares como o *Crossroads*, que tradicionalmente contam com bandas tributo em sua programação, também tem aberto espaço às bandas autorais em dias de menor movimentação, como as quintas-feiras. Exemplo é o evento Coss Originals, com assiduidade bimestral e que inicia um trabalho

de consolidação desse evento. A sua continuidade depende diretamente da aceitação e comparecimento do público.

Figura 16: Flyer evento Cross Originals



Fonte: (<https://omotim.com.br/noticias/macumbazilla-inaugura-cross-originals/>)

Para Carlos Piu, membro fundador do Macumbazilla, “as dificuldades estão aí desde sempre, mas os espaços que abrem as portas para grupos autorais têm diminuído. Existe pouca renovação de público dentro da cena e isso afasta os bares interessados em convidar grupos autorais”. (SCHNER, 2022, grifo meu).

O panorama atual é de reconstrução do setor. Um cenário independente como o *heavy metal* não necessita de grandes mídias para subsistir. Sucoth Benoth, vocalista da pioneira Amen Corner, relata que “jamais utilizou qualquer incentivo de políticas públicas porque elas são difíceis de chegar em bandas *underground*, mas que seria de grande ajuda caso fosse possível”. (BENOTH, 2022, grifo meu).

Com o aumento dos casos e o surgimento de novas variantes do Coronavírus, a vacinação é um elemento chave para o retorno dos eventos para que os grupos de *heavy metal* curitibanos possam transitar e sobreviver do elemento principal para a cena, que são os eventos ao vivo.

CAPITULO 5

5.1 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

O primeiro passo que esse trabalho se propôs a realizar, foi o de obter um conceito de cena musical sob a percepção de um músico. De uma forma transdisciplinar, se obtiveram algumas análises sobre o cenário curitibano do *heavy metal*. O recorte temporal de 2002 a 2022 se mostrou plausível, mas compreender 20 anos de música em lançamentos de forma independente desprende um considerável tempo e provavelmente algo não deve ter sido incluído. Contudo, é mais um trabalho que tenta contribuir com o vasto território musical curitibano. Desde a concepção do projeto, presumia-se a ideia de que Curitiba é uma cidade multifacetada. Avançando nas pesquisas, se registrou de maneira evidente essa característica. O Brasil é miscigenado e Curitiba também, no entanto a coexistência de tantas etnias se faz presente de sua fundação física, mas também social. O indígena, negro, etnias oriundas do Oriente Médio fazem parte, dentre outras, dessa composição diversa sob a composição histórica da cidade. A partir do séc. XVIII, houve um acentuado fluxo migratório de europeus, vindos das mais diversas regiões do continente e que foram determinantes para a constituição do município. Se instalaram em praticamente todas as regiões da cidade, contendo uma maior abrangência para a região norte e oeste de Curitiba. Em tempos anteriores, se tratava as localidades como bairro dos polacos, alemães e qualquer outra etnia que predominasse a determinada região.

Com o continente europeu em conflito devido a duas guerras em um curto espaço de tempo, estes grupos sociais trouxeram bagagem cultural e social de seus locais de origem. As diferenças também vieram e compuseram uma setorização como seus territórios prévios. Os fazeres musicais prosseguiram porque a música é a combinação de sons e acompanham os agrupamentos sociais desde que estes começaram a ocorrer. Sonoridades como polca, danças de salão europeias e outras formas musicais advindas do velho continente se disseminaram e fizeram parte da composição sonora e cultural da cidade. Grupos étnicos que envolvem os fazeres como dança, música, culinária, relacionamento interpessoal e que buscam preservar as tradições de seus ancestrais. Essa forma inicial serve para os descendentes que, nascidos em solo brasileiro, muitas vezes se desconectam de suas raízes culturais. Os traços fenotípicos são em muitas vezes diferentes, portanto estes grupos se sentem “pouco brasileiros” perante os grupos que aqui habitam. A história mostra que foi um processo de adaptação, pois o que gera novidade pode também resultar em estranhamento ao que se mostra como inédito. As interações

geram interseções e novas formas de símbolos culturais. O convívio em muitas vezes não harmônico, aliado às questões de relevo e clima, podem interferir nos fazeres culturais da cidade.

Dentro deste panorama, na metade da década de 1980 começam a surgir as primeiras manifestações metálicas na cidade. Uma música voltada ao público jovem que procurava uma forma de extravasar suas emoções em um período que o Brasil passava por um regime militar, onde a censura era evidente e a opressão as minorias um triste fato. Com o passar dos anos, a cena musical de Curitiba aumentou e muito desse público de converteu em novas bandas. Casas surgiram, artistas internacionais cada vez mais vinham em terras curitibanas, gerando uma efervescência cultural poucas vezes vista na cidade. Com a chegada dos anos 2000 e a revolução digital, o mercado de música e consumo mudou drasticamente, obrigando artistas a se inserirem no mundo digital. Universo este que facilita muitos processos e dificulta tantos outros. Os espaços continuaram transitando entre locais de pequeno e grande porte, existindo uma lacuna desde o fechamento da casa de médio porte (lotação até 1000 pessoas) Aeroanta. Desde o começo do novo século, Curitiba se encontra com pequenos e grandes locais, faltando espaço que priorizem eventos médios, o que é de suma importância para o cenário de grupos independentes. Alguns artistas tentam incorporar elementos da cultura local como símbolos paranistas ou congêneres, mas em se tratando de estruturas musicais, pouco se nota. Uso de imagens como os pinhões do calçamento da Rua XV (petit-pavet) exercem uma tentativa de aproximar um gênero como o heavy metal da cultura paranaense. De fato existe uma cena musical em Curitiba e gera produtos interessantes aos demais cenários no mundo, assim como o público *headbanger* local se converte em um grande consumidor de tal cultura. Contraditoriamente, existe pouco apoio aos músicos locais, tornando a vida no independente bastante dificultosa pela escassez de recursos. A pergunta que fica é: o que é a cultura paranaense? Como ela se caracteriza? Estaria somente limitada ao caipara ou a mistura de todas essas culturas faz uma nova expressão multifacetada? Dentro de todas essas discussões, se detecta um cenário independente de música que continua pulsando, mesmo com todos os percalços. A pesquisa encerra aqui essa primeira análise, mas seguirá estudos futuros para compreender com maior exatidão o período pandêmico que ainda se vive.

