

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**SANDRA NAKAMURA**

**MACHINASSIAH**  
**HEAVY METAL, ALIENAÇÃO E CRÍTICA NA**  
**CULTURA DE MASSA**

São Paulo  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**SANDRA NAKAMURA**

**Machinassiah**

**Heavy metal, alienação e crítica na cultura de massa**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza.

São Paulo

2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
PCD

---

Nakamura, Sandra

Machinassiah: heavy metal, alienação e crítica na cultura de massa /  
Sandra Nakamura ; orientador Lynn Mario Trindade Menezes de Souza. -  
- São Paulo, 2009.  
234 p. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Cultura de massa. 2. Heavy metal. 3. Dissidência. 4.  
Multimodalidade. 5. Letramento crítico. I. Título. II. Souza, Lynn Mario  
Trindade Menezes de

Nome: Nakamura, Sandra

Título: Machinassiah: Heavy metal, alienação e crítica na cultura de massa

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

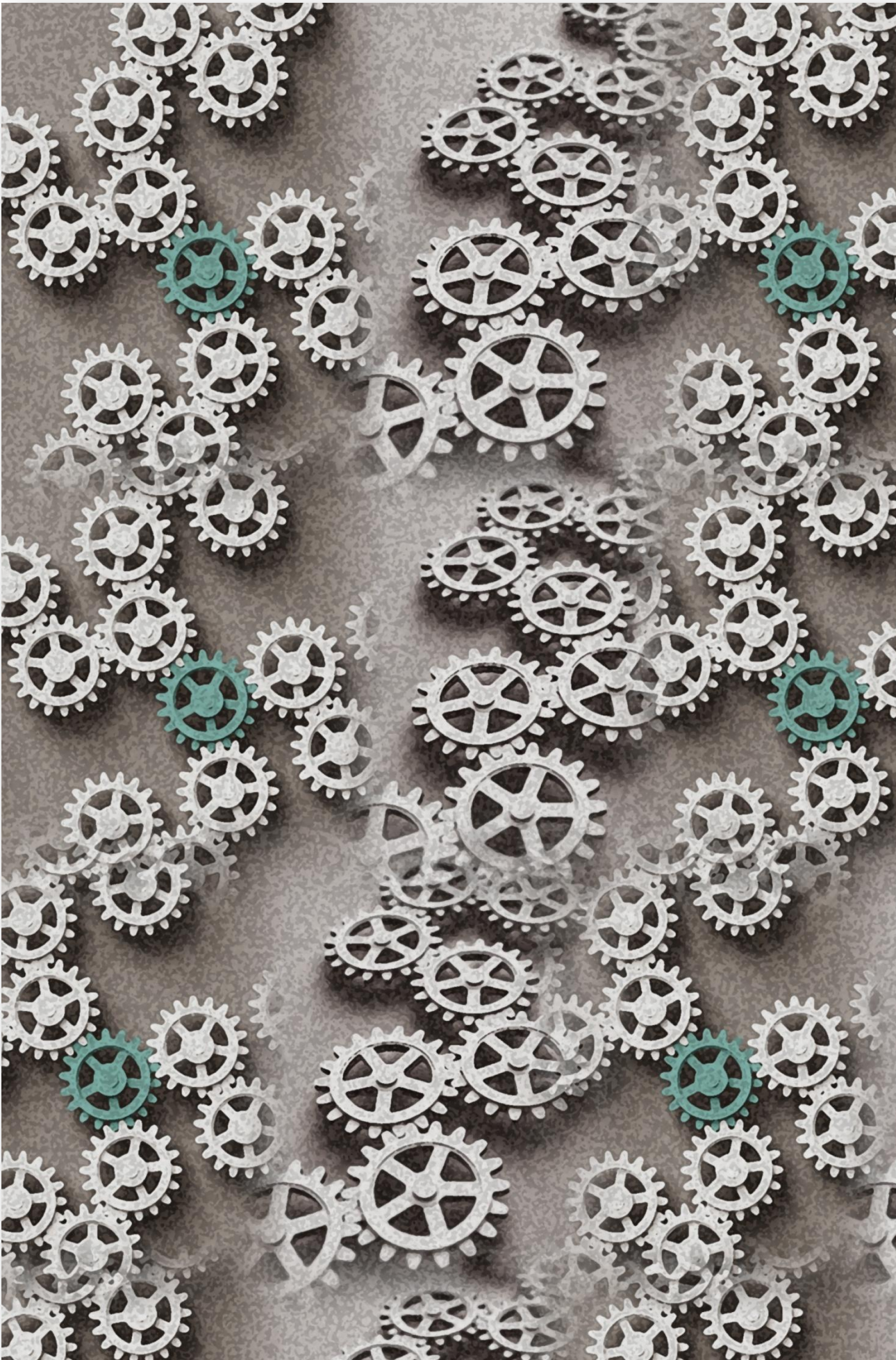
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_



Aos meus irmãos, Regina e Ricardo

À memória de minha Batchan

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Lynn Mario TM de Souza, por apoiar este projeto e me acompanhar nesse processo (infindável) de aprendizado.

Aos meus pais, Ana e Tutomu Nakamura, por acreditarem em mim.

Aos queridos André Sauerbronn, Danilo Pedrosa, Miguel Spada, Renato Suguiyama, Regina e Ricardo Nakamura, que muito me ajudaram e inspiraram a realizar este trabalho.

Aos amigos e aos colegas de estudos e pesquisa, pelo companheirismo.



You must be the change you want to see in the world.

**Mahatma Gandhi**

## **Resumo**

Nakamura, Sandra. Machinassiah: *Heavy metal*, alienação e *crítica* na cultura de massa [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009. 234 f.

A cultura de massa (midiática) tem sido tradicionalmente considerada pouco criativa, alienada e, portanto, menos relevante do que as formas artísticas clássicas e canônicas. Sua incapacidade de se relacionar com a sociedade de outro modo que não como produto disponível no mercado fariam dela mero sustento da lógica de consumo. Propomos no presente trabalho a observação desta forma de cultura a partir de uma outra perspectiva. Com base em teorias Pós-Coloniais, da Complexidade e do Letramento Crítico, mostramos que a alienação da cultura de massa não lhe é uma característica intrínseca, mas uma *construção* feita a partir de *práticas* sociais cotidianas. Sendo uma construção, a alienação pode ser desconstruída, e a cultura pode tornar-se *crítica*, política, socialmente interessada e interessante. Trabalhamos com esta hipótese analisando o *heavy metal*, tomado como manifestação cultural (de massa) tradicionalmente identificada com a rebeldia e a contestação cultural e social. Observamos diferentes estratégias de dissidência a que recorrem roqueiros e *headbangers*, constatando que rupturas mais profundas com o conformismo alienado emergem de sua participação *crítica* em sua cultura musical, na cultura de massa e na sociedade de consumo. A confirmação de tal constatação foi obtida pela análise (multimodal) de um caso, representado pela banda sueca *Pain of Salvation*.

Palavras-chave: Cultura de massa, Heavy metal, Dissidência, Multimodalidade, Letramento Crítico.

## **Abstract**

Nakamura, Sandra. Machinassiah: *Heavy metal*, alienação e *crítica* na cultura de massa [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009. 234 f.

Mass culture has been traditionally associated with lack of creativity and alienation, being considered less valuable and interesting than classic and canonic forms of Culture and Art. Its only role in society would be that of a commodity. It would be destined to serve consumption. The aim of our research is to offer a change in the perspective from which we see mass culture. Based on concepts and ideas coming from Postcolonial theories, Social Complexity and Critical Literacy, we can see alienation not as an intrinsic quality of mass culture, but as a *construction* that is socially produced. Therefore, we work on the hypothesis that, being a construction, alienation can be deconstructed, and culture can be made *critical*, political, socially interested and interesting. In order to confirm this, *heavy metal* music, traditionally identified with both cultural and social resistance and disobedience, was taken for analysis. We could, then, observe the different strategies of dissidence adopted by rockers and headbangers, finally concluding that deeper ruptures with alienated conformity emerge from their critical participation in the music culture, in mass culture, and in the consumer society. Final conclusions on this were made after the multimodal analysis of a case, represented by the Swedish band Pain of Salvation.

Keywords: Mass culture, Heavy metal music, Dissidence, Multimodality, Critical Literacy.

## **Lista de figuras**

Figura 1 – A contextualização pela imagem em <i>Scarsick</i>	64
Figura 2 – Amostra da diagramação do livreto que acompanha o CD <i>BE</i>	97
Figura 3 – O uso das cores no encarte de <i>BE</i>	99
Figura 4 – Organização do espaço cênico durante a apresentação de <i>BE</i>	101
Figura 5 – Representação de níveis na apresentação de <i>BE</i>	101
Figura 6 – O centro do palco: a seta que aponta para a platéia	102
Figura 7 – Explorando as fronteiras da representação/apresentação cênica	103
Figura 8 – Imago e Mr. Money: a caracterização do personagem pelo figurino	105
Figura 9 – A chuva: integração de níveis de significação (som, imagem, palavra)	127
Figura 10 – Representação visual da reificação	141
Figura 11 – Óculos escuros: representação simbólica atributiva	141
Figura 12 – A contextualização pela imagem em <i>BE</i>	151
Figura 13 – Descarte dos óculos escuros: representação de uma mudança na visão do mundo	191
Figura 14 – Aproximação entre participantes representados e interativos	195
Figura 15 – Símbolo e capa <i>BE</i>	201
Figura 16 – O olhar sobre o ouvinte-leitor-intérprete-consumidor de <i>BE</i>	203

## **Sumário**

<b>Introdução</b>	12
<b>Parte 1</b>	
<b><u>The Wheel and the Machine: cultura de massa, sociedade de consumo e complexidade sócio-cultural – alienação e crítica</u></b>	16
1.1 Da Indústria Cultural à cultura de consumo: alienação como um modo de vida	16
1.2 A alienação (des)construída na/da/com a cultura	31
1.2.1 <i>Rock e heavy metal</i> : vozes de contestação e/ou alienação	39
1.2.1.1 Diferenças no <i>metal</i> progressivo	53
1.2.1.2 A <i>crítica</i> em/de/com <i>Pain of Salvation</i>	61
<b>Parte 2</b>	
<b><u>The work of a Machine: Multimodalidade e análises de BE</u></b>	80
2.1 Metodologia de análise	82
2.2 <i>BE</i> : Seja palavra	89
2.2.1 <i>BE</i> : Seja som	93
2.2.2 <i>BE</i> : Seja imagem	97
2.3 <i>BE</i> : Seja, sendo	106
2.3.1 O princípio de tudo	109
2.3.1.1 Experimentar (com) a vida	130
2.3.1.2 O fim e (é) outro princípio	183
2.3.2 O <i>Ser</i> numa rede de significações	200
<b>Parte 3</b>	
<b><u>Wheels make the Machine: Considerações finais</u></b>	207
<b>Referências</b>	210
<b>Anexo A</b>	220
<b>Anexo B</b>	223

**Anexo C**

224

**Anexo D**

234

## Introdução

Este trabalho resulta de uma série de reflexões sobre o lugar da cultura de massa no universo mais amplo da *cultura*, que começam a se constituir a partir de meus contatos iniciais com os Estudos da Cultura em cursos de graduação da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. Apresentada a teorias de Theodor Adorno, FR Leavis, Frederic Jameson, Raymond Williams, entre outros, tomava conhecimento de uma tradição que (com algumas exceções) insistia não só em diferenciar, mas também em hierarquizar formas artísticas e culturais, delimitando cada uma delas e atribuindo-lhes diferentes valores (a despeito de a cultura ser “comum”). Neste contexto, era-me ensinado que, voltados às massas e vendidos como produtos prontos para o consumo, a música, os livros, a dramaturgia para televisão, rádio ou cinema, seriam esvaziados de criatividade, estariam fadados à homogenia e à repetição de clichês e de fórmulas prontas. Neste contexto, a cultura de massa (midiática), considerada essencialmente alienada, em geral se tornava merecedora de atenção acadêmica apenas enquanto reprodutora da ideologia capitalista-consumista. No *meu* contexto, porém, gêneros e estilos cinematográficos, literários e musicais se multiplicavam a cada dia – inclusive criando cenas independentes das grandes indústrias –, e novas formas de arte e cultura nasciam das novas tecnologias e meios de comunicação – a fotografia digital, o videoclipe, a cultura *blogger*, a *game* cultura – fazendo nascer também novos modos de nos relacionarmos com a arte, com a cultura, em sociedade. A ausência de inventividade e a homogeneidade na cultura de massa me pareciam discutíveis. No *meu* contexto, vivendo com a cultura *rock* e *heavy metal* – sempre disposta a desobedecer a convenções, normas e valores estéticos, artísticos, culturais e sociais tradicionais –, deparava-me com o sentimento de ser demasiadamente simplificador declarar a cultura de massa alienada.

Ver a cultura de massa de modos assim contrastantes acabaria fazendo com que me indagasse se a maioria acadêmica deixava escapar algo em sua tradição crítica ou se era minha ingenuidade de aluna (de graduação, ainda) que me deixava crer na possibilidade de ruptura com a alienação na (e por meio da) cultura. Ultrapassando, então, as fronteiras da sala de aula, decidi lançar-me a uma investigação (infindável, penso hoje) do potencial de dissidência da cultura de massa, a uma busca por mostras de que ela não é necessariamente

alienada, homogênea, eterna reprodutora da lógica capitalista-consumista. Repleta de ambivalências em sua localização, ao mesmo tempo, dentro e fora da cultura de massa, estando inserida e simultaneamente excluída do sistema sócio-cultural *normal*, a cultura *heavy metal* – da qual participava como ouvinte do gênero musical, leitora de revistas especializadas no segmento, consumidora de CDs e DVDs e público de *shows* e festivais –, oferecer-me-ia material às minhas reflexões...

Assim, *Machinassiah: heavy metal, alienação e crítica na cultura de massa* traduz e resume o processo de construção (desenvolvido até aqui, mas de nenhum modo perfeitamente acabado) de uma perspectiva que permite ver a cultura de massa longe de um destino apocalíptico e de determinismos impostos por estruturas sócio-culturais. Deste modo, o que se defende no presente trabalho é que a alienação identificada na (com a) cultura de massa não lhe é natural ou intrínseca, mas corresponde a um estado, a uma função que lhe tem sido atribuída e construída a partir das relações que se estabelecem entre ela e a sociedade de consumo. Pretende-se, assim, mostrar que, sendo essa alienação uma construção, fica ela sujeita a processos de desconstrução, de modo que é possível também se construir uma cultura de massa inconformada, política, reflexiva, *crítica*.

Para tanto, será tomada para análise a experiência da diferença no *heavy metal*, vertente do *rock*, música identificada com rebeldia e contestação do que se considera social e politicamente aceitável. Assim, será possível observar como as propostas de dissidência criadas nesse meio se sustentam (ou não) diante de sua inserção no mercado da cultura, na sociedade de consumo. A observação do sucesso ou do fracasso destas tentativas de se mudar o mundo vivido a partir da arte, da cultura – de fazer da cultura de massa, política – deverá possibilitar a verificação da validade da hipótese principal dessa pesquisa – de que talvez não haja um destino apocalíptico traçado para nossa cultura e nossa sociedade; de que talvez não estejamos fadados à alienação.

Este trabalho divide-se, pois, em três partes: Parte 1 – *The Wheel and the Machine*, Parte 2 – *The work of a Machine* e Parte 3 – *Wheels make the Machine*. Na primeira parte serão discutidas algumas das teorias sobre cultura e cultura de massa, com a contraposição de perspectivas marxistas, estruturalistas, essencialistas, a outras, derivadas do Pós-Colonialismo, da Complexidade, do Letramento Crítico. A partir disto, será estabelecido o ponto de vista a partir do qual se conduzirá aqui a investigação sobre o potencial de dissidência da cultura de massa. Em seguida será apresentada uma consideração geral sobre o *rock* e o *heavy metal* enquanto formas de cultura de massa com propostas de



contestação das normas sócio-culturais contemporâneas. Por fim, será apresentada a análise de um caso específico, de um dos projetos de dissidência do *heavy metal*, representado pela banda sueca *Pain of Salvation*. Nesta análise, será observado como a proposta de *diferenciação e identificação* dissidentes construída em sua obra pode estar relacionada a um projeto de *participação crítica* na cultura de massa e na sociedade de consumo. Já na segunda parte deste trabalho, a construção da proposta de *Pain of Salvation* de dissidência pela *crítica* será analisada em profundidade, a partir da análise de seu álbum intitulado *BE*. Esta análise, feita de perspectiva *multimodal*, levará em conta os recursos visuais, verbais e sonoros usados pela banda na composição de sua obra. Com isto, será possível relacionar a narrativa de *BE* ao contexto sócio-histórico em que ela é escrita e lida – à sociedade de consumo contemporânea, à cultura de massa (de que este álbum e seus produtores e consumidores participam), ao espaço de conflito (entre significados e identidades) do *heavy metal*. Encerrando, então, esta pesquisa, na terceira parte serão retomadas as constatações feitas sobre a experiência de dissidência de *Pain of Salvation*, bem como as observações acerca das propostas de contestação do *heavy metal*. Estas serão, então, relacionadas à possibilidade de construção de uma cultura de massa não-conformista, *crítica* e política, ligada a um outro modo de se experimentar (com) o mundo, a um modo de *ser* alternativo ao modo de vida alienado dessa (nessa) cultura e da (na) sociedade de consumo.

As correlações e interconexões entre níveis e esferas distintos de experiência e interpretação – cultura e sociedade, cultura de massa e *heavy metal*, linguagem verbal, linguagem sonora e linguagem visual, contestação e alienação, mundo “real” e mundo da narrativa – aqui buscadas tomam forma, assim, numa estrutura sistêmica ou maquinal. Trata-se da máquina, *the machine*. Operando dinamicamente, em função do rodar de suas engrenagens, esta máquina é capaz de produzir tanto alienação quanto dissidência, tanto conformismo quanto mudança. Porém, o que motiva esta pesquisa, deve-se lembrar, é a crença de que a profecia de um destino apocalíptico para nossa sociedade e cultura não precisa se concretizar. Trata-se de uma promessa de *salvação*, do Messias, *the Messiah*. Condensando estas idéias, a imagem de *Machinassiah* – criação da banda *Pain of Salvation* – dá título a este trabalho. Ao longo de seu desenvolvimento, o leitor estará convidado a observar e a refletir sobre seu funcionamento.

## Parte 1

I'm inside the big machine and it's eating me!  
And I am just a wheel in motion, too blind to see  
The way we are heading now  
**Pain of Salvation**

All are part of the big Machine  
We do our job  
"Guilty!"

But what if we save?  
And what if we solve?  
And what if we build?  
And what...

...what if we lose control?  
**Pain of Salvation**

## **1. The Wheel and the Machine: cultura de massa, sociedade de consumo e complexidade sócio-cultural – alienação e crítica**

### **1.1 Da Indústria Cultural à cultura de consumo: alienação como um modo de vida**

Início do século XX, Ocidente. Acompanhando o rápido crescimento tecnológico-industrial, expandem-se as grandes cidades e a população urbana aumenta. As pequenas comunidades dão, assim, lugar às grandes *massas* populacionais. É crescente a demanda pela produção. Esta se faz agora em série, em larga escala. As distâncias, antes longas, são encurtadas pela malha rodo-ferroviária. A distribuição da produção se torna mais rápida e abrangente. Enquanto o jornal e o cinema transformam “a maneira humana de perceber a realidade”, o rádio cria a possibilidade de se “falar simultaneamente a incontestáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo” (Hobsbawm, 1995, p. 194). Surgem as indústrias editoriais, cinematográficas e fonográficas. Livros, filmes e músicas são reformatados, adequando-se às novas mídias, ao mesmo tempo em que transformam o papel que tem a arte na vida do homem comum: as artes tornam-se fundamentalmente “diversões” (Hobsbawm, 1995, p. 192). “A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música”, observa Hobsbawm (1995), lembrando que, junto com a popularização de gramofones e discos, a difusão musical radiofônica tanto contribui para o aumento do *consumo* da música, quanto para o estabelecimento de seu papel como “pano de fundo para a vida cotidiana” (Hobsbawm, 1995, p. 196). Assim, em meio às redefinições sócio-econômicas estabelecidas a partir da ascensão do capitalismo, da crescente industrialização e urbanização, nasce a música de massa, nasce a “cultura de massa”.

Analisando esta nova cultura no contexto da sociedade capitalista em que ela surge, Adorno e Horkheimer (2002) a definiriam como produto de uma *Indústria Cultural*. Como mercadoria, a cultura massificada seria homogeneizada e homogeneizadora (tanto da arte quanto do pensamento). Reduzida a “puro estilo” e incapaz de trazer à tona as relações conflituosas entre o universal e o particular, as normas estilísticas e a criatividade do artista, a tradição e a inovação, que, motivando a reflexão do público, faziam a grandiosidade da Arte que a antecedeu, esta nova forma de cultura sobreviveria da

“imitação”, segundo “moldes” e “receitas” predefinidas. “Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e não se demonstre, à primeira vista, aprovado e reconhecido” (Adorno, Horkheimer, 2002, p. 19). A Indústria Cultural e seu produto – a cultura de massa – seriam prenúncio de um apocalipse cultural.

Esta previsibilidade da arte, por sua vez, seria condizente com a alienação do indivíduo promovida pelo capitalismo. Numa sociedade em que a reflexão é desmotivada e necessidades são criadas, a arte é recebida em “estado de distração” e torna-se apenas fonte de entretenimento, numa tentativa de afastamento do cansativo ambiente de trabalho.

Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda diversão. O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação [...] (Adorno, Horkheimer, 2002, p. 33).

Assim, nenhuma forma de arte produzida na sociedade de massa e de consumo seria capaz de sobreviver sem tornar-se bem de consumo e, em decorrência disto, sem ser *alienada*. Buscando a inclusão – e a decorrente aceitação pública e o sucesso de vendas – a cultura viria a se submeter às leis de mercado, obedecendo ao “gosto do consumidor”, ávido por novidades, por mais do mesmo: produzir-se-iam, assim, o novo filme do Indiana Jones, uma Britney Spears herdeira de Madonna, um novo álbum do Metallica que recuperasse a sonoridade original da banda. E mesmo os que buscassem a diferenciação da massa – os hoje chamados *alternativos* e *independentes*, por exemplo – estariam assim mesmo se incluindo nela: a diferença seria o rótulo de mais um produto, que atingiria outro nicho de mercado.

Assim, fortemente determinada pelas estruturas sociais e econômicas a qual se associa, repetindo sua mecanização, produzindo a indiferenciação e promovendo a passividade do público/consumidor, a cultura de massa estaria fadada à alienação: alienada do sujeito e alienante dele, apenas reproduziria e reiteraria a lógica do Capital.

Há que se lembrar, no entanto, que esta crítica se constrói em um dado contexto, tendo como parâmetros – um juízo de valores da Cultura e da Arte – aquilo que se reconhecia como arte e cultura até então. Assim, a condenação da cultura industrializada à categoria de não-cultura (ou de cultura inculta) deve ser compreendida no contexto do desenrolar de discussões anteriores sobre o conceito de *cultura*.

Durante o século XIX, observa Eagleton (2005), o conceito iluminista de cultura como grande Arte – com fins de enriquecimento pessoal, de enaltecer e salvar a humanidade – vai sendo no contexto colonial associado a projetos civilizatórios, e assim passam a normatizar (ou *normalizar*) valores elitistas e práticas imperialistas, levando ainda ao estabelecimento de uma hierarquia de culturas. Desse modo, *cultura* associava-se ao conhecimento da elite social e política, do colonizador – Shakespeare, Bach, o Papa –, a suas “boas maneiras”, seu “refinamento”. Contrapunha-se, pois, à ignorância dos “povos bárbaros”, do homem rude do campo, do trabalhador comum, com seus hábitos e costumes próprios.

Apenas em fins daquele século tal visão começa a se dissolver. Trata-se de um momento em que os interesses da burguesia – agora em plena ascensão – entram em conflito com os da aristocracia decadente, e ao passo que emerge o individualismo burguês, os ideais universais iluministas vão ficando para trás. Entre o universal e o individual, entram em cena as *diferenças*, que passam a ser reconhecidas, de modo que “a cultura assume algo do seu significado moderno de um modo de vida característico” (Eagleton, 2005, p. 23, grifo nosso).

A idéia de um pluralismo cultural que surge então, no entanto, liga-se quase que totalmente apenas ao reconhecimento de “culturas primitivas” – representadas principalmente pela cultura estrangeira e pelo folclore –, às quais se opõem os hábitos, as artes e os valores das metrópoles e dos centros urbanos. Identidades culturais e nacionais são construídas a partir desta relação de alteridade. Haveria a cultura dos fortes e dos fracos, dos desenvolvidos e dos subdesenvolvidos, dos evoluídos e dos primitivos. A observação destes contrastes criaria, então, uma visão evolucionista cultural. Às formas primitivas sucederiam formas mais aprimoradas de cultura, de modo que um dia chegar-se-ia a uma forma ótima. É tal perspectiva que possibilita a constituição de uma crítica de cultura que deixa de se ocupar com as *descrições* da cultura como ela é, e passa a se (pre)ocupar com os rumos de *desenvolvimento* da cultura e com o que ela pode (ou deve) vir a ser.

Deste modo, em fins do século XIX e princípio do XX, ainda paira sobre o conceito de cultura certo ar de nobreza – não mais associado à transcendência espiritual universal do homem iluminista –, agora transfigurado em ideal de cultura a ser buscado pelo homem moderno. Ideal este que pareceria cada vez mais distante da *realidade* cultural capitalista.

Assim, neste momento “*Kultur* ou ‘cultura’ tornou-se assim o nome da crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo” (Eagleton, 2005, p. 22).

Ora, é nesta idéia de cultura – posta numa linha evolutiva e amarrada ao plano sócio-econômico – que se enraíza a crítica à Indústria Cultural e à cultura de massa. Neste contexto, é compreensível que a cultura que havia visto Beethoven produzir peças geniais e vendê-las para sua sobrevivência, nelas acolhendo essa “contradição entre mercado e autonomia”, mas que agora tem como ídolo o *crooner* do rádio que simplesmente canta a “inutilidade para os fins estabelecidos pelo mercado” (Adorno, Horkheimer, 2002, p.64) pareça retroceder (ao invés de evoluir). Compreendida assim, a (pre)visão apocalíptica da Escola de Frankfurt sobre a cultura é compreensível.

Portanto, o (não-)valor e a (ir)relevância atribuídos à cultura industrializada encontram-se, antes de tudo, ligados à perspectiva da qual se a observa. Compreendida assim, a visão apocalíptica da Escola de Frankfurt sobre a cultura mostra-se *contextual*.

Desse modo, há de se considerar que a crítica de Adorno e Horkheimer (2002) é formulada num momento em que a revolução idealizada por Marx parece um sonho distante em meio ao capitalismo que tudo pode “desmanchar no ar”. A sociedade fruto deste sistema econômico – baseado em relações de produção e consumo, que tudo transforma em mercadoria – pareceria, naquele momento, incapaz de produzir uma cultura crítica. Esta, reflexo da sociedade, permaneceria estéril, homogênea, apolítica, desinteressada, sobrevivendo de “profanações” e reduções da criatividade de um passado artístico próspero, e condenada à alienação – de si mesma e da sociedade. Tal pessimismo em relação à cultura de massa e à aparente invencibilidade do capitalismo, no entanto, diz respeito muito mais ao lugar (momento sócio-histórico e posicionamento do crítico) de onde se lhe observam ou experimentam do que à suas propriedades naturais.

Assim, esta visão deixa escapar parte importante da análise de Marx sobre o capitalismo, capaz de lançar luz sobre o profetizado apocalipse. Conforme se vê em Berman (2007), ainda que uma leitura atenta do *Manifesto Comunista* de Marx deixe entrever ali contradições, bem como o teor altamente utópico da proposta de revolução que daria fim ao sistema capitalista, há nele também a importante observação de que a própria estrutura deste sistema econômico e cultural possibilitaria o surgimento de forças antagônicas a ele, capazes de *criação* e *subversão*.

A persistência tanto da criatividade quanto de formas alternativas à massa homogênea na cultura dos tempos de industrialização não demoraria a ser constatada.

“Culture is ordinary” (“a cultura é comum”), afirma Williams (1997b). Não mais restrito à grande Arte – pintura, literatura e música eruditas, por exemplo – nem mais confinado ao espaço acadêmico, o conceito de cultura é reformulado, de modo que se revitaliza a idéia de cultura como “modos de vida” – agora incorporando manifestações folclóricas, artesanais e outros elementos da vida do homem comum... E (por que não?) o modo de vida industrializado e consumista. O pensamento crítico sobre o que se considera cultura no século XX se expande. A cultura de massa, constituindo também “estrutura de sentimento”<sup>1</sup>, adentra o universo oficial da cultura ocidental do século XX.

Nesse sentido, é significativa a análise de Umberto Eco (Eco, 1970) sobre a “canção diferente”<sup>2</sup>. Cultura industrializada e massificada, essa música seria indicativo de que se participar dos meios de massa, passar pela indústria fonográfica, ser veiculada pelo rádio ou pela televisão, ser consumida, enfim, não implica necessariamente na sua redução criativa.

Observações como esta levariam à inclusão de análises<sup>3</sup> da produção de rádio, televisão e cinema, dos jogos eletrônicos e, posteriormente, da vida cibernética nos estudos da cultura, já não mais restritos apenas a obras dos cânones literário, musical ou das artes plásticas. Tal interesse pela cultura de massa, no entanto, dar-se-ia de perspectivas diversas.

Por um lado, a tradição marxista de compreender sociedade e cultura como determinadas pela base econômica tenderia a reafirmar a descrença na possibilidade de consolidação de formas culturais diferentes ou alternativas à homogeneia alienada da massa. Na imagem usada por Stallabrass (1996), o terrível gigante Gargantua – tomado como personificação da cultura capitalista – motivado unicamente pelo desejo de consumo, a tudo deglutiria vorazmente. Da produção agrícola à produção intelectual, do que o nutre ao que o ameaça, nada estaria além de seu alcance onipresente. Sendo produzida de modo a agradar ao paladar de seu produtor, a cultura de massa não só seria reflexo de seu gosto, mas também seu sustento, fonte de sua vitalidade. Permaneceria, portanto, a visão de que

---

<sup>1</sup> Eagleton assim interpreta a definição de *cultura* proposta por Raymond Williams (Eagleton, 2005, p. 58).

<sup>2</sup> O crítico pensa a “canção diferente” a partir da observação de que nem toda música popular massificada é homogênea, padronizada, feita de clichês musicais, mas que há composições que fazem “com que ouçamos cantores que não urlam, que renunciam ao que as pessoas acreditavam ser a melodia, que parecem rejeitar o ritmo [...], e que cantam, enfim, canções cujas letras têm importância e *se ouvem*” (Eco, 1970, pp. 300-301).

<sup>3</sup> Tais como *Why videogames are good for your soul*, de Gee (2005), *Encoding and decoding in the television discourse*, de Hall (1973), *Film as social practice*, de Turner (1999).

mesmo as formas de cultura alternativas e as tentativas de subversão acabariam por ser assimiladas ou incorporadas pelo sistema capitalista, de modo a reiterá-lo apenas.

A tecnologia, por exemplo, nutriria um insaciável desejo de consumo dos mais novos lançamentos no mercado (de aparelhos eletrônicos, carros, *software*; de música, viagens, jogos eletrônicos); a necessidade de se produzir novidade (que atraia mais consumidores) motivaria a rápida expansão tecnológica. Assim, ainda que visando à produção de novos rótulos a serem distribuídos a nichos comerciais específicos, o complexo sistema capitalista favoreceria o surgimento de criatividade e rebeldia. A homogenia da cultura massificada seria menos um problema intrínseco e natural dela do que uma decorrência do uso que lhe é normalmente atribuído no mundo contemporâneo.

Deste modo, a partir de uma compreensão dialética do funcionamento das relações entre economia, sociedade e cultura, esta deixa de ser vista apenas como reflexo ou produto social, e passa a ser compreendida como *produto que produz*. E assim, a cultura de massa – objeto de consumo, nutrição do gigante capitalismo – seria interessante enquanto esclarecedora e reconstrutora do funcionamento ideológico capitalista-consumista.

De certo modo contestando esta visão, e buscando nessa mesma dialética a explicação para aquilo que permitiria o surgimento de diferenças na homogenia cultural, surgiriam propostas que resgatariam a idéia de que se a cultura de massa em seus reducionismos e facilidade de consumo representa um problema, também pode oferecer em si mesma uma solução: “a cultura pode agir como uma crítica do presente ao mesmo tempo em que está solidamente baseada dentro dele”, observa Eagleton (2005, p. 38). E explicando a perspectiva dialética: “É óbvio que a criação de crianças pode ser sádica, a comunicação, deturpada e a educação, autocrática. Mas nenhuma cultura pode ser inteiramente negativa, já que só para atingir seus fins perversos ela tem de promover capacidades que sempre implicam usos virtuosos.” (Eagleton, 2005, p. 39). O funcionamento “autocontraditório” da cultura – que Berman (2007) já observava em Marx – é assim relido; dá-se margem à subversão.

Sienfield (1992) explicaria, então, este duplo movimento do sistema pelos modelos de “*entrapment*” (armadilha, em tradução livre) e “*faultlines*” (brechas, em tradução livre). Assim, o primeiro trataria do mecanismo de transformação de dissidência em aliado do sistema, enquanto o segundo tentaria explicar a emergência de formas alternativas e desafiadoras da ordem normal (ou da “ideologia”, como prefere o autor) de determinada sociedade e cultura a partir de movimentos surgidos do interior delas.



Assim observando que “dissident potential derives ultimately not from essential qualities in individuals (though they have qualities) but from conflict and contradiction that the social order inevitably produces within itself, even as attempts to sustain itself”, Sinfield (1992, p. 41) parece concordar que ideologia, cultura e dissidência não são *essências*, mas construções *materiais* (Bakhtin, 1992) – convenções e “verdades” constituídas a partir de práticas sociais cotidianas, consolidadas ao longo da história. Desse modo, uma vez que ideologia e cultura são continuamente produzidas e sustentadas (ou não), dá-se margem a práticas que fogem ao esquema previsto – práticas estas que se reconhecem como *dissidência*<sup>4</sup>, desafiadoras da *normalidade*. Também, opondo o individual ao social, o autor evita que propostas de alternativas ao sistema sejam tomadas como fruto da excepcional genialidade de um indivíduo. Antes, ancorando-as ao contexto sócio-histórico em que este se situa, propõe que seu surgimento não seja obra do acaso, mas uma possibilidade criada a todo instante pela própria dinâmica do sistema. Assim, por mais sólidas que aparentem ser suas estruturas, em certo nível elas são ainda maleáveis, apresentando falhas (“*faultlines*”) que não só permitem, mas também geram elas mesmas, dissidência.

Finalmente, a partir deste modelo, tanto *norma* quanto *dissidência* (forças de dominação e forças de resistência) estariam em eterno conflito, não havendo seguranças ou garantias da consolidação de qualquer uma delas. Valores e significados seriam atribuídos social e historicamente (contextualmente), não dados naturalmente:

And when, in any instance, either incorporation or resistance turns out to be more successful, that is not in the nature of things. It is because of their relative strengths in that situation... Either outcome depends on the specific balance of historical forces (Sinfield, 1992, p. 48, grifo nosso).

Assim, a cultura de massa não seria, mas *estaria* reduzida à homogenia; não seria, mas *estaria* alienada.

Havendo tal abertura e maleabilidade do (ou no) sistema, a inventividade e o engajamento poderiam, pois, valer-se dos instrumentos convertidos à alienação capitalista – da indústria, da tecnologia, da distribuição da produção – para questionar essa mesma lógica. A cultura de massa poderia ser subversiva, traria à tona e problematizaria aquela

---

<sup>4</sup> O termo *dissidência* nos remete aqui à seguinte observação de Sinfield (1992, p. 49): “Dissidence’ I take to imply refusal of an aspect of the dominant, without prejudging an outcome”. Lembramos, porém, que embora não sigamos nesse trabalho a linha de pesquisa e estudo do autor, adotaremos esse termo ao longo de nosso texto, também neste sentido de recusa ou desafio a convenções, valores, práticas, culturas ou significados *normais* e dominantes.

mesma contradição entre mercado e autonomia que Adorno (1991) atribuía à grande Arte e à alta Cultura. A cultura industrializada não estaria fadada à alienação.

Aceitando-se que na modernidade do modo de vida capitalista “tudo que é sólido desmancha no ar” (Engels, Marx, 2001), ou que a cultura é materialmente constituída, como propõe Sinfield (1992), também as normas e as relações nessa sociedade são passíveis de desmanche, sendo *contingentes* (nem permanentes, nem universais) e substituíveis. Nesta dinâmica repleta de conflitos, em que a solidez é temporária, estaria a possibilidade de mudança. O fato de a cultura de massa estar inserida na lógica de consumo não impede que nela surjam formas de resistência ou de contestação desta própria lógica. Como defende Berman (2007, p. 156), não seria em se fugindo das contradições da modernidade que se chegaria, talvez, a uma mudança, mas em se explorando tais contradições.

Nesse momento, cabe observar que, concentrando-se nesta idéia de dissolução, ou antes, de *fluides* de significados, valores e normas – e ignorando que as propostas mencionadas supõem a existência de uma solidez temporária, contextual ou contingente (mas ainda assim, uma solidez) –, propostas pós-modernas (liberais e multiculturalistas) cairiam num relativismo/subjetivismo extremo ou na valorização da diferença fundamentada em autenticidades *essenciais* tão valiosas quanto às da norma, às das maiorias (Bhabha, 1993). Assim, ao passo que estas propostas têm o mérito de reforçar a idéia de uma cultura comum, elas acabam por se livrar da idéia de conflito e deixam de problematizar fatores e relações sócio-históricas aí envolvidas:

“At the point at which liberal discourse attempts to normalize cultural difference, to turn the presumption of equal cultural respect into recognition of equal cultural worth, it does not recognize the disjunctive, ‘borderline’ temporalities of partial, minority cultures” (Bhabha, 1993, grifo nosso).

Consequentemente, este ponto de vista deixa escapar a “realidade”: se não há conflito, de onde surgem desentendimentos? Ou, por outro lado, se tudo é subjetivo e relativo, como é possível haver entendimento?

Simplesmente ver positivamente a cultura de massa e a diversidade, dizendo-as em pé de igualdade com seus opositores e opressores, apenas mascararia as complexas relações de disputa por auto-afirmação (ou poder) existentes entre eles. Conforme alerta Stallabrass (1996), esta visão por vezes depende do esquecimento de que se todos têm direito a idéias e opiniões, aquelas expressas pelos chamados formadores de opinião – jornalistas, acadêmicos, escritores e cineastas, por exemplo – têm mais peso, senão, maior alcance (graças à divulgação nos meios de comunicação de massa): “anyone may

contribute their readings to the general stew, but since there is nothing to decide between any of the ingredients, it is very likely that the powerful will continue to have their say above all others” (Stallabrass, 1996, Gargantua, p. 6). Há opiniões mais e menos aceitas. Há aqueles com mais e menos direitos a opinar. As diferenças, portanto, não são todas iguais.