REFERÊNCIAS

ARROYO, M. (org). **Jovens e Músicas: um guia bibliográfico**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BLACKING, J. **How Musical is Man?** Washington: University Press, 1973.

BLANCO, M. **Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos**. Andamios, Cidade do México, Volume 9, pp. 49-74, 2012.

BLANQUEZ, Javier; FREIRE, Juan M. (orgs.). **Teen spirit**. Barcelona: Reservoir Books, 2004, pp. 12-13

BOHMANN, K.J. **O sentido da música em F. Nietzsche**. 2011. 96 p. Dissertação Strictu Sensu em Filosofia – Unidade Federal da Paraíba, Univesidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

BRASIL. Senado Federal. Relatório final: CPI da pandemia, instituída pelos Requerimentos nos 1.371 e 1.372, de 2021. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF**, 20 out. de 2001.

CAMPOY, L. C. **Trevas Sobre a Luz: O Underground do Heavy Metal Extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CHRISTE, I. **Heavy Metal: a história completa**. São Paulo: Arx, 2010.

DURANT, W. **A Filosofia de Espinosa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

FERNEYHOUGH, B. “**Responses to a questionnaire on ‘complexity’**”. Em: J. Boros e R. Toop (Org.), Brian Ferneyhough: Collected Writings. Amsterdam: Harwood. Academic Publishers. (Contemporary Music Studies, vol. 10). 1995.

FILHO, J.R.F.M. **Músico, Ergo Sum: sobre a relação entre sujeito e música na perspectiva da complexidade**. In: SEMPEM, XIV, 2014, Goiânia. Anais do XIV SEMPEM. Goiânia: UFG, 2014. P. 176.

FLEURI, Reinaldo Matias. **Educação intercultural: a construção da identidade e da diferença nos movimentos sociais**. PERSPECTIVA, Florianópolis, p.405-423, jul./dez. 2002. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/download/10410/10007/31669#:~:text=As%20rela%C3%A7%C3%B5es%20interculturais%20se%20constituem,a%20padr%C3%B5es%20cultu%2D%20rais%20diferentes.>> Acesso em 10 janeiro de 2023.

FOSS, J.C. **FALE A VERDADE SOBRE MIM: UMA NARRATIVA SOBRE O HEAVY METAL CURITIBANO NA CONTEMPORANEIDADE**. 34 p. Trabalho de conclusão de curso – Jornalismo, Escola de comunicação social, Centro universitário UNIBRASIL, Curitiba, 2016.

FRIEDLANDER, P. **Rock and Roll - Uma História Social**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GONZÁLEZ, Jorge A. **Sociologia das culturas subalternas**. Curitiba: APPRIS, 2016.

GREER, J. M. **Grimório Oculto**. Rio de Janeiro: Darkside, 2021.

HOOD, M. **The Challenge of "Bi-Musicality"**. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960. Tradução de Iara Gomes.

JANOTTI JUNIOR, J; PEREIRA DE SÁ, S. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação XXVII Encontro Anual da Compós. Belo Horizonte, 2018.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KERMAN, J. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed. 1987.

KOZINETTS, R, V. **Netnografia: Realizando Pesquisa Etnográfica Online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

LAMB, J. **Anatomia do baterista: movimente-se melhor, sinta-se melhor, toque melhor**. Portland: Createspace Independent Publishing Platform, 2020.

LAPLANTINE, F. **A Descrição Etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LARAIA, R. de B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LEÃO, T. **Heavy Metal: guitarras em fúria**. São Paulo: editora 34, 1997.

LEMINSKI, P. **Série Paranaenses n.2**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

LEMO, C. U. **Por que não Metal?** In: NETO, M.J. de S. A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 384-390.

LEVI-STRAUSS, C. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.

MACAN. **Rock em Curitiba: a cena musical, seus agentes, espaços e relações com as inovações digitais entre 2005 e 2019**. 2020. 285 p. Dissertação de Música – Departamento de Música e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

MARANHÃO, R. De A. **História da teoria das cores: uma leitura filosófica, artística e física – de pitágoras a isaac newton**. VII CONEDU - Conedu em Casa... Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/80749>>. Acesso em: 22/09/2022 01:48

MALINOWSKI, Bronislaw C. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. Tradução Anton P. Carr. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