Apenas a constatação desta heterogenia das diferenças – em contraste com a utópica diversidade equalizadora pós-moderna – manifesta no que Bhabha (2003) chama “política das diferenças”, daria conta daquela *solubilidade* de significados e identidades. Não mais se buscando a afirmação de identidades essencialistas minoritárias excludentes, mas tentando-se *negociá-las* a partir das relações que estabelecem com seu(s) outro(s) em cada situação (ou contexto), tal atitude viria a definir identidades e significados – bem como valores, normas e culturas – como construções *processuais*, nunca perfeitamente acabadas, mas sempre em realização nas *práticas cotidianas*<sup>5</sup>. Mais do que nunca, *cultura* e *modo de vida* estão entrelaçados. E como modos de vida não são conceitos abstratos, mas experiências (envolvendo sujeitos e suas ações inseridos em comunidades e em sociedade, relacionando-se e interagindo com outros sujeitos) situadas no tempo e no espaço, torna-se insustentável a idéia de um relativismo absoluto.

Assim, pensar-se cultura tanto sob enfoque determinista quanto sob enfoque da arbitrariedade relativista tendem a simplificar as relações entre cultura e sociedade bem como aquelas existentes entre norma e diferença.

A cultura de massa não é mero produto de uma dada ordem sócio-econômica. Porém, há de se recordar, ela existe em contexto: situa-se na sociedade de consumo, sob a lógica do capital, é produzida por sujeitos também situados sócio-historicamente. A cultura de massa não é toda, só, sempre, naturalmente alienada, mas pode sê-lo também – se assim a *fizerem*. Não se trata, pois, de uma massa homogênea: há nela diferenças; e há diferença nas diferenças.

Relendo-se a idéia de dinâmica entre sociedade e cultura, mas a partir de uma perspectiva alternativa ao marxismo tradicional – não mais supondo a existência da relação de base e superestrutura sustentando o sistema capitalista –, tal dinâmica deixa de ser atribuída exclusivamente ao capitalismo, mas se expande de modo a englobar sistemas

---

<sup>5</sup> “[...] the politics of difference suggests that the playing field on which equality is negotiated cannot be leveled merely by equalizing or universalizing differences. This is because the pursuit of fairness and justice is a matter of judging between “cases” of oppression and acknowledging the specificities and contingencies of the historical ‘causes’ of domination and discrimination” (Bhabha, 2003).

sócio-culturais de modo geral. Renasce, então, a idéia de cultura como modo de vida, e aquela idéia de “dissolução” é reconstruída agora como *contingência*<sup>6</sup>.

Referindo-se a processos dinâmicos de construção contextual e relacional de significados, identidades e conhecimentos, a noção de contingência leva ao abandono da visão estruturalista e essencialista sobre a cultura e a sociedade. Afirmar que não há significados, identidades e conhecimentos sólidos, naturalmente dados ou plenamente atingíveis, no entanto, não implica vê-los como completamente arbitrários, equivalentes e substituíveis ou inexistentes. Partindo das noções de *dialógica* e de *materialismo* de Bakhtin (informação verbal)<sup>7</sup>, eles passam a ser pensados como construídos sócio-historicamente e válidos somente em contexto – e uma vez que este se altere, significados, valores e conhecimentos podem passar por reformulações. Assim, esta perspectiva não trata de relativismos nem de niilismo: o contexto ancora e garante as possibilidades de significar, identificar e conhecer; a solidez não é inexistente, mas localizada.

Por esta perspectiva, significados não são fixos, mas atribuídos – num processo ativo de interpretação – e ficam sujeitos a ressignificação, conseqüentemente tornando-se possível a emergência de mudança e diferenças. Assim, não há garantias de compreensão de um texto: há ambigüidades, mal-entendidos, leituras múltiplas de uma mesma obra literária. Também não há garantias de uma identidade única, total e imutável, nem de conhecimentos absolutos. Porém, em cada contexto (espaço-temporal, sócio-cultural) certos significados e identidades são ancorados, definidos a partir da relação que se estabelece com os Outros possíveis. O sujeito-pai não é idêntico ao sujeito-trabalhador: a autoridade que tem sobre o filho, por exemplo, não é a mesma que (não) tem sobre seus colegas ou seu chefe; seu linguajar também não é o mesmo em casa e no escritório.

Consideremos agora a cultura (de massa) a partir desta perspectiva. Conforme aponta Bauman (1999), o modo de vida moderno, urbano, capitalista, de consumo não mais diz respeito apenas aos habitantes das grandes cidades. Graças ao desenvolvimento científico e tecnológico dos meios de comunicação e de transporte as fronteiras geográficas e mesmo as antigas linhas divisoras entre comunidades, classes sociais e culturas têm-se atenuado, de modo que a possibilidade de trânsito entre estes espaços distintos torna-se cada vez mais evidente e desejada.

---

<sup>6</sup> *Contingência* é aqui usado conforme Souza (2009), no sentido de algo “historicamente variável e dependente de contexto”.

<sup>7</sup> Informação fornecida por Souza (2007) em aula do curso “Identidades e narrativas” na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, em 2007.

Bauman (1999, p. 99) observa: “O tipo de cultura de que [se] participa não é a cultura de um determinado lugar, mas a de um tempo”. Assim, um turista viajando pelo mundo encontrará restaurantes da rede americana de *fast-food* McDonald’s em cerca de 58 países, podendo provar uma porção de *nuggets* de peixe com ovos e *muffins* no café da manhã em Hong Kong ou almoçar um *gazpacho* na Espanha<sup>8</sup>. Este mesmo turista, buscando entretenimento em algum bar na Arábia Saudita, pode ouvir o *rock* de uma banda formada por mulheres muçulmanas chamada *Accolade*<sup>9</sup>. Finalmente, mesmo sem sair de sua residência, apenas usando a Internet, este mesmo sujeito pode participar de uma conferência em outro continente.

Assim, Chokr (2007, p. 69) constata a formação de uma “*complexidade cultural*” (“*cultural complexity*”):

In almost all parts of the world, we see great cultural traditions which are rich, complex, distinctive, and historically deep coexisting with one another, in an almost endless progression of differences within differences, as well as multiple forms and degrees of similarities, overlappings, criss-crossings and crosscuttings.

Deste modo, o conceito de *cultura* como “entidade unitária” que supõe “estabilidade” (solidez) deve ser revisto. Propõe, então, Chokr (2007, p. 71):

“Culture’ is always already a network of sometimes overlapping (consensual) and sometimes diverging (dissensual) tendencies making it through and through a multi-fold nexus of contestations, protests, and debates both from within and without. It is thus an open-ended and ‘rhizomatic’ network involving both convergent and divergent processes, cross-cut and criss-crossed by various local, regional, national, and global influences, and affected by the ‘memes,’ values, institutions, practices and behaviors of differently situated actors or agents (and diversely constituted groups thereof) in specific and concrete, materially constrained contexts, who are furthermore enmeshed in complex ‘webs of meanings, narratives, and interlocutions’ and power relations and struggles”.

Fica claro, portanto, que tratar significados, identidades e conhecimentos não mais como essências, estruturas fixas e objetos perfeitamente conhecíveis, mas como *híbridos*<sup>10</sup>, contingências e unidades fragmentárias não corresponde apenas a uma abstração teórica ou filosófica, mas diz respeito à experimentação da vida na contemporaneidade. Todo o modo de vida moderno (nossa experiência no mundo globalizado) – a cultura contemporânea, de massa, de consumo – evidencia a existência de certezas apenas momentâneas, ou como propõe Bauman (1999), “*instantâneas*”.

<sup>8</sup> De acordo com informações disponíveis nos *websites* dos restaurantes *McDonald’s* em Hong Kong e na Espanha; (Cf. Referências).

<sup>9</sup> De acordo com matéria de Worth (2008) publicada no *website* de notícias *Terra*.

<sup>10</sup> Cf. Bhabha (1997).

Se durante a fase capitalista industrial vivia-se numa “sociedade de produtores” (na qual a vida era regrada pelo trabalho e as identidades por ele definidas), na contemporaneidade vive-se numa “sociedade de consumidores”: a necessidade de consumo é tão grande que novas opções de consumo e mais necessidades são criadas a cada dia, e o sentido da vida é dado pelo que se tem ou se pode vir a ter. O instantâneo e o imediato tornam-se, assim, regra na contemporaneidade: não só não há mais tempo para o “aprendizado de quaisquer habilidades ou extensos fundamentos; mas a satisfação deveria também terminar ‘num abrir e fechar de olhos’”, observa o autor (Bauman, 1999, p. 89). A questão que se nos coloca já não é, pois, a Indústria Cultural, mas a *cultura de consumo*.

Funcionando sob uma lógica que não diferencia o produto inanimado, do produto artístico, do produto humano, identidades e relações – de trabalho, sociais, amorosas – passam a ser definidas por certa “*mobilidade*”. Não se firma mais compromisso com o definitivo, o absoluto. Contratos de trabalho são flexibilizados, amizades, deletadas das redes de relacionamentos, casamentos, desfeitos. Tudo se torna temporário ou circunstancial.

A estabilidade não é mais que instantânea; a realidade objetiva e universal, ilusória. A necessidade de repensarmos conceitos estáveis e sólidos é observada por Baudrillard (2002, p. 24):

Fizemos a análise determinista de uma sociedade determinista. Hoje, é preciso fazer a análise indeterminista de uma sociedade indeterminista – de uma sociedade fractal, aleatória, exponencial, a da massa crítica e dos fenômenos extremos, de uma sociedade totalmente dominada pela relação de incerteza<sup>11</sup>.

Nosso modo de vida – nossa cultura – está, portanto, sensivelmente sujeito a um processo dinâmico de arranjo e desarranjo de relações e conexões entre sujeitos, idéias e espaços, que enlaçam o econômico ao social ao individual ao local e ao global, não mais rigidamente delimitados. Conseqüentemente, a cultura, experimentada e construída em *práticas*, não se limita a mera representação (ou reflexo) da sociedade, mas faz-se sua (re)construção: capaz tanto de consolidar tradições, normas e práticas vigentes, como também de desafiá-las, desconstruí-las e reconstruí-las, num jogo de ambivalências, num espaço de negociação entre filiação e distinção.

Já não se pode tratar cultura como teoria apenas e sociedade como prática: também a relação entre elas (dual, dialógica) faz-se em sentido duplo e movimento dinâmico. E

---

<sup>11</sup> Alusão ao princípio da incerteza elaborado pela Física, e relido pelo autor como “impossibilidade de avaliar ao mesmo tempo a realidade e a significação do acontecimento na informação, de distinguir as causas e os efeitos em tal processo complexo, o terrorista e o refém (na síndrome de Estocolmo) ou o vírus e a célula (na patologia viral)...” (Baudrillard, 2002, p. 25); ou seja, como ambivalência nos processos de significação.

estando elas interligadas, vê-se na cultura potencial de dissidência e possibilidade de mudança. Assim, ela se reinveste de importância política: não pelo reconhecimento de diferenças igualmente respeitáveis (como sugeria o multiculturalismo pós-moderno (Bhabha, 1993), mas pelo estabelecimento de um espaço em que elas interagem – seja entre si, seja com a norma –, com suas singularidades e semelhanças, com interesses comuns e divergentes, fazendo girar a roda das significações, desafiando ou reafirmando cânones culturais, convenções sociais e ordens de poder.

Desta perspectiva, observa Bhabha (1997, grifo nosso):

[...] culture is seen as the crossroads for articulating different landscapes, histories, genres, styles of perception, and performance [...] questions of home, identity, belonging are always open to negotiation, to be posed again from elsewhere, to become iterative, interrogative processes rather than imperative, identitarian designations.

Assim, semelhante ao que propunha Sinfield (1992), significados e identidades estão em aberto, em negociação, em processo de construção, a todo o momento e a partir de qualquer lugar – do centro ou da periferia, do dominante ou do dominado. No entanto, aqui a dinâmica entre forças com tendência conservadora e outras com tendência renovadora não é tida como particular apenas ao sistema capitalista ou à organização deste sistema em base e superestrutura. Uma vez que não há polaridades solidamente definidas – mas ambivalências – e as fronteiras entre espaços são permeáveis, a economia não é vista como determinante da sociedade e da cultura; não há como separar totalmente uma esfera das demais. Além disto, as noções de *ambivalência* e contingência não sustentam determinismos, mas graus de *imprevisibilidade*. Assim, supõe-se que aquelas três esferas se interconectem de modo a formar um sistema regido por relações dinâmicas de influências mútuas. Essa proposta mostra-se desse modo mais capaz de dar conta do “indeterminismo” do modo de vida contemporâneo: quando já não se distinguem senhor e servo, dominante e dominado, social e individual, como observa Baudrillard (2002, p. 65-66), produtor e produto, a proposta estruturalista marxista mostra-se limitada.

Para se trabalhar com significados, identidades, cultura e conhecimento associados à noção de dinâmica e de contingência, a proposta de *sistemas complexos*<sup>12</sup> mostra-se uma possibilidade.

De acordo com Lemke (1993), sistemas complexos são sistemas dinâmicos (não estáticos e acabados), que estão sempre se autoconstruindo por meio de (re)definições de

---

<sup>12</sup> O conceito de *cultura* de Chokr (2007) citado anteriormente filia-se a esta proposta. Adotaremos esta perspectiva ao tratar da cultura de massa no desenvolvimento de nosso trabalho.

relações entre seus elementos ou propriedades componentes, também interagindo durante esse processo com o meio ou contexto maior em que se situam. Internamente, os elementos sistêmicos se agrupam em níveis, que, por sua vez, instauram uma organização escalar. Como em um ecossistema, nos sistemas complexos, níveis de maior complexidade sobrepõem-se e interconectam-se a outros menos complexos. Funcionando, então, segundo uma dinâmica que prevê a ação simultânea entre forças com tendências repressoras ou estabilizadoras e forças com tendências renovadoras das relações entre elementos e entre níveis do sistema, este se mantém vivo pela ambivalência de conservar/renovar. Uma vez que a renovação é fundamental à manutenção do sistema, elementos ou relações novas que surjam em algum de seus níveis podem vir a integrar-se a ele, estabelecendo uma nova ordem, diferente da definida até então. Este processo de surgimento de alternativas capazes de integrar e mudar de algum modo o sistema é identificado pelo autor (Lemke, 1993) como *emergência*. Há de se lembrar, ainda, que embora a emergência esteja prevista enquanto fenômeno dos sistemas complexos, é impossível se prever quais novos elementos ou arranjos de elementos podem vir a emergir, ou quando isto ocorrerá. Uma vez que significados e relações são contingentes e contextuais, não se pode esperar determinismos, previsibilidade ou linearidade. São as condições específicas a um dado contexto – não apenas interno ao sistema, mas também em relação ao meio externo a ele – que definirão quais das infinitas possibilidades geradas a todo o momento passarão a ser participantes (geradoras também) do sistema.

Deste modo, é o contexto que limita as possibilidades não apenas de mudança no sistema, mas também as possibilidades de significação, identificação e conhecimento. Conforme Cilliers (2003) explica, da perspectiva da complexidade:

“O sujeito não é um todo independente, não é um ego livre que faz observações ou toma decisões ‘subjetivas’. É uma coisa complexa em si mesma, constituída por meio de uma trama de relações com outros e com o mundo. O próprio sujeito pode ser entendido como algo contextualizado permanentemente” (Cilliers, 2003, p. 186).

Do mesmo modo, o significado também é produzido em contexto, a partir de “uma interação dinâmica entre todos os componentes significativos no sistema” (Cilliers, 2003, p. 186). Assim, surge a noção de *relacionismo*: não é o contexto apenas como “lugar” que participa da construção de significados, mas também como mecanismo, como rede de relações e interações.



Observando sociedade e cultura a partir da teoria da complexidade, Lemke (1993) descreve seu funcionamento segundo a organização de um modelo “mosaico”, em que culturas distintas – maiorias, minorias, locais e globais – coexistiriam conflituosamente, de modo que “no one species or dynamic coupling scheme ever wins”.

Desse modo, reitera-se que todos os níveis constituintes do sistema importam. A diferença pode emergir a partir de qualquer lugar. Não se distinguem, portanto, entre sujeitos e objetos, mas todos são (em algum nível) sujeitos; todos participam (não são apenas partes) do sistema. A agência é comum – ainda que o poder (ou a relação de forças entre níveis) esteja distribuído desigualmente entre os diversos níveis que compõem o sistema. Em decorrência disto, instala-se o conflito entre elementos, ou grupos de elementos, em maior ou menor escala, que negociam seus espaços, chegando a estados de estabilidade que não chegam a se solidificar permanentemente.

A mudança é, assim, reprimida pelo sistema, mas também necessária a sua manutenção. A idéia de que o capitalismo gera forças dissidentes ao mesmo tempo em que as reprime é revista desta perspectiva. Enquanto a visão estrutural determinista de Adorno e Horkheimer (2002), Stallabrass (1996) ou mesmo de Sinfield (1992) levavam a um destino sombrio, em que diferença e subversão acabariam (inevitavelmente) absorvidas e convertidas em seu próprio inimigo, a *incerteza* e a *complexidade* dão-lhes a esperança de transformação e rearranjo da ordem sócio-cultural. O próprio sistema capitalista ou a sociedade contemporânea poderiam assim ser vistos como *estados* de organização de relações sistêmicas; estariam, portanto, sujeitos a reorganizações.

Vista como mais uma das várias peças do mosaico sócio-cultural contemporâneo, a cultura de massa estaria, pois, justaposta a culturas minoritárias, folclóricas, regionais, clássicas e eruditas, intersectando-se e interagindo com elas, de modo a tornar-se impossível localizá-las (a não ser momentaneamente) dentro ou fora umas das outras, incluídas em ou excluídas de um universo cultural mais amplo.

Ainda, sendo *participante* na sociedade contemporânea, participando do ecossistema sócio-cultural, a cultura massificada, industrializada, de consumo mostra-se dotada de poder – capaz de produzir diferenças emergentes –, passando a ser relevante: apresenta potencial de dissidência e de mudar a ordem e os modos de ser no sistema.

Alinhando-se com esta perspectiva, teorias de Letramento Crítico oferecem reflexões sobre como modos de vida – cultura(s) – e sociedade se interconectam, de modo que possam vir a mudar a *realidade* em que vivemos. Explorando estas propostas na seção

que se segue, acreditamos que poderemos nos aproximar dos mecanismos que deixam emergir a diferença em nosso sistema sócio-cultural, bem como tirar conclusões sobre o que pode fazer com que a cultura de massa se distancie da alienação e do entretenimento fácil, e torne-se engajada (social e politicamente) e reflexiva.

Longe de tentar oferecer um roteiro cronológico ou genético de todas as teorias de crítica da cultura do século XX, o que se procurou fazer nesta seção foi apresentar algumas das propostas oferecidas pelos estudos de cultura sobre a cultura de massa a fim de mostrar que sua qualificação (seja negativa ou positiva) não se deve a sua própria natureza, mas às perspectivas a partir das quais se lhe observam. Assim, enquanto pontos de vista estruturalistas deterministas prevêm um futuro apocalíptico à cultura (de massa), de uma perspectiva não-essencialista e “indeterminista” pode-se desconstruir a idéia de que ela não oferece qualquer potencial político ou possibilidade de mudança ou contestação da ordem estabelecida. A alienação com que freqüentemente se identifica a cultura de massa mostra-se, então, uma característica ou valor que lhe tem sido atribuído à medida que é integrada à lógica de consumo capitalista. A cultura de massa não é alienada; ela *está* (em boa parte) alienada. Isto porque, como também se mostrou ao longo dessa seção, *cultura* – conceito e experiência – é uma construção, cujos significados e manifestações variam de acordo com o momento sócio-histórico em que ela é vivida. E sendo ela uma *construção*, fica sujeita a desconstruções e reconstruções a partir de outros pontos de vista. Como? Será explorado na seção a seguir.

## **1.2 A alienação (des)construída na/da/com a cultura**

*Cultura* é uma construção passível de reconstruções. Estas, por sua vez, não atingem nunca um estado de perfeito acabamento, mas estão sempre se processando. Esta a visão que se tem do sistema sócio-econômico-cultural a partir de sua *complexidade* (Lemke, 1993; Cilliers, 2003).

Conforme se observou na seção anterior, desta perspectiva as noções de contingência (ou contextualidade) e de interconectividade (ou relacionismo) tornam-se importantes. A cultura não é um objeto completo e abstrato. Não se trata de um todo

indivisível, homogêneo e plenamente apreensível, mas de uma composição de formações menores que se conectam e interagem entre si – não há uma única cultura, mas uma cultura feita de culturas. Trata-se de uma construção – um processo dinâmico, pois – a partir dos fazeres de sujeitos, localizados espaço-temporalmente (contextualizados). Ou seja, tradições, normas, leis, convenções e valores não são naturais nem fixos, mas foram em algum momento – ainda que remoto e já esquecido – atribuídos e fixados por práticas de sujeitos.

Eagleton (2005) observa que o conceito de *cultura* vem passando por uma série de redefinições desde o momento em que passa a ser utilizado. Desse modo, o mesmo termo que antes se referia a uma noção de cultivo agrícola, passa a ser associado a um tipo de educação e aquisição dos conhecimentos das mais refinadas artes, excluindo as práticas mais rústicas e populares, para então passar a englobar as mais diversas manifestações – artísticas ou não – que refletissem um modo de vida. A cada uma destas mudanças, aponta Eagleton (2005), corresponderia uma mudança de pensamento, de ideologia ou de interesses políticos, bem como de modos de se experimentar o que é incluído ou excluído de um universo cultural canônico.

Enquanto o autor procura mostrar com esta falta de uma definição final do conceito de cultura a diversidade que a permeia, a nós isto parece evidenciar seu caráter construído, inventado e reinventado de acordo com os contextos em que aparece, sua contingência.

A participação do contexto<sup>13</sup> na construção de valores, significados e culturas é reafirmada, por exemplo, na inclusão ou exclusão de manifestações artísticas, experiências, hábitos e narrativas como *normais* em um universo cultural. Esta seleção dependeria muito menos de um valor natural intrínseco às próprias culturas do que de uma intenção de legitimá-la. Se no mundo contemporâneo fala-se em culturas marginais de minorias e em culturas centrais de majorias supondo-se uma hierarquia entre elas, esta relação de valor ou superioridade deve-se não ao alcance de um nível de excelência mais elevado de uma em relação à outra, mas a uma mostra da distribuição de poder entre elas – seja este político ou econômico.

Uma vez que o conceito de melhoria é contingente (Wilber, 1982) – diz respeito ao mais adequado a um contexto, a uma situação, a um (grupo) de sujeito(s) – torna-se impossível se falar em um melhor universal. Ao se definir uma hierarquia entre culturas ou

---

<sup>13</sup> Não restrito apenas a um *lugar* (espaço-temporal), mas que engloba também o sujeito dele participante.

ao se eleger uma forma de cultura como legítima, oficial ou canônica, o que se traz à tona é uma disputa de poder.

O caráter construído (contextual e relacionalmente) de identidades, significados, valores e culturas e a possibilidade de reconstrução dos mesmos transparecem também quando Bhabha (1994, 2001) mostra que faz diferença, por exemplo, uma ex-colônia ser narrada e definida por seus ex-colonizadores ou por seu povo nativo. Como o autor aponta, a partir do momento em que a minoria ou o dominado começa a escrever sua própria história, tomando para si seu “direito de narrar”, deixam de ser vítimas passivas, e se investem de poder, assumindo uma identidade de sujeitos ativos, de agentes. Assim, ainda que a distribuição de poder permaneça desigual, produz-se com esta outra identidade uma voz de resistência e a possibilidade de mudança. A minoria que reclama seus direitos e luta por igualdade não é a mesma minoria que se conformava com o papel que lhe era dado, aceitando ser minoria. Ao mesmo tempo, o centro dominante que agora se vê desafiado e contestado, não é o mesmo que antes reinava sublime sobre todos. As identidades e os significados são reconstruídos; emerge a mudança.

A contribuição dessa linha de estudos pós-coloniais à sustentação da visão *complexa* e dinâmica da cultura é que ela mostra a partir deste movimento de (re-)produção de significados e identidades na cultura, como mudanças culturais estão conectadas a mudanças sociais e políticas, e vice-versa. Evidenciam-se a interconectividade e a dinâmica entre os vários níveis do sistema sócio-cultural. Ainda, aquelas observações trazem à tona o fato de que quando se pensa cultura como construção em processo (como *prática*), passa a ser significativo também quem a constrói e a partir de que lugar o faz. A re-produção (nova produção, por outro modo) de valores, identidades e visões de mundo, não são os mesmos para todos, mas são vistos diferentemente a partir de perspectivas diferentes.

Retomando agora a formulação do sistema sócio-cultural como ecossistema dinâmico e complexo<sup>14</sup>, os conflitos entre estas perspectivas diferentes, entre formas de culturas diferentes – entre maiorias e minorias, por exemplo – podem ser compreendidos como parte da dinâmica entre forças repressoras e emergentes, necessárias à manutenção do sistema. Enquanto as forças de tendência conservadora (supostamente mais fortes) tendem a ser favorecidas, as que tendem à renovação agem sobre elas também incessantemente, não havendo garantias de vitória (senão temporária) para qualquer dos

---

<sup>14</sup> Cf. Seção 1.1, pp. 29-30.

lados (Lemke, 1993, Cilliers, 2003). Ou seja, nessa visão de cultura dinâmica e complexa, o conflito é comum e não pode ser eliminado. Na prática, isto se reverte em disputas por consolidação de uma ou outra forma de cultura, que constituem, por sua vez, disputas de poder.

Visto desse modo, o papel da cultura de massa no mundo contemporâneo ganha novos contornos. Esta cultura, agora reconhecidamente dotada de poder por ser *participante* do sistema sócio-cultural em que se insere, pode ajudar a manter ou desafiar seu funcionamento. Com seu grande alcance (derivado de sua facilidade de difusão e consumo), a cultura de massa tanto pode ser feita instrumento de dominação (cultural e política) – seja sobre as culturas étnicas e minoritárias, seja sobre o consumidor que compra, assim, a ideologia consumista, capitalista – como pode servir a questionamentos da ordem estabelecida. A identidade, o valor e o significado da cultura de massa mostram-se, pois, passíveis de *ambivalência*. Esta, por sua vez, é garantida pela complexidade do sistema.

Nesse processo de negociação de significações, o que se tem observado na cultura de massa é o predomínio das forças repressoras da diferença (vistas como uma tendência homogeneizadora) e sustentadoras da ordem capitalista-consumista, de modo que ela tem sido feita instrumento de difusão dos ideais e valores da sociedade de consumo. Como prática participante do capitalismo-consumismo globalizado, essa cultura feita de sucessivos lançamentos de músicas, filmes, livros, aparelhos eletrônicos e celebridades, ensina-nos a buscar insaciavelmente pela novidade e a descartar rapidamente o velho. Os hábitos de consumo (prática da cultura de consumo) passam, então, a redefinir as relações sociais e todo o modo de vida contemporâneo – nossas relações com a moradia, com o trabalho, com o espaço e o tempo. Estabelecem, ainda, novos padrões de como se sentir e de quem ser. Assim, Bauman (1999, pp. 88-89) afirma:

A maneira como a sociedade atual molda seus membros é ditada primeiro e acima de tudo pelo dever de desempenhar o papel de consumidor. A norma que nossa sociedade coloca para seus membros é a da capacidade e vontade de desempenhar esse papel.

[...] o dilema sobre o qual mais se cogita hoje em dia é se é necessário consumir para viver ou se o homem vive para poder consumir. Isto é, se ainda somos capazes e sentimos a necessidade de distinguir aquele que vive daquele que consome.

No entanto, há de se lembrar que aquela mesma incerteza ou ambivalência presente no sistema sócio-econômico-cultural dá margem também a diferenças, mudanças e reconstruções. Assim a emergência de outras culturas e identidades é observada por Chokr (2007, pp. 69-70, grifo nosso):

More than likely, there are as many ways in which identities are put together as there are materials and elements with which to put them together, and reasons and motivations for doing so. Just like “cultures”, the identities of peoples can no longer be grasped as coherent, seamless unities, or unbroken wholes [...]. More often than not, the answers given to identity-queries about ‘who (what) we are’ do not form an orderly, cohesive or coherent structure, nor even a stable one over time. Whatever unity, sameness, coherence, or identity there is, it is probably going to be negotiated and produced out of differences, and vice-versa.

Pensando, então, na cultura de massa, vemos que nela são (re-)produzidos valores, identidades e visões de mundo da sociedade em que ela se inscreve. Do mesmo modo que a sociedade global não é homogênea, mas composta de diferentes comunidades, grupos étnicos, classes sociais, tribos urbanas, que se intersectam, funcionando ecossistemicamente (Lemke, 1993), também a cultura dessa suposta massa se mostra heterogênea e complexa. Ainda que toda essa cultura seja processada industrialmente e vendida e consumida, visando à manutenção da sociedade de consumo e da estrutura capitalista, ela não constitui um sistema fechado em si. A eterna busca pela novidade e a compulsão pelo consumo apontadas na citação de Bauman (1999) – fundamentais ao funcionamento da sociedade contemporânea – possibilitam a entrada e a circulação no mercado global de manifestações culturais antes restritas a pequenas comunidades minoritárias. São difundidas, a partir disso, diferentes versões da realidade. O mundo e as experiências de vida passam a ser narradas a partir da perspectiva de outros. Se, por um lado, essa inclusão implicaria assimilação da diferença na lógica da pasteurização industrial cultural, por outro, implicaria uma possibilidade de reconfiguração das relações entre maioria e minoria, norma e diferença, e possibilitaria a emergência de outros significados, de outras narrativas e identidades (Chokr, 2007).

Concluimos, portanto, que a participação de uma dada prática (artística ou não) na cultura de massa não só não a condena à alienação – sua e do consumidor –, mas ainda a abre a releituras, reescritas, ressignificações e contestações da cultura, da sociedade e dos modos de ser. E assim entendendo que cultura e sociedade são sistemas dinâmicos (Lemke, 1993, Cilliers, 2003, Chokr, 2007), repletos de interconexões que se fazem e desfazem a todo o momento, as fronteiras entre universos distintos – por exemplo, entre norma e diferença, entre maioria e minoria, entre teoria e prática – tornam-se flexíveis e permeáveis. Praticada de uma perspectiva diferente da conformista consumista-capitalista, a cultura de massa pode *desfazer-se* alienada. Exploremos, pois, esta idéia de desconstrução da alienação, a partir de estudos de Letramento Crítico propostos por Lemke (1997), Shor (1999) e Pennycook (1999).

Antes, porém, convém retomar a idéia de que num sistema complexo – como assumimos aqui ser nosso sistema sócio-econômico-cultural – as fronteiras entre lugares ocupados pelo sujeito que experimenta e conhece o mundo não são rígidas nem estáticas, mas móveis e permeáveis (Lemke, 1993, 2000). A importância desta não-fixidez reside no fato de que a partir dela cria-se um lugar nem dentro nem fora (de uma norma de conduta, de uma cultura, de um conjunto de valores, por exemplo), e ao mesmo tempo dentro e fora, caracterizado pela ambivalência e pela incerteza. Neste espaço, correspondente ao que Bhabha (1994) chamaria “*entre-lugar*”, é que identidades e significados seriam negociados e renegociados a todo o tempo; este seria o ponto a partir do qual emergiriam as novas possibilidades de se estruturar o sistema, as formas ditas alternativas de cultura, por exemplo; as propostas de dissidência, enfim. A ocupação consciente deste entre-lugar seria estratégica como modo de resistência, sobrevivência e mudança da ordem, uma vez que levaria à tomada de uma posição de agência – que, ainda conforme Bhabha (1994, p. 331), “é produzida através de posições incomensuráveis (não apenas múltiplas)”, possibilitadas por aquele espaço de incerteza.

Explorando esta noção, Pennycook (1999) observa que ao participar de certo domínio sem aderir a sua lógica, o sujeito conquista a possibilidade de *subversão*: o uso da língua inglesa como língua universal, por exemplo, não implicaria necessariamente submissão a um “imperialismo lingüístico” ou uma “celebração colonial”; saber usar a língua do império investiria o Outro (falante não-nativo; periférico, minoritário) de poder – o poder da maioria. Assim, uma participação consciente (ou *crítica*) na cultura produziria possibilidades de mudança e daria margem à desconstrução da alienação.

Esta idéia de “*crítica*” é mais bem explicada por Shor (1999, grifo nosso):

[...] literacy is understood as social action through language use that develops us as agents inside a larger culture... Critical literacy is language use that questions the social construction of the self. When we are critically literate, we examine our ongoing development, to reveal the subjective positions from which we make sense of the world and act in it.

Ou seja, (escre)ver e ler o mundo *criticamente*<sup>15</sup> passa por aquela proposta de ver significados, identidades, valores e culturas como construções (abertas, portanto a desconstruções e reconstruções), praticadas por sujeitos contextualizados (situados num ou outro lugar, num outro momento histórico, que geram perspectivas diversas).

Baseado nessa perspectiva, o Letramento Crítico, como afirma Shor (1999), parte de uma busca por modos de se integrar o ensino e o aprendizado escolares com a vivência

<sup>15</sup> A partir desse momento, ao longo deste trabalho empregaremos o termo “*crítica*” sempre neste sentido.

dos alunos (e professores) fora da sala de aula. Trata-se, pois, de desfazer a tradicional oposição entre teoria e prática, de rever as práticas normativas e de enfatizar o trabalho interpretativo e a necessidade de crítica. O ensino, o aprendizado e o conhecimento passam a ser *situados* (contextualizados).

Se até então se tomava comunicação como transferência de informação, ensino como transferência de conhecimento, e conhecimento como objeto plenamente apreensível, agora estes conceitos são complexificados. Mensagens e conhecimentos não são aceitos ou rejeitados automaticamente, nem há garantias de serem plenamente compreendidas pelo seu receptor. Antes, mobilizando conhecimentos prévios e informações contextuais dos interlocutores, elas passam por processos (ativos) interpretativos e de assimilação, de modo que o significado seja *construído* processualmente. A linguagem já não representa mais o lugar da *transferência* de informação. Agora as linguagens – plurais, incluindo não só a linguagem verbal nem só a escrita, mas outras modalidades como linguagem verbal oral, linguagem visual, gestual, sonora – são o lugar de *re-produções* e interpretações do mundo.

Diferente das propostas tradicionais das teorias de comunicação que supõem um “conhecimento absoluto” e significados “certos” ou “finais,” sejam eles dados pelo autor ou desvendados pelo receptor, aqui o que se prevê é uma dinâmica entre estes participantes, de modo que se constitui uma relação dinâmica de *intersubjetividade* ou “*mutualidade*” (Shor, 1999). Desse modo, o receptor, agora participante ativo neste processo, é investido de poder, dotado de *agência*. É lhe possível, assim, ler *criticamente*, concordar ou discordar das visões de mundo que lhe são oferecidas, e então produzir outras versões daquilo a partir de atos reflexivos e interpretativos. E uma vez que se adote esta perspectiva *crítica*, que se adquira consciência de que as linguagens não são usadas instrumentalmente, mas intencionalmente, rompe-se com o ciclo de alienação. “To be for critical literacy is to take a moral stand on the kind of just society and democratic education we want”, afirma Shor (1999). Educação e conhecimento mostram-se, assim, *práticas políticas*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Com esta afirmação adotamos a visão proposta por Bhabha (1994, pp. 28-56), de que cultura e política, assim como teoria e prática, não constituem pólos opostos. Antes, entendemos que a cultura, a arte e a teoria são também construções, que se fazem a partir de ações de sujeitos e de sociedades (de sujeitos em sociedade), constituindo, assim, *práticas*. Ainda, ao nosso ver, fazer da arte e da cultura, política, significa conscientizar-se do caráter construído e social delas, e (re)vê-las, (re)lê-las, e (re)criá-las a partir disto, levando em conta o poder nelas investido.



Ao explorar desta maneira a relação entre linguagem e sociedade ou cultura e política, traz-se à tona a relação entre linguagem e poder. Assim, a idéia de narrativa e cultura como *processos* ou ações de resistência e sobrevivência presente tanto em Shor (1999) quanto em Pennycook (1999) e Lemke (1993, 1995) vem de encontro ao vinha sendo defendida por Bhabha (1994, 2001): se as narrativas criam verdades, e há verdades oficiais, canonizadas por grupos sociais visando a manutenção de determinados valores e interesses, a aquisição do *direito de narrar* ou do *letramento crítico* investiriam o sujeito de poder.

Assim se estabelece a relação entre as versões de mundo construídas na linguagem (num plano supostamente teórico) e a realidade experimentada cotidianamente (num plano tradicionalmente associado à prática); assim se estabelece a relação entre cultura e sociedade. Mostrando-se prática social e política, a cultura seria capaz de mudar a sociedade de que participa.

Neste quadro, a cultura de massa como prática alienada poderia ser desconstruída e reconstruída a partir de uma perspectiva crítica. Se o modo como ela é feita for alterado, se a intenção por trás de sua produção deixar de ser meramente o comércio e o consumo, talvez ela possa emergir como dissidência. Talvez ela altere seu papel de sustentadora da ordem consumista-capitalista a sua contestadora. Trabalharemos com essa hipótese daqui por diante.

Finalizamos, assim, essa seção havendo obtido uma resposta possível à questão surgida no item anterior. Perguntávamo-nos: se a cultura de massa *está* alienada (não o é permanentemente), como ela pode ser desconstruída e reconstruída de modo a tornar-se politicamente interessada e capaz de produzir mudanças sociais? Ou posto de outro modo, como se desconstrói a alienação na (ou com a) cultura e na (ou com a) sociedade<sup>17</sup>? Na complexidade e nas propostas do Letramento Crítico encontramos uma possibilidade: estando cultura e sociedade dinamicamente interconectadas, através da prática *crítica*, de se lembrar o caráter contextual (o que significa também subjetivo) dos significados, identidades, valores, conhecimentos e certezas, e de se questioná-los, vendo-os de outra

---

<sup>17</sup> Aqui lembramos a observação de Garcia (2003) de que ao nos darmos conta da complexidade do cotidiano – seja como experiência de processos de ensino, aprendizado ou conhecimento – “já não podemos denominar esse processo de investigação de *pesquisa do cotidiano*, ou *pesquisa no cotidiano*, mas finalmente de *pesquisa com o cotidiano*” (Garcia, 2003, p. 205). A exemplo disto, quando tomamos aqui a cultura como prática social analisada a partir de sua complexidade, não é se pode localizar a alienação *na* cultura: há o entre-lugar, há interconexões dinâmicas entre lugares, entre cultura e sociedade; também o referido processo de desconstrução da alienação não se dá localizadamente *na* cultura: ele ocorre nela, através dela, por meio dela, e junto com ela (e com o meio maior em que se situa).

perspectiva que não a *normal*, pode-se desconstruí-los e reconstruí-los. E uma vez que se explore este potencial de mudança ou dissidência na (ou com a) cultura, ela se torna politicamente interessante e interessada, não mais alienada.

Passemos, a seguir, a observar como as possibilidades de dissidência (de superação da alienação) na cultura de massa se apresentam em uma de suas manifestações: o *rock* e o *heavy metal*.

### **1.2.1 *Rock e heavy metal: vozes de contestação e/ou alienação***

Até aqui se defendeu nesse trabalho a idéia de que a condição alienada da cultura de massa não lhe é natural nem permanente, mas tem-lhe sido atribuída ao longo de sua história a medida que ela é integrada ao modo de vida capitalista (tanto industrial quanto de consumo). Ainda, conforme se observou na seção anterior, a perspectiva da complexidade (Chokr, 2007, Cilliers, 2003, Lemke, 1993, 1995) possibilita que esta cultura seja vista como *participante* da dinâmica do sistema sócio-econômico-cultural em que se insere, sendo construída, desconstruída e reconstruída contextualmente a todo o momento, a partir de práticas da vida cotidiana. Finalmente, com base nisto e em propostas de Letramento Crítico<sup>18</sup>, sugeriu-se que a alienação da cultura de massa pode ser desconstruída e um significado, valor ou identidade dissidentes podem lhe ser construídos, então, a partir de práticas diferentes das *normais*, a partir de uma perspectiva *crítica*. Nesse contexto passaremos agora a analisar o *rock* e especialmente sua vertente mais agressiva, o *heavy metal* – identificados tradicionalmente por certa rebeldia – como possibilidades de dissidência e ruptura com a alienação cultural-social contemporânea.

Tendo origem nos Estados Unidos da década de 1950, o *rock* surge num momento de contradição do estilo de vida americano do pós-guerra, economicamente liberal, mas política e socialmente conservador. Festejada pelos jovens da classe média, essa música derivada do *blues* (criação dos negros americanos, então ainda socialmente segregados) e inspiradora de uma dança de forte apelo sexual e de comportamentos “inadequados”

---

<sup>18</sup> Cf. Seção 1.2, pp. 36-37.

(Janotti, 2003), torna-se uma ameaça aos valores tradicionais e à organização social instituída – conceitos de moral, família, educação e cultura passam a ser questionados.

Explorando, assim, outras possibilidades de se experimentar a “vida cotidiana” (“*everyday life*”<sup>19</sup>), como nota Grossberg (1993, p. 201), esse gênero musical se tornaria *politicamente* poderoso, mesmo que não falasse diretamente de política:

Sometimes its politics have involved the organization of individual experience, or the configurations of everyday life, or the structure of social relationships and differences, or even, on rare occasions, the explicit distribution of political and economic power.

Ou seja, o que o autor observa no trecho citado é que, inspirando fazeres diferentes dos *normais*, o *rock* abre uma porta ao questionamento da ordem (social e cultural) estabelecida. Retomando a perspectiva da complexidade, podemos ver, então, no *rock* as inter-relações entre cultura, sociedade e economia, estabelecidas com uma dinâmica que permite que uma construa e reconstrua a outra.

A alternativa à *norma* oferecida pelo *rock*, no entanto, não é radical a ponto de excluir-se totalmente dos ideais da sociedade capitalista. “Rock culture never renounced the normative passion for comfort and success”, afirma Grossberg (1993, p.202). Participando da *cultura midiática* (Janotti, 2003), sobrevivendo da venda de álbuns e de ingressos de shows, e cultivando a imagem do *rockstar*, as bandas se beneficiam da indústria da cultura e participam do mercado cultural, por vezes apenas reiterando a ideologia a qual pretendem contestar. “It was precisely because rock so innocently accepted its place within the liberal consensus that it was so easily embroiled in and articulated to political struggles, but always by others...” afirma Grossberg (1993, pp. 202-203, grifo nosso). Ou seja, o autor sugere que por aceitar fazer parte do mercado, sendo vendido sob o rótulo de rebeldia, o *rock* passaria pelos processos de formatação e edição que o adequassem à veiculação no rádio ou na televisão. Neste ponto não mais se distinguindo da música *pop*, o *rock* se tornaria apenas *background* para nossas tarefas diárias, enquadrando-se na “*escuta regressiva*”<sup>20</sup> profetizada por Adorno (1991). Seu potencial de dissidência, seu poder de “desconstruir os mapas da vida cotidiana e de

<sup>19</sup> O autor define “everyday life” como “a structure of discipline by which people’s daily’s practices are subjected to the demands of a comfortable predictability and routinization” (Grossberg, 1993, p. 204); tal estrutura seria historicamente construída, sob influência de fatores econômicos. A meu ver, o termo coincidiria com o próprio conceito de *cultura* explorado neste trabalho.

<sup>20</sup> Segundo Adorno (1991, pp. 41-51), a *escuta regressiva* estaria associada à habituação do ouvinte a certas formas e estruturas musicais (da música massificada) e à rejeição a formas, estilos e gêneros diferentes. A linguagem musical se tornaria, pois, “infantilizada”, a capacidade de “percepção musical” e de concentração do ouvinte seriam reduzidas, e a música passaria a mero *background* para o desenvolvimento de outras atividades, torando-se “cômica” (e deixando de ser “séria”, deixando de ser “arte”).

construir novos mapas”, como observa o autor (Grossberg, 1993, p. 208), estariam perdidos ou seriam reescritos de modo a favorecer e reiterar a alienação do modo de vida capitalista.

Há de se observar, no entanto, que Grossberg (1993) não dá conta nestas observações da ambivalência e da imprevisibilidade presentes na dinâmica do sistema sócio-econômico-cultural. Não há garantias de que a mencionada *apropriação*<sup>21</sup> ocorrerá, uma vez que os significados tanto de contestação quanto de manutenção da ordem não são naturais ao *rock*, mas lhe são atribuídos e construídos a partir do modo como ele é praticado. Assim, não seria a participação do *rock* no mercado musical, mas sua entrada “*inocente*” nele que permitiria a apropriação de sua rebeldia pelos ideais consumistas e alienantes.

Ainda podemos imaginar no que resultaria a participação *crítica* dessa música no universo comercial. E se os músicos tivessem consciência de que o mercado se sustenta do lançamento de novidades e se aproveitassem disso para explorar novas formas musicais? E se as bandas tivessem consciência do alcance da veiculação de sua música pelos meios de comunicação e se utilizassem disso para difundir sua proposta de uma outra vida cotidiana? E se não nos esquecêssemos da possibilidade de apropriação da diferença pelo sistema ou do peso do consumismo, mas nos lembrássemos também que, como já se podia notar em Marx e as teorias de complexidade enfatizam<sup>22</sup>, a possibilidade de mudança é propiciada pelo próprio funcionamento do sistema? Insistimos que, transitando entre norma e diferença, propondo uma alternativa, mas se incluindo na norma, o *rock* se situa aquele entre-lugar de negociação de valores, significados e identidades. A efetiva ocupação desse espaço – numa atitude crítica – poderia resultar na retomada de seu potencial de dissidência. Veremos.

Diante do fracasso da utopia revolucionária idealizada na década de 1960 e com a promessa de radicalizar os ideais de contestação do *rock*, abandonando aquela “*inocência*” (Grossberg, 1993), surge nos anos 70 o *heavy metal*. Elegendo como tema predominante no gênero musical o mundo das sombras e as forças ocultas, utilizando-se de imagens grotescas e alusões à morte, e buscando nas guitarras distorcidas e no pesado ritmo binário da bateria uma sonoridade agressiva e até primitiva (no sentido psicanalítico), o *rock* pesado, aponta Jannotti (1994, p. 9), buscaria “uma vivência simbólica longe da serialidade

---

<sup>21</sup> Aqui compreendida como processo de ressignificação.

<sup>22</sup> Cf. Seção 1.2, p. 30.

do cotidiano e sua extrema racionalização”. Se o *rock* apropriado pela grande mídia já se tornara *normal* (normatizado) na rotina cotidiana (Grossberg, 1993, p. 194), o *heavy metal* se propunha então a virá-la do avesso, como se quisesse “profanar tudo que era sagrado”<sup>23</sup>, para assim expor os absurdos que a sustentavam, e propor um outro modo de vida, distante dela. Assim, o medo de ver-se transformado, como fora o *rock*, em inimigo da própria causa leva o *metal* a uma atitude de rejeição e distanciamento da cultura *normal*, em declarada guerra contra o *pop* e o universo comercial. Como veremos, isto se faz problemáticamente.

Conforme observa Janotti (2003), a noção de diferença no *rock* e especialmente em sua vertente *heavy* aparece ligada a um desejo de se romper com valores e convenções tradicionais, através do que se lhe tenta firmar uma identidade independente dos ideais sociais normais. A este processo de constituição identitária, mostra o autor (Janotti, 1994), tornar-se-ia fundamental o estabelecimento de uma relação de oposição com um “outro” *não-heavy* (representado pelo *pop mainstream*), que seria excluído. A partir disto, surgiria “no imaginário roqueiro, o conflito constante entre o *rock*, com sua liberdade criativa, e a música *pop*, com suas fórmulas prontas e adequadas aos ditames do mercado cultural” (Janotti, 2003, p.43). Surgiria também a “lógica do segredo” que manteria a coesão entre os *headbangers*<sup>24</sup>: cria-se uma linguagem específica – sejam os jargões, o vestuário ou o gestual – compartilhada apenas pelo grupo (de fãs e músicos). Ser *metal* passa a significar, então, não dar ouvidos à música *pop* e recusar-se a ser ouvido como ela. Assim, são comuns na mídia especializada em *heavy metal* opiniões conflitantes com a visão das bandas em discussão, como se vê no seguinte trecho:

Quem vai negar o perfil ‘pop’ de uma banda como o **Metallica** ou o **Iron Maiden**? É evidente que eles fazem músicas e lançam CDs pensando **acima de tudo no mercado consumidor**, até por exigência de suas gravadoras, que investem muito em todo o processo que vai da gravação até a venda e a divulgação dos álbuns (Junior, 2007, grifo nosso).

Também nas palavras do vocalista da banda britânica *Iron Maiden*:

O IRON MAIDEN é único. Não somos uma banda comercial e continuamos existir fora da indústria musical. Ninguém pode nos influenciar e muito menos dizer o que temos de fazer (Dickinson, 2005, grifo nosso).

Visando à manutenção da identidade do grupo, instaura-se uma tradição de se discutir não só a inclusão ou exclusão de fãs no universo *heavy metal*, mas também o pertencimento de determinadas bandas ao gênero. Estas são, então, submetidas à vigilância

<sup>23</sup> Referência à passagem do *Manifesto Comunista* de Marx, conforme citada por Berman (2007): “Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens”

<sup>24</sup> Participantes da cultura *heavy metal* (Janotti, 2003).

constante, de modo a se garantir que não se aproximem da “música comercial” ou que sejam apontadas como traidoras do movimento *metal* caso o façam. Qualquer insinuação de que uma banda se aproxima do *pop* – seja por incorporar elementos de outros gêneros da música popular, seja por sua veiculação nas grandes rádios e emissoras de televisão – é tido como ofensa e inferiorização de sua qualidade musical. Isto é o que se reitera na resenha do álbum *Falling into Infinity* da banda americana *Dream Theater*, de Costa (2007, grifo nosso): “Desde então, o álbum passou a ser considerado aquilo que cai como uma verdadeira maldição para qualquer fã de vertentes mais pesadas ou mais elaboradas do rock: um disco ‘pop’”.

Essa necessidade de se diferenciar (pela rejeição a identidades sociais *normais*) e essa vontade de excluir-se da cultura *mainstream* (por uma atitude de desprezo a ela) são justificadas como rejeição à alienação cultural e social que se vive atualmente. Isto é o que diz, por exemplo, a banda alemã *Helloween* em “*I want out*”<sup>25</sup>, propondo o distanciamento da sociedade como libertação e conquista do direito de se construir uma identidade própria, ou a americana *Nevermore* em “*Enemies of reality*”, desejando corroer a realidade de seu inimigo – o sistema social contemporâneo: “Open wide and eat the worms of the enemy/ We are the enemies of reality, in a world that's unforgiving”<sup>26</sup>.

Assim, o *heavy metal* apresenta-se como uma voz libertadora, que declara guerra ao conformismo e pretende mostrar a *verdadeira* música e a *verdadeira* realidade, quando elas são *normalmente* distorcidas e manipuladas.

O que se observa, ainda, é que nasce a partir disto no *heavy metal* o que parece ser um sentimento narcisista de ver-se como real detentor da verdade, mais merecedor de uma posição de domínio sobre a cultura e a sociedade. Sua identidade funda-se, afirma Janotti (2003, p. 22), “na negação ou desqualificação de outros gêneros musicais”. Assim atesta a crítica, conforme trecho que se segue:

São vários os fãs que se acham revolucionários e dotados de senso crítico diferenciado apenas por escutar um estilo tido como marginalizado pelo sistema (denominação genérica típica de “posers” revolucionários). Claro que a última afirmação tem seu fundo de verdade – basta verificar a programação da mídia musical jabazenta e a paupérrima divulgação de shows do estilo para constatar que o Metal nunca foi um chamariz comercial. Porém, é verdade também que o preconceito e o conservadorismo dentro dessa vertente do Rock se equiparam à discriminação fomentada contra ele. Ou seja, grande parte dos headbangers é

<sup>25</sup> Trecho da letra de “*I want out*”: “From our lives' beginning on/ we are pushed in little forms/ no one asks us how we like to be/ in school they teach you what to think/ but everyone says different things/ but they're all convinced that/ they're the ones to see.../ want out – to live my life alone/ I want out – leave me be/ I want out – to do things on my own/ I want out – to live my life and to be free”

<sup>26</sup> Amostras da representação da identidade headbanger tradicional são apresentadas no Anexo A.

hipócrita: combate a intolerância ao mesmo tempo em que a pratica, muitas vezes de forma bem mais radical (Vasconcelos, 2007, grifo nosso).

Configura-se, assim, o início daquele problema que se mencionou anteriormente acerca da tradicional proposta de dissidência do *heavy metal*, como declaração de guerra ao sistema sócio-econômico-cultural que pretende contestar. A luta que o *metal* trava em nome da liberdade – de expressão, de criação ou de independência ao espírito alienante contemporâneo – tem um (inesperado?) desfecho em sentido duplo, ambivalente. Por um lado, conquista-se a vitória; por outro, é-se vencido.

A análise atenta desta estratégia *heavy metal* baseada na criação de uma dicotomia entre o *metal* e o *não-metal* – alinhados, respectivamente, ao lado da “verdadeira” música/cultura/ideologia, e da “má” música/cultura/ideologia –, que quer a rejeição ou mesmo a destruição do “outro” que se opõe a “nós”, demonstra como ela acaba apenas por querer inverter a ordem dos papéis de dominante/dominado, maioria/minoria. Re-produz-se (de maneira invertida) nela uma lógica essencialista de polarização negativa entre “nós” e “outros”, que não só homogeneiza os grupos, mas também dá margem a práticas de dominação e hierarquização de valores e diferenças. O *heavy metal* re-produz (favoravelmente para si) a lógica *normal* do mundo moderno, líquido, de consumo (Bauman, 1999, 2005).

Retomando a imagem de Marx<sup>27</sup>, pode-se ver, assim, como o sonho de desmanchar a solidez da realidade *pop* termina com a criação de uma nova solidez, metálica. A lógica de se dicotomizar e hierarquizar relações, criar rótulos e reprimir diferenças – que impediria o surgimento de outros modos de vida cotidiana além da *normal*, e ameaçaria a liberdade de expressão e a reconfiguração da lógica consumista – permanece intocada. A pretendida auto-exclusão do *heavy metal* do sistema que contesta mostra-se ilusória.

O problema se agrava ainda quando se pensa nesta tentativa de exclusão do ponto de vista do caráter “comercial” ou “não-comercial” do *heavy metal*. Conforme foi observado, a identidade de diferença do metal depende em grande parte (no entender dos *headbangers*) de sua exclusão da indústria e do comércio da cultura: a participação no mercado seria *pop*. No entanto, o que se esquece aí é que este gênero musical nasce já inserido na era capitalista, da industrialização da cultura, sendo veiculado e distribuído através de mídias de massa (ainda que dirigido apenas a um segmento específico da sociedade), e comercializado e consumido segundo as leis mercado. A pretendida auto-

---

<sup>27</sup> Retomamos a imagem de que “tudo que é sólido desmancha no ar”, comentada na Seção 1.1, p. 19.

exclusão do *heavy metal* do sistema que contesta mostra-se impossível. O *heavy metal* mostra-se neste ponto tão inocente quanto seu ancestral musical roqueiro.

Ignorando isto, as bandas deixam de perceber os selos das gravadoras do segmento como selos de gravadoras, que as rotulam e preparam para a venda. Ignorando isto, os *headbangers* deixam de perceberem a si mesmos como consumidores. “Se por um lado, o *rock* pesado é uma válvula de escape em meio à homogeneização do mercado musical de música *pop*, por outro, ele reproduz, em micro escala, parte das coerções desse mesmo mercado”, comenta Janotti (2004, p. 18), notando que de algum modo a cultura metal reitera aquilo a que ela se opõe.

O *heavy metal* é, assim, deglutido pelo sistema (Stallabrass, 1996), assimilado não como diferença emergente, mas como continuidade. Os artistas que *inocentemente* se beneficiam da abertura do mercado (num segmento) à “sua audácia e imaginação criativas” estariam firmando um contrato fáustico com a indústria, tornando-se “dependentes do mercado não só em termos de sobrevivência material, mas também em termos de sustento espiritual”, como notava Berman (2007, p. 143-144). A solidez do consumo não se desmancha.

Ignorando isto, a cultura *heavy metal* reproduz numa escala menor, mais específica, dentro de uma comunidade minoritária, os processos e a ideologia que sonhavam mudar. A guerra declarada ao consumismo e à alienação está, por este lado, perdida.

Ao mesmo tempo, por outro lado, é inegável que a identidade de diferença criada por essa cultura e a exploração criativa da música rompa (ainda que superficialmente) com a *normalidade* da vida cotidiana. Junto à idéia de rebeldia e revolução, a sonoridade estrondosa e a existência de um código de grupo convidam seus participantes a uma experiência física e mental: as letras das canções agitam o pensamento; o turbilhão rítmico faz as cabeças balançarem<sup>28</sup>. A escuta não é passiva, alienada, regressiva. Nem aos entusiastas, nem aos ouvintes *não-metal*: a incompreensão do barulho a que chamam música e do gosto por cabelos longos e roupas pretas causa-lhes um incômodo aos ouvidos e um estranhamento que leva (ao menos por um momento) à reflexão sobre aquela estética. Também sua escuta não pode ser regressiva.

---

<sup>28</sup> Alusão à prática do *headbanging* (ou “banguear”, em português): movimento que os ouvintes de *heavy metal* costumam fazer acompanhando as músicas, balançando a cabeça.



Deste modo, o *heavy metal* vem a confirmar que há lugar na cultura de massa para a “canção diferente” (Eco, 1970) <sup>29</sup>. A entrada da música na cultura industrializada e no mercado não elimina a possibilidade da produção criativa, não homogeneiza de fato toda esta cultura. Nesse sentido, pode-se dizer que a tentativa de ruptura com a sociedade de consumo e com a cultura sustentada por ela (e que a sustenta) tradicionalmente proposta pelo *heavy metal* é vitoriosa – ainda que muito superficialmente – em sua luta por liberdade e diferença, por mudança, enfim.

Essa experiência da cultura *heavy metal* mostra, pois, que para que haja diferença, não é necessário que se crie para ela um universo separado e excludente da norma. O *heavy metal*, apesar de ser cultura midiática (Janotti, 2003) e de depender do mercado, constitui certa ruptura com as estruturas, valores e práticas da sociedade de consumo. Há, assim, espaço para a diferença dentro da própria norma. A cultura industrializada e comercializada não é necessariamente alienada.

Ainda, é importante observar que a oposição que se faz pela negação da sociedade de consumo, dos ideais capitalistas e da cultura *pop* via rejeição ou destruição das mesmas não é *causa*<sup>30</sup> do potencial de dissidência do *heavy metal*, tampouco explica ou garante sua existência como alternativa à música *mainstream* e à vida cotidiana estabelecida. Ao contrário: como se notou, este posicionamento acaba por re-produzir a lógica de dominação e repressão de diferenças que se pretende mudar. Desse modo, voltamos à noção de um sistema complexo, em que o que proporciona a emergência de formas alternativas de cultura e sustenta sua existência é exatamente o funcionamento dinâmico do sistema em que a elas se inserem. Mostra disso é que há um mercado para a música transgressora, para as idéias subversivas.

Berman (2007) lendo Marx afirmaria que o sistema capitalista e a sociedade burguesa, sustentados por um movimento de destruição/desenvolvimento, produziriam inimigos e opositores para “manter a própria elasticidade e capacidade de recuperação, para assenhorar-se de novas energias e assimilá-las, para locomover-se na direção de novas alturas de atividade e crescimento” (Berman, 2007, p. 144). Ou seja, apontaria a eterna busca por novidades (a serem produzidas e consumidas), ou que Bauman (1999) descreve

---

<sup>29</sup> Cf. nota 2.

<sup>30</sup> Os termos fazem referência às noções de causalidade e de emergência em sistemas complexos encontradas em Lemke (1993, 1995, 2000).

como compulsão pelo “acúmulo de sensações”, como o mecanismo do sistema que permitiria o surgimento da diferença em seu interior<sup>31</sup>.

Seguindo a dinâmica complexa (Lemke, 1993, Cilliers, 2003, Chokr, 2007), uma vez que entrasse no sistema – na cultura contemporânea, como parte da vida cotidiana – o elemento novo, diferente, alternativo, deveria (ou apenas *poderia?*) ser absorvido de modo a tornar-se apenas mais um dos meios de sustento da ordem, da norma. O *rock* ocuparia as prateleiras ao lado do *pop*; o *heavy metal* ganharia rótulo de rebeldia e para ele se cria um segmento da indústria musical: gravadoras, rádios, revistas, vestuário, bares...

Deste ponto de vista, identidades e significados mostram que não são fixos – não por muito tempo. Não há garantias de que a “boa intenção” da diferença construída pelo *heavy metal* chegue efetivamente a alterar as relações estabelecidas na sociedade e na cultura contemporâneas. Como vimos, ela acaba por ser tradicionalmente convertida em mais um suporte ao capitalismo, ao consumismo e à repressão da diferença. Não obstante, há de se lembrar que também não há garantias de que os mecanismos de repressão ou subversão da novidade emergente serão sempre os mais fortes. Se a diferença pode ser convertida em seu próprio inimigo, favorecendo a manutenção da ordem normal, também a norma pode ser subvertida, servindo à sua própria transformação. Naquele entre-lugar entre norma e diferença negociam-se e renegociam-se (conflitadamente) significados e identidades<sup>32</sup>.

Portanto, quando o *heavy metal* mostra-se incapaz de constituir efetivamente uma possibilidade de dissidência, isto não se deve à impossibilidade da emergência de alternativas na cultura massificada, mas antes, a uma falha estratégica sua. É, mais do que tudo, a inocência de querer se excluir do sistema, acreditando-se pairar acima da cultura de consumo, que facilita a subversão de sua rebeldia ou resistência a rótulo comercial. Na ansiedade de negar-se parte do complexo sistema sócio-econômico-cultural (ao qual inegavelmente pertence), o *heavy metal* deixa escapar a possibilidade de *participar* dele ativa e criticamente. Falta (auto)*crítica* ao *metal*.

Voltamos, assim, à nossa hipótese. Conforme proposto no parágrafo acima, com a tentativa de excetuar-se ao sistema sócio-econômico-cultural *normal* contemporâneo o *heavy metal* renunciaria (inocentemente) a ter qualquer participação nele. Conseqüentemente, renunciaria também à possibilidade de oferecer-se como prática

---

<sup>31</sup> Cf. Seção 1.1, p. 30.

<sup>32</sup> Cf. Seção 1.2, pp. 35-36.

diferente emergente que levaria, talvez, a outras práticas e relações culturais e sociais diferentes, produzindo, finalmente, uma mudança no sistema. Já segundo nossa hipótese, a consciência do funcionamento do sistema e de seu papel enquanto elemento *participante* dele possibilitaria ao *metal* a *tomada* de um posicionamento *crítico* em relação tanto à norma quanto à diferença. Com isto, esta forma de cultura evitaria ser apenas mais uma parte da cultura de consumo, ao mesmo tempo em que se faria responsável pelo funcionamento daquele sistema – fosse para mantê-lo, fosse para alterá-lo. Poder-se-ia, então, usar a ambivalência e a incerteza do sistema – que levaram à subversão de sua oposição – em seu próprio favor.

Embora não tratasse de *complexidade*, Marx, segundo leitura de Berman (2007), dava-se conta de tais interconexões e da possibilidade de se jogar com as “contradições” de nossa participação no sistema sócio-econômico-cultural:

As teias e ambigüidades são de tal ordem que a todos capturam e emaranham. Os intelectuais precisam reconhecer a intensidade de sua dependência – também espiritual, não só econômica – em relação à sociedade burguesa que desprezam. Nunca será possível sobrepujar essas contradições se não as enfrentarmos direta e abertamente (Berman, 2007, p. 145, grifo nosso).

Ou seja, também do ponto de vista do autor faz-se necessário que o artista (aqui, o músico *heavy metal*, o *headbanger*, enfim) não mais se suponha habitante de um universo paralelo alheio à cultura industrializada e à sociedade de consumo. Apenas a partir do momento em que se reconhecerem também integrantes da cultura massificada, também produtos da indústria, também mercadorias, assalariados e consumidores, além de contestadores e opositores a tal norma, os aspirantes a dissidentes terão condições de produzir (praticar) algo que resulte em mudança no sistema. A ingenuidade há de dar lugar à *crítica*.

O posicionamento de diferença do *heavy metal* discutido até aqui constitui aquilo que seria sua norma ou tradição. No entanto, esta cultura não é homogênea. A prova mais óbvia disto seria a segmentação do gênero em vários estilos, como o melódico, o *thrash*, o gótico, o *black metal* e o *white metal*, entre outros. À primeira vista (e audição) bastante distintas umas das outras por apresentarem características musicais e predileções temáticas distintas<sup>33</sup>, estas vertentes do *rock* pesado acabam, entretanto, tendendo a repetir aquele

---

<sup>33</sup> De modo bastante resumido, pode-se dizer dos estilos mencionados que: o melódico tende a incorporar elementos da música clássica, preferindo tratar de temas históricos, míticos, épicos e fantásticos, assemelhando-se nisto ao Romantismo; o *thrash* é identificado pela sonoridade agressiva, com vocais guturais, tematizando seu oposicionismo e insatisfação com a ordem sócio-cultural estabelecida; o gótico traz

processo de diferenciação entre “nós” e “outros” agora dentro do grupo. Embora de modo geral a diferenciação acabe sempre a mesma, há, ainda assim, alguma diferença na diferença. Em sua complexidade dinâmica – identificada por Janotti (2003, p. 49) como “natureza processual” – o *heavy metal* mostra-se aberto, pois, à emergência de posicionamentos alternativos ao seu normal.

Seja pela adequação aos tempos de globalização – marcados pela “mobilidade” observada por Bauman (1999), ou pela “incessante expansão, contração, mudança de forma, ramificação, multiplicação, intensificação e desenvolvimento em direções inesperadas” dos catálogos identitários que Chokr (2007, p. 70) comenta –, seja pelo reconhecimento do fracasso do posicionamentopositor-excludente tradicional, a partir de meados da década de 1990, o *heavy metal* vem passando pelo que parece ser uma crise de identidade, marcada pelo crescente questionamento de seus essencialismos. Há uma explosão de bandas com vocalistas mulheres, os cabelos longos (embora ainda predominantes) deixam de ser exigência no visual masculino, o monocromatismo do vestuário vai-se abrindo a novas cores, que passam a dividir espaço com o tradicional preto. A comunidade *heavy metal* é menos homogênea do que se poderia supor<sup>34</sup>. Em termos de sonoridade, a já notada multiplicação de estilos, que por um lado reproduzem a tradicional lógica da diferenciação oposicionista, por outro possibilita o diálogo mais aberto entre as muitas linguagens musicais existentes, incorporando elementos étnicos (de inspiração celta, nórdica, e até mesmo afro-brasileira, por exemplo), eruditos e sinfônicos, ou mesmo da música popular urbana (desde o *rap* até o *jazz*). Neste contexto, embora ainda prevaleça aquele posicionamento de diferenciação por oposição excludente, ele deixa de ser a única possibilidade e passa a ser *um* dos diferentes modos de se experimentar o *heavy metal*.

Assim, a identidade singular de grupo – baseada no modo de vestir específico, na linguagem (musical, verbal e visual) padronizada –, que fora responsável pela coesão da comunidade no passado, agora passa a ser evitada por alguns, que parecem querer se libertar tanto do estereótipo de “metaleiro”<sup>35</sup>, quanto da padronização do “*headbanger*”.

---

melodias em andamento lento, por vezes contrastando vocais femininos suaves com masculinos graves e guturais, preferindo como tema o lirismo sentimental melancólico; o *black metal* alinha-se com o satanismo e o *white metal*, com a religiosidade cristã.

<sup>34</sup> Amostras da representação da heterogeneidade no *heavy metal* são apresentadas no Anexo B.

<sup>35</sup> Janotti (1994) observa que o termo “metaleiro” adquire conotação negativa a partir da cobertura jornalística do evento *Rock in Rio* (1985) pela *Rede Globo*, quando se estereotipou para as massas a imagem do fã de *rock* pesado. Assim, o autor comenta: “Desde o *Rock in Rio*, o termo ‘metaleiro’ ficou proibido

Significados e identidades “confrontam-se em suas semelhanças e diferenças” em níveis diversos, mostrando-se contingentes, passíveis a desconstruções e reconstruções (Chokr, 2007, p. 70). É o que se constata a partir da observação de Janotti (2003, pp. 24-25) de que as fronteiras do *rock* (e do *rock* pesado) estão sempre sendo reconfiguradas, de modo a formar “uma espiral textual que envolve a formação dos sentidos e os envolvimento afetivos, moldando assim o que vem a ser *rock* para certos fãs, mas é inaceitável para outros”.

Assim, um vocalista/compositor como Tobias Sammet da alemã *Edguy*, que em seus mais recentes álbuns tem incorporado elementos do *pop* a sua produção – não apenas revitalizando a sonoridade de bandas *pop-rock* da década de 1980, como *Bon Jovi*, por exemplo, mas também adotando um visual nada metaleiro<sup>36</sup> –, tem sua identificação com o *heavy metal* e sua submissão ao comercialismo freqüentemente questionadas. A inclusão destes mesmos elementos, porém, parece ser lida pelo músico como reafirmação do *rock* e do *metal* como espaços de ruptura com expectativas, normas e convenções – inclusive com as do próprio gênero. Sammet (2007) comenta em entrevista publicada em seu *web site*:

**Q:** I don't know if this has got through to you at all, but there are a few of your older fans that don't like the softer direction especially of the song "Lost In Space". They accuse you of selling out commercially. Any comment on this?  
**A:** That's totally unfair. Every successful artist has to go through this I guess, especially when you dare to break down a few stylistic barriers here and there. I love the song as it is, and everybody's got the right to like or dislike it. But nobody has the right to come up with accusations of things that are just not true. It is good for our beloved Metal to break out of certain schemes, be controversial and take a risk. I don't wanna be a square and boring slave that wants to be loved by everybody and that delivers ten Speed Metal songs just because someone demands it (Sammet, 2007, grifo nosso).

Na declaração acima, a demanda dos fãs por conservadorismo – por “dez canções em estilo *speed metal*” – não é vista como menos “escravizante” e contrária ao desejo de criação e liberdade do que as regras e convenções *normais* que o *heavy metal* pretende desafiar. Manter-se preso às convenções e expectativas do gênero seria sentido, deste modo, como algo indesejável e desnecessário à manutenção de sua identidade de diferença. As rupturas, ao contrário, “fariam-lhe bem”.

Deste modo, esta reconfiguração de fronteiras do *metal* que é vista por entusiastas mais extremistas do gênero musical como submissão ao comercialismo cultural e conseqüentemente à ordem social estabelecida, de outro ponto de vista, deixa entrever a

---

dentro do grupo de fãs do *Heavy Metal*, as publicações especializadas e a comunicação tribal adotaram o termo *headbanger*, como forma de preservar a identidade grupal” (Ibid., pp. 77-78).

<sup>36</sup> Cf. Anexo B.

construção de uma atitude *autocrítica*<sup>37</sup>. Notando que a identidade do grupo tornou-se domesticada e canonizada num estereótipo de rebeldia, passando a mero rótulo, alguns de seus participantes parecem sentir a necessidade de rever sua identificação. Deste modo o *heavy metal* volta a escrever sua própria história. Não mais pelo olhar do Outro que o solidificara (em seus clichês) como alternativa aceita, nem com o olhar narcisista de quem evita ver o Outro (e ver-se no Outro), mas de uma perspectiva que leva ao questionamento dos modos de ser, do lugar que ocupa enquanto diferença em relação à cultura *mainstream* e em relação à própria cultura *heavy metal*. Com esse olhar *crítico*, o *headbanger* e o músico do *heavy metal* se defrontam com a seguinte questão: queremos nos opor a uma norma, a uma cultura massificante que reprime a diferença, mas que liberdade há dentro desta comunidade que para fazer-se diferente sobrevive de tantas regras e normas de conduta, e reprime também a diferença?

Em resposta a isto, buscando-se uma alternativa na ou à diferença, os limites do gênero passam a ser explorados. Esta outra versão do *heavy metal* já não se opõe radicalmente ao *pop* e à cultura midiática em geral, mas se reconhece influenciado por eles. Reinventa-se sua linguagem com a incorporação e releitura de elementos de outros gêneros e estilos; os meios de distribuição e veiculação de cultura em massa não são renegados, mas explorados de modo a divulgar sua música – criam-se *blogs*, páginas no *Twitter*, *My Space*, e divulgam-se videoclipes no *YouTube*, na *MTV*; aquela “lógica do segredo” (e da segregação) já não fundamenta a identificação com o espírito contestador do grupo.

Uma vez que as zonas de contato ou interconexões entre esferas aparentemente distantes tornam-se evidentes, também as relações entre sociedade e cultura (de consumo) vêm à tona. Assim, deixa-se de ignorar que a música seja também profissão e mercadoria, e não só arte. CDs e DVDs, produção das bandas, são reconhecidos também como produtos no mercado. O músico profissional se percebe em um momento como assalariado submetido ao mercado, e em outro, como artista contestador deste mesmo mercado – e uma identidade não exclui a outra.

O reconhecimento destes entrecruzamentos e ambivalências, entretanto, não se faz harmonicamente. Conforme observa Bauman (2005), o conflito, tão comum no mundo contemporâneo, entre estas posições contraditórias gera um sentido de desconforto ou

---

<sup>37</sup> Assim como a *crítica*, esta *autocrítica* se associa ao reconhecimento da construção de significados e identidades a partir do lugar (espaço-temporal; sócio-histórico) ocupado pelo sujeito, ao reconhecimento de sua contingência. *Autocríticar* significa aqui olhar para si mesmo, para sua identidade, como construção (não individual, mas parte de um processo coletivo sócio-histórico), e interrogar suas relações com o mundo, com o Outro, sua validade com a contemporaneidade. Cf. Souza (2009).

insegurança, uma sensação de *perda de identidade*. Esta, por sua vez, não seria senão a constatação da fragmentação e multiplicação das identidades do sujeito, em substituição à tradicional noção de identidade única, sólida e plenamente conhecível. E enquanto tentativas de se forjar seguranças – pela consolidação de identidades públicas “conhecidas” por muitos, por exemplo – resultaria na alienação ainda maior do sujeito e da sociedade, a conscientização do ser múltiplo, ambivalente, contingente possibilitaria que o sujeito se ocupasse cada um desses espaços ou transitasse entre eles conforme lhe interessasse.

Assim, quando os participantes *críticos* do *heavy metal* se vêem como contestadores, mas também como participantes do mercado, da sociedade de consumo, do complexo sistema sócio-econômico-cultural global contemporâneo enfim, as relações entre norma e dissidência e entre arte e consumo são problematizadas, e não mais ignoradas. Dá-se conta, assim, dos conflitos de significação e identificação; faz-se da cultura, prática política. Rompe-se com a alienação. Nossa hipótese mostra-se válida.

Adotando esta visão (auto)*crítica*, o *heavy metal* deixa para trás sua inocência original: já não aceita passivamente o lugar e a identidade que lhe são oferecidos, mas ocupa dinamicamente um espaço (ou transita entre espaços) na cultura, identificando-se e desidentificando-se como lhe convém.

Concluímos, portanto, nossas observações acerca do *rock* e do *heavy metal* enquanto propostas de ruptura com a alienação cultural e social contemporâneas com a comprovação de que a cultura de massa, quando praticada *críticamente*, pode emergir como possibilidade de dissidência e talvez mudar o complexo sistema sócio-cultural mais amplo em que se insere.

Nessa seção observou-se como o tradicional modo de contestação do *rock* e do *heavy metal* – de rejeitar as tradicionais convenções sociais e musicais e de se opor exclusivamente àquilo que se contesta – acaba sendo subvertido em favor da manutenção da lógica do consumo que se pretendia alterar. Longe de ser uma comprovação do destino apocalíptico da cultura de massa, a frustração desta experiência mostra que dissidência e normalidade são construídas a partir de práticas (críticas ou conformistas e ingênuas), bem como expõe a dinâmica de ambivalências própria à complexidade de um sistema sócio-econômico-cultural – o que possibilitaria não só a subversão da rebeldia em mercadoria e em manutenção da ordem, mas também o uso da compulsão pela novidade do mercado como oportunidade de emergência de práticas diferentes e desafiadoras das *normais*.

Argumentou-se, então, que o potencial de dissidência de uma cultura não depende de sua exclusão da norma, mas sim de sua *participação crítica* nela. Assim, um posicionamento consciente dos participantes da cultura *rock* e *heavy metal* em relação tanto à norma (a música *pop*, o consumismo, a alienação) quanto a sua própria diferença (a música alternativa, a arte, a contestação) lhes possibilitaria transitar entre lugares, jogar com ressignificações e (des)identificações.

Finalmente, se nessa seção observamos apenas genericamente práticas dentro do *heavy metal* indicativas de tal posicionamento, passaremos a seguir ao estudo de um caso específico em que a construção de uma proposta de dissidência se faz a partir daquela perspectiva *crítica*. Com isto, buscaremos aprofundar nossa análise sobre a constituição de crítica no (do ou com o) *heavy metal*, esperando assim poder chegar a conclusões quanto à possibilidade de romper-se com a alienação da (na ou com a) cultura de massa.

Passemos, pois, à análise detida da produção da banda sueca *Pain of Salvation*.

### 1.2.1.1 Diferenças no *metal* progressivo

Anteriormente se discutiu como alguns participantes da cultura *heavy metal* (músicos e fãs), não se prendendo às convenções do gênero e questionando a diferenciação exclusivista do grupo, vêem a contestação da *norma* a partir de outra perspectiva<sup>38</sup>. Com olhar *crítico* sobre sua participação no sistema sócio-cultural em que se inserem – tanto como seus sustentadores quanto como seus contestadores – estes participantes não só trazem à tona a heterogenia do grupo, mas também passam a remodelar as fronteiras de sua cultura.