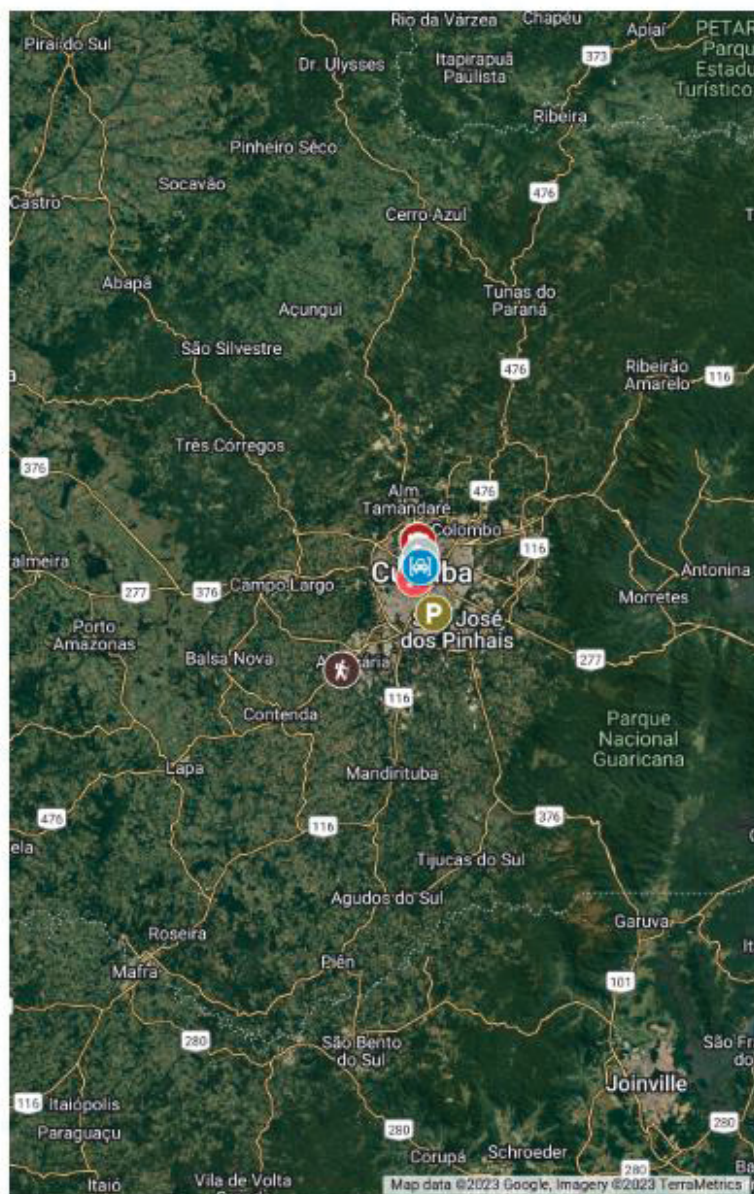
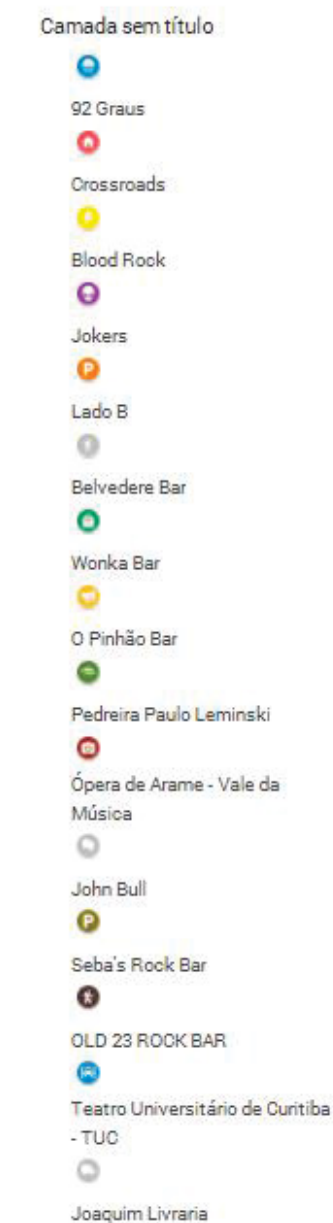
MARTON, S. L. **Complexidade, Música E Formação Para a Vida**. APRENDER - Cad. de Filosofia e Psic. da Educação, [s. l.], p. 117–134, 2005.

- MARX, K. **O Capital: livro 1**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MERCER, E. **Uma fina camada de gelo: o rock autoral e a alma arredia de Curitiba**. Curitiba: Edição do Autor: 2017.
- MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1980. Original publicado em 1964.
- MOCELLIN, R. **História concisa de Curitiba**. Curitiba: Editora Remo, 2020. 336 p.
- MORIN, Edgar. **Complexidade e ética da solidariedade**. In: In: Gustavo de Castro, Edgar de Assis Carvalho e Maria da Conceição Almeida (orgs). Ensaio de Complexidades. Natal: EDFURN, 1997.
- MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução do francês: Eliane Lisboa - Porto Alegre: Ed. Sulina, 2000. 120 p.
- NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro**. São Paulo: Atual, 1998.
- NETO, M. J. de S. (Org.). **A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense**. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. 707 p.
- NETTL, B. **Ethnomusicology: Definitions, directions, and problems**. In: MAY, E. (Ed.), *Musics of many cultures: An introduction*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980. P.1-9
- Nietzsche, F. W. **O nascimento da tragédia**, Trad. bras. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora UFPR, 2000. 204 p.
- PIEDEDE, A. T. **A etnografia da música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas**. Cadernos de campo, São Paulo, número do volume, número do fascículo, p.1-348, 2008.
- PITRE-VÁSQUEZ, E. R. e MACAN, P. A. C. *et al.* **A Cena Musical em Curitiba: A Partir do Acervo do Programa Ciclojam entre 1996 e 2005**. Trabalho Apresentado no 40. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2017.
- PITRE-VÁSQUEZ, E. e FERREIRA, L. A. **A Reconquista de Um Espaço Consagrado Configura Uma Política Pública de Música em Curitiba - Paraná?** Trabalho Apresentado no 24. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2013, p. 1 - 8.
- PITRE-VÁSQUEZ, E. **“Ciberespaço e a distribuição de música no Brasil”**. In CIANTEC - CONGRESSO INTERNACIONAL ARTE E NOVAS TECNOLOGIAS: caminhos da arte para o século XXI. São Paulo: CIANTEC/ MAC (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 2007. <http://www.i-colabor.net/ciantec/> https://drive.google.com/file/d/0B3XWiv1ZmCsQZHAtrWFwcVZyOGc/view?pli=1&resourcekey=0-2CPTsZ_V8h5c8q2LKIXhGQ

- PRIETO, O. D. **Transhumancias Musicales y Globalización: El Metal no Tiene Fronteras**. Ciudad de Mexico: Plaza y Valdés, 2017.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 411 p.
- RIVAS-TOVAR, L. A. **¿Cómo hacer una tesis?** 3o ed. Ciudad de Mexico: IPN, 2015.
- RICE, T. **Ethnomusicology, a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística geral**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.
- SCHOENBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SEEGER, A. **Etnografia da música**. In: Cadernos de campo. São Paulo: USP, 2008.
- STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies** v. 5, n.3, p. 361-375, 1991.
- TAPSCOTT, D.; WILLIAMS, A. **Wikinomics. La nueva economía de las multitudes inteligentes**. Barcelona: Paidós, 2007
- TATIT, L. In: Cadernos de Semiotica aplicada, volume 1, número 2, 2003, São Paulo. **ELEMENTOS PARA A ANÁLISE DACANÇÃO POPULAR**. Resumos. São Paulo: UNESP, 2003. P.7-24.
- VERGARA FIGUEROA, A. **Etnografia de los lugares: uma guia antropológica para estudar su concreta complejidad**. México D. F.: INAH. Navarra, 2013.