Nessa atitude de se lembrar (celebrar) a *invenção* e a inventividade do *rock* (e do *rock* pesado), em sua “natureza inclusiva”, sua “capacidade de mesclar-se a outras músicas”, como coloca Fischerman (2005, p. 96), vai-se expondo a construção processual, dinâmica e relacional dessa cultura. Quando se colocam, então, como inventores de sua própria música, de seu estilo e linguagem (musical e visual), as bandas e os fãs que escapam ao comportamento *normal* de roqueiros e *headbangers* passam a construir um discurso não de verdades absolutas, de essências e de exclusão, mas de contingências, de

---

<sup>38</sup> Cf. Seção 1.2.1, p. 52.



processos e de interconectividades. Os critérios (essencialistas) de identificação com o *heavy metal* são questionados, os estereótipos do *headbanger* e do *rock star* são postos à prova, o lugar da dissidência é repensado.

Como se vê, a adoção dessa perspectiva contrária à normal (da contestação roqueira e *metal*) passa pela problematização de questões de identidade e diferença: como ou com o que se diferenciar e se identificar o ou no *heavy metal*? Estas questões, por sua vez, não são elucidadas a partir do funcionamento apenas interno do grupo. Antes, com base na noção de complexidade sistêmica com que temos trabalhado aqui, e mesmo nas inter-relações (entre gêneros, linguagens, culturas e lugares) exploradas por esta versão crítica da cultura *metal*, faz-se necessário discuti-las a partir das relações estabelecidas tanto internamente ao grupo quanto em relação ao contexto mais amplo de que participam.

Voltemos, pois, um olhar *crítico*<sup>39</sup> ao processo de (des/re)construção das fronteiras dessa cultura potencialmente dissidente (representada pelo *heavy metal*) pela banda *Pain of Salvation*.

De origem sueca, a banda *Pain of Salvation* é fundada em 1991, permanecendo no cenário musical alternativo até 1997, quando seu primeiro álbum, *Entropia*, é lançado por uma gravadora. Identificando-se com um nome<sup>40</sup> sugestivo da união de contrários – “dor da salvação” –, a banda passaria a ser reconhecida no decorrer de sua carreira por inusitadas misturas de estilos e gêneros musicais, linguagens, e fazeres (como artísticos e políticos) *normalmente* tidos como opostos excludentes.

O simples uso de elementos de outros estilos ou gêneros musicais populares ou eruditos mesclados ao som das guitarras distorcidas e da bateria poderosa, no entanto, não consiste em si uma diferença no *rock* (pesado ou não). Desse modo, tais características não só são insuficientes para diferenciar *Pain of Salvation* das demais bandas, mas também

---

<sup>39</sup> Cf. Seção 1.2, pp. 36-37.

<sup>40</sup> Em entrevista ao site *Dutch Progressive Rock Page - Specials*, o vocalista Daniel Gildenlöw explica a escolha do nome da banda: “For me, *Pain of Salvation* has the meaning of balance. Taking the good with the bad. It is also a good expression in everyday use, when something does not go the way you planned, ‘well, that’s just the pain of salvation,’ to indicate that this is just a slight setback on an otherwise painless journey towards your goal” (Gildenlöw, 1999, grifo nosso). O que é interessante nesta união de contrários, é que ao dizer “dor da salvação”, e não *na* salvação ou *com a* salvação, a dor torna-se parte da salvação. Não se trata, pois, nem de uma justaposição de opostos nem de uma inserção de um no outro; trata-se de mostrar um como constituinte do outro. Na fala do entrevistado aqui transcrita, esta idéia é reiterada quando ele explica a aplicação da expressão – comparável a expressão em língua portuguesa, “são os ossos do ofício” – a situações em que se deve lidar com obstáculos ou algo desagradável para que se cumpra um objetivo final. Veremos se este modo de se unir assim “contrários” está presente também na produção da banda ou se está restrito ao seu nome.

possibilitam sua inclusão no universo *metal*: o experimentalismo musical com primor técnico aplicado ao som pesado é a base do estilo progressivo. Observemos, então, este estilo, contexto de *Pain of Salvation*.

O metal progressivo, estilo que público, crítica e gravadora associam a *Pain of Salvation*, tem origens no *rock* experimental surgido nas décadas de 1960 e 1970, remetendo a bandas como *Pink Floyd*, *Jethro Tull* e *Yes*. Conforme observa Fischerman (2005), o estilo progressivo se diferenciava inicialmente do *pop* e do *rock* tradicional por apresentar canções de maior duração que o normal (por vezes ultrapassando dez minutos) e pela inclusão de longos solos instrumentais e referências à música erudita. Naquele momento, esta “ampliação do universo estético do *rock*”, como coloca o autor, relacionava-se a uma tentativa tanto de desafiar a formatação das rádios e a simplificação da música *pop*, quanto de, realçando o virtuosismo dos músicos, provar que a genialidade ou o “heroísmo” eruditos – de compositores e ouvintes – também poderiam estar presentes na música popular.

Se o objetivo desta mistura de linguagens e gêneros era originalmente legitimar esta forma de música popular por meio de sua afiliação à grandeza dos clássicos (Fischerman, 2005, p. 101), seu resultado indicaria uma ambivalência. “Por un lado, el género em su conjunto había sugido como una especie de negación de las academias tradicionales y de sus reglas. Pero, por otro, se buscaba sonar como si se las conociera”, observa Fischerman (2005, p. 99, grifo nosso).

Assim, o estilo progressivo se localizaria entre norma e diferença, identificando-se com tradicionalismo e com revolução, indicando a interseção dessas esferas, supostamente excludentes – embora isto escape aos seus compositores, que sonham, ainda, incluir-se na cultura erudita para se excluir da cultura popular. Também, a falta de conhecimento dos músicos sobre os estilos que se propunham a mesclar em suas composições – notada por Fischerman (2005) e destacada na citação acima – por vezes resultaria numa redução ou mera colagem deles num meio estranho. Deste modo, o que deveria engrandecer a música acabaria por reduzi-la.

Disto se constata, portanto, a ignorância do *rock* progressivo quanto a suas próprias ambivalências nesse momento de fundação do estilo. Mais uma vez, a suposição de excluir-se de um universo cultural ao qual inegavelmente se pertence leva também este estilo do *rock* a perpetuar práticas e convenções que pretende contestar (Seção 1.2.1, p.

47). Assim, aquela aspiração à genialidade (pelos músicos e seus ouvintes) notada por Fischerman (2005) sustentaria a criação de uma identidade narcisista supostamente superior às *outras*: a exemplo do observado na atitude tradicional de contestação *heavy metal*, esta diferenciação que se sustenta sobre uma relação de oposição excludente simplesmente inverte a ordem da segregação e da repressão de diferenças.

Ainda, conforme observa Fischerman (2005, p. 96), a proposta de experimentação sonora inspirada pelos *Beatles* e possibilitada pela própria existência de um tronco comum ao *rock*, *folk*, *blues*, *jazz* e até da música clássica (à música ocidental, enfim), seria por vezes convertida em um apanhado de elementos característicos do progressivo, que acabaria por torná-lo caricatural. Em meio a este processo, o que era inovação torna-se modelo, clichê e parâmetro para inclusão ou exclusão de bandas e músicas no estilo progressivo. Assim lê-se na sátira a este fazer musical com a proposta de um manual para as bandas progressivas de Orellana (2006, grifo nosso):

1. Insista que sua definição de prog metal é sagrada, e que as únicas bandas progressivas são as que você aponta como tal.
2. Acuse qualquer um que discorde de você em relação à regra 1 de falta de inteligência musical e de não ser um “true” fã de prog.
3. Tenha desprezo por músicas mainstream.

Ou seja, fica notada a atitude de oposição excludente que se cria em torno deste estilo musical como constitutiva de sua identidade. O texto segue:

18. Uma música abaixo de 4 minutos NÃO é prog. Se você estiver preso com uma música abaixo de 4 minutos, insira um solo frígido entre o guitarrista e tecladista sempre que seja necessário.
- ...
36. Escreva letras profundas e ambíguas.
- ...
38. Use um instrumento não convencional como violino ou saxofone, não importando o quanto idiossincrásico possa parecer. Isto é ser prog.
- ...
41. Mude as marcações de tempo. Constantemente (Orellana, 2006, grifo nosso).

Herança daquela atitude “heróica” dos ouvintes e compositores de *rock* progressivo, a preocupação de se destacar a técnica apurada e de apresentar (e identificar) na música mudanças de tempo e compasso ou timbres e vozes faz da música algo mecânico e hermético. A forma (rebuscada) é só o que lhes resta. A experimentação e a inventividade progressivas são reduzidas a mera colagem de elementos e conjunto de regras rígidas de produção e consumo, composição e escuta. Estão já criadas a receita e a lista de ingredientes para se produzir o *rock* (e o metal) progressivo. Está definido seu consumidor. Este, por sua vez, acostuma-se a identificar facilmente o produto, seu desejo

de consumo. E aspirando-se à genialidade, sucumbe-se àquela mesma inocência que já possibilitara em outro momento a subversão da contestação do *rock*.

O progressivo, com seus requintes musicais e músicos “cultos”, transcenderia a experiência cotidiana do homem comum... Assim se supõe inocentemente. No entanto, repetindo a experiência serializada e buscando consolidar sua identidade pela autenticidade e superioridade do gênero em relação a outros com que coexiste, acaba por perpetuar a lógica a que tenta escapar. O que se consegue, pois, é a vitória superficial de, por um momento, romper com a escuta regressiva<sup>41</sup> e de mostrar a heterogenia da cultura de massa. Isso, no entanto, é rapidamente convertido na abertura do mercado musical aos aspirantes a intelectuais relutantes em aceitar o entretenimento fácil da música *pop* – ou seja, na introdução de um novo produto, de um novo rótulo no mercado musical.

Inserida nesse meio, a banda *Pain of Salvation* é apresentada pela gravadora *InsideOut* como uma “banda de metal progressivo”<sup>42</sup>. No entanto, ela frequentemente é tratada em anúncios publicitários como “surpreendente, imprevisível, sem limites para a criatividade”<sup>43</sup>, e cria dificuldades aos críticos do jornalismo especializado que tentam definir seu estilo: “O som do *Pain of Salvation* não pode ser simplesmente considerado como Prog Metal”, afirma Vicentin (2002)<sup>44</sup>; “Será que estou ouvindo Alternativa Metal? É a impressão que se nota logo no início deste terceiro play do *Pain of Salvation*, com samplers e arranjos característicos do estilo anteriormente mencionado”, comenta Piccin (2001) resenhando o álbum *The Perfect Element – Part I*. Desse modo, *Pain of Salvation* é inserido no gênero progressivo, ao mesmo tempo em que se diferencia dele. Esta diferença, como se pode notar nas citações acima, não é anunciada negativamente, mas se transforma num *diferencial*, naquela “novidade” tão procurada no mercado (discutida na seção anterior).

Assim, a propaganda do mais recente lançamento da banda sueca no *website* de sua gravadora traz o seguinte texto<sup>45</sup>:

---

<sup>41</sup> Cf. nota 20.

<sup>42</sup> Em *press releases* de apresentação da banda no website da gravadora *InsideOut*; (Cf. *InsideOut*, 2007a).

<sup>43</sup> Em anúncio da distribuidora da banda no Brasil (*Hellion Records*), publicado na revista *Valhalla* (Cf. Bibliografia).

<sup>44</sup> Comentário de Vicentin (2002) em introdução de matéria e entrevista com a banda *Pain of Salvation* publicada na revista *Roadie Crew*.

<sup>45</sup> Trecho do *press release* da gravadora sobre o DVD *Ending themes: On the two deaths of Pain of Salvation*, disponível no *website* da gravadora *InsideOut*; (Cf. *InsideOut*, 2007b).

In a world governed by increasingly rigid rules and conformist conceptions of art, Pain of Salvation have created their own niche on the international music scene. Their intelligently composed and cleverly arranged songs mix metal, pop, funk, disco, goth and folk with Arabian and Oriental influences plus other more or less extreme musical styles into a homogenous whole.

Portanto, como se vê nos trechos destacados, o que se vende neste anúncio é uma rara forma de arte criativa, num mundo em que prevalece o “conformismo artístico”; um tipo de variedade que se contrapõe à “rigidez de regras” cotidianas. O que se oferece ao consumidor de *Pain of Salvation* é, portanto, exatamente aquela possibilidade originalmente proposta pelo *rock* (conforme discutido anteriormente nesse trabalho) de rebelar-se contra a mesmice da vida *normal*. Assim, apesar de sua diferença em relação ao *metal progressivo* tradicional, *Pain of Salvation* pode ser – e é, como se vê – enquadrado neste gênero e estilo musical. Há um rótulo e um mercado para essa banda. Vejamos como ela lida com isso...

Temos aqui trabalhado com a hipótese de que uma participação *crítica* na cultura de massa possibilitaria a emergência de rupturas e dissidência em relação ao estado *normal* de alienação cultural e social contemporâneo. Observemos, pois, que ao ser incluído no mercado e, portanto, na cultura de massa e de consumo, *Pain of Salvation* torna-se parte (conformada) ou participante (ativa) dela. Procuremos indícios da participação crítica ou inocente dessa banda sueca no complexo sistema sócio-econômico-cultural em que se situa.

Partindo da diferença encontrada em *Pain of Salvation* em relação ao estilo ao qual pertence, o que é mais evidente – inclusive sendo apontado como o “diferencial” da banda – é a mistura de sua música *heavy metal* com outras sonoridades, tais como o “*pop, funk, disco, gótico*” apontados por sua gravadora *InsideOut*. Deste modo, pode-se afirmar que sua diferença provém em grande parte do desrespeito da banda às convenções de gêneros.

O que poderia ser um ato de rebeldia tipicamente roqueira – causar choque pelo desrespeito a tradições (Grossberg, 1993) –, uma demonstração de primor técnico ou de “ilustração” tipicamente progressiva, ou ainda uma intenção comercial, porém, tem outro significado do ponto de vista de *Pain of Salvation*. Assim explica Gildenlöw (2007a, grifo nosso):

The whole division of having music divided to all these genres is pretty much a human construction. The human construction is something that I can respect. I understand the point of it, but I am probably not thinking the same way when it comes to using those different colors. To me there is no contradiction in using that specific green color with that specific brown color or whatever, it is what it

suits to whatever you want to express at this particular moment and we have never been a band that has been very strict to specific patterns.

Assim, a banda declara não acreditar nas convenções estéticas de um dado gênero ou estilo como regra do fazer musical, observando-as como “*construção*”. De tal modo questionando a visão *normal* de segmentação de gêneros, estilos e linguagens, *Pain of Salvation* deixa transparecer uma perspectiva contrária às práticas normativas tanto da cultura *mainstream* quanto da diferença tradicionalmente excludente do *heavy metal*.

Ainda, ao afirmar no trecho destacado acreditar que os elementos e recursos musicais podem ser usados livremente, sendo adequados ao “momento” onde se inserem, Gildenlów (2007a) não só reforça sua postura não-normativa, mas também afirma a visão não-essencialista de sua banda: significados não são dados, mas construídos em contexto. Isto possibilitaria a prática de deslocamentos e (re)combinações de estilos e linguagens tão presentes na produção de *Pain of Salvation*.

Ainda, é importante notar que, embora estes músicos não pratiquem a perspectiva *normal* da divisão de gêneros, eles não a ignoram. Conforme afirma Gildenlów (2007a) no trecho citado acima, tal divisão é “respeitada” e “compreendida” por eles – mas sempre lembrada como “construção humana.” Dando seqüência a este pensamento, em outra entrevista o músico comenta o que seria uma motivação desta construção:

The record label is always asking: ‘please how would you describe your music?’ I don’t know. The last thing I want to do is being one of those bands saying ‘we invented our own music style and it’s called...’ and when you listen to it then it’s just pop, come on. I see people’s need of having labels. Ok when you want a tag on our music to make it easier to discuss, ok. That is why I accepted to be progmetal. That is also why I am happy when you say ‘you are not progmetal’ (Gildenlów, 2007b, grifo nosso).

Colocando a gravadora como parte interessada na criação de rótulos para as bandas e observando o desejo de algumas delas de se diferenciar das demais, lançando-se como um estilo novo no mercado, Gildenlów (2007b) situa a construção da divisão de gêneros no quadro geral da cultura de consumo. Assim, receber um rótulo e afiliar-se a um gênero ou a um estilo musical facilitaria a inclusão das bandas no mercado.

Mais uma vez, ainda que contestando esta prática, *Pain of Salvation* não tenta (nem supõe) situar-se completamente fora dela. Assim Gildenlów (2007b) conclui no trecho destacado final: aceita-se o rótulo de *metal progressivo* – aceitando e desejando participar do mercado – ao mesmo tempo em que se põe em dúvida a validade do rótulo – problematizando a divisão de gêneros.

O que se nota, portanto, é que a banda não se conforma ao papel de participante ingênuo no mercado musical, mas se propõe a uma participação *crítica* na cultura de

massa. Problematizando de tal modo sua inclusão neste universo, a banda joga com as leis do mercado e com as regras do sistema sócio-cultural, obedecendo-as sem, no entanto, reduzir-se a elas. Ossos do ofício; dor da salvação. E assim a cultura de massa se mostra capaz de acolher aquela “contradição entre mercado e autonomia” que Adorno (1991) supunha possível apenas na Grande Arte (Seção 1.1, p. 17).

Ainda, mais uma vez se comprova aqui que significados e valores não são dados, mas construídos a partir de práticas, contextual e relacionalmente. O *rock* e o *heavy metal* progressivo – sendo cultura de massa e sendo parte do sistema complexo formado por sociedade-cultura-economia – podem tanto ser inocentes (Grossberg, 1993) quanto *críticos*; podem tanto servir à manutenção da ordem da cultura de consumo quanto criar dissidência. Assim, a experiência de *Pain of Salvation* demonstra que não é a imitação de um estilo erudito ou a exuberância formal e o primor técnico do artista – como supõe tradicionalmente o progressivo – que possibilitam a transcendência da experiência cotidiana alienada e de consumo na cultura. Antes, esta possibilidade provém da *crítica* (e *autocrítica*)<sup>46</sup> nos processos de produção e de consumo (composição e escuta) da música, da arte.

Deste modo, concluímos nossa observação do *metal* progressivo de *Pain of Salvation* reafirmando que não é da diferença em si, mas da *diferenciação* desta (nesta ou com esta) música – o processo de construção e interpretação da diferença – que nasce a possibilidade dela desafiar normas e convenções instituídas e criar outros modos de significar, identificar, conhecer, e experimentar o cotidiano.

Mantendo sua identidade *heavy metal*, apesar de não se enquadrar no estereótipo do grupo e de sua música não soar tipicamente progressiva, *Pain of Salvation* não só questiona a identidade ligada à diferenciação oposicionista excludente *normal* nessa cultura, mas também expõe a maleabilidade das fronteiras do gênero e do estilo musical. Ainda, a possibilidade de participação ativa dessa música no mercado cultural – de modo que ela não se reduza a fórmulas prontas e clichês, mas retome a inventividade e a *invenção* da arte, ao mesmo tempo em que re-produza um ideal de contestação social – leva-nos a repensar tanto as fronteiras entre a norma e a diferença, o social e o cultural, quanto o lugar da dissidência.

Finalmente, ao extrapolar de tal modo as convenções do *metal* progressivo, lançando olhar *crítico* sobre a perspectiva tradicional de divisão e segmentação

---

<sup>46</sup> Cf. nota 37.

(excludente) de gêneros (baseada em essências), *Pain of Salvation* parece fazer de sua identificação e da diferenciação de (em ou com) sua produção artística *atos políticos*<sup>47</sup>. Analisemos, pois, essas questões se apresentam na produção da banda, e que relação tem elas com sua perspectiva (*anormal*) não-essencialista e com a construção de uma proposta de dissidência.

### 1.2.1.2 A crítica em/ de/ com *Pain of Salvation*

Há sempre o objetivo de fazer com que as pessoas reflitam. Essa sociedade de que você fala [sociedade ocidental contemporânea] insiste em afirmar o individualismo, e em quão soberanos somos como seres únicos e livres, mas não encoraja o pensamento próprio e usa de todas as táticas para que você aja como os outros (Gildenlów, 2005, grifo nosso).

Até aqui temos proposto que a *crítica* (e a dissidência), tanto quanto a alienação (ou o conformismo), é constituída a partir de *práticas*. Produzir dissidência, portanto, exigiria um *fazer (-se)* dissidente, um *fazer (-se)* crítico. A cultura alienada – nosso modo *normal* de vida – poderia ser, então, transformada (desconstruída e reconstruída) a partir do momento em que deixássemos de viver alienadamente, a partir de um posicionamento *crítico* no mundo (Pennycook, 1999, Shor, 1999, Souza, 2009), por exemplo. Assim, a construção de uma proposta de dissidência em relação à cultura de consumo e à cultura de massa estaria ligada a uma prática de questionamentos e reflexão. Isto forçaria, talvez, a reconfiguração de fronteiras e o restabelecimento das relações constitutivas do sistema sócio-cultural de que participamos, levando finalmente a uma mudança.

Esta hipótese, conforme observamos na Seção anterior, encontra suporte na experiência de bandas como *Pain of Salvation* na cultura *heavy metal*. Questionando a divisão de gêneros com uma proposta de desconstrução e a reconstrução das relações *normalmente* estabelecidas entre eles, e refletindo sobre sua própria participação no sistema sócio-econômico-cultural contemporâneo, *Pain of Salvation* como que propõe que se veja (e se ouça e produza) a cultura de uma perspectiva não-essencialista, não-excludente e reflexiva<sup>48</sup>. E assim redefinindo o que é permitido ou não nessa cultura, o que

---

<sup>47</sup> Cf. nota 16.

<sup>48</sup> Na citação que abre esta seção, Gildenlów deixa clara sua intenção (política) de fazer de sua música um incentivo a atitudes críticas e reflexivas, quando o conformismo e a alienação são tão *normais* na sociedade contemporânea. Assim, contrapõe seu objetivo de “fazer com que as pessoas reflitam” ao objetivo da sociedade de consumo de “não encorajar o pensamento próprio”, mas, sim, comportamentos homogêneos impensados.



se identifica com ela ou não, faz-se com que suas fronteiras (até então bem definidas) sejam remodeladas.

Sigamos, pois, observando como essa perspectiva crítica adotada pelos músicos se reconstrói em sua produção artística, e/ou como sua produção (re)constrói um olhar crítico sobre sociedade e cultura.

A musicalidade de *Pain of Salvation*, conforme já notado, transita entre variados estilos, produzindo com isto a noção de trânsito entre lugares e a maleabilidade de fronteiras. Essa prática, no entanto, não se restringe ao uso de elementos musicais, mas se estende ao uso que a banda faz de outras linguagens na composição de sua obra.

Desde seu primeiro álbum, *Entropia*, nota-se aquela tendência de romper as barreiras entre gêneros e linguagens. Assim, o álbum é formatado como um livro, trazendo suas canções organizadas em capítulos. A interconexão entre música e literatura deste modo estabelecida, há de se observar, continua a ser explorada em toda a discografia da banda: os álbuns, todos conceituais, contam histórias com personagens e enredos, lembrando contos ou romances curtos. Ainda, as linguagens sonora, verbal e visual se interconectam em vários níveis. Isto se nota não só no conjunto letra-melodia que compõe cada canção, mas também na apresentação de textos nos encartes acompanhando composições instrumentais, por exemplo, ou nas explicações (como notas de rodapé ou legendas) sobre algumas canções. Assim, a crítica observa:

However, the one thing that may turn a lot of people off to this music is the amount of spoken word passages and samples on the album. They are integral to the understanding of the concept of the album, yet after repeated listens, I can understand why some people would be fed up with them. There is the monologue “God” has in “Animae Partus”, a pretty humorous skit before “Dea Pucuniae” and God’s answering machine in “Vocari Dei”, amongst others. To be honest, the album feels more like a movie than an album, (without the visuals) and if you look at it from that point of view, all the various bits and pieces of the album will seem to fit together better (Janjanian, 2005, grifo nosso).

Como se nota nos trechos em destaque, longe de criar uma coletânea de elementos e recursos musicais convencionais na produção de uma banda progressiva, a música de *Pain of Salvation* se constrói como uma unidade significativa a partir das relações que se estabelecem entre componentes díspares. A canção não obedece à estrutura normal (música tocada e letra cantada), mas explora outros recursos sonoros, como passagens faladas, monólogos e esquetes que são inseridos na música. Estes, por sua vez, não são usados aleatoriamente a título de adereço, mas fazem sentido no contexto da canção e do álbum. E

conforme entende o autor do trecho citado, todos estes recurso podem ser apreciados quando ouvidos de uma perspectiva que admita que música e cinema, por exemplo, podem se mesclar.

É interessante notar ainda que, construída deste modo, a partir daquela perspectiva interconectiva e não-essencialista dos compositores<sup>49</sup>, essa música é capaz de transformar também a experiência do ouvinte. Este já não a recebe passivamente, mas é chamado a se tornar um intérprete ativo, buscando uma perspectiva a partir da qual consiga fazer sentido daquela música (que é mais do que música). A presença destes elementos fora de lugar pode-se tornar um incômodo à escuta regressiva descrita por Adorno (1991) – “algumas pessoas se cansariam deles”, comenta o resenhista; a música chama atenção para si, querendo deixar de ser apenas *background* para outras atividades. O ciclo de alienação normalmente sustentado pela cultura de massa e de consumo começa a ser quebrado: o consumidor, chamado a assim interagir com o produto, deixa de recebê-lo pronto para consumo imediato e posterior descarte. Incentiva-se o trabalho reflexivo.

Do mesmo modo, também as ilustrações e fotografias nos encartes e capas dos álbuns contribuem para a construção de significados dos textos. Talvez o melhor exemplo disso seja a relação estabelecida entre as imagens no encarte do CD e a temática explorada no mais recente álbum de *Pain of Salvation, Scarsick (The Perfect Element, Part II)*.

Nas palavras do compositor Gildenlów (2007a), a história ali narrada diz respeito “ao mundo visto através da televisão, como visto pelos olhos dos personagens principais, ainda deitados no chão onde os deixamos sete anos atrás [em *The Perfect Element, Part I*]”. Esta explicação que o músico oferece em entrevista, no entanto, não é feita explicitamente no álbum. Se as letras das canções e os recursos sonoros são apenas sugestivos quanto àquela temática – mencionando programas de televisão e nomes de atores; reproduzindo ruídos de sintonia do aparelho, por exemplo –, as imagens usadas no encarte que acompanha o CD a definem. *Contextualizando*, assim, a narrativa, as imagens mostram: um aparelho de televisão ligado em segundo plano, enquanto um rosto masculino voltado em direção oposta à tela é parcialmente focalizado em primeiro plano, com a frase “his skin against the dirty floor” sobrescrita; o brilho difuso da tela do televisor em segundo plano, enquanto o rosto de um menino com expressão séria é focalizado (em *close-up*) no primeiro plano, com a frase “why can’t I close my eyes” sobrescrita; e a mesma cena anterior, em plano mais aberto, de modo que se pode ver que o menino assiste

---

<sup>49</sup> Cf. Seção 1.2.1.1, p. 59.

à televisão, com a frase “welcome down to Planet Earth™” sobreescreta, acompanhando ainda a letra de “*Kingdom of Loss*”. Deste modo, o uso de recursos visuais não só estabelecem um cenário (de outro modo, pouco definido em palavras e sons) para a narrativa, mas funcionam como contexto para ela, contribuindo, portanto, para a construção e o ancoramento de significados.

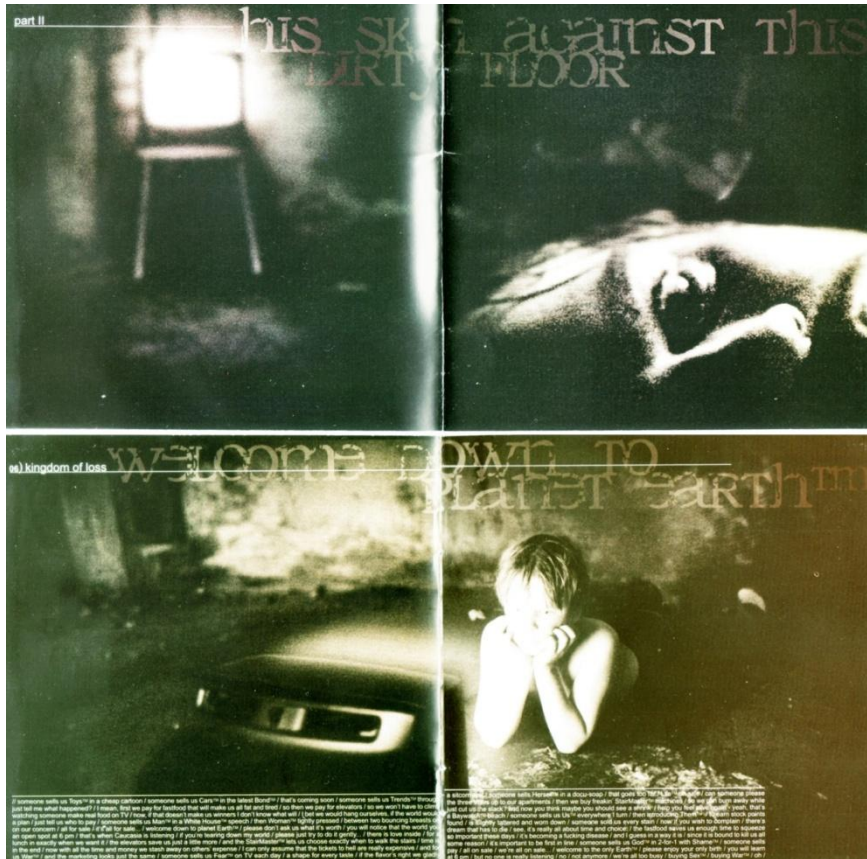


Figura 1 – A contextualização pela imagem em *Scarsick*.

A partir do conjunto formado por estas imagens com o texto verbal e a música, constrói-se uma narrativa que não simplesmente mostra (com “neutralidade”) “a sociedade vista através da televisão”, mas a critica. Assim, esta visão, submetida ao comércio e ao consumo – indicados pelo uso da sigla TM (“trade mark”) junto do nome Planeta Terra (“Planet Earth”) – seria assimilada desconfortavelmente pelo telespectador jovem (inocente?) – como se vê nas fotografias do menino – e rejeitada pelo telespectador adulto (maduro?). Nesse ponto, é interessante notar que este telespectador adulto é representado por um dos integrantes da banda, o baterista Johan Langell. Desse modo, pode-se interpretar esta atitude de recusa à tal visão como própria também à *Pain of Salvation*. Reforça-se, assim, a crítica do álbum e da banda.

Prosseguindo, então, com a análise da dissolução da rígida divisão de gêneros e linguagens praticada pela banda, de modo a relacioná-la ao seu posicionamento *crítico* em relação à sociedade e à cultura de massa e de consumo, nota-se aí a problematização das relações entre pólos tradicionalmente opostos e excludentes. Nota-se, assim, uma insistência na idéia de que o diálogo entre estes pólos é possível, de que as fronteiras entre eles são construídas (e podem, portanto, ser desconstruídas). Desta perspectiva, a cultura de massa pode ser crítica; a simples presença de elementos do *blues*, do *folk*, da *world music*, do *pop* e do erudito no *heavy metal* não o tornam menos contestador de convenções e tradições; participar da norma não impossibilita a dissidência.

Esta perspectiva *crítica*, conforme temos observado, é tanto produzida quanto reproduzida na obra de *Pain of Salvation* pelo uso que se faz de diferentes linguagens, estilos e elementos sonoros e musicais, e pelo seu trânsito entre o universo musical *mainstream* e o *heavy metal*, de modo a identificar-se e desidentificar-se a cada momento com cada um deles. Isto, porém, expande-se também a outros planos da produção da banda, constituindo parte importante na temática dos álbuns e nas letras de suas canções.

Se a banda soa diferente do *metal* progressivo tradicional (Seção 1.2.1.1), incorporando e transformando estilos e marcas de outros gêneros musicais em suas canções sem limitar-se a convenções, e seus integrantes assumem declarada (em entrevistas ou no *website* da banda) postura crítica em relação à sociedade e a direcionamentos políticos atuais, seus álbuns contam histórias de personagens *estranhos* em conflito com a sociedade. A partir disto são tematizadas relações entre centro e margem, norma e diferença, o desejo e a possibilidade de mudança.

Em vista disso, a fim de analisar de que modo são desenvolvidos estes temas e como se associam àquela perspectiva de interconectividades, de não-essencialismos e não-exclusão que direciona o fazer musical de *Pain of Salvation*, a seguir serão comentados brevemente cada um dos álbuns<sup>50</sup> que integram a discografia da banda.

Começando, assim, por *Entropia*, temos a história de um soldado que, ao retornar da guerra, não é recebido como o herói que lutou por seu povo, mas encontra o lar desfeito e depara-se com a perda de tudo que lhe era importante: a esposa e o filho, a esperança de um mundo melhor, sua função social e sua própria identidade. Tendo servido a seu país, o personagem vê-se descartado quando a guerra não existe mais, quando deixa de ser

---

<sup>50</sup> Apenas serão considerados os LPs, com canções originais, gravados em estúdio; excluem-se da análise EPs e o álbum *12:5*, gravado ao vivo, com versões acústicas de canções apresentadas em álbuns anteriores.

soldado e volta a ser apenas um homem entre tantos. Destituído de função, torna-se um pária, um *marginal* não mais reconhecido pela sociedade. Vendo-se nessa situação, o personagem passa a questionar-se sobre as práticas da sociedade em que vive e que por tanto tempo sustentou. Ainda assim, soando como uma voz isolada, não consegue se fazer ouvir na multidão. Sua mudança individual parece inútil como tentativa de mudança social. O personagem torna-se vítima do sistema sócio-econômico-cultural em que vive.

Não obstante, ao ser contada (cantada) pelo narrador de *Entropia*, esta história ganha contornos de queda trágica de um herói<sup>51</sup>, que merece e deve ser ouvida como lição – seja sobre os mecanismos de inclusão e exclusão social e a necessidade de ver *criticamente* o mundo e nossa participação nele, seja sobre a contraproducência da atitude de vítima quando se pretende mudança. Para que a mudança ocorra, é necessário *agir*.

Assim, na abertura do álbum, em “! (Foreword)”<sup>52</sup>, o narrador-cantor exige ser ouvido, cercado de imperativos verbais e tomando para si a autoridade investida pelo palco, pela condição de artista:

Listen to me now - You. Listen to me now - You.  
Do my words mean more to hear when I am standing here?  
On a stage like all your silly idols do!<sup>53</sup>

E segue alertando o ouvinte de que a possibilidade de um mundo melhor depende do modo como se *vive* uma vida ou de como se *lhe* deixa para trás. Simplesmente *dizer* que se vive sua vida (direito) não é suficiente. É necessário que se aja; a tomada de uma atitude é de destacada (em letras maiúsculas) necessidade:

The world could be better than this! There are so many ways to live (leave) a life...  
Would you claim you live yours... right? Right?! NO!  
TAKE A STAND! The world is in your hand!<sup>54</sup>

Já no encerramento do álbum, tendo contado a história do soldado de *Entropia*, o narrador-cantor convida em “*Leaving Entropia (Epilogue)*” o ouvinte a acompanhá-lo em sua caminhada rumo à mudança do mundo.

Walk with me  
and change the world we see

---

<sup>51</sup> Cf. nota 129.

<sup>52</sup> As letras de canções que integram a produção de *Pain of Salvation* comentadas nesta Seção se encontram reproduzidas no Anexo C.

<sup>53</sup> Em tradução livre, dizem os versos citados: “Ouça-me agora – Você. Ouça-me agora – Você/ As minhas palavras significam mais para você quando estou aqui/ Num palco, como todos os seus ídolos idiotas fazem?”

<sup>54</sup> Em tradução livre: “O mundo poderia ser melhor do que isso! Há tantos modos de se viver (abandonar) uma vida.../ Você afirmaria que vive a sua... certo? Certo?! NÃO!/ ASSUMA UMA POSIÇÃO! O mundo está em suas mãos!”

we'll cease to be  
just people passing by<sup>55</sup>

É interessante notar que este pedido configura também uma mudança de tom em relação à faixa que abriu o álbum. Se antes a música era pesada e o vocal agressivo, gritado, alto em volume, tendendo à articulação melódica disjuntiva, lembrando a fala exaltada de quem esbraveja e demanda alguma resposta ou reação de quem o ouve, agora ela se torna suave, em volume mais baixo, tendendo à articulação conectiva da melodia, de modo que aquele que falava (cantava) do alto de um palco agora se coloca a uma proximidade intimista de seu interlocutor. Esta aproximação é notada também na própria letra da canção: o narrador-cantor não pede para ser seguido – não diz, “follow me” –, mas, sim, acompanhado. Ele se coloca, pois, lado a lado com o ouvinte, apelando à identificação com ele. Isto se estende ainda pelos versos seguintes, onde o uso da primeira pessoa do plural indica que sua visão de mundo – aquela que na primeira canção ele se propunha a mostrar – é agora compartilhada pelo interlocutor, assim como a responsabilidade pela mudança do mundo: “mude o mundo” (“change the world”). Esta, por sua vez, propiciada pela mudança de perspectiva – pela visão crítica aprendida com a história de *Entropia* –, seria sentida no abandono da indiferença: “deixaremos de ser apenas passantes” (“we’ll cease to be just people passing by”). Novamente, então, o posicionamento como agentes é proposto; reitera-se a idéia de ação, retoma-se aquela necessidade de se tomar uma atitude e de se *viver* a vida, de *praticá-la*. Vendo a morte, o fim (trágico) como sonho, irrealidade que pode ser evitada desde que se evite dormir, alinha-se *viver* à tomada de consciência, à atividade do sujeito desperto:

if death is but a dream  
then don't let me...  
...fall asleep<sup>56</sup>

Deste modo, a necessidade da adoção de uma atitude crítica e consciente como modo de dissidência em relação à ordem estabelecida entra como tema da produção de *Pain of Salvation*. Seu modo de participação *crítica* no *heavy metal* (na cultura de modo geral), desafiadora da alienação da arte<sup>57</sup>, expande-se e transforma-se aqui num olhar

<sup>55</sup> Em tradução livre: “Caminhe comigo/ e mude o mundo que vemos/deixaremos de ser/ apenas passantes”.

<sup>56</sup> Os versos estabelecem relação de intertextualidade com a cantiga “Row, row, row your boat”, cujos versos finais são “Merrily, merrily, merrily/ Life is just a dream”, e com o poema de Carroll (1988) que encerra *Through the looking glass*, cujo verso final diz: “Life, what is it but a dream?” Em ambos os casos, a vida experimentada como sonho parece algo positivo e desejável como fuga às dificuldades da vida. Na canção de *Pain of Salvation*, no entanto, é a morte que é tratada como sonho, sendo, pois, mais diáfana do que a vida, e podendo ser evitada pelo viver desperto e consciente.

<sup>57</sup> Cf. Seção 1.2.1.1, p. 59.

*crítico* sobre os modos de vida – nossos e dos outros –, capaz de desafiar a alienação social.

Problematizando-se a definição do personagem como vítima ou culpado em relação a sua própria condição de vida, traz-se à tona aquela ambivalência entre exclusão e inclusão, norma e diferença com que a banda joga ao entrar no mercado musical permanecendo crítico a ele. A partir de questionamentos sobre o que significa ser soldado em tempos de guerra e o que significa ser soldado em tempos de paz, inspiram-se discussões sobre o modo como o indivíduo participa da sociedade e como esta participa dele, e sobre a transitoriedade ou mutabilidade da identidade de acordo com o contexto. Finalmente, propondo-se um agir diferente (e não mais indiferente) como possibilidade de mudar o mundo, lança-se (agora tematicamente) aquela idéia de que normas, convenções e modos de organização são construções consolidadas pela prática, e que podem, portanto, ser desconstruídas e reconstruídas a partir de perspectivas diferentes e ações conscientes.

A narrativa de *Entropia* é, assim, atravessada por questões de fundo social, cultural e econômico. Estas, por sua vez, aparecem entrelaçadas, formando um complexo intrincado de relações, de modo que a perspectiva de interconectividades (e reconfigurações de fronteiras) que aparece musicalmente na produção da banda transparece também no desenvolvimento do enredo de suas letras.

O interesse pela relação entre indivíduo, sociedade, cultura e economia que começa a se desenhar tematicamente no primeiro álbum de *Pain of Salvation* permanece e se desenvolve nos álbuns seguintes. Vejamos como.

Assumindo tom de documentário<sup>58</sup> inspirado na história do Lago Karachay<sup>59</sup>, as canções de *One hour by the Concrete Lake* trazem – seja nas letras, seja nas notas explicativas ou ilustrativas que as acompanham no encarte do álbum – dados sobre a exploração de recursos naturais e sobre a guerra, bem como citações daqueles que testemunham e vivenciam estas práticas. Assim, em “*Inside*” lêem-se e ouvem-se fatos: “Since 1990 there have been 93 wars in 70 states all around the world with 5.5 million

---

<sup>58</sup> Há referência bibliográfica no encarte do álbum onde consta o material consultado para a escrita das canções. Sobre *One hour by the Concrete Lake* Daniel Gildenlöw declara: “Since autumn ’97, my research for knowledge has led me into studying Peacework and Nuclear Physic at the University of Gothenburg. The Concrete Lake concept is a result of these studies and the conclusions I had to make.”

<sup>59</sup> No encarte do álbum, junto à letra de *Shore Serenity* aparece a seguinte nota: “Karachay. This lake in Kyshtym has swallowed nuclear waste for almost fifty years now. Radiation was earlier so high that one hour at the shore of this lake would cause death in just few weeks. Karachay, the entire lake, is now covered with concrete”. No final do encarte, onde consta a lista de referências usadas na escrita das letras, estas informações são atribuídas à publicação *World Watch Magazine*.

people dead; 75% of these people were civilians, 1 million of them were children!” (“Desde 1990 houve 93 guerras em 70 Estados ao redor do mundo com 5,5 milhões de mortos; 75% destas pessoas eram civis, 1 milhão eram crianças”). Em “*Handful of nothing*”, uma citação de Alan Paton<sup>60</sup> como epígrafe traz uma reflexão sobre os dados em forma de vida: “What broke in a man when he could bring himself to kill another?” (“O que estourou num homem quando ele pôde se convencer a matar outro?”). Do mesmo modo, “*Water*” apresenta dados sobre a contaminação dos recursos naturais:

Ground water moves very slowly. While water at surface can be measured in meters per second, the ground water will more likely be measured in meters per year! Contamination of the ground water causes severe damage for a very long time. Despite this, military and nuclear industry constantly pollutes large areas of ground water - in times of peace.

Enquanto “*Black Hills*” traz na transcrição da fala de James Garrett<sup>61</sup> o depoimento de quem os vivencia:

They tell all the people of Europe, it's a good, clean industry, it's a great way to save the world. But I'm here to tell you that now they're knocking on our door because they can't find any place to store the damned stuff for eternity. They come to our homeland and they want to lease some land for 10,000 years!

Os significados de guerra, de energia nuclear ou de água, não são os mesmos para todos. Propondo assim um jogo entre fatos e experiências ou entre uma visão objetiva e outra subjetiva de um mesmo acontecimento, compõe-se, então, a narrativa de *One hour by the Concrete Lake*.

Mostrando-se tal ambivalência, problematiza-se a noção de *verdade* ou *realidade*. Esta já não é universal, mas adquire significado em situações diversas para sujeitos diversos. Estes, por sua vez, também não são dotados de uma verdade ou identidade única e imutável. Assim, em *One hour by the Concrete Lake*, a narração, também não-linear, acontece no que parece ser o momento de clareza de seu personagem-narrador. Este se percebe, então, como “parte da máquina”, também (sujeito) *participante* da guerra e do sistema que o devora.

Os sentimentos de decepção e de impotência diante de seu destino já traçado, no entanto, desaparecem com a tomada de consciência de que, sendo “uma roda da máquina”, ele é capaz de afetar seu funcionamento. Uma vez que ele pare de funcionar conforme previsto, ele pode impedir que aquele sistema se mantenha. Em “*The Big Machine*” (grifo nosso) lê-se e ouve-se:

---

<sup>60</sup> Segundo nota de referência ao final do encarte do álbum.

<sup>61</sup> Segundo consta nas referências do álbum, esta citação foi retirada de um discurso apresentado no *World Uranium Hearing*.



All are part of the big Machine  
We do our job  
 "Guilty!"  
 But what if we save?  
 And what if we solve?  
 And what if we build?  
 And what...  
 ...what if we lose control?  
 (I am just a wheel!)  
 ... and what if we... stop?<sup>62</sup>

Mais uma vez, pelo uso da primeira pessoa do plural, busca-se a identificação com o ouvinte e a conseqüente extensão da responsabilidade, no caso, por “mover a Máquina”. Deste modo, ao personagem-narrador em conjunto com seu(s) interlocutor(es), todos participantes deste sistema, colocar-se-ia, pois, a possibilidade de “salvar”, “solucionar”, “construir”, “perder o controle” e finalmente “parar”. É interessante notar, ainda, a contraposição que se faz entre “nós” e “todos” nos versos destacados e o “eu” no verso colocado entre parênteses. Enquanto o “eu” isolado é “apenas uma roda”, adquirindo sentido de insuficiência diante da grandeza de todo o sistema do qual faz parte, a união de rodas, de sujeitos, de “nós”, enfim, adquire a força e a possibilidade de reverter (subverter?) seu funcionamento.

Assim, é reiterada a idéia de que os elementos integrados num sistema não têm valor ou significado em si mesmos, mas os adquirem em contexto, de acordo com seu funcionamento: a mesma roda que pode manter a Máquina, pode fazê-la parar. Há muitos modos de se participar do sistema. Segue-se, assim, a problematização da identidade ambivalente do personagem em sua relação vítima/culpado, integrado/desintegrado da norma ou da diferença. Ainda, se o modo de *ser* define seu papel social, há de se lembrar a necessidade de mudança conjunta e não apenas isolada para repercutir mudanças em nível mais abrangente: cada roda se conecta a uma outra; cada sujeito se relaciona com outros sujeitos; esta interconectividade ou interatividade não deve ser esquecida, mas é fundamental ao desempenho (ou à *prática*) do papel de cada um de nós.

Finalmente, à clareza do pensamento do personagem-narrador corresponderia a aquisição do olhar *crítico* sobre si e sobre o meio em que (com que) vive. A exemplo do observado em *Entropia*, aqui também é diante do sentimento de perda de certezas que a atitude questionadora se instala. Como se afirma em “*Inside out*”:

I've traveled the world around  
 In search for some Grail of mine

---

<sup>62</sup> Em tradução livre: “Todos somos parte da grande Máquina/ Fazemos nosso trabalho/ “Culpados!”/ Mas e se salvarmos?/ E se solucionarmos?/ E se construirmos?/ E se.../ ... e se perdermos controle?/ (Eu sou apenas uma roda!)/ ... e se nós... pararmos?”

How could I be so blind?  
 It was always here: inside  
 I have only some weeks to give  
 But at last... I live<sup>63</sup>

A proximidade da morte – o fato de só restarem ao personagem-narrador algumas semanas – faz com que ele veja que a salvação que tanto buscava, simbolizada nos versos pelo graal (“Grail”), estava o tempo todo nele mesmo. A compreensão disto o leva a “finalmente *viver*” (“at last... I live”).

Se em *Entropia viver* se ligava à idéia de experiência, ação ou *prática* capaz de romper com o pesadelo de um destino trágico (representado pela morte), agora esta noção se expande:

Life's just a line of situations  
 A matter of occasions  
 And mystic correlations  
The work of a Machine!<sup>64</sup> (grifo nosso)

Vista como uma série de “situações”, “ocasiões” e “correlações” (“situations”, “occasions” e “correlations”, respectivamente), a vida não é tida, pois, como um todo pronto que se nos impõe, mas como uma composição de momentos que se somam. O modo como eles se interconectam, porém, não é completamente controlável ou previsível, mas “místico”. Ainda assim, sendo “o trabalho de uma Máquina”, a vida é *produzida* – não pelo acaso ou pelo destino, mas por aquela Máquina de que todos somos parte. Portanto, no contexto de *One hour by the Concrete Lake*, dizer que alterar ou desafiar o funcionamento normal da Máquina é possível e depende da mudança do funcionamento de cada uma de suas rodas é dizer que alterar o curso de nossas vidas é possível e depende da mudança de atitude de cada um de nós. Reforça-se, assim, aquela idéia de que a diferença pode (deve) ser praticada, uma vez que normas e regras são construções e convenções.

Ainda, permanecendo divididos, centrados em nossas diferenças num “mundo dividido em nações”, presos a fronteiras, ignoramos o modo como estamos interconectados, bem como a relação entre “a Roda e a Máquina”, entre nossas práticas individuais e a vida contemporânea:

Here in a world split to nations  
 We fail to see the relations  
 Between the Wheel and the Machine  
 And of the scars we're leaving...

<sup>63</sup> Em tradução livre: “Eu viajei o mundo todo/ Em busca de um tipo de Graal meu/ Como pude ser tão cego?/ Ele esteve sempre aqui: dentro de mim/ Eu tenho apenas mais algumas semanas/ Mas finalmente... eu vivo”.

<sup>64</sup> Traduzido livremente: “A vida é apenas um enfileirado de situações/ Uma questão de ocasiões/ E correlações místicas/ O trabalho de uma Máquina”.

... inside!<sup>65</sup>

Não vemos as mazelas que estamos nos causando; ignoramos assim as “cicatrices” – lembranças consolidadas e presentificadas de nossa dor e nosso sofrimento – que esta cegueira deixa em nosso interior.

No entanto, há esperança. Como o personagem-narrador descobre que sua salvação se encontrava em si mesmo, um “eu” marcado por essas cicatrizes – nossa parcela de vítima de nosso modo de vida, de nossa cegueira – “luta” para emergir:

I swear there's someone inside  
Fighting to get outside  
Just give it all an hour  
By the Concrete Lake!<sup>66</sup>

A reviravolta não se dá, pois, sem conflito. E depende da clareza proporcionada por uma mudança tão drástica quanto a morte do “eu” exterior, do “eu” vigente: “dê-lhe apenas uma hora junto ao Lago de Concreto<sup>67</sup>” – tempo suficiente para uma intoxicação por radiação em nível letal. A visão *crítica* é adquirida com o abandono das certezas a que estamos acostumados. Finalmente, a tomada de consciência de nossa participação (individual e coletiva) no sistema onde nos inserimos – cultura, sociedade, economia – levaria à salvação que buscamos.

A partir dessas análises, pode-se constatar como vai se delineando nas canções de *Pain of Salvation* sua proposta de diferenciação e dissidência. Esta passa por uma atitude de questionamento – de certezas, normas e convenções (musicais, culturais e sociais) – que traz à tona a ambivalência de significados e identidades. Por sua vez, a idéia de transformação ou reconstrução destes é vista como possibilidade que surge a partir de práticas diferentes das *normais*, advinda da conscientização da participação de cada sujeito no meio em que se situa.

Assim, a atitude da banda de questionar normas e convenções estéticas como construções se reproduz (e também produzida) em seu modo de contar (cantar) as histórias de seus personagens, como possibilidade de ver regras e convenções sociais (nossas certezas e práticas cotidianas) também como construções. A problematização da relação entre cultura *mainstream* e alternativa, e entre sociedade e cultura, e a reconfiguração das

<sup>65</sup> Em tradução livre: “Aqui nesse mundo dividido em nações/ Fracassamos ao ver as relações/ Entre a Roda e a Máquina/ E as cicatrizes que estamos deixando.../ ... no interior!”

<sup>66</sup> Em tradução livre: “Eu juro que há alguém no interior/ Lutando para sair/ Apenas dê uma hora/ junto ao Lago Concreto!”

<sup>67</sup> Tomando-se o referido verso como referência metalingüística, seria possível também adquirir tal clareza pela audição do álbum, cujo título é também *One hour by the Concrete Lake* e cuja duração é de aproximadamente uma hora. Assim, a exposição àquela narrativa-documentário abriria os olhos do ouvinte à sua participação e responsabilidade social no mundo em que vive.

fronteiras entre estes espaços, que se apresenta esteticamente em *Pain of Salvation*, está presente também nas letras de suas canções, no modo como são mostradas as relações entre o individual e o coletivo, e o sujeito em sociedade.

Finalmente, a perspectiva não-essencialista e o jogo com as ambivalências que permitem a participação do grupo sueco na cultura de consumo ao mesmo tempo em que a crítica são fundamentais à proposta de dissidência tematizada em seus álbuns: pode-se viver em Entropia, pode-se mudar o funcionamento da Máquina participando dela.

Disto, fica claro que aquela preocupação da banda em manter uma participação crítica (não-ingênua) na cultura vai-se convertendo assim em proposta de participação crítica na sociedade, numa forma de dissidência sócio-cultural.

Quanto ao modo como se coloca tal proposta, o que se observa tanto em *Entropia* quanto em *One hour by the Concrete Lake* é que ela é apresentada ao ouvinte a partir de histórias singulares contadas (cantadas) como exemplos.

O que se pretende com isto parece ser convidar o ouvinte a compartilhar daquela mudança de perspectiva por que passam os personagens, o que é indicado pelo uso dos pronomes da primeira pessoa do plural, conforme observado em comentários anteriores. Ainda, ao dar voz aos pensamentos dos personagens pelo discurso indireto livre ou pelo fluxo de consciência, e ao *mostrar*<sup>68</sup> os eventos que os afetaram e levaram à mudança em questão – ao invés de simplesmente *contar* a história e sua moral – o ouvinte é incentivado a refletir, a juntar os fatos, a elaborar sua crítica e a tirar conclusões a respeito dos mesmos. Nisto também se revela uma tentativa de ruptura com a alienação, convidando o ouvinte a se posicionar como intérprete ativo e crítico das composições. A diferença é *praticada*; visões de mundo são construídas.

Não obstante, ao passo em que nos dois álbuns a narração é construída pelo narrador (personagem ou não) a fim de propor que uma transformação da visão de mundo se dê também ao seu interlocutor, a singularidade das histórias e personagens talvez constitua um obstáculo à identificação do ouvinte com estes – e conseqüentemente à

---

<sup>68</sup> Friedman (1967, pp. 127-128) observa que ao se *contar* o desenrolar de uma trama, o que pensam e sentem seus personagens, através do modo narrativo a que chama “*telling*” ou “*summary narrative*”, apresenta-se ao leitor um resumo ou uma explicação do que se narra, do que o narrador observou e agora traduz em (suas) palavras; por outro lado, ao se *mostrar* os eventos, pensamentos e impressões dos personagens narrados, pelo modo que o crítico chama “*showing*” ou “*immediate scene*”, aquilo que se narra é apresentado ao leitor detalhadamente, no momento de sua ocorrência, como se fosse ele o observador da cena. Deste modo, enquanto o primeiro traz o posicionamento do narrador (por vezes confundido com o autor implícito do texto) quanto aos eventos narrados ao leitor – apresentando-lhe opiniões formadas e juízo de valores pronto –, o segundo deixa mais a cargo do leitor compreender, avaliar, interpretar e formar opiniões acerca dos personagens e da história que vê se desenvolver.

eficácia da narração. Trata-se de casos bastante específicos: um soldado vivendo o pós-guerra; uma vítima do lixo nuclear. E é a partir da perda de suas certezas – da perda de vida, seja do sujeito ou de seus entes queridos, seja do modo de vida confortável e confiável que se levava até então – que eles adquirem visão crítica. Embora capazes de inspirar empatia e compaixão ao ouvinte<sup>69</sup>, estas histórias podem parecer-lhes distantes de seu cotidiano. Aquele sentimento de perda e a necessidade de mudança podem ser-lhes estranhos; talvez não façam sentido das histórias e da proposta de dissidência trazida por elas.

Como que querendo trazer, então, estas questões para mais perto de seu público, em *The perfect element (Part I e Part II: Scarsick)* e em *Remedy Lane* elas aparecem em narrativas de relacionamentos interpessoais e aprendizados pessoais. Seguindo o padrão dos álbuns anteriores, estes também retratam sujeitos enfrentando sentimentos de perda – de suas famílias, de suas vidas, de suas certezas, de si – e questionando, a partir disto, seu lugar no mundo. A diferença é que agora a singularidade dos personagens não é tão marcante: são pessoas comuns que, passando pelo fim de relacionamentos importantes, atravessam uma fase de reflexão e adquirem um olhar *crítico* sobre si mesmas, sobre os modos como se relacionam umas com as outras, e sobre sua condição de culpadas ou vítimas da situação. Com experiências assim mais ouvintes podem se identificar.

Aproximando-se de romances de formação, *The perfect element* e *Remedy Lane* exploram a *construção* do sujeito. Esta, conforme contada (cantada) nas canções encontra base em processos relacionais – entre sujeitos, entre vida privada e vida pública, entre o psicológico e o sócio-cultural.

Assim, o relacionamento doentio entre os amantes de *The perfect element* não é visto como fruto de personalidades naturalmente perturbadas, mas como resultado de um aprendizado das lições de dor e perda que o mundo em que vivem lhes ensina. A primeira delas, retratada em “*King of loss*”, a perda de si mesmo para um sistema de alienação:

Mother, at my first breath  
Every paragraph was set  
As I inhaled the scent of debt  
Mother, that first stolen air

---

<sup>69</sup> E aqui deve-se lembrar que há muitos ouvintes, mas o ouvinte de *heavy metal* é em geral o adolescente, e dentro deste grupo aqueles que vivem em situação de guerra ou têm experiência convivendo com os resíduos de energia nuclear não são a maioria.

Taken as a legal sign  
On papers saying I'm not mine<sup>70</sup> (grifo nosso)

O nascimento do sujeito nessa sociedade e o seu registro como cidadão – sua inclusão (sem escolha) num sistema legal e social – custar-lhe-iam a perda de direitos sobre si mesmo. Mais do que isso, fariam dele herdeiro do compromisso de manter a ordem estabelecida, devendo assim cumprir as expectativas profissionais e comportamentais normais, tornando-se um bem-sucedido homem de negócios, sendo mais um no grupo:

Best be one of us  
 Better get yourself on the list  
For success  
Dress up as a State investment  
 Charm the press<sup>71</sup> (grifo nosso)

Ironicamente, pois, a coroação do sujeito como Rei, que lhe dá infinita participação nessa sociedade, faz dele também um perdedor – de sua liberdade, de escolher quem quer ser –, tornando-o um “Rei das Perdas”.

Sob essa dívida econômica e social, a reificação do sujeito – inclusive por ele mesmo – torna-se uma prática comum e aceitável. Deste modo, acabamos aprendendo a aceitar (e até desejar) as mais diversas formas de exploração: o abuso sexual narrado em “*In the flesh*”, o fetiche das celebridades (locais ou globais) apontado em “*Cribcaged*” e em “*Disco Queen*”, a indiferença e o ódio gratuito direcionados ao outro e lembrados em “*Her voices*”, a redução de humanos a consumidores lamentada em “*Kingdom of loss*”<sup>72</sup>. Em vista disso, a formação de que tratam estes álbuns com ares de romance parece ser dotada também de ambivalência. Por um lado, forma-se uma não-identidade: a sociedade contemporânea coloca o sujeito em processo de *desidentificação* – com aqueles que já não reconhece como iguais, com seus papéis sociais (de pai, marido, trabalhador, herói, vítima), com sua produção, consigo mesmo. Por outro lado, a perda da certeza de quem se é motiva o sujeito a investigar a si mesmo e o meio em que vive, e disto resulta a formação de uma identidade *crítica* – não mais de certezas, mas questionadora, sempre inacabada e em formação.

A trajetória dos personagens de *The perfect element* poderia ilustrar a análise que Bauman (1999, 2005) faz sobre o mundo globalizado contemporâneo e a cultura (modo de

<sup>70</sup> Traduzido livremente: “Mãe, ao meu primeiro respiro/ Cada parágrafo foi definido/ Conforme inalei o cheiro da dívida/ Mãe, aquele primeiro ar roubado/ Tomado como um sinal legal/ Em papéis dizendo que não pertence a mim”.

<sup>71</sup> Em tradução livre: “Melhor ser um de nós/ Melhor se colocar na lista/ Para o sucesso/ Vestir-se como um investimento do Estado/ Encantar a imprensa”.

<sup>72</sup> As letras destas canções se encontram no Anexo C.

vida) de consumo. Vivemos a partir da experiência de consumo e do desejo por mobilidade. Assim, mesmo o modo como nos relacionamos afetivamente pode acabar reproduzindo as lições ensinadas pelo mercado. Bauman (2005, p. 70) comenta:

Todos os recursos pagos para evitar os riscos com que a nossa sociedade de consumo nos acostumou estão ausentes no amor. Mas, seduzidos pelas promessas dos comerciantes, perdemos as habilidades necessárias para enfrentar e vencer os riscos por nós mesmos. E assim tendemos a reduzir os relacionamentos amorosos ao modo ‘consumista’, o único com que nos sentimos à vontade.

E desse modo buscamos nos relacionamentos “ajustes imediatos, soluções eternas, garantia de satisfação plena e vitalícia” (Bauman, 2005, p. 70), além da possibilidade de descartá-los tão logo deixem de nos satisfazer.

Assim o personagem de *Remedy Lane* vive uma crise conjugal – mais uma situação de perda de certezas –, e busca no exílio redescobrir o que deseja, o que o motiva, quem é, e se ainda é o mesmo homem que se comprometeu com sua mulher. Assim descobre o sentimento de insatisfação que jamais se esgota, a necessidade de novidades (que lhe dão prazer apenas imediato), a descartabilidade e a desumanização (via reificação e indiferença) de si e dos outros, todas, práticas de um *consumidor*. Assim finalmente descobre o quanto de seu modo de sentir e de agir foram sendo moldados socialmente ao longo de sua vida. Assim, forma-se sua identidade *crítica*.

Mais uma vez, o sujeito destituído de suas antigas certezas faz-se questionador e lança-se a práticas diferentes, realizando, deste modo, a passagem de consumidor a construtor de realidades, vidas e identidades. Longe de abandonar as questões privilegiadas nas composições anteriores, também nos álbuns que tratam de questões mais “subjetivas” tem lugar a noção de que convenções e valores são construídos e desconstruídos a partir de práticas que os reiterem ou questionem. Retomam-se também as questões da ambivalência de significados e identidades, do entrelaçamento entre o individual e o coletivo (o sujeito e a sociedade), bem como o posicionamento *crítico* e *autocrítico* como possibilidade de dissidência e de ruptura com o conformismo.

Já não se trata mais só de questões públicas, de políticas governamentais ou de economia. Mesmo na esfera mais privada dos relacionamentos encontramos interconexões (ou “correlações”, como se afirmava em *One hour by the Concrete Lake*) entre o individual e o coletivo, entre a vida pessoal e a social, entre “nós” e os “outros”. Há muito do sujeito na sociedade e há muito da sociedade no sujeito.

Mais uma vez, é a consciência desta dinâmica e destas correlações que nos possibilita uma participação *crítica* (e *autocrítica*) no meio onde nos situamos, propõe

*Pain of Salvation*. E é disto que parte o questionamento sobre os modos de vida – nossos e dos outros –, bem como a responsabilidade do sujeito pela manutenção de sua situação – ou pela mudança dela. Reafirma-se, então, que é o olhar *crítico* que lhe permite passar de uma condição de conformismo passivo (de alienação) à condição de agente construtor da sociedade.

Assim como o consumismo capitalista nos tem ensinado toda uma vida “líquida”, como observava Bauman (2005), a perspectiva crítica pode se expandir também aos vários níveis de experiência do sujeito, tocando desde suas práticas de pai, marido, filho, até suas práticas profissionais (de soldado, homem de negócios, músico).

Além disso, vê-se no conjunto de *The perfect element I e II* e em *Remedy Lane* como estas questões não querem se restringir a experiências marginais ou de exceções, mas atingem também o mais comum dos homens, na mais cotidiana das situações. Tudo se interconecta sistêmica e dinamicamente. Assim, a música que desconstrói os limites entre gêneros e constrói com isto significados, da banda que faz de sua identificação com estilos ou universos culturais diversos, um jogo, dá o tom a histórias de perda de certezas e de aquisição de identidades *críticas*.

Normas e regras da vida são lembradas o tempo todo como construções – fabricadas por uma Máquina<sup>73</sup> – e sua permanência, conseqüência de práticas diárias – do rodar de engrenagens. A própria noção de *vida*, linear e definida, é substituída por um *viver*, que supõe ação, interação e interconectividades. A identidade *sólida* que se desmancha e se torna incerta deixa entrever *identificações* múltiplas e supostamente contraditórias, que desnorteiam o sujeito, deixando-o com um sentimento de perda, ao mesmo tempo em que lhe oferece novas perspectivas sobre quem é.

A produção de *Pain of Salvation* parece, assim, dar conta daquela dinâmica do complexo sistema sócio-econômico-cultural de que participamos<sup>74</sup>. E se, como supusemos anteriormente (Seção 1.2.1, pp. 36-38), a ignorância dela contribuiria para a manutenção de nosso estado normalmente alienado, ao passo que sua compreensão favoreceria a criação de outros modos de se experimentar o mundo, a experiência desta banda mostra-se uma interessante possibilidade de dissidência.

Enfim, como pudemos notar, contando (cantando) as vidas daqueles personagens singulares que se mostram cada vez mais genéricos, as narrativas de *Pain of Salvation* nos

---

<sup>73</sup> Retomamos aqui a imagem da “Máquina” criada por *Pain of Salvation* no álbum *One hour by the Concrete Lake*; Cf. Seção 1.2.1.2, pp. 69-70.

<sup>74</sup> Cf. Seção 1.2, pp. 26-30.



convidam a refletir sobre nosso próprio *viver*. E é em *Be*, que se leva esta proposta ao extremo, colocando a ambivalência do sentimento de perda e da busca por outras possibilidades como experiência comum a toda humanidade hoje. Tendo isto em vista, passemos à análise deste álbum, com o objetivo de aprofundar nossas conclusões sobre o modo como as questões de identidade, ambivalência e dissidência compõem e são compostas (contadas e tocadas) na produção artística de *Pain of Salvation*.

Longe de tentar oferecer uma análise exaustiva de toda a discografia da banda, o que se buscou aqui foi levantar elementos e questões recorrentes nos álbuns de *Pain of Salvation* que contribuam para a construção da proposta de diferença da banda. Deste modo, foi possível observar as inter-relações existentes entre sua estética artística, o conteúdo temático das composições e a perspectiva *crítica* através da qual os músicos se propõem a participar da cultura.

Assim, o mesmo jogo com as ambivalências de significados e identidades que permite que *Pain of Salvation* participe da cultura de massa ao mesmo tempo em que a contesta, torna-se assunto de suas canções, nas quais se canta (conta) e se ouve a problematização das relações entre norma e diferença, culpado e vítima, manutenção e mudança de situação. Ainda, toda a perspectiva *crítica* (e *autocrítica*)<sup>75</sup> que permeia o fazer musical da banda e possibilita sua inserção não-inocente no mercado cultural é tematizado em sua discografia como possibilidade de ruptura com o estado *normal* alienado (e indesejado) do mundo.

Finalmente, construindo uma arte capaz, talvez, de levar seu público à reflexão sobre seu próprio papel social, à *crítica*, a proposta de *Pain of Salvation* reforça a idéia de integração dinâmica entre cultura e sociedade – ou, na imagem criada pela banda em *One hour by the Concrete Lake*, de que Roda e Máquina estão interconectadas, e o funcionamento de uma interfere no trabalho da outra. Isto não só valida nossa hipótese de que a alienação da cultura de massa não lhe é natural e inevitável, mas também aponta o potencial desta cultura de produzir mudanças sociais. Fortalece-se, assim, nossa hipótese de que, se praticada diferentemente, *criticamente*, a cultura pode deixar de ser alienada.

Continuemos nossa investigação...

---

<sup>75</sup> Cf. nota 37.

## Parte 2

Life is just a line of situations  
A matter of occasions  
And mystic correlations  
The work of a Machine

**Pain of Salvation**

## **2. The work of a Machine: Multimodalidade e análises de BE**

Ao longo da primeira parte desse trabalho defendeu-se que a cultura de massa não é necessariamente alienada<sup>76</sup>, mas que seu caráter generalizadamente homogêneo, politicamente desinteressado e sua incapacidade de produzir qualquer mudança na sociedade não lhe são características naturais, mas atribuídas e construídas. Tais construções e convenções, por sua vez, nasceriam de práticas – modos de pensar, agir e viver dos sujeitos cotidianamente. A partir disto, como foi observado, propôs-se que a cultura – tomada como modo de vida e interligada, pois, a sociedade e economia, constituindo com estas um sistema dinâmico complexo – poderia ser reconstruída a partir de práticas outras, de perspectivas outras. Assim, quando se fala de cultura de massa e de consumo, trocar a aceitação da inclusão inocente no mercado – seja como produto, seja como consumidor – por uma participação *crítica* (e *autocrítica*)<sup>77</sup> nele possibilitaria a superação da alienação; emergiria daí uma forma de dissidência.

Analisando-se, pois, o *heavy metal* enquanto uma possibilidade de ruptura com a cultura de massa *normal* e com a perpetuação da lógica do consumo, constatou-se que a constituição de significados e identidades de dissidência não depende do tradicional posicionamento de resistência via inversão dos papéis de dominante e dominado ou via tentativas de exclusão da norma – seja esta musical, cultural ou social. Antes, seria o reconhecimento de sua inserção neste sistema sócio-econômico-cultural, cujas regras se questionam, que permitiria que os sujeitos passassem a ocupar criticamente um lugar nele, e a partir disto tentassem reconfigurá-lo por meio de práticas alternativas às *normais*.

A fim de investigar como se construiria, pois, esta participação *crítica* na cultura, tomou-se para análise a banda *Pain of Salvation* como uma das que, apresentando-se como diferença dentro da diferença tradicional do *heavy metal*, problematizam a relação entre norma e diferença, e o lugar da dissidência.

Conforme se observou, então, a produção desta banda traz em vários níveis uma proposta de prática da *dissidência*<sup>78</sup>. Assim, o discurso dos músicos, seu fazer musical, as letras de suas canções, o uso de linguagens diversas em todos os seus álbuns trazem o

<sup>76</sup> Como defende a tradição nascida das análises de Adorno e Horkheimer (2002); Cf. Seção 1.1, p. 17.

<sup>77</sup> Cf. nota 37; Cf. Seção 1.2.1, p. 52.

<sup>78</sup> Cf. nota 5.

questionamento de normas e convenções, bem como apontam para possibilidades de desconstruí-las e reconstruí-las (em releituras e reescritas), reconfigurando assim fronteiras e expondo as ambivalências dos processos de significação e identificação. A partir deste projeto de transformação pela *prática*, lembra-se o trabalho integrado e dinâmico da Roda e da Máquina (Seção 1.2.1.2, p. 77), e cria-se, então, a possibilidade da invenção de outros modos de ser: de efetivamente se *participar* do sistema (sócio-econômico-cultural) em que se insere, ao invés de se conformar em ser apenas parte dele. Finalmente, constatou-se na Seção 1.2.1.2, pela análise dos temas e questões recorrentes na discografia de *Pain of Salvation*, que esta sua proposta de dissidência – baseada num olhar e num viver *críticos* – passa por buscas e construções de identidades – entendidas como modos de ser –, vistas não como objetos consolidados, mas como processos.

Deste modo, visando analisar mais profundamente os modos pelos quais se constrói a proposta de dissidência de *Pain of Salvation* tematizada em sua produção e como esta se conecta com um fazer artístico dissidente capaz, talvez, de romper com a alienação generalizada das culturas de massa (midiática) e de consumo contemporâneas, passaremos a seguir à análise *multimodal*<sup>79</sup> do álbum *BE*. Serão considerados aqui, pois, aspectos textuais verbais, sonoros (musicais) e visuais (imagens presentes no encarte do CD e na apresentação da banda gravada em vídeo). Embora considerações gerais sobre cada um destes aspectos sejam apresentadas separadamente num primeiro momento, buscar-se-á lembrar ao longo da análise as inter-relações entre eles, de modo que se possa observar como, apesar de independentes em certo nível, sua integração num nível mais amplo forma um conjunto significativo.

Ao final da análise, será possível tecer conclusões sobre a perspectiva de dissidência na produção de *Pain of Salvation*, e sobre como sua proposta de participação *crítica* na cultura pode produzir e ser re-produzida na participação da banda e de seu público na sociedade de consumo. Finalmente e a partir disto, será, então, retomada e concluída a discussão sobre a possibilidade ou não de manifestações da cultura de massa romperem com a alienação – tanto cultural quanto social – que tem se convencido como norma da contemporaneidade.

---

<sup>79</sup> Kress e Leeuwen (1998, p. 183) entendem um texto multimodal como “any text whose meanings are realized through more than one semiotic code”, e afirmam que textos assim compostos devem ser analisados buscando-se sempre a integração entre os códigos. Adotamos aqui esta perspectiva.

Convém lembrarmos nesse momento que os significados que destacarmos ao longo das análises não devem ser tomados como únicos verdadeiros, mas resultantes do trabalho de leitura *crítica* e interpretação ao qual os textos (verbais, visuais e sonoros) são submetidos. Deste modo, não pretendemos aqui alcançar uma objetividade absoluta, mas aceitamos e reconhecemos haver neste trabalho analítico certo grau de subjetividade – uma vez que adotamos a perspectiva de que significados não são fixos e dados, mas construídos a partir de práticas interpretativas dos sujeitos (produtor e consumidor do texto) localizados espaço-temporalmente, histórico-socialmente. Adotamos, assim, a postura *crítica* descrita por Souza (2009)<sup>80</sup>, de percebermos “como nossas verdades e história, como a do Outro, são claramente existentes, afirmativas e válidas, mas cada qual no contexto de sua própria coletividade sócio-histórica”. Reforçamos, por fim, que o relativismo (ou falta de universalismo) a que tal perspectiva poderia levar é evitado na medida em que os processos de significação são delimitados pelo contexto em que se situam os sujeitos e o objeto de interpretação e análise (Souza, 2009). Dito de outro modo: reconhecermo a contingência de nossas interpretações, reconhecendo, então, poder haver outras interpretações; entendemos que nossas afirmações (ou verdades) são válidas levando-se em conta o contexto em que são feitas.

Dito isto, comentemos a metodologia que norteará nosso trabalho analítico, bem como as categorias segundo as quais serão feitas as análises de *BE*.

## 2.1 Metodologia de análise

Encontrando fundamentação nas teorias de Letramento Crítico, em conceitos derivados da Crítica Pós-colonial e na Complexidade Sócio-cultural – conforme discutido na Seção 1.2 deste trabalho – a análise que aqui nos propomos a realizar deve ser capaz de observar a *complexidade* do texto de *BE*. Ou seja, mais do que categorizar ou classificar elementos textuais segundo estruturas e significados fixos, nossa atividade analítica volta-se ao estabelecimento de relações entre tais elementos, constitutivas do processo de construção de significados. Deste modo, procuramos dar conta da dinâmica da significação

---

<sup>80</sup> Com base nas idéias de “aprender a ouvir” (Freire, 2005), e de “pós-crítica” (Hoy, 2005), Souza (2009) propõe um atitude crítica baseada em “perceiving how one’s truths and history, like those of one’s Other, are clearly existent, affirmative and valid, but each in the context of one’s own socio-historic collectivity”.

do texto, que agindo sobre os planos verbal, visual e sonoro – de letras e títulos das composições, de imagens (da banda, das ilustrações no encarte do CD), e de sons (como música e como outros elementos sonoros inseridos nas faixas que compõem o álbum) –, interconecta-os de modo a formar um plano mais amplo. Buscamos, assim, ao construir nossa metodologia de análise, suporte teórico em propostas alinhadas à perspectiva de que significados e identidades são construções contextuais e relacionais (dependentes, portanto, de trabalho interpretativo e de intérpretes), e de que o *texto* não compreende apenas a linguagem verbal.

Seguindo essa linha ao analisar o som, Barreiro e Zampronha (2000) criticam tanto as teorias “objetivistas” – que tomam o significado como inerente ao elemento sonoro, ignorando, por exemplo, que “ouvintes diferentes podem ter percepções temporais distintas de um mesmo sinal musical, ou que um mesmo ouvinte pode ter percepções temporais distintas em diferentes momentos” – quanto as “relativistas”, que entendem a interpretação como ato subjetivo individual do ouvinte, desprezando o materialismo da linguagem musical. Assim, o que os autores defendem é o mesmo que Dean (2001) nos mostra através do projeto *The utility project*<sup>81</sup> – no qual à músicas compostas aleatoriamente são atribuídos significados (por meio de processos de interpretação) que não existiam no momento da composição: se por um lado elementos estruturais ou parâmetros sonoros (tom, duração, tempo, timbre) significam, por outro, não há uma correspondência fixa entre som e significado. Deste modo, tem-se que os elementos sonoros oferecem apenas um *potencial* de significação (Zampronha, 2005), e que por meio de atos de interpretação é que se constroem seus significados, contextual e relacionalmente.

---

<sup>81</sup> Concebido por Dean (2001) e desenvolvido com a colaboração de diversos músicos, o projeto mencionado parte de uma proposta de desafiar o processo de produção musical *normal* contemporâneo. Assim, o músico propôs modos alternativos tanto de distribuição de CDs ao público quanto de composição das canções pelo grupo. Ao invés de serem vendidos em lojas, os CDs foram simplesmente distribuídos gratuitamente em locais de grande movimento, como restaurantes e trens, devendo ser repassados a outras pessoas depois de ouvidos. Quanto à composição das músicas, ela foi feita de modo randômico, a partir do sorteio de acordes musicais e de frases tiradas de livros já publicados de autores diversos. Com isto, segundo o idealizador do projeto, foi possível criar música sem a preocupação de obedecer a convenções de gênero e estilo, e sem os preconceitos de gostos pessoais. Quanto aos resultados, afirma Dean: “It became immediately apparent to the artists involved exactly how melodic this music was (you could certainly argue). We had not expected the songs to take a familiar shape from such a creatively imposing process”. Deste modo, este projeto nos mostra que os significados não estão dados pelos elementos sonoros ou verbais, não são da natureza de determinado acorde ou palavra, mas são construídos no contexto em que eles se inserem, nas relações com os outros elementos aos quais se associam ali, e a partir de atos de interpretação de quem os ouve ou lê. Mais ainda, observa-se nesta experiência como os modos *normais* de composição e consumo de arte também são apenas convenções e não precisam necessariamente ser seguidos.