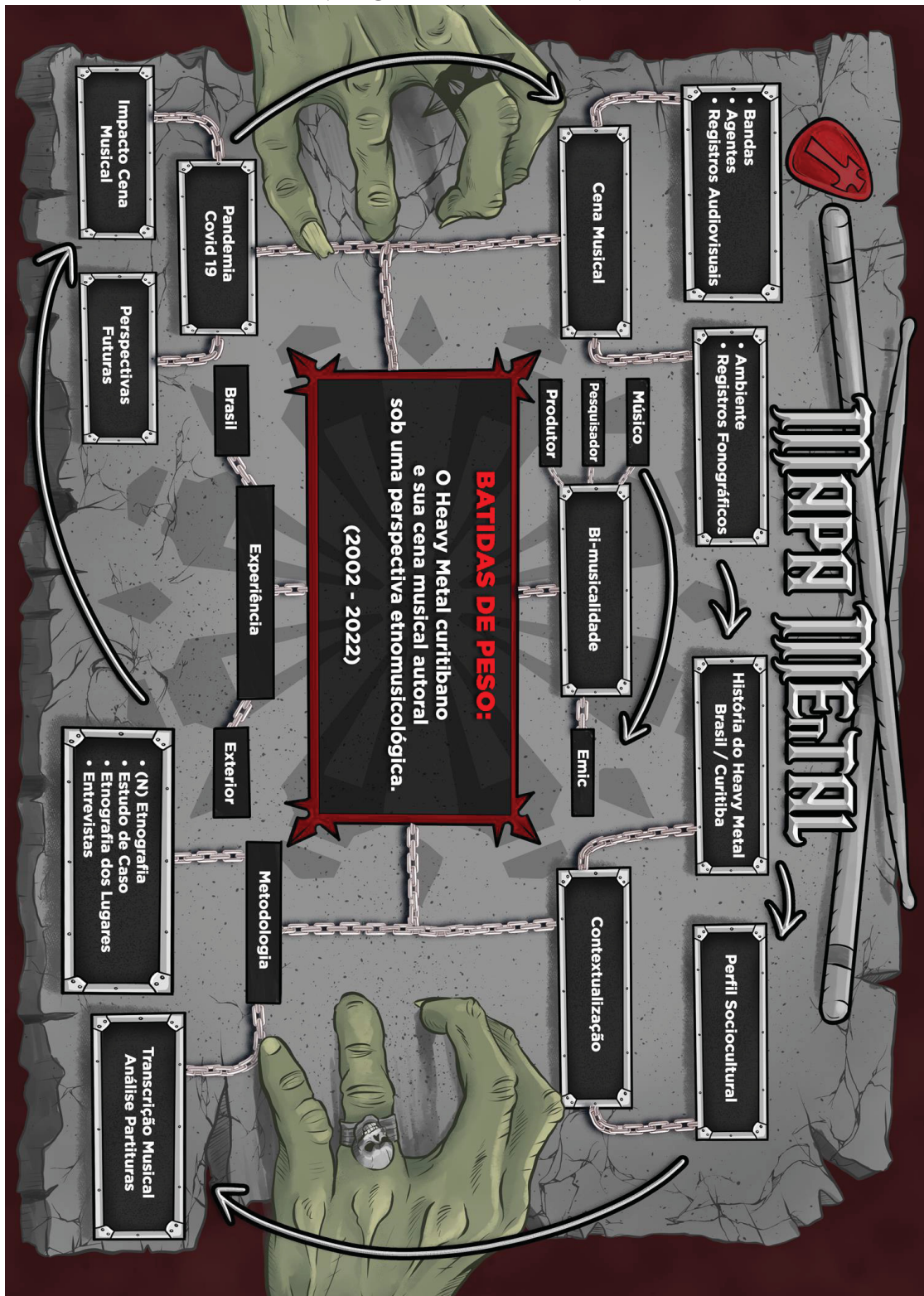
ANEXO 1 – MAPA DO HEAVY METAL CURITIBANO

Bares e casas de Curitiba



Locais que possuem bandas de heavy metal autorais na cidade.

ANEXO 2 – MAPA MENTAL



ANEXO 3 – POSTER ROCK IN RIO I (1985)



Fonte: <https://rockinrio.com/rio/novidade/line-up-rock-in-rio-1985/>. Acesso em 09/02/2023.

ANEXO 4 – PARTITURAS

Score

Serpent's Kingdom

Amen Corner

A

Vocals

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Bass

Drum Set

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

©

2
5

Serpent's Kingdom

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

This musical system covers measures 2 through 5. The vocal line (Vox.) is silent, indicated by whole rests. The electric guitar 1 (E.Gtr. 1) and electric bass (E.B.) parts play a continuous eighth-note pattern. The electric guitar 2 (E.Gtr. 2) is silent, indicated by whole rests. The double bass (D. S.) part plays a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific techniques or accents.

7

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

This musical system covers measures 7 through 10. The vocal line (Vox.) is silent, indicated by whole rests. The electric guitar 1 (E.Gtr. 1) and electric bass (E.B.) parts continue with the same eighth-note pattern. The electric guitar 2 (E.Gtr. 2) remains silent with whole rests. The double bass (D. S.) part continues with the eighth-note pattern marked with 'x'.

Serpent's Kingdom

3

9

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

11

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

Serpent's Kingdom

The musical score is divided into two systems, each containing six staves. The first system includes staves for Vox, E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., D. S., and a second set of the same instruments. The second system is identical in layout. The key signature is one sharp (F#). The first system is marked with a '4' and a '13' above the first staff. The second system is marked with a '15' above the first staff. The D. S. (Drum Set) part features a complex, syncopated rhythm with many 'x' marks indicating specific drum hits. The E.Gtr. 1 and E.B. parts feature a continuous, fast-paced eighth-note pattern. The Vox part is mostly silent, with a few notes visible in the first system.

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

Serpent's Kingdom

5

17

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

17

D. S.

20

Vox.

20

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

20

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Serpent's Kingdom' on page 5. It consists of two systems of music. The first system covers measures 17 to 19. The vocal line (Vox.) has whole rests in all three measures. Electric guitar 1 (E.Gtr. 1) plays a power chord (F#2 and C#3) in measure 17 and whole rests in measures 18 and 19. Electric guitar 2 (E.Gtr. 2) has whole rests in all three measures. The double bass line (E.B.) has a half note G2 in measure 17 and whole rests in measures 18 and 19. The drum line (D. S.) plays a snare pattern (x x x x) in all three measures. The second system covers measures 20 to 22. The vocal line (Vox.) has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4) in measure 20, a quarter note (C5) in measure 21, and eighth notes (B4, A4, G#4, F#4) in measure 22. Electric guitar 1 (E.Gtr. 1) plays a power chord (F#2 and C#3) in measure 20 and whole rests in measures 21 and 22. Electric guitar 2 (E.Gtr. 2) has whole rests in all three measures. The double bass line (E.B.) has a half note G2 in measure 20 and whole rests in measures 21 and 22. The drum line (D. S.) plays a snare pattern (x x x x) in all three measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Serpent's Kingdom

The musical score is divided into two systems, each spanning measures 23 to 26. The first system begins at measure 23, and the second system begins at measure 26. The score includes parts for a vocal line (Vox), two electric guitar lines (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2), an electric bass line (E.B.), and two drum lines (D. S.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line features a melodic line with some rests. The electric guitar lines consist of chords and single notes. The electric bass line provides a steady bass line. The drum lines feature a consistent pattern of eighth notes.