Adotando aqui esta perspectiva – a partir da qual pretendendo destacar as relações estabelecidas entre a linguagem verbal e a sonora, considerando não apenas a letra cantada e a música tocada, mas também efeitos sonoros (ruídos, barulho de chuva, de aparelhos eletrônicos como rádio, televisão e telefone, entre outros) e diálogos e monólogos inseridos nas composições, a fim de observar como estes participam da construção de significado no contexto em que se situam –, descartamos o uso de modelos de análise da canção com tendências estruturalistas. Assim, embora constitua uma proposta interessante na medida em que integra letra e música (quando grande parte dos estudos da canção ainda privilegia apenas uma de suas partes), o modelo de análise oferecido por Tatit (2002) nos parece pouco adequado ao desenvolvimento do presente trabalho.

Afirmando que a modos de cantar diversos corresponderiam *certas* intenções, *certos* efeitos ou significados, Tatit (2002) observa nas linhas vocais os modos de articulação das tensões entre texto (“palavra cantada”) e melodia, identificando padrões rítmicos e melódicos aos quais dá o nome de “gestualidade oral”. Assim, os modos de cantar tenderiam à “*passionalização*”, a “*tematização*” ou à “*figurativização*” (Tatit, 2002, pp. 10-11, p. 21). Conforme o autor defende, o primeiro modo, caracterizado pelo alongamento dos sons vocálicos, pelo andamento lento da música e pela ampliação da tessitura, teria o efeito de enfatizar os sentimentos do vocalista, sua paixão, sendo “um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (Tatit, 2002, p. 23). Já no segundo modo, o predomínio de sons consonantais bem marcados, o andamento rápido da música, com privilégio do ritmo sobre a melodia, formaria “o campo sonoro propício às tematizações lingüísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, eu), de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa)” (Tatit, 2002, p. 23). O terceiro modo, por fim, caracterizado pela aproximação do canto à entonação natural da fala, sugeriria “ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas”.

Assim, declaradamente formulada a partir da instituição de uma “arquicanção” ou “canção-modelo” (Tatit, 2002, p. 26), esta proposta firma-se como tentativa de estabelecer um modelo geral de análise para a canção. Notamos, então, que, trabalhando com significados fixos e estruturas-padrão, este modelo analítico funcionaria apenas para a canção de estrutura *normal*, composta apenas de letra cantada e música tocada. Usos imprevistos (diferentes, fora do padrão normal) dos elementos característicos daquelas

“gestualidades” escapariam, pois, à análise ou passariam como exceção – perdendo, talvez, a força de elemento significativo. Deste modo, enfocando primordialmente as linhas vocais e não dando conta nem da inclusão na canção daqueles outros efeitos sonoros que aqui nos interessam, nem da construção contextual dos significados, o alcance desse modelo de análise de Tatit (2001, 2002) nos parece insuficiente ao cumprimento dos objetivos aqui propostos.

Encontramos, então, em Leeuwen (1999) um modo de tratar o som como participante de processos de significação – seja como fala, música ou ruído –, a partir da perspectiva que vê a construção de significados por meio de processos relacionais e contextuais. Assim, propõe o autor (Leeuwen, 1999, p. 6): “A semiotics of sound should describe a sound as a semiotic resource offering its users a rich array of semiotic choices, not as a rule book telling you what to do, or how to use sound ‘correctly’”. Ou seja, uma vez que um mesmo som pode ter significados diferentes em contextos diferentes (Leeuwen, 1999, p. 10), não se pode nem organizar uma tipologia ou classificação geral dos sons, nem se estabelecer um modelo estrutural de análise geral aplicável a qualquer objeto de estudo. Ao invés disso, Leeuwen (1999) indica apenas quais elementos sonoros são dotados de *potencial* de significação e de que maneira eles podem ser interpretados de acordo com o contexto em que se inserem. A análise deverá variar de acordo com o que se pretende com ela e de acordo com o objeto estudado.

Leeuwen (1999) mostra, assim, como se pode estabelecer uma noção de *perspectiva sonora*<sup>82</sup> (similar à visual), a partir de variações de *volume* (de baixo a alto) e *altura* (de baixa a alta, em relação ao tom) do som. Isto possibilitaria tanto situar os sons um em relação ao outro, quanto situar o ouvinte em relação ao som, produzindo sensações de maior ou menor *distanciamento social* ou intimidade, por exemplo. Também o uso do *tempo*, com a criação de *padrões rítmicos*, regularidades e irregularidades, ganharia significado em relação à noção de tempo “padrão”, derivada de nossa experiência cotidiana em sociedade. Assim, por meio do uso do tempo e do contratempo, “Music can thus either

---

<sup>82</sup> De acordo com o volume dos sons, eles podem se apresentar como “*Figure*” (em primeiro plano, composto por sons mais altos), “*Ground*” (em segundo plano, com sons não tão altos) e “*Field*” (correspondendo ao que seria o cenário sonoro, aos sons de fundo). Caso não se estabeleça tal diferença entre volumes e conseqüente hierarquização de sons, pode-se falar na formação de um estado de *imersão*, em que há apenas um plano sonoro e os sons não se apresentam tão distintamente. Ainda, os *ambientes sonoros* podem ser caracterizados, ainda segundo Leeuwen (1999, p. 17), como *lofi* ou *hifi*, correspondendo ao seu grau de menor ou maior definição, respectivamente. Assim, a ambientação *hifi* permite que sons discretos sejam bem ouvidos, pois há neste ambiente pouco ruído. Na ambientação *lofi*, por outro lado, os sons ficam borrados, formando como que um muro sonoro, e torna-se difícil a distinção de cada um deles.



align itself with the time of the clock, enact it, celebrate it, affectively identify with it – or struggle with it, rebel against it, subvert it” (Leeuwen, 1999, p. 59).

Ainda, a *interação* entre sons também seria sugestiva quanto à relação entre falantes/vozes e as relações de poder estabelecidas entre eles. *Simultaneidade* (com vozes que se sobrepõem, tocando notas, ritmos e melodias iguais ou distintos) e *seqüencialidade* (com vozes que se sucedem e intercalam, formando *pares adjacentes* de *chamado/resposta* ou *chamado/repetição*) poderiam ser interpretadas como atitudes de cooperação ou disputa entre as vozes, relações de igualdade ou desequilíbrio de poder.

Por sua vez, a *melodia*<sup>83</sup>, combinada à *qualidade vocal*<sup>84</sup> e à *articulação*<sup>85</sup> dos sons, a exemplo da entonação na fala, seria a base para a criação de atmosferas sensoriais e sugestões de emoções, reiterando ou contrariando, apoiando ou ironizando a letra da canção. O que define os contornos do significado desses elementos é o contexto – interno ou externo ao texto; ou seja, as relações que tais elementos estabelecem entre si na canção, e as relações que eles estabelecem com o mundo (e com suas convenções sociais e culturais).

Finalmente, assim como se podem estabelecer relações de intertextualidade e conotação entre textos verbais, também se podem estabelecer relações semelhantes entre elementos sonoros. Leeuwen (1999) destaca, pois, como elementos possivelmente significativos em textos sonoros os aspectos de *proveniência* e *conotação* (*provenance* e *connotation*) dos sons. Deste modo, afirma (Leeuwen, 1999, p. 139): “when a sound travels, its meaning is associated with the place it comes from and/or the people who originated it, or rather, with the ideas held about that place or those people in the place to which the sound has traveled”. Isto explicaria como o samba tocado num filme, por exemplo, nos remeteria ao Brasil e a um lugar festivo e sensual, ou o ritmo de marcha tocado por tambores nos lembraria um ambiente militar ou bélico.

---

<sup>83</sup> A melodia pode seguir padrão predominantemente *ascendente* (caracterizado pela subida da altura de tons), *descendente* (caracterizado pelo movimento de descida de tons) ou *arqueado* (misturando os dois).

<sup>84</sup> Qualidades vocais, segundo Leeuwen (1999) podem ser descritos segundo o grau de “esforço fonético” que sua produção exige. Assim, os sons podem ser *tensos* (claros) ou *relaxados* (abafados), *ásperos* (roucos) ou *suaves* (limpos), *altos* ou *baixos* (em volume e em tom), em *vibrato* (trêmulos), *respirados* (mesclando a voz com a respiração).

<sup>85</sup> A articulação dos sons pode se fazer de modo *disjuntivo* (privilegiando ataques separados, tendendo ao *staccato*, destacando a fragmentação ou a ruptura entre sons) ou *conectivo* (privilegiando durações mais longas dos sons, tendendo ao *legato*, destacando a fluidez na passagem de um som ou uma nota a outro som ou nota).

Somar-se-á à esta análise das composições em seus aspectos sonoros, lembramos, a análise de imagens presentes no encarte do CD *BE*, bem como de recursos visuais usados no show em que a banda apresenta as composições do álbum, conforme registrado no DVD “*BE – Original stage production*”. Para tanto, tomaremos como base a proposta de análise de textos visuais de Kress e Leeuwen (1998), empregando-se as categorias descritivas sugeridas pelos autores. Seguindo uma linha de Semiótica Social, esta proposta não só é capaz de descrever minuciosamente uma imagem e de mostrar como ela “funciona em relação a sistemas de significação mais amplos”, conforme observa Rose, G (2007, p.75) sobre as vantagens de análises semióticas ou semiológicas<sup>86</sup>, mas também dá conta dos contextos de produção e interpretação do material analisado. Deste modo, tomaremos a imagem como um “modo de representação” (Kress, Leeuwen, 1998), capaz de produzir significados<sup>87</sup> ao lado de (e junto com) outros modos de representação – da linguagem verbal e da linguagem sonora, por exemplo. Poderemos, então, analisar os elementos visuais tanto individualmente, quanto integrados a outros elementos (visuais, verbais e sonoros), tanto no contexto da página em que se situam e no todo do encarte do CD, quanto em relação ao que se vê no DVD, e, num plano mais abrangente, em relação à produção de *Pain of Salvation* e a sua participação crítica na cultura de massa.

Tomando, assim, as *estruturas pictóricas* – os modos de organização da “realidade” nas (ou pelas) imagens – não só como reprodutoras, mas também como produtoras da realidade, poderemos observar nas imagens os elementos retratados (*participantes representados*), bem como a relação estabelecida entre eles e aqueles que os retratam e observam (*participantes interativos*) (Kress, Leeuwen, 1998, pp. 45-46). Deste modo, observando a organização dos participantes nas fotografias encartadas no CD e da própria diagramação dos elementos gráficos de *BE* segundo estruturas *narrativas* ou *conceituais*<sup>88</sup> – enfatizando-se processos de *ação*, de *reação*, *mentais* ou *conversacionais*, ou ainda *classificativos*, *analíticos* ou *simbólicos* –, poderemos tirar conclusões quanto à visão de mundo que se constrói no álbum. Ao mesmo tempo, observando o uso que se faz nessas imagens de *perspectiva*, *enquadramento* e *ato da imagem*<sup>89</sup>, poderemos tirar conclusões

<sup>86</sup> “[...] Semiology offers a very full box of analytical tools for taking an image apart and tracing how it works in relation to broader systems of meaning” (Rose, G, 2007, p. 75).

<sup>87</sup> Envolvendo atos interpretativos tanto do sujeito autor, quanto do público receptor dos textos.

<sup>88</sup> De acordo com Kress e Leeuwen (1998, p. 57), *estruturas narrativas* representam “ações, eventos e processos de transformação”, enquanto *estruturas conceituais* seriam mais descritivas, representando “participantes em termos de classe, estrutura ou significado”.

<sup>89</sup> Segundo Kress e Leeuwen (1998, p. 135), a *perspectiva (perspective)* dá “a possibilidade de expressar atitudes subjetivas em relação aos participantes representados”, um olhar de distanciamento, envolvimento,

sobre como o participante interativo é posicionado em relação ao mundo retratado. Por fim, a observação dos graus de *modalidade*<sup>90</sup> (*modality*) nas imagens, tornando-as mais ou menos realistas ou naturalistas (Kress, Leeuwen, 1998, pp. 160- 164) – aproximando-as ou distanciando-as de nossas expectativas de um retrato fiel da “realidade” – deverá nos possibilitar fazer afirmações quanto a tentativa de se representar em *BE* um mundo igual ou diferente ao de nossa concepção de mundo “real” normal.

Novamente reiteramos que, a exemplo do proposto em relação à análise dos elementos sonoro-musicais, nossas observações dos usos de elementos visuais em *BE* deverão dar conta tanto dos significados produzidos em contextos mais locais – na página em que aparecem, em relação à faixa do álbum a que remetem –, quanto daqueles que se produzem quando inseridos em planos mais abrangentes – da totalidade do álbum, da obra de *Pain of Salvation*, do sistema sócio-cultural contemporâneo. Ainda, enfatizando-se o significado *composicional* da narrativa do álbum, sua construção *multimodal*<sup>91</sup>, em nossas análises e interpretações devemos articular as observações das imagens às nossas observações sobre os aspectos sonoros e verbais de *BE*.

Resta-nos, assim, comentar como se farão as análises dos textos em linguagem verbal que compõem *BE*. Assim como partimos dos sons ouvidos e das imagens vistas em nossas análises de elementos sonoros e visuais, ao analisarmos as letras e títulos do álbum partiremos da análise de sua “superfície lingüística” (Orlandi, 2000), do “sentido” (Ricoeur, 1976) ou do plano “material” (Lemke, 2000b) – ou seja, dos verbos, adjetivos, advérbios, nomes e pronomes usados nos enunciados. Estes serão, então, considerados e interpretados sempre em relação a uma “formação discursiva” (Orlandi, 2000), “referência” (Ricoeur, 1976) ou a um plano “semiótico” (Lemke, 2000b) – ou seja, situados num contexto mais amplo (da canção, do álbum, da produção de *Pain of Salvation*, do sistema sócio-cultural em que vivemos). Assim, tanto as relações estabelecidas entre os elementos intratextuais quanto aquelas estabelecidas com elementos

---

igualdade ou desigualdade (superioridade e inferioridade) de poder; o *enquadramento* (*framing*) permite que as “pessoas sejam retratadas *como se* fossem amigas, ou *como se* fossem estranhos”, criando um efeito de “distanciamento social”, com graus de maior ou menor proximidade ou intimidade entre participantes interativos e representados; finalmente, o *ato de imagem* (*image act*), mostrando o olhar do participante representado voltar-se ao seu observador ou para longe dele, percebendo estar sendo observado e pedindo atenção, ou apenas se oferecendo à contemplação.

<sup>90</sup> Pelo uso exagerado, mediano ou contido de cores, luminosidade, contraste, brilho e detalhamento do cenário (*contextualização*) e dos participantes (*representação*), Kress e Leeuwen (1998, p. 165).

<sup>91</sup> Cf. nota 79.

extratextuais (seja com os textos em linguagem visual e sonora que os acompanham, seja em relação de intertextualidade com a produção de outros ou mesmos autores) serão tomadas como potencialmente significativas.

Finalmente, deve-se observar que nossa metodologia de análise se constrói *criticamente* em relação às expectativas acadêmicas. Entendemos, pois, como Lather (2001, p. 204), que

The work of methodology becomes to negotiate the "field of play" of the instructive complications that knowledge projects engender regarding the politics of knowing and being known. Here method is resituated as a way into the messy doings of science via risky practices that both travel across contexts and are remade in each situated inquiry.

Ou seja, não tentaremos em nosso texto (ilusoriamente) suprimir ou resolver as ambivalências, a *incerteza* e a *complexidade*<sup>92</sup> de nosso objeto de análise. Antes, tentaremos expô-las, afastando-nos do ideal de objetividade científica, bem como do ideal do “grande teórico e intérprete mestre” (Lather, 2001, p. 214) capaz de desvendar “a verdade”, de compreender a “realidade” em sua totalidade. Propomos, assim, uma fazer analítico que venha a “desestabilizar a prática de ‘narrar o outro’”, a “tirar do lugar a posição fixa privilegiada a partir da qual o pesquisador interroga e escreve o pesquisado” (Lather, 2001, p. 206).

Feitas estas observações, prossigamos com a análise multimodal de *BE*.

## 2.2 *BE*: Seja palavra

Distribuída em cinco capítulos e um prólogo, a narrativa de *BE* se organiza da seguinte maneira:

Capítulos	Faixas
<i>Prologue</i>	01. <i>Animae Partus</i> (“I am”)
I. <i>Animae Partus: All in the Image of</i>	02. <i>Deus Nova</i>
	03. <i>Imago (Homines Partus)</i>
II. <i>Machinassiah: Of Gods &amp; Slaves</i>	04. <i>Pluvius Aestivus Of Summer Rain (Homines Fabula Initium)</i>
	05. <i>Lilium Cruentus (Deus Nova): On the Loss of Innocence</i>

---

<sup>92</sup> Cf. Seção 1.1, pp. 26-30.

	06. <i>Nauticus (Drifting)</i>
	07. <i>Dea Pecuniae (I. Mr. Money, II. Permanere, III. I Raise My Glass)</i>
III <i>Machinageddon: Nemo Idoneus Aderat Qui Responderet</i>	08. <i>Vocari Dei: Sordes Aetas – Mess Age</i>
	09. <i>Diffidentia (Breaching the Core): Exitus – Drifting II</i>
	10. <i>Nihil Morari (Homines Fabula Finis)</i>
IV. <i>Machinauticus: Of the Ones With No Hope</i>	11. <i>Latericius Valete</i>
	12. <i>Omni: Permanere?</i>
	13. <i>Iter Impius / Martius, Son of Mars: Obitus Diutinus</i>
	14. <i>Martius/ Nauticus II</i>
V. <i>Deus Nova Mobile: ... and a God is Born</i>	15. <i>Animae Partus II</i>

Abordando ao longo destes capítulos e canções a criação do mundo e o desenvolvimento da humanidade, vemos (ouvimos) em *BE* idéias criacionistas e evolucionistas<sup>93</sup> sendo postas lado a lado (aparecendo até mesmo combinadas), de modo que se sugere uma perspectiva *diferente* à observação do homem e do universo – ou do homem no universo. Sustentada, ainda, na apresentação do álbum sob o subtítulo “*Chinassiah*”, esta mudança de perspectiva transforma a idéia da salvação em algo tanto frágil quanto fabricado artificialmente<sup>94</sup>. Mais uma vez misturando criação divina e criação humana, esta visão de mundo trazida em *BE*, que parece querer transpor oposições e contradições tradicionais, vai se configurando como uma releitura ou uma revisão de histórias já contadas, consolidadas e aceitas com *normalidade*.

Em vista disto, é significativo que *BE* receba o nome “*World Number 6*” estampado no CD. Ao se apresentar o sexto álbum da banda como “Mundo Número 6”, as demais histórias contadas por *Pain of Salvation* – tanto nos álbuns anteriores quanto nos posteriores a ele – são colocadas em perspectiva (de revisão e releitura), sugerindo-se que cada uma destas narrativas seja (re)vista também como uma criação de (ou do) mundo, deixando-as abertas à resignificação. Por fim, relacionando de tal modo álbuns compostos e (ou a) mundos criados, essa numeração (ou enumeração) surge como indicativo tanto de

<sup>93</sup> “Criacionismo” e “evolucionismo” são empregados aqui em seu uso corrente popular (conforme o *Dicionário Larousse da Língua Portuguesa*), referindo-se de modo genérico, respectivamente, à “doutrina que sustenta que Deus cria a alma de cada pessoa, infundindo-a no corpo”, e à visão científica do mundo, conforme “doutrina antropológica e sociológica que considera toda cultura o resultado de um processo de evolução”. Tradicionalmente, estas perspectivas são excludentes e inconciliáveis.

<sup>94</sup> “*Chinassiah*” surge da união de “china” (“porcelana”) e “Messiah” (“Messias”).

sucessão e seqüencialidade quanto de multiplicidade e coexistência de significados, narrativas, existências e (re)criações de mundo.

Escrita, assim, sob esta perspectiva de reler e *re-produzir* histórias e significados – produzidos por outros ou por si mesmo – a narrativa de *BE* se mostra impregnada daquela perspectiva crítica de *Pain of Salvation* que, conforme observamos na Seção 1.2.1.2, constrói-se a partir de uma atitude não conformista, mas reflexiva (e auto-reflexiva) sobre a construção e a fixação de significados, normas e certezas.

Em meio a esta proposta de se narrar a (re)criação do universo e da humanidade sob perspectiva crítica, a escolha dos títulos das faixas e dos capítulos que compõem o álbum chama atenção. Se por um lado, à primeira vista, o uso do latim como língua predominante nos títulos pode parecer apenas uma tentativa de dar ares de respeitabilidade à versão de criação do universo escrita por *Pain of Salvation* – remetendo à mesma erudição de que se vale a tradição religiosa católica – por outro, o olhar mais detido sobre esta escolha revela uma problemática.

Ao contar a criação do universo por um Deus onipresente e onisciente tripartido através da língua latina, *BE* não parece buscar originalidade, mas inserir-se numa tradição religiosa católica. Há de se lembrar, porém, que o que *Pain of Salvation* oferece nesse álbum é uma narrativa de criação e desenvolvimento do homem e do mundo sob perspectiva crítica, de reinterpretações e reescrita de outras narrativas. Assim, estabelecendo uma relação de intertextualidade contrastante com aquela tradição religiosa<sup>95</sup>, *BE* filia-se à respeitabilidade dela, ao mesmo tempo em que lhe tira a aura de verdade absoluta. O latim e os elementos da tradição religiosa estariam, pois, sendo aqui usados não em adesão à ideologia nem em reafirmação do discurso da Igreja, mas de modo *subversivo*<sup>96</sup>, de modo a investir essa narrativa marginal do poder daquele Outro, central, majoritário. Com isto, *BE* se coloca junto daquela narrativa tradicional e normal (bíblica) sobre Deus e o homem, oferecendo-se como outra possibilidade de contar a história. É uma vez que se expõe a existência de possibilidades múltiplas de se contar aquela história, a narrativa bíblica se torna apenas mais uma das versões possíveis, e tem desconstruído seu caráter de “verdade” ou certeza única e absoluta.

Resta, ainda, outro aspecto do uso da língua clássica em *BE* que deve ser considerado. Tomada no contexto do *metal* progressivo, a escolha do latim poderia estar

---

<sup>95</sup> Lembrando que no álbum misturam-se criacionismo e evolucionismo, religiosidade e cientificismo, assim como se transformam algumas noções de tradição religiosa cristã, tais como o messianismo.

<sup>96</sup> Retomando a discussão e os comentários feitos com base em Pennycook (1999); Cf. Seção 1.2, p. 36.

relacionada à predileção pela pompa e ao ideal de invenção de uma aura de intelectualidade e heroísmo tanto do músico-compositor quanto do ouvinte do estilo musical<sup>97</sup>. Quanto a isto, porém, a existência de erros gramaticais em alguns dos títulos desmentiria, talvez, a ilustração de *Pain of Salvation*. Seria este um daqueles casos apontados por Fischerman (2005) em que, numa tentativa de forjar a legitimação da música progressiva pela aproximação à tradição erudita, os músicos recorrem a linguagens rebuscadas, sem, porém, dominá-las, acabando por reduzi-las a colagens de clichês? A observação mais detida dos erros e os comentários do compositor Gildenlów (2004) a respeito disto mostram que não.

Tomando-se os “erros” no contexto em que aparecem – numa narrativa que complexifica a identidade de Deus, a partir de uma perspectiva que explora os limites entre linguagens e também os processos de significação – e considerando-se que há em *BE* jogos de palavras e neologismos<sup>98</sup>, eles acabam mostrando-se também construções e construtores de significado. O título da segunda faixa do álbum, por exemplo, apresenta um erro de concordância: Deus (Deus, em português) é substantivo do gênero masculino, enquanto Nova (nova, em português) é adjetivo do gênero feminino. Tomado no referido contexto, porém, isto faria parte da problematização da identidade divina: Deus não teria um único gênero definido, mas uniria ambos. Sobre esta questão, observa Gildenlów (2004, grifo nosso):

I was aware of the fact that the Latin was not correct (though sometimes it should be, like the very long chapter title, which is more of a sentence than the remaining puzzle) and for many of the titles I was left to choose between the erred one and the linguistically correct. In all cases I went for the poetically correct and/or most versatile in interpretation. The title with most errors in relation to its meaning would probably be Nihil Morari - for that one you have to make a two-step translation. Nihil meaning nothing is pretty simple, but then Morari is something like left-overs or corps as I recall it, but if you use the word remains for that same notion you have a word with two different meanings - and there's the magic, see?

Deste modo, fica claro no trecho destacado o uso *crítico* que o compositor faz da linguagem, lembrando o caráter construído dos significados (e a possibilidade de

<sup>97</sup> Cf. Seção 1.2.1.1, pp. 55-56.

<sup>98</sup> Na faixa oito, por exemplo, em que se ouvem mensagens a Deus de pessoas comuns vivendo naquele mundo retratado na narrativa, o subtítulo que aparece é *Mess Age*, num trocadilho com a palavra *Message*. Há também os neologismos *Chinassiah* (subtítulo do álbum) e *Machinassiah* (capítulo II), reformulando a idéia de “*Messiah*” (“Messias”) ao associá-la a “china” (“porcelana”) e a “machine” (“máquina”), bem como *Machinageddon* (capítulo III), reformulando “*Armageddon*” (“Armagedão”) a partir da associação com “machine” (“máquina”).

reconstruí-los)<sup>99</sup>. Longe de indicarem falhas ou falta de conhecimento da língua latina, os erros existentes em *BE* são produzidos como forma de manipulação deliberada e apropriação de uma linguagem tradicionalmente revestida de seriedade, erudição e pompa; de uma língua que, estando morta, não aceitaria este tipo de inventividade renovadora. A gramática é, então, desafiada pela licença poética; a norma, quebrada em prol da (re)construção de significados. Sintaxe, morfologia, semântica, forma e conteúdo estão todos entrelaçados.

Assim, a narrativa de (re)criação do universo se faz em *BE* em diversos níveis. A criação do mundo narrado passa por uma (re)construção de linguagem a ele adequada, que passa pela (re)construção de relações entre linguagens, que passa pela prática de reconfiguração de fronteiras e de ressignificações. Enfim, ainda sem nos aprofundarmos no enredo desenvolvido neste álbum de *Pain of Salvation*, já notamos nele a (re)produção daquela perspectiva *crítica* adotada pela banda, de ver o mundo e de se ver no mundo com olhar (auto)reflexivo e questionador. Além disso, com as observações feitas até o momento, notamos que, a exemplo do que ocorre em toda sua discografia, também nesse sexto álbum tematizar um assunto não se restringe a motivo da narrativa, mas se expande à própria narração. Vejamos, então, como isso aparece na superfície musical e imagética da composição de *BE*, para finalmente analisarmos em profundidade as correlações e interligações entre estes níveis de significação.

### 2.2.1 *BE*: Seja som

Assim como os demais álbuns de *Pain of Salvation*, musicalmente *BE* é um trabalho de *rock* pesado atípico<sup>100</sup>: o ambiente *lofi*<sup>101</sup> é opcional, e há nele inúmeras incursões por gêneros e estilos musicais – não como “anedotas de choque” (Boulez, 1972), mas num processo de incorporação e reescrita, adequando-os ao contexto em que são

---

<sup>99</sup> Isto condiz com a visão do grupo sobre o uso de linguagens visando à construção de significados de acordo com o contexto (Cf. Seção 1.2.1.1, p. 59).

<sup>100</sup> Conforme observa Leeuwen (1999, pp. 20-21) com base em Tag (1990), o *rock* e estilos de *rock* pesado tendem a preferir ambientes *lofi*, *re-produzindo* a vida urbana barulhenta de sirenes e motores numa sonoridade densa e homogênea.

<sup>101</sup> Cf. nota 82.



empregados, visando à construção *crítica* de significados<sup>102</sup> naquele lugar. Embora categorizado como *metal* progressivo, o álbum causa estranhamento ao ser incluído no gênero, uma vez que por vezes fica fora de suas fronteiras e não apresenta características típicas dele – não trazendo, por exemplo, as marcas da música pesada em composições como “*Pluvius Aestivus*” e “*Nauticus*”<sup>103</sup>, incorporando mais do que a tradição clássica em composições como “*Diffidentia*”<sup>104</sup>, e deixando de lado os longos solos instrumentais que se esperariam dos integrantes da banda, que perdem, assim, o “heroísmo” individual (Fischerman, 2005) em face do conjunto composto por eles e pela orquestra.

O impacto das peculiaridades do álbum sobre a crítica jornalística especializada pode ser observado na resenha de Costa, S (2005, grifo nosso):

Como eu já disse, não há um rótulo para o Pain of Salvation e, se até o Remedy Lane (2002) ainda era possível incluí-los, razoavelmente, no rol das bandas de prog metal, Be torna isso impraticável, o que está muito longe de ser um problema. Be é um disco que transborda sentimentalidades e ultrapassa todos os limites em termos de composição e de exploração de novos terrenos musicais. Tudo isso sem perder de vista a coesão do conceito (ou dos conceitos, já que há uma grande linha narrativa, que se fragmenta em partes menores até chegar ao nível dos sentimentos puros).

A musicalidade *anormal* de *BE* convida, assim, a crítica a repensar a validade dos rótulos classificatórios de bandas. Mais do que isso, há de se notar que a ruptura com as convenções do gênero – presente nos álbuns anteriores e aqui também explorada –, já não constitui “um problema”, mas é vista positivamente. Assim, coloca-se de lado a discussão da identificação ou não de *Pain of Salvation* como banda *heavy metal* ou progressiva como modo de se atestar sua qualidade. A inclusão de tantos elementos díspares nas músicas de *BE* é, então, vista como “coesa” no contexto do álbum; o trânsito pela cultura *pop*, *mainstream*, não as torna menos interessantes, complexas ou incisivas.

Situadas, então, no contexto da música *rock* (pesado, progressivo) e em sua tradição de *diferenciação* exclusivista e essencialista<sup>105</sup>, estas observações ganham importância. Esta recepção de *BE* poderia ser, pois, um indicativo de que a perspectiva adotada por *Pain of Salvation* de que as divisões de gênero musicais podem ser desconstruídas e de que não existem elementos musicais bons ou ruins (pois seu significado é construído em contexto) começaria a ser aceita. As fronteiras do *heavy metal*

<sup>102</sup> Cf. seção 1.2.1.1, p. 59.

<sup>103</sup> *Pluvius aestivus* é uma composição instrumental para orquestra, onde não se ouvem guitarras elétricas, baixo ou bateria; *Nauticus* é uma canção acústica em que se destacam os vocais, compondo como que um *spiritual*.

<sup>104</sup> A canção traz passagens cantadas como um *rap*.

<sup>105</sup> Cf. Seção 1.2.1.1, pp. 45-47.

estariam sendo, portanto, remodeladas, abrindo-se mais à diferença heterogênea e a outras possibilidades de *diferenciação* (e identificação).

Voltando, ainda, às incursões musicais por gêneros e estilos diversos encontradas em *BE*, há de se notar que neste álbum, tanto a orquestra quanto instrumentos *normalmente* estranhos ao *heavy metal* (como espineta e bandola) assumem em vários momentos a voz principal na música, não sendo apenas acompanhamento à banda, mas sim, incorporados a ela. Nas canções há ainda predomínio do tempo regular metronômico, mas se exploram também a aproximação à música sem marcação de tempo, as mudanças de compasso e o uso do contratempo dentro de uma mesma composição. Além disso, nota-se grande variedade de timbres e vozes em melodias que se sucedem ou se sobrepõem, em harmonia ou dissonância. Ou seja, é marcante aqui uma tendência à heterogenia ou uma predileção pela mudança, percebida nas mudanças de tempo, de ritmos, e na polifonia. Os efeitos que se obtêm disto, de modo geral, incluem a sensação de apropriação do tempo (Leuween, 1999, pp. 35-39) – que não reina como regra objetiva ao qual se submete toda atividade humana, mas que é reconstruído subjetivamente a cada passagem musical – e o desafio à hierarquia *normal* da música urbana massificada (Leeuwen, 1999, pp. 79-83) – por uma multiplicidade de vozes, que interagem entre si, ora emergindo do acompanhamento musical, ora ficando nele imersas.

Há de se notar que este uso que se faz dos recursos sonoros, e as disparidades e aparentes contradições observadas localmente ganham coesão e coerência no quadro mais amplo da obra. Assim, é possível observar a retomada e o desenvolvimento da noção de construção de significados como processo interpretativo, contextual e relacional sempre enfatizada na produção de *Pain of Salvation*. Também, a conjugação de elementos sonoros aparentemente (ou *normalmente*) díspares na narrativa de *BE* revela haver nele a constituição de uma lógica de jogo com “contrastes”. Assim, ao resenhar o álbum, observa Glenday (2004, grifo nosso):

“*Be* is a collection of contrasts, which makes it one of the most challenging records you'll hear this year. It is brilliant, yet some parts are pure cliché. It is philosophical, yet some parts are utterly corny. It is deep, and serious, yet some parts are pompous and melodramatic. Those contrasts are deliberate, of course, but they'll leave your head spinning.

The contrasts continue: There is excellent progressive metal, and there are down-home biblical blues. There is classical music and there are folk tunes. There are deeply philosophical voiceovers and there's a silly skit with a boyfriend making puerile and inappropriate requests of his girlfriend while a radio talk show is playing in the background exploring philosophical issues (the contrast, you see!)

Unindo deliberadamente “brilhantismo” a “clichês”, “filosofia” a “sentimentalismo”, “seriedade” a “tolices”, como apontado nos trechos destacados, *BE* traz à tona (em linguagem sonora) a questão das ambivalências de significados que, conforme notado na Seção 1.2.1.2 é recorrente na produção de *Pain of Salvation* e participa da construção de sua perspectiva dissidente. Mais ainda, se no desenvolvimento verbal do conceito do álbum tanto se podia colocar lado a lado e (ou) transformar idéias e valores divinos e humanos, religiosos e científicos, tradicionais e inovadores<sup>106</sup>, no seu desenvolvimento sonoro-musical essa releitura e reconstrução de elementos normalmente opostos e excludentes é também praticada. Assim, aqui a transposição das barreiras entre pólos opostos, gêneros e linguagens não constitui apenas uma atitude roqueira rebelde de quebra de regras e convenções (Grossberg, 1993). Antes, estas são quebradas para serem reconstruídas de modo que se evidenciem sua maleabilidade e as ambivalências do pertencimento e da exclusão ou da afiliação e do distanciamento – de um gênero musical, de um estilo de linguagem, ou de um lugar alienado ou crítico.

Além disso, observado no contexto da narrativa de (re)criação do universo que compõe o álbum, podemos dizer que este fazer musical também se produz sob (e reproduz) aquela perspectiva de releituras e reescritas que temos discutido nessa segunda parte de nosso trabalho<sup>107</sup>. E assim como esta visão de mundo podia ser percebida como estabelecimento de relações tanto de coexistência quanto de sucessão entre significados, narrativas e criações de mundos, auditivamente ela se transforma tanto em ruptura e reinvenção (sucessão) de padrões rítmicos, melódicos e estilísticos, quanto em heterogeneidade (coexistência) de vozes, timbres, estilos, e recursos sonoros. Enfim, do mesmo modo que a (re)criação e a revisão do desenvolvimento do mundo e do homem se associava à (re)criações em linguagem verbal (e a reconstruções de relações entre linguagens), ela leva também a (re)construções em linguagem sonora e musical. Assim, conforme já sugeríamos ao final da Seção 2.2, a criação de que trata a narrativa (aquilo que se narra) atinge também o plano na narração (o modo como se narra), e o mundo conforme narrado em *BE* se mostra uma construção em diversos níveis.

Finalmente, é notável nessas tentativas de *Pain of Salvation* relacionar linguagens e níveis de significação – desafiando a divisão *normal* de gêneros e linguagens e de modalidades de escrita (Marcuschi, 2001) – o uso de linguagens de modo intencional e

---

<sup>106</sup> Cf. Seção 2.2, pp. 91-92.

<sup>107</sup> Cf. Seção 2.2, p. 91.

*critico*: são enxergados e explorados os processos de construção de significados; é exposto o papel do sujeito como agente ativo na construção da história (e) do mundo.

Vejamos, a seguir, como isto pode ser percebido no uso de imagens e recursos visuais, tanto no encarte do CD quanto na performance da banda ao apresentar as músicas de *BE*.

### 2.2.2 *BE*: Seja imagem

No encarte que acompanha o CD de *BE*, contendo as letras das canções e as informações sobre as composições do álbum, é nos apresentada uma série de fotografias sobrepostas a um fundo geralmente escuro, composto por algumas das imagens fotografadas ampliadas, porém em resolução baixa e com contornos pouco definidos. Uma vez que a diagramação das páginas do livreto segue um padrão regular, tomemos uma delas como exemplo do uso de imagens em *BE* e ponto de partida a nossa análise:

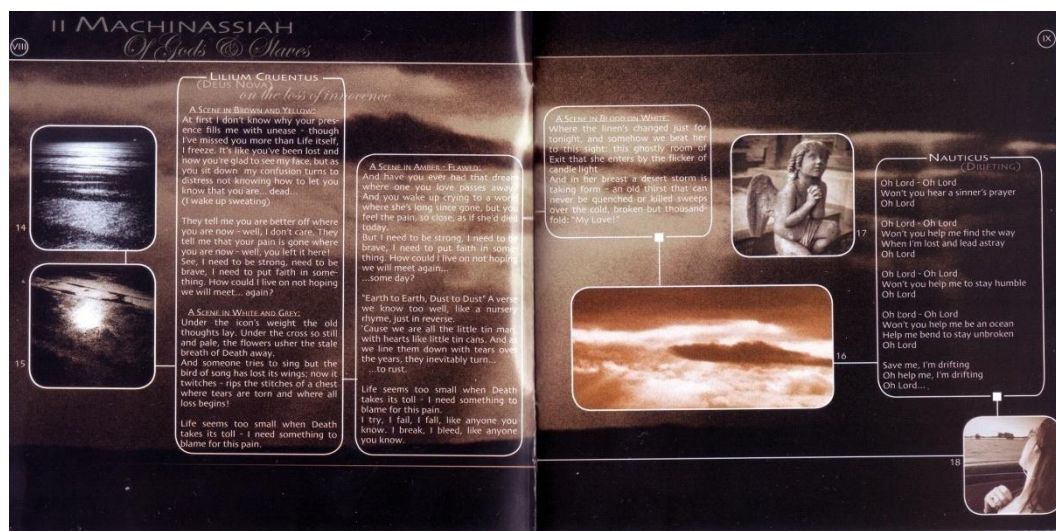


Figura 2 – Amostra da diagramação do livreto que acompanha o CD *BE*<sup>108</sup>.

Como se pode observar na reprodução destas páginas do livreto encartado no CD de *BE*, as fotografias aparecem junto às letras das canções, emolduradas por uma fina linha branca e identificadas por números, numa seqüência que vai de 1 a 59. Além disto, podemos notar que a linha contínua que contorna as fotografias se estica e emoldura também as letras das canções, prolongando-se, ainda, em direção a um ponto na extremidade da margem da página, como se ultrapassasse seus limites.

<sup>108</sup> O encarte se encontra reproduzido em sua totalidade no Anexo D.

Quanto à numeração das fotografias, é possível se fazer aqui uma leitura semelhante àquela apresentada sobre a numeração (e enumeração) de mundos criados por *Pain of Salvation*<sup>109</sup>. Assim, os números seriam também aqui indicativos tanto de seqüencialidade e sucessão quanto de multiplicidade e coexistência – de quê, veremos mais adiante. Por sua vez, o uso da linha contínua circundante das letras das canções e das fotografias contidas no encarte pode ser visto como representação da conexão estabelecida entre imagens e palavras, numa tentativa de explicitar agora em linguagem visual aquela idéia de reconfiguração de fronteiras entre linguagens que temos discutido ao longo de nossa análise. Mais ainda, podemos ver esta diagramação como constituinte de uma *estrutura representacional conceitual de um processo classificativo* (Kress & Leeuwe, 1998, p. 81). Assim, a organização das imagens e dos textos escritos em *rede (network)*<sup>110</sup> os mostra tanto como elementos individuais, quanto como partes de um todo, evidenciando, a um só tempo, parcialidade e totalidade, fragmentação e integração. Assim, o uso desta linha conectando uma imagem a outra imagem, a um texto verbal, a outra página – de modo a relacionar espaços aparentemente desconexos e unitários sob um conjunto de partes, um todo maior – pode ser tido como exposição de uma visão *relacional e complexa* que enfatiza as relações estabelecidas entre os vários elementos que participam de um cenário, sistema ou contexto como constitutivas de significado<sup>111</sup>. Vejamos, pois, o que nos mostram essas imagens; vejamos quais são os elementos nelas representados, e como estão representados...

Primeiramente, como se pode notar na Figura 2, há uma predileção pelo uso de filtros preto e branco ou sépia nas imagens contidas no encarte de *BE*: das 59 fotografias, apenas quatro – as de número 20, 27, 28 e 29, dispostas junto à letra de “*Dea Pecuniae*” – são apresentadas em cores. Embora em quantidade reduzida, as imagens coloridas se destacam em meio às demais pela grande intensidade e saturação das cores, sendo os tons vermelhos e amarelos ressaltados.

---

<sup>109</sup> Cf. Seção 2.2, pp. 90-91.

<sup>110</sup> Sobre este modo de organização Kress e Leeuwen (1998, p. 87) observam: “The network is modelled on a form of social organization which is a vast, labyrinthine network of intersecting local relations in which each node is related in many different ways to other nodes”.

<sup>111</sup> Cf. Seção 1.1, pp. 29-30.



Figura 3 – O uso das cores no encarte de *BE*.

O que se nota, assim, é que tanto na maioria das imagens – em que predominam a baixa saturação, a baixa diferenciação e a baixa modulação<sup>112</sup> –, quanto nas poucas fotografias coloridas – em que predominam a alta saturação, a alta diferenciação, e a intensa iluminação –, a representação de realidade se faz com alto grau de *modalidade* (Kress, Leeuwen, 1998, p. 159), afastando-se do realismo, de nossa visão *normal* do mundo. Mais do que isso, cria-se um contraste de visões de mundo: uma, com olhar contido e monótono e outra, com olhar vibrante, passional, sensorial. Neste momento, convém lembrar que a narrativa de *BE* se constrói a partir da integração e das inter-relações entre texto verbal, sonoro e visual. Deste modo, o surgimento de cores nas imagens apenas no momento da apresentação da “Deusa do Dinheiro”<sup>113</sup> poderia estar relacionado a uma transformação na visão de mundo comum – que passa do monocromático ao colorido – resultante do encontro com a riqueza, com os prazeres que ela proporciona e com a fascinação pelo dinheiro que seduz – pelo ouro, a que remetem, talvez, os tons amarelos brilhantes nas fotografias.

Sem nos determos em especificidades, mas deixando as análises em profundidade à próxima seção de nosso trabalho, voltemos a observar o material fotografado e apresentado em *BE*.

Conforme se pode notar nas fotografias aqui reproduzidas, predominam imagens com enquadramento em *close-up*, que, conforme Kress e Leeuwen (1998, pp. 130-134), posicionam o *participante interativo* (o observador) muito próximo do *participante representado*<sup>114</sup>, como se este estivesse ao seu alcance. Ao mesmo tempo, tal proximidade acaba por mostrar apenas parcialmente o objeto ou as pessoas representadas na imagem, retratando recortes de seus corpos. Temos, assim, nessas fotografias uma visão tão

<sup>112</sup> *Saturação*, *diferenciação* e *modulação* referem-se, respectivamente, à presença/ausência de cor, à maior ou menor gama de cores, e ao número maior ou menor de tons de cor na imagem (Kress, Leeuwen, 1998 p. 165).

<sup>113</sup> “Deusa do Dinheiro” é tradução livre do título “*Dea Pecuniae*”, que, conforme observado, tem a letra apresentada junto das fotografias em discussão. Uma análise mais aprofundada desta faixa e da personagem *Dea Pecuniae* é apresentada na próxima seção deste trabalho.

<sup>114</sup> Cf. Seção 2.1, p. 87.

detalhada e próxima quanto fracionada do objeto Por este modo metonímico (sinedocal) de representação, não se mostram pessoas, cenários naturais e objetos artificiais em sua unidade individual e total, mas em sua constituição por partes menores, por fragmentos<sup>115</sup>. Ao mesmo tempo, esta visão – fazendo-nos intuir o todo a partir da parte que nos é apresentada – diz-nos que o todo está presente nas partes, assim como as partes formam o todo, remetendo-nos novamente àquela visão de mundo relacional e complexa, comentada há alguns parágrafos nessa mesma Seção. E nisto vemos ressurgir aquela perspectiva de releituras e recriações que parece permear a narrativa e a narração de *BE*: nossa visão de mundo *normal*, acostumada a enxergar apenas quadros gerais ou apenas indivíduos isolados, é agora desafiada, desacomodada e acomodada a enxergar o quadro geral (de)composto em níveis – por indivíduos, partes menores e detalhes – e o individual como participante de um conjunto maior de existências.

Assim vemos respondida a questão sobre o que aparece interconectado e inter-relacionado em *BE*. Além das relações entre palavras e imagens (linguagens), o álbum nos permite ver a conexão entre a parte e o todo, e o homem e o seu entorno (o mundo natural e o fabricado)<sup>116</sup>. Retomando, ainda, a idéia de sucessão e de multiplicidade encontrada no álbum que deixamos em aberto no início dessa Seção<sup>117</sup>, o que estas imagens nos permitem ver é a possibilidade de olhares e de existências parciais e totais, locais e abrangentes, que tanto se alternam e se opõem, quanto existem simultaneamente e se completam. Deste modo, questões que surgiam em *BE* em linguagem verbal e sonora são sustentadas e reproduzidas (produzidas novamente) também em linguagem visual.

Pensando, então, nesses usos de imagens em *BE* no contexto de sua narrativa de (re)criação do mundo e da humanidade, podemos ver a linguagem visual ser explorada como mais um nível mobilizado no processo de construção de significação. As imagens e a diagramação de fotografias e textos escritos verbais participam, assim, da narração de *BE*, *re-produzindo* no plano estético, ou de formatação do texto (sonoro-visual-verbal), o tema

---

<sup>115</sup> Na fotografia de número 9, não vemos um bebê, mas parte do rosto de um bebê; na 10, não vemos um homem, mas as mãos de um homem; na 20, nem um carro, nem uma mulher, mas parte da porta e do banco de um carro e uma perna e parte de um braço da mulher que ocupa o veículo; na 33, não vemos um telefone, mas parte do bocal e do fio do aparelho; na 40, não vemos árvores nem troncos de árvores, mas a parte extrema de troncos cerrados. Cf. Anexo D.

<sup>116</sup> O homem é representado nas fotografias por pessoas – homens, mulheres e bebês (fotografias 11, 20 e 9) –, enquanto a natureza é vista nas árvores cerradas, na água – que escorre das mãos de um homem (fotografia 10) ou que cai como chuva (fotografia 11) ou que forma um rio ou mar (fotografias 14 e 15) – nas nuvens parcialmente retratadas na fotografia 16, e o mundo artificial aparece como um telefone (fotografias 33-38) ou como uma linha de produção industrial (fotografia 44), por exemplo.

<sup>117</sup> Cf. Seção 2.2.2, p. 98.

de (re)criações de que se ocupa a narrativa. A exemplo do que foi observado nas Seções 2.2 e 2.2.1 quanto ao uso das linguagens verbal e sonora, também a linguagem visual é usada *criticamente*, de modo a adequar-se à proposta da narrativa – o que acaba por evidenciar tanto o processo de significação como construção e interpretação, quanto o papel do sujeito como construtor de seu mundo e de sua história.

Estas observações sobre o uso de recursos visuais em *BE* são válidas também quando se considera a apresentação do álbum pela banda diante de uma platéia. Tomemos algumas imagens registradas em DVD como base para nossos comentários...



Figura 4 – Organização do espaço cênico durante a apresentação de *BE*<sup>118</sup>.



Figura 5 – Representação de níveis na apresentação de *BE*.

---

<sup>118</sup> Trechos em vídeo da apresentação se encontram no Anexo D.



Propondo uma performance teatral para a apresentação de *BE, Pain of Salvation* deixa de lado os padrões *normais* de *show* de uma banda de *rock* pesado. Embora luz e fumaça cênicas (vistas aqui) sejam comuns em apresentações musicais deste gênero, na organização do palco e do público podemos notar algumas peculiaridades. Assim, a platéia assiste sentada ao *show* – ao invés de se manter de pé, acompanhando as músicas com palmas e *banguando*<sup>119</sup> –, enquanto no palco a banda divide espaço com uma orquestra e com elementos cênicos (Figura 4). Podemos observar, ainda, que o piso do palco é todo estruturado em degraus ou plataformas, formando diferentes níveis que se misturam, sem que construam, porém, uma escadaria (Figura 5).

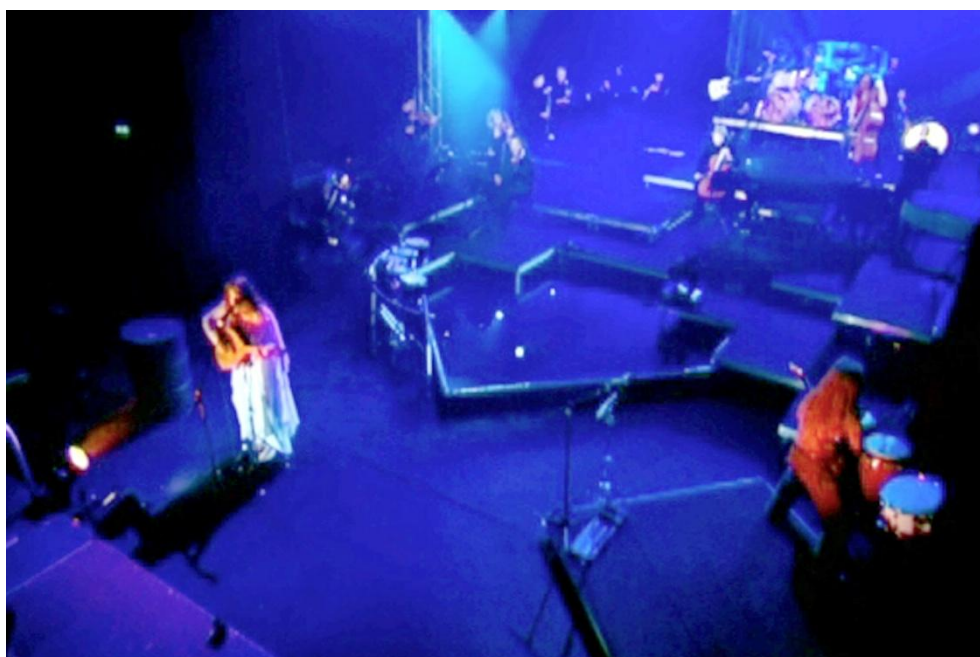


Figura 6 – O centro do palco: a seta que aponta para a platéia.

Além disso, a organização do palco é feita de modo que o centro é ocupado em parte por algo como um lago ou piscina rasa em forma de seta que aponta para a platéia (Figura 6) e em parte, por um espaço livre onde ocorre a ação dramática, desempenhada principalmente pelo vocalista da banda. Já os outros músicos e seus instrumentos – integrantes da banda ou da orquestra – ocupam tanto as laterais quanto o fundo do palco, podendo deslocar-se de um lugar para outro (Figuras 3 e 4).

Ainda, fazem parte da apresentação projeções de imagens pré-produzidas, relacionadas àquelas fotografadas e apresentadas no encarte do CD, tais como as da personagem feminina envolta numa aura de cores vibrantes vista quando é tocada a canção “*Dea Pecuniae*”:

---

<sup>119</sup> Cf. nota 28.

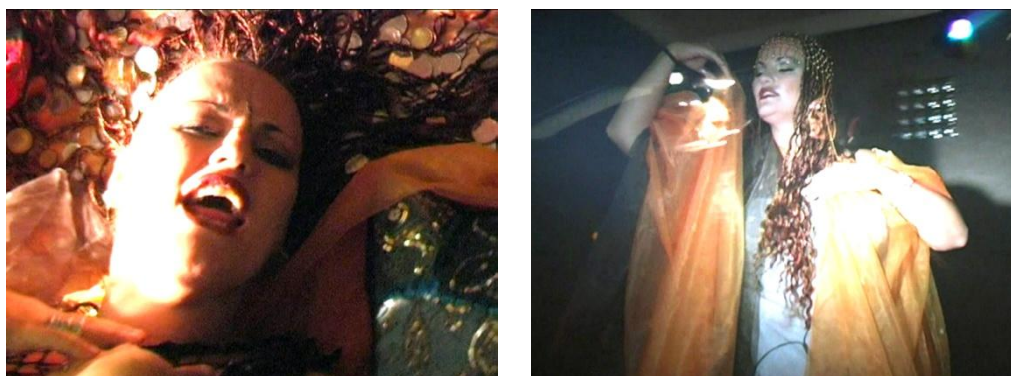


Figura 7: Explorando as fronteiras da representação/apresentação cênica.

A partir destas observações podemos considerar que também o espaço cênico é usado como um dos vários componentes construtores de significados na narrativa de *BE*. Deste modo, a geometricidade que aparecia na diagramação das imagens e letras de canções no encarte do CD, contornadas e conectadas por linhas retas (Figura 2), reaparece no palco (Figuras 4 e 5). Os desenhos geométricos angulares, conforme observam Kress e Leeuwen (1998, pp. 52-53), remetem à artificialidade do trabalho humano (artificial, não natural), ao mundo mecânico e tecnológico, à engenharia e à arquitetura, a uma noção de *construção*, enfim. Portanto, por um lado, podemos ver o palco construído com plataformas em (des)níveis *re-produzir* aquela mesma idéia de se mostrar um todo formado de partes e, ao mesmo tempo, unidades menores que se interconectam e compõem uma unidade maior<sup>120</sup>. Por outro lado, a geometricidade do espaço de atuação dos músicos e de ação cênica pode ser vista como simbólica da participação do trabalho humano na construção desta interconectividade, na construção do palco da vida.

A tentativa de se mostrar em *BE* uma outra visão (ou uma revisão) de como vemos o mundo ou de como nos vemos no mundo que se insinua com isto é ainda reforçada pelo posicionamento da platéia em relação ao palco, com a imposição de uma outra perspectiva definida pela banda. Ao alterar a postura usual do público em *shows* de *rock*, induz-se tanto a percepção de que a organização *normal* deste tipo de evento é uma convenção que pode ser alterada, quanto a reformulação dos modos de interação com a banda e de participação da platéia na apresentação. Deste modo, explora-se neste *show* de *rock* a noção de *espetáculo*<sup>121</sup>, de que o público deve ser espectador, observando-o atentamente – dispensando o comportamento de fã e tendo a atividade reflexiva e interpretativa

<sup>120</sup> Cf. Seção 2.2.2, p. 100.

<sup>121</sup> Lembramos aqui o sentido aristotélico de *espetáculo* (Aristóteles, 1966, p. 102) como apresentação cênica, que acresce a “intensidade dos prazeres” e a “evidência representativa” da representação (trágica) da vida levada assim ao public com finalidades catárticas.

incentivada –, já que, como indica a seta no piso do palco (Figura 6), toda a apresentação (representação) de *BE* se dirige a ele. Tomada como *vetor*<sup>122</sup> (Kress, Leeuwen, 1998, p. 57), esta seta indicaria o movimento de ação partindo do palco, dos músicos, da banda, e recaíndo sobre a platéia, num processo que, podendo ser de ação, reação ou conversação, interpela-a a responder de algum modo.

Além disso, a teatralidade da apresentação reveste *BE* de seriedade e erudição, ao mesmo tempo em que abre estas formas e convenções de *shows* e espetáculos, de cultura popular e cultura erudita a reformulações – num processo semelhante àquele pelo qual passava o uso da língua latina no álbum, relida e recriada ao mesmo tempo em que investia de autoridade a narrativa do álbum<sup>123</sup>. Nisto vemos, portanto, o trabalho daquela perspectiva de releituras e (re)criações que parece permear toda a narrativa deste álbum de *Pain of Salvation*.

O uso de recursos visuais com uma intenção de construção de significados a partir da integração entre diversas linguagens pode ainda ser notado no figurino usado pelos músicos durante sua apresentação. Assim, tanto os trajes quanto as maquiagens usadas não são aqueles característicos (*normais*) de uma banda *heavy metal* (Janotti, 1994) nem de uma orquestra<sup>124</sup> (Figura 3). Também, de acordo com as passagens musicais apresentadas, o vestuário dos músicos – principalmente do vocalista, que interpreta o protagonista da história – sofre alterações: durante a apresentação de faixas mais intimistas e que retratam o homem recém-nascido e o mundo em seu estado mais primitivo (por exemplo, durante a faixa “*Pluvius Aestivus*”), o vocalista usa uma espécie de túnica branca, que nos remete a uma vida natural e a um estado de pureza – distante dos centros urbanos e da “civilização”; já durante a apresentação de “*Dea Pecuniae*”, em que há referências ao mundo material e ao fascínio pelo dinheiro, ele reaparece usando traje social, óculos escuros, e os cabelos presos, lembrando um homem de negócios, a moda urbana e a vida contemporânea. Assim nos mostra a Figura 8:

---

<sup>122</sup> Segundo os autores, um *vetor* em uma imagem é um indicativo de ação ou movimento, que parte de um dos participantes representados em direção a um outro participante.

<sup>123</sup> Cf. Seção 2.2, p. 92.

<sup>124</sup> Os músicos da orquestra se apresentam aqui com trajes informais, embora a tradicional cor preta seja mantida. Cf. Anexo D.



Figura 8 – Imago e Mr. Money: a caracterização do personagem pelo figurino.

O que fica, assim, marcado já nestas primeiras observações (audições) de *BE* é o estabelecimento de uma proposta de releitura, revisão ou reconstrução das perspectivas *normalmente* aceitas e não discutidas ou questionadas a partir da qual enxergamos o universo de que somos parte. Como vimos ao longo dessas análises, esta perspectiva passa por uma visão que enxerga níveis de existência – de se ver o mundo (no mundo) tanto em unidades menores, quanto no conjunto que se forma inter-relacionalmente entre elas. Por sua vez, estas interconexões – entre linguagens, gêneros, níveis de significação e universos (como observado nas Seções 2.2, 2.2.1, 2.2.2 deste trabalho) – estabelecem-se sob um funcionamento ambivalente entre sucessão/seqüencialidade e multiplicidade/coexistência.

Diante de todas estas observações, podemos constatar, então, que há exemplo do que ocorre em toda a discografia de *Pain of Salvation* não há em *BE* uma preocupação de se reafirmar a identidade *heavy metal* tradicional, mas de questioná-la e expandi-la. Neste processo que leva à reconfiguração de fronteiras ligadas ao gênero musical com o qual banda e álbum são identificados<sup>125</sup>, a composição e a recepção do álbum são constantemente expostos como processos de construção – tanto no plano musical, quanto verbal-conceitual, e visual –, desmistificando-se tanto a noção de significados e conhecimentos dados e transmitidos, quanto a solidez de identidades e de convenções de gênero e estilo. Enfatiza-se, então, a possibilidade de reconstruções e recriações – da música, da história, de nossa participação na cultura – a partir de outra perspectiva, acolhedora da heterogenia e da *crítica*.

<sup>125</sup> Cf. Seções 1.2.1.1 e 1.2.1.2.

Fazendo, então, de *BE* uma história de (re)criação do mundo e do homem (ou do homem no mundo) a partir de revisões das perspectivas tradicionais e consolidadas, traz-se esta perspectiva de releituras, re-visões e (re)construções ao assunto da narrativa do álbum, de tal modo que ela não mais se restrinja a um modo de ver a (ou ver-se na) cultura *heavy metal* ou cultura de massa, mas se expanda a um modo de ver níveis<sup>126</sup> maiores de existência, como a sociedade, como o desenvolvimento humano na Terra.

Aquela perspectiva da banda de participação *crítica* na cultura e na sociedade vai se (re)constituindo, portanto, em *BE* através de um posicionamento do álbum e da banda como (re)construtores de gêneros musicais, de linguagens e da história. Ao ouvinte, ao consumidor dessa música (em forma de CD, DVD ou *show*), isto chega como incentivo ao seu trabalho interpretativo, que nutre sua capacidade de reflexão e o convida a se ver também como (re)construtor da história. O conflito entre conformismo e contestação, *crítica* e alienação – na cultura e na sociedade – vai sendo travado.

Até aqui tecemos considerações gerais sobre os modos como as composições de *BE* – enquanto processos de criação e recriação de significados, linguagens, fronteiras e história – (re)produzem a perspectiva *crítica* de *Pain of Salvation* conforme comentada na Seção 1.2.1.2 deste trabalho. Prossigamos, pois, com as análises mais detalhadas do álbum, de modo que possamos observar o desenvolvimento desse projeto de revisões, releituras e reconstruções no desenrolar da narrativa.

### **2.3 *BE*: Seja, sendo**

Nesta seção serão apresentadas análises mais aprofundadas da relação entre a perspectiva *crítica* de participação social e cultural de *Pain of Salvation* (Seção 1.2.1.2, pp. 77-78) e a narrativa de (re)criações de *BE* (Seção 2.2.2, p. 106). Neste processo, lembramos, serão consideradas tanto as letras quanto os efeitos sonoros que compõem as faixas do álbum, bem como as imagens a elas associadas (no encarte do CD e na

---

<sup>126</sup> Nesse ponto é interessante lembrar como a idéia de existência em níveis é recorrente em *BE*, aparecendo tanto nos textos verbais, quanto em linguagem sonora e visual. Cf. Seções 2.2, p. 91; 2.2.1, p. 96 ; 2.2.2, p.100).

apresentação do DVD), sendo para tanto empregadas as categorias de Leeuwen (1999) e Kress e Leeuwen (1998) já comentadas na Seção 2.1.

Nem todas as faixas serão aqui analisadas à exaustão, mas buscar-se-á destacar trechos da narrativa que pareçam mais evidenciar as questões já apontadas anteriormente como (re)construtoras da perspectiva *crítica* encontrada na produção de *Pain of Salvation*. Assim, ficaremos atentos aos jogos de ambivalência nos processos de significação e identificação e à constituição de um modo diferente de ver o mundo e de ver-se no mundo. Observaremos, ainda, como o ideal de (trans)formação do mundo e a idéia da perda de certezas associada à aquisição de conhecimento ou entendimento – recorrentes na produção da banda sueca<sup>127</sup> – apresentam-se neste álbum. Ao longo das análises, não se perderá de vista que nosso objetivo final é mostrar que há a possibilidade de produção *crítica* da ou na cultura de massa (midiática) e que a partir disto podem emergir a dissidência e a mudança cultural e social, capazes de romper com o estado *normal* de alienação contemporânea<sup>128</sup>.

Dito isto, passemos à apresentação de uma breve paráfrase de *BE*, seguida das análises em profundidade do álbum.

No Prólogo de *BE* o narrador-personagem da história já se nos apresenta como alguém que, diante do desconhecimento de suas origens e de si mesmo, autodenomina-se “Deus” e se propõe a “passar o resto da eternidade tentando descobrir quem ele é”.<sup>129</sup> Notando, porém, a descontextualização de sua existência como entrave ao conhecimento de sua identidade, ele cria, então, o mundo e os homens à sua imagem, como laboratórios seus, que lhe permitirão observar e experimentar diferentes formas e modos de vida. Assim, nesta sua busca identitária, Deus se multiplica e se divide, manifestando-se em cada ser humano, mas também aparecendo ao longo da narrativa como as entidades *Animae*, *Nauticus* e *Imago* – representando, respectivamente, o espírito criador e regente do mundo, o espírito navegante que transita entre o humano e o divino, e os homens em geral, criaturas de Deus.

As experiências humanas comuns (como o amor, a morte, a vida, enfim) por que vai passando Deus em suas diferentes formas, compõem, então, um trajeto ao longo do

<sup>127</sup> E participantes da perspectiva dissidente que se constrói na produção de *Pain of Salvation*; Cf. Seção 1.2.1.2, pp. 72-73.

<sup>128</sup> Cf. Seção 1.2, p. 34.

<sup>129</sup> Nos versos finais da faixa prólogo do álbum, “*Animae Partus*”, ouvimos: “I will call myself ‘GOD’ – and I will spend the rest of forever trying to figure out who I am!”

qual ele vai adquirindo conhecimentos sobre si mesmo e sobre si em relação ao outro (seja a humanidade, seja o ambiente onde ele se situa). Em meio a isto, surgem Mr. Money e Dea Pecuniae, personagens que alegorizam, ou (talvez mais precisamente) personificam a relação dos homens não só com o dinheiro, mas com qualquer bem material. Enquanto a Deusa do Dinheiro aparece apenas brevemente na história de *BE*, Mr. Money, seu seguidor fiel, parece despertar particular interesse ao observador do mundo. Seus pensamentos e seu modo de vida – baseados no materialismo, no consumo e na exploração de recursos humanos e naturais – são acompanhados de perto, vistos em dois momentos distintos: no auge de sua existência (no meio da narrativa) e no seu declínio (já no final de *BE*).

Entrando, assim, em contato com modos de vida inconseqüentes e destrutivos praticados pelo homem no mundo, e vendo o crescimento populacional humano ser acompanhado por uma crescente onda de catástrofes naturais, de doenças incuráveis e de comportamentos agressivos, Deus e sua narrativa – de início empolgados com a possibilidade do conhecimento e repletos de energia criadora e de esperança no porvir – aos poucos vão assumindo um tom de decepção, perdas e desilusão. Tudo se encaminha, então, para um desfecho trágico: no quarto capítulo (“*Machinauticus: Of the Ones With No Hope*”) o quadro que se forma é de um mundo degradado, com a natureza devastada e a humanidade em extinção.

Neste momento, porém, a tragédia narrada em *BE* vale-se daquele seu duplo sentido original<sup>130</sup> de trazer o bem pelo mal, a salvação pela dor. Deste modo, como anuncia o último capítulo de *BE* (“*Animae Partus II*”), nasce um novo Deus, e ao mundo que se desfaz, sucede outro; aos modos de ser experimentados até então, sucedem outros. O fim e a perda de tudo apontam, então, para a possibilidade de um recomeço, de um outro início.

Vemos, assim, *BE* delinear-se como uma trajetória de busca identitária e de aquisição de conhecimentos, que faz com que o Deus do final da narrativa mostre-se diferente daquele que a iniciou. Embora haja acontecimentos ou momentos específicos que

---

<sup>130</sup> Pensando que *BE* é não só música, mas também espetáculo cênico (Cf. [nota 96](#)), retomamos aqui o sentido de *tragédia* definido por Aristóteles (1966, p. 74), que, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Veremos ao longo das análises se podemos aproximar o enredo de *BE* e a “situação trágica por excelência”, também descrita por Aristóteles (1966, p. 82): “É a [situação] do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres”.

contribuem para esta (trans)formação – como o encontro com Mr. Money, por exemplo –, ela somente se efetua pela colocação em conjunto das várias situações e vidas experimentadas na narrativa do álbum. Em vista disto, tentaremos manter em nossas análises o trajeto de aprendizado percorrido pelo personagem, acompanhando seu desenvolvimento ao longo de cada um dos capítulos que compõem *BE*. Neste processo, investigaremos, ainda, de que modo esta busca identitária que conduz a narrativa do álbum se relaciona àquele projeto de revisões e (re)criações (de histórias e de mundos) que a permeia<sup>131</sup>.

Visando a melhor organização de nossas análises, dividimo-las em três partes, cada qual relacionada a um momento distinto do desenrolar da narrativa. Começamos, pois, pelo “Princípio de tudo” – com o ato de criação do projeto divino (prólogo e primeiro capítulo de *BE*) –, passando pelo momento de se “Experimentar (com) a vida” – que nos apresenta o desenvolvimento de tal projeto (segundo e terceiro capítulos) –, e chegando a sua conclusão (quarto e quinto capítulos): “O fim e (é) outro princípio”. Assim, a cada uma destas passagens observaremos tanto os estados da constituição identitária de Deus, quanto os estados de desenvolvimento de sua criação – o mundo e a humanidade –, e buscaremos relacioná-los entre si no plano local da narrativa, também os relacionando sempre que possível à proposta de (re)criação ou (des/re)construção do plano mais amplo de *BE*, associada à proposta de participação crítica na cultura e na sociedade de *Pain of Salvation*<sup>132</sup>.

### 2.3.1 O princípio de tudo

“*Animae Partus*”, canção-prólogo de *BE*, apresenta-nos o ponto de partida da narrativa, bem como seu protagonista: assistimos, assim, ao nascimento de Deus (personagem-narrador da canção) motivado por uma crise de identidade e por um desejo de (auto) conhecimento total e absoluto.

*Prologue: Animae Partus (“I am”)*

Letra

Eventos sonoros em destaque

<sup>131</sup> Cf. Seção 2.2.2, pp. 105-106.

<sup>132</sup> Cf. Seção 1.2.1.2, pp. 72-73.



- 1 I am...  
I am...  
I am!  
I was not, then I came to be. I cannot remember  
NOT being,  
but I may have traveled far, very far  
to get here.
- 2 Maybe I was formed in this silent darkness, from  
this silent darkness, BY this silent darkness. To  
become is just like falling asleep; you never know  
exactly when it happens – the transition, the  
magic – and you think, if you could only recall  
that exact moment of crossing the line, then you  
would understand everything.  
You would see it all!
- 3 Perhaps I was always, forever here, and I just  
forgot? I imagine Eternity would have that effect  
– would cause a certain amount of drifting – like  
omnipresence would demand omniabsence.
- 4 Somehow I seem to have this predestined hunger  
for knowledge; a talent for seeing patterns and  
finding correlations. But I lack context...
- 5 Who I am? In the back of my awareness I find  
words:  
I will call myself “GOD” – and I will spend the  
rest of forever trying to figure out who I am!
- Som de respiração  
Som de um coração pulsante  
A frase “I’m at the line, I see it all...” é ouvida em  
volume baixo, ao fundo  
Voz masculina infantil  
Voz masculina madura  
Voz masculina jovem  
As vozes masculinas se sobrepõem ou se intercalam;  
sons abafados ecoam ao fundo.
- As vozes principais aparecem sobrepostas a um  
cantar abafado, ao fundo: “... before we are gone”;  
outros sons abafados ecoam ao fundo.
- A voz do narrador se sobrepõe a uma outra voz,  
distorcida, e a sons que ecoam ao fundo.  
A voz se intensifica, tornando-se gradualmente mais  
tensa e alta em volume, e passando a um padrão de  
entoação marcadamente ascendente.  
Início da música: percussão marcando o tempo  
metrificado, ressoando como badaladas.

Como indicam os versos da primeira estrofe, a existência do narrador-personagem é-lhe clara, bem estabelecida e reconhecida: ele *é*, e não “consegue se lembrar de NÃO ser”. Porém, isto não lhe basta. Se sua identidade permanece ainda desconhecida, ele precisa descobrir *quem* ele é e “passará o resto da eternidade” buscando esta definição (versos finais da quinta estrofe). Refletindo, assim, sobre o próprio *ser*, o narrador-personagem formula hipóteses sobre sua origem e constituição que se estendem do final da primeira até a terceira estrofe.

Como se vê no uso de advérbios de dúvida e da modalidade verbal neste trecho da letra da canção – “I may have traveled far”, “Maybe I was formed in the silent darkness”, “Perhaps I was always, forever here” –, há aqui possibilidades, mas nunca certezas: ele “pode ter viajado” esta ou aquela distância, “talvez tenha se formado” deste ou daquele modo, “talvez tenha estado” neste lugar desde tempos remotos ou apenas recentemente. Deste modo, nestas falas o narrador-personagem se mostra incapaz de especificar seu *lugar* de origem e o *tempo* de sua existência. Assim, estas possibilidades genéricas, ainda que somadas à sua “predestinada fome pelo saber” e ao seu “talento para ver padrões e estabelecer correlações” (quarta estrofe), não são suficientes para a determinação de sua identidade. O problema se resume, então, na frase final da quarta estrofe: “But I lack context” (“Mas me falta contexto”).

Deste modo, constatamos que a existência que se opõe à possibilidade de identificação do protagonista de *BE* é uma existência *descontextualizada*. Sem contexto – existindo sozinho, e localizado no tempo e espaço eternos e indeterminados – o *ser* não estabelece uma identidade. Diante disso, numa tentativa de preencher essas lacunas, o narrador autodenomina-se “Deus” e se propõe a uma busca infinita pela determinação de seu ser: “I will call myself ‘God’ – and I will spend the rest of forever trying to figure out who I am!”, anuncia ele em alto e bom som na última estrofe da canção.

Cabe aqui observar que, sendo o protagonista da história apresentado como sujeito deste processo de definição de si mesmo – inclusive tomando para si a escolha de seu nome<sup>133</sup> –, fica sugerido nesse momento da narrativa que a formação da identidade do indivíduo envolve um processo do qual ele é participante ativo. Temos, portanto, já aqui a indicação de que a identificação do sujeito depende tanto de sua contextualização – de sua

---

<sup>133</sup> Conforme Dick (1990, p. 5), a atividade de nomeação (tanto do seres orgânicos quanto dos inorgânicos) está intimamente relacionada a atividades de compreensão humana de sua “realidade circundante”, ou a processos de “assimilação do mundo”. A autora observa, ainda, que tanto topônimos quanto antropônimos guardam uma “função identificadora” (Ibid., p. 41).

existência situada em tempo e espaço, em meio a outras existências – quanto de suas próprias ações, de seus *fazeres*. Veremos como isto se desenvolverá ao longo da narrativa...

Voltando-nos, então, à caracterização desse Deus “recém-nascido”, temos como sua primeira característica aquela sua sensação de uma falta de conhecimento e o desejo de preenchê-la, que o impulsionam à sua busca identitária. Temos também outros importantes elementos de caracterização desse narrador-protagonista, que nos são oferecidos através da sonoridade que compõe a faixa. Assim, a *qualidade vocal*<sup>134</sup> do “eu” nos informa tratar-se não de uma, mas de três vozes. Distintas, porém semelhantes, estas vozes – masculinas, por seu timbre – se intercalam e se sobrepõem ao longo de toda a canção. Remetendo a faixas etárias diferentes – uma infantil, uma jovem, e outra mais madura – essa polifonia aponta para duas possibilidades: ou trata-se da fala de três sujeitos distintos que se encontram na mesma situação e compartilham de um mesmo ponto de vista, ou trata-se da fala de um único sujeito desdobrado em quem foi ou é em momentos diferentes de sua vida – o “eu” infantil, o jovem e o maduro. Com estas vozes *interagindo*<sup>135</sup> ora *simultaneamente*, ora *seqüencialmente* (Leeuwen, 1999), de modo a formar uma mensagem única (como num jogral), formando uma voz-feita-de-vozes sob estas duas possibilidades interpretativas, retoma-se, então, aquele jogo entre sucessão e seqüencialidade, multiplicidade e coexistência. Na existência deste ser plural que Deus vai mostrando ser, re-produz-se, então, aquela noção de existência em níveis que comentamos na Seção 2.2.2, de um todo de unidades menores e de unidades menores interconectadas em (a) um plano maior.

Observando, então, o plano mais amplo em que surge essa voz-feita-de-vozes, encontramos uma rica *paisagem sonora* (Leeuwen, 1999, p. 20). A faixa começa com os sons de respiração e de um coração pulsante sobrepostos a um canto abafado, “I’m at the line...”. Em seguida, vêm à tona as vozes do ser que declara sua existência: “I am”. Assim, compondo a *perspectiva sonora*<sup>136</sup> da canção, temos inicialmente os sons fisiológicos humanos apresentados em primeiro plano, como *Figure*, em relação àquela reminiscência musical – que como será visto mais adiante, são versos de outra canção do álbum, antecipando o desenrolar da narrativa de *BE* – e aos ecos de vozes e vozes abafadas e distorcidas, que são, por sua vez, apresentadas como pano de fundo, na posição de *Field*. Já no momento em que se eleva a voz do narrador-personagem, ela passa ao primeiro plano,

<sup>134</sup> Cf. nota 84.

<sup>135</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

<sup>136</sup> Cf. nota 82.

tornando-se *Figure* – tornando-se, portanto, centro das atenções na composição – e deixando o respirar e o pulsar como *Ground*.

Enquanto as vozes abafadas e os ecos de vozes ao fundo desta faixa contribuem para a caracterização da existência plural ou múltipla do “eu”, a instalação de uma perspectiva entre fala e sons corporais nos permite uma interpretação que aprofunda esta sua caracterização. Ouvindo, assim, nascerem primeiro as funções fisiológicas e o corpo humano – representados pela respiração e pela pulsação –, e depois, o pensamento – a que nos remete a fala, e ouvindo, então aqueles se tornarem apenas pano de fundo diante da introdução desta última, sentimos a hierarquização entre a mente e o corpo, o subjetivo e o objetivo, o abstrato (impalpável) e o concreto (tangível), com a prevalência do primeiro sobre o último. Assim, se antes podíamos dizer que a existência do protagonista do álbum era plural ou múltipla, agora podemos dizer que ela se faz sequencialmente, a partir de estados de desenvolvimento que se sucedem.

É importante notar, no entanto, que o privilégio do pensamento, da existência abstrata, não elimina o corpo, a existência material do “eu”. Mesmo com a introdução da voz narrativa, a pulsação e a respiração continuam presentes, ainda que abafadas e ouvidas à distância. Além disto, para que o pensamento se conecte ao mundo como fala, ele depende das cordas vocais, de todo o aparelho fonador, da constituição fisiológica do corpo, portanto. Logo, diferenciação e hierarquia entre existências, embora supondo aqui uma sucessão, não implicam a eliminação de sua multiplicidade e convivência. Com isto, mais uma vez se retoma em *BE* – agora caracterizando o protagonista da história – aquela idéia de existência em níveis ou planos diferentes, sem que um anule o outro, mas, ao contrário, de modo que eles se interconectem num plano mais amplo.

Ainda buscando na linguagem sonora da canção elementos potencialmente significativos, a análise de timbres, volume dos sons e padrão melódico da voz-feita-de-vozes do “eu” permite posicionar esse narrador a uma certa *distância social* (Leuween, 1999) <sup>137</sup> do ouvinte. O que se inicia como falar baixo (em volume), sem grandes flutuações de tom, dando uma sensação de proximidade, conversa intimista, assume na última estrofe – na definição do nome do narrador, “Deus” – um tom grandioso e distante. À medida que a voz se torna mais tensa, alta, seguindo um padrão de entonação ascendente, pode-se sentir um movimento de elevação do narrador em relação ao seu

---

<sup>137</sup> Cf. Seção 2.1, p. 85.

interlocutor (o ouvinte), sugerindo um afastamento – não apenas espacial, mas também empático – desse “eu” que agora se torna uma divindade.