6
23

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

23

D. S.

26

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

26

D. S.

Serpent's Kingdom

7

29

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

29

D. S.

32

Vox.

32

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

32

D. S.

Serpent's Kingdom

The musical score is divided into two systems, each spanning measures 34 to 36. The first system begins at measure 8. The vocal part (Vox.) starts with a whole note on G4 in measure 34, followed by a half note on A4 in measure 35, and a half note on B4 in measure 36. The electric guitar 1 (E.Gtr. 1) part features a continuous eighth-note pattern in the treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The electric guitar 2 (E.Gtr. 2) part is silent, indicated by a whole rest. The electric bass (E.B.) part plays a continuous eighth-note pattern in the bass clef. The double bass (D. S.) part is marked with 'x' symbols above the staff, indicating a specific rhythmic pattern. The second system continues the vocal melody and instrumental accompaniment.

8
34

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

34

36

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

36

Serpent's Kingdom

9

38

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

38

D. S.

40

Vox.

40

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

40

D. S.

10
42
Serpent's Kingdom

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

44

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

The musical score is for a piece titled "Serpent's Kingdom". It is divided into two systems, each containing five staves. The first system starts at measure 10 and ends at measure 42. The second system starts at measure 44 and ends at measure 44. The staves are labeled: Vox. (Vocal), E.Gtr. 1 (Electric Guitar 1), E.Gtr. 2 (Electric Guitar 2), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The vocal part consists of a single note in measure 10 and a single note in measure 44. The electric guitar parts feature a continuous eighth-note pattern. The electric bass part features a continuous eighth-note pattern. The drum set part features a continuous eighth-note pattern.

Serpent's Kingdom

11

46

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

48

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

B Adagio

Serpent's Kingdom

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system starts at measure 12 and measure 50. The second system starts at measure 52. The staves are labeled: Vox, E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features a mix of vocal lines, electric guitar riffs, and a double bass line. The D. S. part includes a drum kit notation with 'x' marks indicating hits.

12
50

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

50

52

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

52

Serpent's Kingdom

13

54

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

56

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

14
58

Serpent's Kingdom

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

58

D. S.

60

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

60

D. S.

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 14 and ends at measure 58. The second system starts at measure 60 and ends at measure 60. The score includes parts for a vocal line (Vox.), two electric guitar lines (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2), an electric bass line (E.B.), and a drum line (D. S.). The vocal line features a melody with eighth and quarter notes. The electric guitar lines consist of fast, repetitive eighth-note patterns. The electric bass line provides a steady eighth-note accompaniment. The drum line features a consistent eighth-note pattern with cross-sticks.

Serpent's Kingdom

15

62

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

64

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

16
66 Serpent's Kingdom

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

68

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 16 to 66, and the second system covers measures 68 to 74. The score includes five parts: Vox, E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 16-66) shows the Vox part with a melodic line, E.Gtr. 1 with a fast, repetitive eighth-note pattern, E.Gtr. 2 with a sustained note, E.B. with a similar eighth-note pattern, and D. S. with a complex, syncopated rhythm. The second system (measures 68-74) shows the Vox part with a melodic line, E.Gtr. 1 with a fast, repetitive eighth-note pattern, E.Gtr. 2 with a sustained note, E.B. with a similar eighth-note pattern, and D. S. with a complex, syncopated rhythm.

Serpent's Kingdom

17

70

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

70

D. S.

72

Vox.

72

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

72

D. S.

C Lento

Declamação e gritos

18
77 Serpent's Kingdom

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

77

Solo

81 *Ad Eternum* *molto rall.*

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

81

The musical score is divided into two systems. The first system, titled 'Serpent's Kingdom', starts at measure 18 and measure 77. It features a vocal line (Vox.) with rests, and guitar parts (E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., D. S.) with various rhythmic patterns. A 'Solo' section is marked for E.Gtr. 1. The second system, titled 'Ad Eternum' with the tempo marking 'molto rall.', starts at measure 81. It continues with the same instrumental parts, showing a more sustained and slower musical texture.

Score

Pride to the Nations

Hell Gun

Lento

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Bass

Drum Set

Synth Pad

Moderato

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. B.

D. S.

Pad

2 Pride to the Nations

Vbx.

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

10

10

10

A Pride to the Nations 3

Vox.

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

Vox.

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

Vox.

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

B

4 Pride to the Nations

The musical score is arranged in systems of five staves each. The staves are labeled on the left as Vbx., E Gtr 1, E Gtr 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures, each starting with a measure number 22. A section marker 'C' is placed at the beginning of the second measure. The vocal parts (Vbx.) have lyrics: 'Pride to the Nations' in the first measure, 'Pride to the Nations' in the second measure, and 'Pride to the Nations' in the third measure. The guitar parts (E Gtr 1, E Gtr 2) play a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a chord progression in the second and third measures. The bass part (E.B.) plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a chord progression in the second and third measures. The double bass part (D.S.) plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a chord progression in the second and third measures.

Vbx. 22

E Gtr 1 22

E Gtr 2 22

E.B. 22

D.S. 22

C

Vbx. 22

E Gtr 1 22

E Gtr 2 22

E.B. 22

D.S. 22

Vbx. 22

E Gtr 1 22

E Gtr 2 22

E.B. 22

D.S. 22

Pride to the Nations

D

5

21

Vox. *[Vocal line with lyrics: "Pride to the Nations"]*

21

E Gtr 1 *[Electric Guitar 1]*

E Gtr 2 *[Electric Guitar 2]*

E.B. *[Electric Bass]*

21

D.S. *[Drum Set]*

24

E Gtr 1 *[Electric Guitar 1]*

E Gtr 2 *[Electric Guitar 2]*

E.B. *[Electric Bass]*

24

D.S. *[Drum Set]*

E *[Chord E]*

E Gtr 1 *[Electric Guitar 1]*

E Gtr 2 *[Electric Guitar 2]*

E.B. *[Electric Bass]*

27

D.S. *[Drum Set]*

The musical score is for the song "Pride to the Nations". It features a vocal line and instrumental parts for electric guitar (E Gtr 1, E Gtr 2), electric bass (E.B.), and drum set (D.S.). The score is divided into measures, with measure numbers 21, 24, and 27 indicated. A key signature change to E major is marked at measure 24. The vocal line includes lyrics: "Pride to the Nations".

6 Pride to the Nations

Vox.

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

Vox.

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

Pride to the Nations

7

45

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

Vox.

52

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

Vox.

59

E Gtr 1

E Gtr 2

E.B.

D.S.

The musical score is for a piece titled "Pride to the Nations". It is arranged for a band consisting of two electric guitars (E Gtr 1 and E Gtr 2), an electric bass (E.B.), drums (D.S.), and a vocalist (Vox.). The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system (measures 45-51) features a complex guitar solo in the first two staves, a steady bass line, a drum pattern with various accents, and a vocal line that enters in measure 52. The second system (measures 52-58) continues the guitar solo, with the bass and drums providing a consistent rhythmic foundation. The vocal line continues with a melodic phrase. The third system (measures 59-65) shows the guitar parts playing sustained chords, while the bass and drums maintain their patterns. The vocal line concludes with a final phrase in measure 65. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like accents and slurs.

8 Pride to the Nations

The musical score is arranged in a system of six staves. The top staff is for the Voice (Vox), followed by two staves for Electric Guitars (E Gtr 1 and E Gtr 2), then the Electric Bass (E.B.), and finally two staves for the Double Bass (D.S.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure (measures 50-52) features a vocal melody in the Vox staff, with the guitar and bass parts providing harmonic support. The second measure (measures 53-55) continues the vocal melody and instrumental accompaniment. The third measure (measures 56-58) concludes the section with a final vocal phrase and instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, as well as a 'G' time signature change in the first measure of the second system.

Score

What Lies Ahead

Semblant

The image displays a musical score for the song "What Lies Ahead" by Semblant. The score is arranged in two systems, each containing six staves. The first system includes staves for Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar, Electric Bass, Drum Set, and Synth Pad. The second system includes staves for Vox 1, Vox 2, E. Gtr., E.B., D. S., and Pad. The music is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts (Vocals 1, Vocals 2, Vox 1, Vox 2) are currently silent, indicated by whole rests. The electric guitar (Electric Guitar, E. Gtr.) and electric bass (Electric Bass, E.B.) parts are also silent, indicated by whole rests. The drum set (Drum Set, D. S.) part is silent, indicated by a whole rest. The synth pad (Synth Pad, Pad) part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both consisting of eighth notes. The Synth Pad part is marked with a '2' above the first measure of each system, indicating a second ending or a specific performance instruction. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and instrument labels.

2 **A** What Lies Ahead

The musical score is divided into two systems, each containing six staves. The staves are labeled on the left as Vox 1, Vox 2, E. Gtr., E. B., D. S., and Pad. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) shows Vox 1 and Vox 2 with whole rests. E. Gtr. plays a continuous eighth-note pattern. E. B. plays a continuous eighth-note pattern. D. S. plays a continuous eighth-note pattern. Pad is silent. The second system (measures 5-8) shows Vox 1 and Vox 2 with whole rests. E. Gtr. plays a continuous eighth-note pattern. E. B. plays a continuous eighth-note pattern. D. S. plays a continuous eighth-note pattern. Pad is silent. The third system (measures 9-12) shows Vox 1 and Vox 2 with whole rests. E. Gtr. plays a continuous eighth-note pattern. E. B. plays a continuous eighth-note pattern. D. S. plays a continuous eighth-note pattern. Pad is silent. The fourth system (measures 13-16) shows Vox 1 and Vox 2 with whole rests. E. Gtr. plays a continuous eighth-note pattern. E. B. plays a continuous eighth-note pattern. D. S. plays a continuous eighth-note pattern. Pad is silent.

B

What Lies Ahead

3

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The second system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The Pads are represented by a grand staff (treble and bass clef) in the middle of each system. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system starts with a measure rest for the vocals, followed by a series of eighth and sixteenth notes for the guitar and bass. The drums play a steady eighth-note pattern. The pads provide a harmonic background with sustained notes and moving lines. The second system continues the same musical themes, with the vocals remaining silent.

4 What Lies Ahead

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

The image displays a musical score for the song "What Lies Ahead". It consists of two identical systems of staves. Each system includes five staves: Vocals 1 (Vox 1), Vocals 2 (Vox 2), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The Vocals 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Vocals 2 is a sustained note. The Electric Guitar and Electric Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Drums part features a steady eighth-note pattern. The Pads part provides a harmonic background with sustained notes and moving lines. The score is marked with a "4" at the beginning of each system, indicating a four-measure phrase. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

C What Lies Ahead 5

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system (measures 1-24) includes Vocals 1 and 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Drums (D. S.), and Pads. The second system (measures 25-48) includes the same instruments. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal parts (Vox 1 and Vox 2) feature melodic lines with lyrics. The electric guitar (E. Gtr.) and electric bass (E. B.) parts provide harmonic support with various chordal and melodic patterns. The drums (D. S.) play a steady rhythm. The pads (Pad) are represented by empty staves, indicating no accompaniment for this instrument.

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

6 What Lies Ahead

D

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

What Lies Ahead

7

The musical score for "What Lies Ahead" consists of two systems of staves. The first system includes staves for Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Drums (D. S.), and Pads. The second system includes staves for Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Drums (D. S.), and Pads. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and rests.

System 1:

- Vox 1:** Melodic line with eighth notes and quarter notes.
- Vox 2:** Rests.
- E. Gtr.:** Fast eighth-note arpeggiated pattern.
- E. B.:** Fast eighth-note arpeggiated pattern.
- D. S.:** Rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Pad:** Rests.

System 2:

- Vox 1:** Melodic line with eighth notes and quarter notes.
- Vox 2:** Melodic line with eighth notes and quarter notes.
- E. Gtr.:** Fast eighth-note arpeggiated pattern.
- E. B.:** Fast eighth-note arpeggiated pattern.
- D. S.:** Rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Pad:** Rests.

8 **E** What Lies Ahead

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system (measures 1-16) and the second system (measures 17-32) follow the same instrumental arrangement. The staves are labeled as follows:

- Vox 1:** Lead vocal line in treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vox 2:** Second vocal line in treble clef, providing harmonic support with sustained notes and occasional melodic fragments.
- E. Gtr:** Electric guitar line in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- E. B.:** Electric bass line in bass clef, playing a steady eighth-note rhythm.
- D. S.:** Drums in a snare drum clef, playing a consistent eighth-note pattern.
- Pad:** Pads in grand staff (treble and bass clefs), providing a harmonic and textural background with sustained chords and moving lines.

Measure numbers 16, 32, and 48 are indicated at the end of the first, second, and third systems respectively. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

F What Lies Ahead 9

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 67-70) features a vocal melody in Vox 1, a supporting vocal line in Vox 2, a rhythmic electric guitar part, a steady electric bass line, a double bass line with chords, and a piano accompaniment of sustained chords. The second system (measures 71-74) continues the vocal melody with a more active line in Vox 1, while Vox 2 remains mostly static. The electric guitar and bass continue their rhythmic patterns, the double bass adds more complex rhythmic figures, and the piano accompaniment remains with sustained chords.

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

10 What Lies Ahead

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The second system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The Pads are represented by a grand staff (treble and bass clef) in each system. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 79. The first system shows the beginning of the piece, with the Vocals 1 and 2 parts starting on the first staff. The Electric Guitar and Electric Bass parts follow, and the Drums enter on the fifth staff. The Pads are represented by a grand staff. The second system continues the piece, with the Vocals 1 and 2 parts starting on the first staff. The Electric Guitar and Electric Bass parts follow, and the Drums enter on the fifth staff. The Pads are represented by a grand staff.

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

What Lies Ahead 11

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The second system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The Pads are represented by a grand staff (treble and bass clef) in both systems. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a measure of rest for all instruments, followed by a measure where the Electric Guitar plays a G note. The second system continues the musical progression with various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

12 What Lies Ahead

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

H What Lies Ahead 13

Vox 1

Vox 2

E. Gtr. Solo

E. B.

D. S.

Pad

101

105

14 What Lies Ahead

109

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

112

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

I What Lies Ahead 15

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system is marked with a box containing the letter 'I'. The staves are labeled as follows:

- Vox 1:** Treble clef, starting with a whole rest followed by a melodic line.
- Vox 2:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- E. Gtr:** Treble clef, featuring a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and some triplets.
- E. B.:** Bass clef, playing a steady eighth-note bass line.
- D. S.:** Drum staff, showing a consistent drum pattern with snare and bass drum hits.
- Pad:** Grand staff (treble and bass clefs), which is mostly silent, indicated by whole rests.

The second system continues the same musical arrangement, with measures 121 and 122 indicated at the beginning of the first staff. The notation continues with similar patterns for all instruments.

J 6 What Lies Ahead

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The second system includes Vocals 1, Vocals 2, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The Pads are represented by a grand staff (treble and bass clef) in both systems. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests.

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

What Lies Ahead

17

Musical score for the piece "What Lies Ahead" on page 17, measures 122-127. The score is arranged for a multi-instrument ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Vox 1:** Melodic line in treble clef, starting at measure 122 and continuing through 127.
- Vox 2:** Melodic line in treble clef, starting at measure 122 and continuing through 127.
- E. Gtr.:** Electric guitar part in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords.
- E. B.:** Electric bass part in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords.
- D. S.:** Drums part in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords.
- Pad:** Pad part in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The measures are numbered 122, 123, 124, 125, 126, and 127. The score is arranged in two systems, with measures 122-125 in the first system and measures 126-127 in the second system.

18 What Lies Ahead

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

K

Vox 1

Vox 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Pad

What Lies Ahead

19

Vox 1

Vox 2

E. Ctr.

E.B.

D. S.

Pad.

ANEXO 5 – LISTA DE GRUPOS AUTORAIS EM ATIVIDADE (2002-2022)

A seguinte listagem foi levantada durante os dois anos de pesquisa e abarca bandas que iniciaram ou se mantiveram em atividade durante recorte da pesquisa. É provável que todos os grupos do recorte não foram citados e faltem nomes, no entanto a busca se baseou em artistas que lançaram algum material, seja ele físico ou virtual. A ideia é ampliar a lista em estudos futuros, sendo uma database a ser constantemente atualizada.

Banda	Gênero
7th Symphony	Symphonic Progressive Metal
99 Noizagain	Metal Punk
A Tribute to the Plague	Doom Metal
Absyntho	Progressive Metal
Alcoholic War	Thrash Metal
Algea	Depressive Black Metal
Alma Negra	Heavy/Thrash Metal
Ambition	Heavy Metal/Hard Rock
Amen Corner	Black Metal
Ankhy	Symphonic/Progressive Metal
Anmod	Brutal Death Metal/Grindcore
Apollyon	Symphonic/Melodic Death Metal
Aquilla	Heavy Metal
Archityrants	Epic Doom Metal
Atrocitus	Thrash Metal/Metalcore
Austrum Legio	Black Metal
Autodestrutivo	Depressive Black Metal
Away from the Sun	Melodic Death Metal/Metalcore

Axecuter	Heavy/Speed/Thrash Metal
Ayat Akross	Death Metal/Hardcore
Azorrague	Death Metal
B.O.D.E.	Metal Punk
Bad Bebop	Alternative Metal
Barra Pesada	Stoner Metal
Banda	Gênero
Betraydeath	Heavy/Thrash Metal
Blackened	Thrash/Heavy Metal
Brave Heart	Stoner Metal
Bullet Course	Doom/Post-Metal
Buried Yesterday	Death Metal/Metalcore
Carttada	Speed Metal, Heavy Metal/Hard Rock
Child o' Flames	Melodic Thrash/Death Metal
Choke	Grindcore
Chubasa	Death Metal/Goregrind
Cipriano	Black Metal
Clã dos Mortos Cicatriz	Metalpunk
Covil	Black Metal/Dungeon Synth
Creampie	Brutal Death Metal/Goregrind
Crehate	Thrash Metal
Cromathia	Death Metal
Crunch Delights	Goregrind
Crusher	Thrash Metal

Cülpado	Death/Thrash Metal
Dalborga	Grindcore
De Profvndis Clamati	Funeral Doom Metal
Death Chaos	Death Metal
Death Smoke	Death Metal
Deformed Slut	Brutal Death Metal
Demonic Fears	Black Metal
Descanse em Paz	Thrash Metal
DevilSin	Heavy Metal
Disharmonic Fields	Heavy Metal
Division Hell	Death Metal
Divulsor	Brutal Death Metal
Doomsday Ceremony	Heavy Metal
Banda	Gênero
Dragon Heart	Heavy Metal
Efeito Nocivo	Heavy Metal
Efrata	Progressive/Power Metal
Egregore	Funeral Doom Metal
El Santo	Heavy Metal
Eldermoon	Blackened Heavy Metal
Epilepsya	Thrash Metal
Espectro	Heavy/Doom Metal
Espectrovulto	Heavy Metal/Hard Rock
Eternal Dark	Black Metal

Eternal Sorrow	Doom Metal
Ethel Hunter	Death Metal
Evil Exorcist	Black/Thrash Metal
Evil Mind	Thrash Metal
Evil Project	Death Metal
Evil War	Black Metal
Evilusions	Melodic Heavy Metal
Exylle	Thrash Metal
Facas	Sludge Metal
FerReus	Heavy/Power Metal
Fimbulvinter	Raw Black Metal
Fire Shadow	Heavy Metal
Funeral Winterdust	Black Metal
HateFall	Heavy Metal
Hawthorn	Symphonic Black Metal
Hellgun	Heavy/Speed Metal
Hermetic Vastness	Heavy Metal
High School Massacre	Death Metal/Grindcore
Hokmoth	Black Metal
Homunculi	Black Metal/Post-Rock
Banda	Gênero
Horrific Disturbance	Grindcore
Humanal	Progressive Heavy/Groove Metal
Humanity Is Overrated	Grindcore

Icon of Sin	Heavy Metal
Ignis Perpetua	Symphonic Metal
Imperious Malevolence	Brutal Death Metal
Impetus Maleficum	Black Metal
Incivus Infectus	Death Metal
Inexistência	Black Metal
Inferms	Death Metal/Grindcore
Isod	Melodic Power Metal
João	Grindcore/Noise/Death Metal
Kaos	Black Metal
Kattah	Power Metal
Kromst	Melodic Death Metal
Krucipha	Groove Metal
Last Sigh	Melodic Death Metal/Metalcore
Legacy of Kain	Groove/Thrash Metal
Libidinum	Brutal Death/Black Metal
Lilith's Spell	Heavy Metal
Livin Garden	Heavy/Thrash Metal/Southern Rock
Lords of Aesir	Neoclassical/Symphonic Metal
Lost in Wonders	Melodic Death Metal
Lutemkrat	Black Metal
Macumbazilla	Stoner Metal
Maëlstron	Gothic Metal
Marte	Progressive Sludge Metal

Master Dream	Heavy Metal
Metalfoca Mizmor 6.66	Black/Death Metal
Metalliance	Heavy/Thrash Metal
Banda	Gênero
Mono Histeria	Sludge Metal
Mordrean	Black Metal
Morthure	Thrash/Death Metal
Mortuary Path	Black/Thrash Metal
Mortuo	Black Metal
Motorbastards	Speed Metal, Heavy Metal/Hard Rock
Murdeath	Thrash/Speed Metal
Murder Rape	Black Metal
Mustaphorius	Thrash Metal/Crossover
Mystic Horizon	Progressive Metal
Mythologyca	Heavy Metal
Necropsya	Thrash Metal
Necrotério	Grindcore
Neverdie	Metalcore
Neverwinter	Symphonic Metal
Nocturnal Force	Blackened Thrash Metal
Noirgale	Atmospheric Black Metal
Oculto Ódio	Black Metal
Offal	Death Metal/Goregrind
Oldlands	Black Metal

Opus Inferii	Black Metal
Ordnung	Noise (early); Black Metal (later)
Overlook	Thrash Metal
Perpetual Solitude	Doom Metal
Phantom	Heavy Metal
Phelan	Heavy Metal
Pillars of Empire	Black Metal
Poison Beer	Thrash Metal
Porrada	Thrash/Death Metal
Power Praise	Power Metal
Banda	Gênero
Primatron	Progressive Industrial Metal/Rock
Rage Darkness	Gothic/Death Metal
Redtie	Thrash/Death Metal
Resist Control	Groove Metal
Retaliação Infernal	Death Metal/Grindcore
Rippër	Thrash Metal
Rot Remains	Death Metal
Royal Rage	Thrash Metal
Sacredeath	Death/Thrash Metal
Sacrificio Sumério	Black Metal
Sadsy	Thrash Metal
Sallem	Black Metal
San La Muerte	Thrash Metal

Sancta	Heavy Metal/Hard Rock
Sarx Thanatos	Doom Metal
Savage Rage	Heavy Metal
Schwarzwald	Raw Black Metal
Scramasax	Thrash Metal
Scorner	Brutal Death Metal
Scourged	Death/Thrash Metal
Sculptor	Melodic Death Metal
Selvmurder	Raw/Depressive Black Metal
Semblant	Extreme Symphonic Metal
Septic Brain	Thrash Metal
Several Eyes	Heavy Metal
SonDamned	Black Metal
Sowdierz	Heavy Metal
Storge	Heavy Metal
Storm Front 88	Black Metal
Svartalfheim	Folk/Black Metal
Banda	Gênero
Syringa Vulgaris	Death Metal/Hardcore
Tandra	Folk Metal
Teratology	Raw Black Metal
Terrorgasmo	Goregrind
Terrorscream	Thrash Metal
Terrorzone	Death/Thrash Metal

The Secret Society	Gothic Metal
The Taciturn	Funeral Doom Metal
ThirdEar	Prog/ Sludge Metal
Thou Shall Not	Heavy Metal
Toxic Machine	Heavy Metal
Triorder	Death Metal
True	Thrash/Death Metal
Unblemished	Death Metal
UngUILTY	Depressive Black/Doom Metal
Vampirea	Black Metal
Vanzor	Power Metal
ViöLent Crush	Black/Thrash Metal
Waithrone	Heavy Metal
Waking for Darkness	Black/Death Metal
Warclouds	Death Metal
Warmony	Black Metal
Wild Witch	Heavy Metal