Finalmente, o nascimento narrado em *Animae Partus* inaugura um outro momento da existência do narrador-personagem na narrativa. A declaração da criação de Deus – em linguagem verbal (final da quinta estrofe) – pontua o existir em princípio eterno, atemporal, desmedido – construído em linguagem sonoro-musical do início da faixa até o trecho que acompanha o final da quinta estrofe. Até então não há noção de *tempo*, não se percebe uma marcação metronômica; tudo flui. A partir dessa decisão de Deus, porém, estabelece-se o tempo medido, regulado, a existência temporal e não mais eterna: é o ressoar sugestivo de badaladas no final da canção em intervalos regulares, segmentando o tempo e a existência – como um prenúncio do desenvolvimento de Deus e da humanidade narrado na faixa seguinte.

Retomando a questão da construção da diferença e da dissidência pela banda, já este Prólogo levanta algumas questões interessantes, a começar pela própria existência de uma canção-prólogo, em um álbum que tematiza a criação e o desenvolvimento de Deus e da humanidade. A apresentação e o formato da obra – um CD de música que se divide em capítulos, como um livro; música que se propõe a reflexões filosóficas, a partir de referências e teorias<sup>138</sup> científicas, literárias e religiosas; canções de *rock* pesado com títulos em latim – já indicam uma tendência à dissolução da separação *normalmente* imposta entre áreas de conhecimento, formas de arte, e linguagens. A existência de *BE* faz-se, portanto, com sucessão e multiplicidade de linguagens, gêneros, estilos, formas de arte e disciplinas, que não se anulam nem se excluem, mas se interconectam.

Desde seu início, já se declara que a narrativa no álbum se faz a partir do trânsito entre o que *normalmente* se convencionou como pólos opostos, e das inter-relações estabelecidas entre eles. É também indicativo disto a relação que se estabelece entre letra e música (ou som) na canção. Como se pôde observar na análise apresentada acima, os

---

<sup>138</sup> No final do encarte do CD Daniel Guidentlów oferece uma explicação sobre o conceito de *Be*: “To start you off I have written down the points of departure for the concept, or the hypotheses so to speak, on the BE homepage ([www.painofsalvation.com/be](http://www.painofsalvation.com/be)) and I have added a list of key notions and words from all the topics I’ve been toying around with, and topped everything with a rather lengthy list of source material...” Dentre as obras de referência listadas, constam: *The Holographic Paradigm and Other Paradoxes*, de Ken Wilber; *Cosmos*, de Stephen J. Hawking; *11/9*, de Noam Chomsky; *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell; a *Bíblia*.

significados não são *dados* por esta ou por aquela, mas construídos ao longo da canção com base na interação entre linguagem verbal e linguagem sonoro-musical.

Ainda, como se observou na Seção 2.2, há um sentido de desafio à norma ao se *escrever* uma versão alternativa, não oficial, da história de criação do universo, do conceito de Deus e da humanidade. Ainda que a análise de apenas uma das canções de *BE* seja insuficiente para se tirar conclusões sobre que versão é esta, o simples fato dela se colocar ao lado das versões canônicas aponta para o questionamento destas como *verdades* absolutas, colocando-as também como versões de verdades e produtos de uma outra escrita.

Por fim, a busca pelo total *conhecimento* de ou por definição de *identidade* anunciada em “*Animae Partus (“I am”)*”, apresentada como fio da narrativa, deverá ser acompanhada em seu desenrolar nas faixas seguintes. Até aqui, neste princípio de narrativa ressaltamos como questões de particular interesse: a descontextualização do sujeito como entrave à sua identificação, o caráter plural ou múltiplo da identidade do protagonista – apresentada já na voz-feita-de-vozes – e a exposição dos níveis (diversos e interconectados) de sua existência.

Dando seqüência a análise, passamos a “*Deus Nova (Fabricatio)*”, faixa que abre o capítulo “*Animae Partus: All in the Image of*”. Como indica o título deste capítulo inicial, as três faixas que o compõem tratam ainda do momento de nascimento do espírito criador do universo, e de tudo que irá se constituir à sua imagem – o mundo e a humanidade.

Assim, a partir do nascimento de um Novo Deus<sup>139</sup> *constroem-se*<sup>140</sup> os meios que ele espera serem capazes de levá-lo a alcançar o tão desejado conhecimento sobre sua identidade.

	<i>Deus Nova (Fabricatio)</i>
Letra	Eventos sonoros em destaque
	Uma única voz percussiva, ressoando como um badalar (continuação da faixa anterior)

<sup>139</sup> Comentários sobre o título da canção “*Deus Nova*” são feitos na Seção 2.2, p. 92.

<sup>140</sup> A palavra latina “*fabricatio*” que aparece como subtítulo da canção pode ser traduzida livremente como “algo construído” ou “construção”.

*1 [Fabricatio]*

10,000 BC -  
 1 Million people  
 9,500 BC -  
 2 Million people  
 9,000 BC -  
 3 Million people  
 8,500 BC -  
 4 Million people  
 8,000 through 5,000 BC -  
 5 Million people  
 4,500 BC -  
 6 Million people  
 4,000 BC -  
 7 Million people  
 3,500 BC -  
 10 Million people  
 3,000 BC -  
 14 Million people  
 2,500 BC -  
 20 Million people  
 2,000 BC -  
 27 Million people  
 1,500 BC -  
 38 Million people  
 1,000 BC -  
 50 Million people  
 500 BC -  
 100 Million people  
 Year 1 AD -  
 170 Million people  
 500 AD -

Polifonia homofônica orquestral: diferentes vozes, cada qual com sua parte, constituindo um todo.

Base musical com notas de longa duração, privilegiando timbres mais graves, à qual se sobrepõem vozes de timbres mais agudos em melodia caracterizada pelo ritmo *staccato*, em consonância com o tempo.

Entrada dos instrumentos elétricos, típicos de uma banda de metal.

Entrada do vocal: voz masculina, em padrão de entonação ascendente, em mesmo volume que o instrumental, sem grandes variações de tom.

O som da guitarra elétrica se destaca em relação ao conjunto instrumental, competindo em volume com o vocal;

Aceleração do tempo;

A partir desse ponto o vocal se torna mais acelerado, mais alto (volume), em padrão de entonação ascendente bem marcado.

190 Million people

1,000 AD -

254 Million people

1,500 AD -

425 Million people

Year 2,000 AD -

6,080 Million people

Fim da música, silêncio, ao que se sobrepõe o vocal, agora em volume mais baixo e padrão descendente de entoação.

Trovejar.

2 Trying to understand

The system of Life

Trying to understand myself

I created the world to be

An image of myself

Of my mind.

A voz-feita-de-vozes do “eu” apresentada na faixa anterior é reintroduzida, ecoando, sobreposta a sons de trovão e vento.

3 All of these thoughts

all of these doubts and hopes

Inside

I took out to form a new breed

A new way to be

And now I am many, so many

So much larger than ever I were

Yet, at the same time

So much smaller

And more vulnerable

4 They all carry shards of the whole

Together they become me

I see them interact, develop

I see them take different sides

As were they different minds

Believers of different ways

And different gods

Um choro abafado é ouvido ao fundo, em volume mais baixo do que a voz narradora.

5 I think they will teach me something...

Apenas a voz do narrador ecoa no ambiente silencioso.



Tem início uma melodia.

O fim do tempo eterno e contínuo, anunciado no final de “*Animae Partus*”, é reafirmado em “*Deus Nova*”. O tempo, antes eterno, agora não só é marcado, mas também dividido e subdividido. Assim, a uma base musical feita de notas que ressoam em *articulação* de tendência *conectiva*<sup>141</sup> – lembrança, talvez, daquela eternidade –, sobrepõem-se melodias compassadas, medidas, com tempo cada vez mais dividido, em *articulação disjuntiva*, produzindo uma sensação de aceleração. A isto se soma a introdução de sons artificiais, modernos e gritantes, produzidos pelas guitarras elétricas, que vão se sobrepondo aos sons mais tradicionais e refinados a que remetem (por *conotação*<sup>142</sup>) os instrumentos orquestrais de cordas e sopro. Há, assim, uma passagem da homofonia orquestral à monofonia pesada do *metal*, das impressões harmoniosas do ambiente *hifi*, ao estrondo e à multiplicação e (con) fusão de vozes do ambiente *lofi*<sup>143</sup>.

O que era organizado de modo que, sob uma hierarquia, todas as vozes tivessem espaço e fossem propriamente ouvidas dá lugar, nessa passagem acelerada do tempo, a uma situação caótica. Ainda há uma organização, e persiste a heterogenia de vozes. Estas, porém, têm sua qualidade e seu papel individuais ofuscados pela constituição de uma massa unitária. Dentre estas vozes, a voz humana – narradora da progressão do crescimento populacional – é apenas mais uma. Ela não chega a destacar-se das demais, não se estabelece em perspectiva em relação às outras vozes (instrumentais): está *imersa* na música (Leuween, 1999, p. 28). Assim, o humano integra esse ambiente que se constitui no caos, não ocupando lugar privilegiado. Do mesmo modo, a letra se integra à música, o sentido de caos construído em palavras é correspondido pelo construído no som. Ou seria o contrário? Nisto pode-se observar uma interação dinâmica entre *teoria* – “representada” em linguagem verbal – e *prática* – “realizada” como música. Nisto se observa, pois, a (re)construção da perspectiva crítica de *Pain of Salvation*, de questionamentos e reconfigurações das fronteiras entre espaços e linguagens.

A partir dessa relação que se estabelece entre letra e música/som, o momento em que se narra – por outra voz narradora que não a do Deus que fala por uma voz-feita-de-vozes – a chegada aos 6.080 milhões de habitantes (último verso da primeira estrofe)

<sup>141</sup> Segundo Leeuwen (1999, p. 111), “A disjunctive articulation makes every one of the sounds in a melodic phrase separate and emphatic. Connective articulation makes the sounds in a melodic phrase flow into each other in a smooth and sensuous way”. Cf. nota 85.

<sup>142</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

<sup>143</sup> Cf. nota 82.

merece destaque. Neste ponto, a música silencia. Resta apenas a voz narradora: “6,080 million people”. Se o padrão da entonação desta voz até aqui era ascendente, sugerindo empolgação, otimismo ou a continuidade do crescimento, neste verso o padrão torna-se descendente, marcando um fim – da empolgação, do otimismo, deste momento narrativo – ou o esgotamento da energia propulsora da progressão populacional.

Instala-se novamente o ambiente *hifi*: somos remetidos àquele lugar habitado por Deus em “*Animae Partus*”. No estabelecimento dessa ponte entre o plano divino – do ambiente *hifi*, do tempo eterno – e o plano humano – do crescimento populacional, no caótico ambiente *lofi* –, ressoa um trovejar. Na seqüência, reaparece a voz divina; há agora o estabelecimento de uma perspectiva e de uma hierarquia: o trovejar, inicialmente *Figure*, passa a *Ground* diante do Deus presentificado em sua voz-feita-de-vozes humanas (*Figure*).

Por um lado, podemos entender que a voz desse Deus prevalece sobre a voz da natureza, colocando o mundo natural em posição de cenário onde se passa sua busca por identidade. Por outro lado, a introdução do som de uma natureza reconhecível, de um barulho ao qual estamos habituados em nossa vida terrena (o trovejar, prenúncio de chuva), situa o protagonista e sua narrativa num mundo familiar ao ouvinte. Além disto, outro indício de que a história e o narrador de *BE* dizem respeito ao nosso universo, ao mundo contemporâneo, ao espaço e ao tempo do ouvinte é apresentado pela letra da canção: trata-se de um mundo em que há no ano 2000 cerca de seis bilhões de habitantes.

Assim, à medida que a narrativa se transfere de um espaço indefinido e de um tempo eterno à nossa realidade natural e temporal, vemos (ouvimos) o mundo e a humanidade, tal qual os conhecemos, sendo construídos como um *contexto* à existência de Deus e à história de *BE*.

Nesse momento há de se observar que este contexto que se cria – o mundo e os homens – surge como criação do próprio sujeito que quer conhecê-lo e conhecer a si mesmo, conforme indicam os versos da segunda e da terceira estrofes. O Deus personagem-narrador afirma então: “I created the world to be/ An image of myself/ Of my mind”, e ainda: “All of these thoughts/ all of these doubts and hopes/ Inside/ I took out to form a new breed [grifo nosso]”. O mundo e a humanidade são declarados, assim, criações suas, produto de suas “dúvidas e esperanças”. Nestas afirmações, há, pois, a indicação de um alto grau de subjetividade na constituição do mundo – de todo o contexto – que somos postos a observar a partir desse momento da narrativa. Mais ainda, se esse mundo e essa

“nova raça” (o homem) que se criam são “uma imagem” de seu criador, exteriorizações de seus “pensamentos, dúvidas e esperanças”, o próprio “eu” integra e participa do contexto. Já fica aqui indicado que nessa história conhecer o mundo deve equivaler a conhecer a si mesmo; conhecer a criatura dirá algo sobre a identidade de seu criador. As implicações disto, no entanto, parecem escapar ao personagem narrador no momento em que ele inicia sua jornada de (auto) conhecimento...

Uma observação (supostamente<sup>144</sup>) distanciada do mundo e da humanidade é então proposta por Deus como modo de compreender o “sistema da vida” e a “si mesmo” (segunda estrofe). Buscando tal distanciamento, Deus se multiplica e se fragmenta, fazendo-se muitos, que reconhece como “muito maiores do que ele jamais foi, mas ao mesmo tempo, muito menores e mais vulneráveis” (terceira estrofe). Desse modo, na indicação de tal diferença entre o observador e os seres observados (entre o criador e sua imagem), notamos que o personagem não se identifica com eles, e já não os vê como parte de sua subjetividade, mas como *objetos*, como “Outros”. Daí referir-se aos humanos com pronomes de terceira pessoa – “they” / “them” (“eles” / “os”), na quarta estrofe –, evitando a proximidade deles<sup>145</sup>.

Ainda assim, nesta multiplicação e fragmentação do Criador, reconhece-se que as unidades menores criadas “carregam cacos” de sua totalidade, recompondo-o em conjunto: “And now I am many, so many”, “They all carry shards of the whole/ Together they become me”. Assim, neste trecho da canção – conforme já sugeria a polifonia na música – expõe-se um todo composto de partes (cada qual com um papel ou função), de modo que em certo nível a unidade não seja indivisível nem homogênea. Vai-se sustentando e expandindo, pois, como caracterização do protagonista sua existência em níveis, diversos porém inter-relacionados, já apresentada por modos diversos e em momentos anteriores na narrativa de *BE*<sup>146</sup>. Mais do que isso, dá-se margem aqui a vermos nessa história de criação a humanidade não só como um coletivo – uma massa representando os homens como um todo –, mas também como uma pluralidade – lembrando a individualidade dos componentes do grupo.

<sup>144</sup> Digo “supostamente” porque, como afirmado no parágrafo anterior, tal distanciamento é limitado, uma vez que o próprio sujeito integra o contexto que toma por objeto de observação.

<sup>145</sup> Segundo Huddleston (1984), enquanto a primeira pessoa pronominal se refere ao falante/escritor, e a segunda pessoa se refere ao seu destinatário, a terceira pessoa se refere ao elemento que não participa ativamente do processo de comunicação. Os pronomes de terceira pessoa se referem, assim, ao objeto de que se fala.

<sup>146</sup> Cf. Seção 2.2.2, pp. 105-106.

Além disto, é interessante notar que são estes níveis de existência – possibilitados pela fragmentação ou pelo entrelaçamento de unidades maiores ou menores – que permitem ao protagonista da história *experimentar* a humanidade a partir de diversas posições, numa tentativa de ampliar seu (auto) conhecimento: “I see them interact, develop/ I see them take different sides/ As were they different minds/ Believers of different ways/ And different gods”. Ainda neste trecho, associando repetidamente a visão – “I see them” (“Eu os vejo”) – ao aprendizado de Deus, ao desenvolvimento de seu conhecimento, sugere-se pela primeira vez na narrativa uma correlação entre conhecimento e identidade e visão de mundo, entre criar-se o mundo e ver-se o mundo. Haverá algo mais nesta narrativa de criação do homem e do mundo que *re-produza* o projeto de revisões de histórias e (re)criações de mundos a partir de outras perspectivas que não as normais<sup>147</sup>? Voltaremos a esta questão no decorrer de nossas análises...

Por fim, ainda com relação aos versos citados, é de nosso interesse notar *o que* este protagonista da história observará como fonte de conhecimento: a interação entre os humanos, seu desenvolvimento – “I see them interact, develop” [grifo nosso] –, e a heterogenia de suas escolhas, crenças e modos de vida – “I see them take different sides/ As were they different minds/ Believers of different ways”. Ou seja, o aprendizado de Deus se fará a partir da observação das vidas em movimento, das experiências e existências praticadas. Estaria, assim, em *BE* se estabelecendo uma relação entre identidade, conhecimento e modos de vida (*práticas*)<sup>148</sup>? Ainda é cedo para respondermos a esta questão. Veremos como ela se desenvolve...

Dando início a este aprendizado a partir das observações da vida em movimento, ouvimos (vemos) em “*Imago (Homines Partus)*” o mundo natural já criado – com árvores, florestas, oceanos – sendo ocupado pelo homem que acaba também de nascer. Lembrando que a humanidade e o mundo são criados como imagem de Deus – o que lhe permite ver a certa distância seus “pensamentos”, “dúvidas” e “esperanças”<sup>149</sup> –, é marcante nessa canção que a voz, os sentimentos e os desejos de Deus se (con)fundam com as do homem.

A narração aqui não é feita por aquela voz-feita-de-vozes, mas por uma voz humana única. O narrador não é, pois, o Deus protagonista de *BE*, mas outro alguém, que

<sup>147</sup> Cf. Seção 2.2.2, pp. 101, 105-106.

<sup>148</sup> Ao levantarmos esta questão perguntamo-nos se há alguma relação entre a narrativa de *BE* e aquela perspectiva sistêmica e dinâmica de cultura e sociedade discutida na Seção 1.2 deste trabalho.

<sup>149</sup> Conforme observamos na análise de “*Deus Nova*”.

conta (canta) a história, apresentando o ser humano e seus desejos primordiais – base do modo de vida dessa Imagem (ou desse “caco”) do personagem-narrador total e fragmentário.

*Imago (Homines Partus)*

Letra	Eventos sonoros em destaque
	<p>Percussão, respiração leve;            Melodia tocada à bandola, passando também à flauta;            mesma melodia tocada ao piano e também cantada por uma voz grave e tensa;            Mesma melodia tocada por todos os instrumentos (acústicos) simultaneamente. (Melodia caracterizada pelo ritmo <i>staccato</i>, articulação disjuntiva.)</p>
<p>1 Spring came with awakening, came with innocence and joy. Spring came with fascination and desire to deploy.</p>	<p>À melodia instrumental sobrepõe-se o vocal, em melodia semelhante àquela, mas com maior variedade de tom. A voz é masculina, em padrão de entonação ascendente, mais alta (em volume) que o instrumental; tensa, tendendo ao vibrato.</p>
<p>2 Summer came with restlessness and curiosity. Summer came with longing for the things we could not be.</p>	
<p>3 Take me to the forest, take me to the trees – take me anywhere as long as you take me. Take me to the ocean, take me to the sea – take me to the Breathe and BE.</p>	<p>O vocal se torna mais suave, baixo (em volume), menos tenso.             Neste verso o vocal retoma a qualidade inicial, tornando-se mais alto (em volume) e tenso. O padrão se mantém nos versos seguintes.</p>
<p>4 Autumn came with knowledge, came with ego came with pride. Autumn came with shamefulness for the things we could not hide.</p>	
<p>5 Winter came with anger and a bitter taste of fate. Winter came with fear for the things we could not escape.</p>	
<p>6 Take me to the forest, take me to the trees – take me anywhere as long as you take me. Take me to the ocean, take me to the sea – take me to the Breathe and BE.</p>	<p>A melodia instrumental muda nesse trecho, caracterizando-se pela articulação conectiva, em padrão descendente, predominando o som da flauta. O vocal, como antes, torna-se mais baixo (volume) e mais suave, voltando à qualidade inicial no verso</p>

- 7 Teach me of the forest, teach me of the trees – final.  
teach me anything as long as you teach me.  
Teach me of the ocean, teach me of the sea –  
teach me of the Breathe and BE.
- Vocal e instrumental se unem e entoam em polifonia a melodia inicial.
- 8 See me! I am the one creation.  
Hear me! I am all the love that came from  
Animae.  
Know me! I am the incarnation.  
Fear me! I am all the power held by Animae.  
  
Me!
- Quebra do padrão rítmico e melódico:  
Nestes versos, o vocal torna-se mais tenso, áspero, e alto (volume), revestido ainda por um ecoar.  
Em padrão inicialmente ascendente e em volume alto, a melodia (tanto instrumental quanto vocal) torna-se descendente e soa mais baixa (volume) no verso final. Nesta última palavra/verso, o vocal se prolonga.
- 9 Give me of the forest, give me of the trees –  
give me anything as long as it's for me. Give  
me of the ocean, give me of the sea – give me  
of the Breathe and BE.
- Retorno ao padrão vocal inicial; repete-se a melodia em articulação conectiva, em padrão descendente, com predomínio do som da flauta, já apresentada antes.
- 10 Give me all the forests, give me all the trees –  
give me everything as long as it's for free. Give  
me all the oceans, give me all the seas!
- A qualidade vocal apresenta uma variação, tornando-se mais tensa e áspera do que na estrofe anterior.
- 11 Give me all the breathing BE!
- Retoma-se o som percussivo introdutório da canção acompanhado de voz, em volume gradualmente mais baixo.  
Sons de chuva e trovejar.

Com o desejo por receber o “sopro e o ser” sendo afirmado repetidamente ao longo da canção, é a ansiedade do eu-lírico em receber o sopro divino e sua conseqüente existência na Terra que marca o momento narrado em “*Imago*”.

Como que estabelecendo um diálogo com o texto bíblico do Gênesis, nessa canção assistimos (ouvimos) à chegada do homem a Terra. Como se ouve na melodia introdutória da canção, este meio – composto pela *paisagem sonora* (Leeuwen, 1999) – é inicialmente

tranqüilo e harmonioso, com uma variedade de vozes interagindo seqüencialmente segundo um padrão de *repetição* (e não *chamado e resposta*)<sup>150</sup>, como se não se estabelecesse nenhuma forma de hierarquia ou segregação, mas todos os participantes estivessem em acordo quanto ao papel desempenhado por cada um. Já num segundo momento, introduz-se na canção o vocal – sugestivo da presença humana no mundo recém-criado. Representado por uma voz masculina, o homem aparece de início integrado ao ambiente, participando dele como mais uma voz entre as outras já existentes. No entanto, esta situação não demora em se alterar.

Ainda que a melodia inicial permaneça a mesma, sendo inclusive reproduzida vocalmente, o padrão de interação seqüencial por repetição é substituído agora por um padrão de *simultaneidade homofônica* (Leeuwen, 1999, p.81), com a voz humana gradativamente assumindo papel de destaque sobre as vozes dos instrumentos. Assim, com o início da letra da canção, a melodia vocal se coloca sobre a instrumental, assumindo o primeiro plano da perspectiva sonora, tornando-se *Figure*. Há agora uma hierarquia: o elemento humano predomina sobre o meio natural em que se insere. Começa a ser caracterizada assim a relação estabelecida entre o homem e o mundo.

Com a transição das estações Primavera, Verão, Outono e Inverno marcando tanto a passagem do tempo neste mundo novo quanto o desenvolvimento do homem ali, vemos como tudo se inicia com um despertar “inocente” e “alegre”, com a “fascinação” pelo novo e o desejo de “entrar em ação”. Em seguida, passa-se a um estágio de “inquietação” e “curiosidade”, marcado pelo desejo por “coisas que não poderíamos ser”, ao que segue um tempo de expansão do “conhecimento”, do “ego” e do “orgulho”, junto da “vergonha pelas coisas que não poderíamos esconder”. Finalmente, chega-se à “raiva” e “um gosto amargo de destino”, e o temor “pelas coisas de que não poderíamos escapar”.

Esta passagem de um estágio de desenvolvimento para outro, cabe notar, ao mesmo tempo em que é contada (cantada) nesses versos é realizada formalmente (e ouvida) no refrão da canção. Contrariando o esperado, o refrão não se mantém o mesmo ao longo de toda a peça, mas vai apresentando nuances diferentes, que marcam também a transição de um momento para outro. Assim, no início tudo o que Imago – representado pelo “eu” da canção – pede é que *seja levado* às florestas, às árvores, aos mares e oceanos, ao sopro e ao ser, ou que *seja ensinado* sobre isto tudo (estrofes 3, 6 e 7). Já no final, porém, ele pede que *lhe sejam dadas* florestas e árvores e oceanos e mares, e o sopro e o ser, e “todo ser

<sup>150</sup> Leeuwen (1999, p. 72); Cf. Seção 2.1, p. 86.

que respire” (“all the breathing Be”), e qualquer coisa que possa lhe pertencer e que lhe seja livre de custo – “as long as it’s for me”, “as long as it’s for free”, diz ele (estrofes 9, 10 e 11).

Assim, a atitude de *observação* que caracterizava este representante dos homens e caco de Deus nas três primeiras apresentações do refrão, no início de sua instalação no mundo, com o passar do tempo é substituída por uma atitude de *posse*, quando “take me” ou “teach me” são substituídos por “give me” no final da canção. Mais do que isso, há uma ampliação do objeto de desejo humano: antes limitado ao meio ambiente, ele agora inclui “qualquer coisa” e “todo ser que respire”. Rapidamente, então, passa-se da inocência primaveril e da mera curiosidade a uma série de desejos desenfreados. Esta transição entre o Verão e o Outono, que levaria ao crescimento do ego e do orgulho, é *re-produzida* musicalmente por uma quebra da estrutura rítmica e melódica que acompanha a oitava estrofe.

Neste trecho a *qualidade vocal* (Leeuwen, 1999) sofre uma sensível variação em volume, sendo ainda revestida por um efeito de ecos. Assim, cria-se uma noção de grandiloquência e distanciamento dessa voz em relação ao seu ouvinte e ao meio em que se localiza. Somando-se a isto o padrão melódico marcadamente disjuntivo (quebrando a fluidez da música) e o uso dos imperativos verbais “see me!”, “hear me!”, “know me!” e “fear me!”<sup>151</sup> (todos pontuados por exclamações), o que se tem é um discurso enérgico manifestando uma atitude de exigência de reconhecimento do narrador-personagem de “*Imago*”.

Deste modo, parece ser a tomada de conhecimento do homem sobre quem ele é – “a criação”, “todo o amor vindo de Animae”, “a encarnação”, “todo o poder que Animae detém” (oitava estrofe)<sup>152</sup> –, sua identificação como parte de Animae (o Deus criador que aparece nas faixas anteriores a esta), que exalta seu ego. Tal ampliação e amplificação do “eu” pode ser sentida também no prolongamento da palavra “me” no final desta estrofe. E é em decorrência disso que Imago passa a se sentir orgulhoso de si, reclamando direitos de posse sobre todo o mundo. A falta de nitidez de fronteiras entre o Deus criador (Animae) e sua imagem humana (Imago) nessa canção cria o efeito de mostrar essas entidades distintas e, ao mesmo tempo, integradas. Sabendo-se imagem de Deus e parte dele, o homem sente-se Deus e vê-se, então, como dono do mundo.

<sup>151</sup> Traduzidos como “veja-me”, “ouça-me”, “tema a mim”.

<sup>152</sup> Nos versos o narrador se identifica como “the one creation”, “all the love that came from Animae”, “the incarnation” e “all the power held by Animae”.



Dotados destes sentimentos e percepção do mundo, os seres humanos dão a sua existência um propósito de dominação, posicionando-se hierarquicamente em nível superior a todos os outros seres. Aquela ansiedade pela existência que permeia a criação do homem esconderia, assim, um desejo egocêntrico e uma compulsão pela posse. A isto podemos, então, associar uma perspectiva tanto humanista, quanto de se relacionar com o mundo a partir de uma visão que supõe sujeito (“eu”) - objetos (o outro; o meio), através da qual o homem principia sua história na Terra. As conseqüências deste modo de vida recém-inaugurado, entretanto, estão previstas na própria canção: ao ego e ao orgulho sucederão a vergonha do que não se pode esconder, um destino amargo e coisas das quais não se pode escapar.

Se por um lado isto pode ser entendido como início do delineamento de uma crítica ao modo de vida sustentado por aquela perspectiva humanista e egocêntrica, por outro, esta seqüência de momentos do desenvolvimento humano narrados em “*Imago*” novamente pode ser lida como intertextualidade entre a narrativa de *BE* e a versão bíblica para a criação do universo. Segundo o *Gênesis*, o homem é criado num estado de inocência, sendo corrompido pela curiosidade que o leva a provar do fruto da árvore do conhecimento, que acaba fazendo dele algo que não poderia ou não deveria ser: conhecedor do bem e do mal. É depois disso, então, que o ser humano descobre os sentimentos de medo e vergonha – medo da reação divina; vergonha de sua nudez – e, reconhecendo sua infração, tenta esconder-se de seu criador e de seu destino. Esta tentativa, porém, é falha. O homem acaba sendo expulso dos Jardins do Éden, amargando uma existência desgraçada na Terra.

No entanto, há de se observar que tal relação de intertextualidade não significa que “*Imago*” e *BE* repetem a história religiosa. Enquanto em linhas gerais há uma aproximação entre os dois textos, nem a caracterização nem a apresentação nem o propósito de existência do Deus de *Pain of Salvation* coincidem com dos textos da *Bíblia*. Além disto, pelo que se observou até aqui, *BE* não se baseia em dogmas, mas em questionamentos.

Assim, se a banda não pretende repetir o texto religioso, a intertextualidade, inclusive já estabelecida por outros meios<sup>153</sup>, funciona no sentido de tirar da *Bíblia* a aura de verdade absoluta, colocando-se junto a ela como (mais) uma versão possível da existência de Deus e da criação do universo. Também, a intertextualidade produz o efeito de delimitar a narrativa de *BE*: assim como nas Escrituras, aqui se conta a criação do

---

<sup>153</sup> Cf. Seção 2.2, pp. 91-92.

homem e do mundo, narram-se histórias de vidas humanas, tudo se passando sob o olhar atento de seu *criador*. E se os textos bíblicos têm por finalidade ensinar um modo de vida religioso, regulado por leis divinas, *BE* se propõe também a narrar uma trajetória de ensino e aprendizado de uma perspectiva, de um modo de se viver.

Retomando, assim, a análise de “*Imago*” em meio à trajetória de aprendizado do personagem-narrador de *BE*, este é o primeiro momento de sua afirmação identitária em forma humana. Assim, conforme já observado anteriormente, o homem se coloca como dominador soberano sobre o mundo. Não há dúvidas ou interrogações nesse momento quanto a isto; há apenas certezas exclamadas. E é com essa identidade inquestionável que *Imago* (ou o homem ou Deus em forma humana) passa a viver na Terra.

Dando seqüência à narrativa, “*Imago*” termina com sons de trovões e chuva, ao mesmo tempo retomando “*Deus Nova*” (também pontuada por um trovejar) e se ligando a “*Pluvius Aestivus – Of Summer Rain*”. Trazida também nas páginas do encarte do CD dedicadas à apresentação desta composição, a chuva cai sobre os homens, marcando o início da história humana<sup>154</sup>.



Figura 9 – A chuva: integração de níveis de significação (som, imagem, palavra).

Inserindo estes elementos sonoros em sua música, *Pain of Salvation* explora as noções de *proveniência* e *conotação* do som<sup>155</sup>, reforçando por meio deles a idéia de fertilidade e pureza (que envolve a chegada do homem ao mundo), bem como a localização da narrativa num ambiente familiar ao ouvinte – a Terra. Está completo o ciclo de nascimento do espírito, divino e humano, trazido pelas chuvas.

<sup>154</sup> Referência ao subtítulo da composição, “*Homines Fabula Initium*”.

<sup>155</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

Tomando o capítulo “*Animae Partus*” como um todo e somando-o ao Prólogo de modo a comporem uma unidade em *BE* que nos narra parte da busca identitária de seu protagonista (Deus) e da história da humanidade na Terra, vemos aqui o início do delineamento de questões narrativas que vão caracterizando tanto os personagens e a história, quanto a proposta deste narrar. Conforme observamos ao longo das análises aqui apresentadas, a idéia de existências em níveis ou planos distintos, porém interligados – com unidades menores (observadas em menor escala) capazes de se integrar e formar um quadro mais amplo –, ou de uma totalidade fragmentária aparece por diversas vezes, constituindo um elemento importante ao desenrolar da história do álbum<sup>156</sup>. Assim, é a partir desta existência que Deus poderá observar e experimentar a vida, adquirindo o tão desejado (auto) conhecimento. Tamanha parece ser a importância dessa idéia em *BE* que é possível vermos (ouvirmos) sua *re-produção* no plano da narração. Deste modo, já nessas faixas iniciais do álbum, percebemos que letra e música e imagens, se tomadas isoladamente, possibilitam uma visão do assunto da canção ou da caracterização de seus personagens em menor escala; porém, quando combinadas, elas – a exemplo da existência total e fragmentária referida nos versos de “*Imago*” – compõem uma totalidade, oferecendo-nos uma visão mais ampla e completa do universo narrativo. Assim, como num mosaico<sup>157</sup>, peças independentes menores se integram para formar uma peça maior.

Pensando, assim, na perspectiva *crítica* adotada por *Pain of Salvation* em seu fazer musical e em sua participação na cultura – conforme observamos na Seção 1.2.1.2 deste trabalho –, podemos ver nisto a (re)construção daquela idéia de que significados e identidades são constituídos a partir do contexto em que se inserem, podendo, ainda, dar margem a interpretações diversas ou a ser vistos (ouvidos) de modo também diverso. Mais ainda, o estabelecimento deste novo padrão de existência na narrativa de *BE* – que nos mostra (convida-nos a ver e ouvir) a totalidade fragmentária – condiz com proposta de revisões e (re)criações de mundos e histórias que, conforme notamos na Seção 2.2.2,

---

<sup>156</sup> Cf. Seção 2.2.2, pp. 105-106.

<sup>157</sup> Usamos a imagem de mosaico lembrando a seguinte observação sobre sociedades humanas como sistemas complexos: “Human communities exist as patches, and networks (see below), within natural ecosystems. Our communities are parts of larger ecosystems, and even our most artifactual cities show all the properties of ecosystems as a class. Any architectural survey will show the mixed-age mosaic, the mixed-use patches, the local diversity of ‘species’ types (person-types, artifact-types, natural types), in intimate dynamical interdependence” (Lemke, 2000a). Com isto lembramos a contextualização da narrativa de *BE* – situada no *complexo* sistema sócio-cultural contemporâneo, procuramos relações entre o mundo narrado e o mundo “real”.

parece permear o álbum. Cabe a nós aprofundarmos no decorrer do trabalho analítico aqui oferecido a caracterização desta *revisão* (outra visão) que assim se nos propõe.

Lembramos, assim, que apenas esta existência não seria suficiente à identificação do protagonista não fosse por sua contextualização<sup>158</sup> – localização no espaço e no tempo e relacionada a outras existências –, e que seu (auto) conhecimento deve ser adquirido ou expandido a partir das observações das diferentes vidas em movimento, das várias experiências humanas na Terra<sup>159</sup>. Relacionando, assim, a busca da identidade e o aprendizado e o conhecimento do protagonista da história a sua observação (ou visão) do mundo e à experimentação da vida, relaciona-se *ser a ver*, e *conhecer a experimentar*. Deste modo, a narrativa que *BE* começa a construir neste primeiro momento parece rever tanto o conceito de que identidade corresponderia ao nome ou à corporificação do sujeito simplesmente (à sua existência), quanto a idéia de conhecimento como abstração – distante, portanto, de práticas cotidianas. Ao invés disto, deixa-se transparecer aí certo *dinamismo* (inacabamento ou incerteza) de relações, que se entrelaçam, estabelecem-se e dissolvem-se<sup>160</sup> entre sujeitos, entre o sujeito e o meio que habita, entre vida e identidade, experiência e conhecimento, teoria e prática, material e imaterial. Se a identidade do sujeito deve ser contextualizada para que seja conhecível, deve ser porque ela não independente do tempo, do espaço e das relações do sujeito; sua *solidez* não deve ser eterna e universal. Do mesmo modo, se o (auto) conhecimento depende do olhar que se lança sobre a vida e da experimentação nela (dela ou com ela), insinua-se que ele não está dado, não é plenamente constituído, não é o mesmo para todos, tampouco se trata de uma abstração: antes, depende da atividade do sujeito, de seu trabalho de observação, de sua postura de aprendiz diante da vida vivida, praticada.

Portanto, se nessa recriação de mundo da (pela) narrativa de *BE* já esperávamos a dissolução de oposições excludentes e a reconfiguração de fronteiras, (re)construindo uma perspectiva que compreende solidez e significados contextualizados – pois num nível mais superficial da narrativa já se encontravam indícios destas práticas<sup>161</sup> –, agora podemos vê-las *re-produzidas* no próprio assunto da história. Assim, parece ser a ausência de uma identidade *essencial* e de um conhecimento *essencial* que, neste momento, impulsiona a narrativa. Por um lado, vemos, pois, seu protagonista – Deus em sua

<sup>158</sup> Cf. Seção 2.3.1, p. 111.

<sup>159</sup> Cf. Seção 2.3.1, pp. 120-121.

<sup>160</sup> O que nos remete à condição da vida contemporânea, conforme observamos na Seção 1.1, pp. 26-27.

<sup>161</sup> Como percebemos pelas análises superficiais do material verbal, visual e musical, apresentadas nas Seções 2.2, 2.2.1 e 2.2.2.

totalidade – buscando tais essências; por outro, vemos na fragmentação de Deus, nas inter-relações entre estes seus pedaços que dissolvem e recompõem sua totalidade, na identidade e no conhecimento que devem ser conquistados a partir de experimentações e observações, a não consolidação de um “eu” essencial ou de um conhecimento pronto, total e universal. Veremos como estes dois lados da história serão trabalhados nos capítulos seguintes...

Antes, porém, consideremos esses aspectos de *BE* num plano mais amplo. Tomada no contexto da discografia de *Pain of Salvation* e de sua proposta de participação crítica na cultura e na sociedade, podemos ver nesta narrativa a *re-produção* de sua perspectiva não conformista e questionadora de normas, convenções, conceitos e realidades pré-estabelecidas<sup>162</sup>. Oferecendo uma outra versão de Deus e da história da criação do mundo e desenvolvimento da humanidade e, ao mesmo tempo, rompendo com os conceitos *normais* de identidade e conhecimento, tanto quanto com as divisões tradicionais de gêneros e linguagens, este álbum não só sustenta aquela possibilidade de revisões, reescritas e recriações de mundos e de histórias que já localizamos (Seção 2.2.2), mas também nos faz um convite à indagação das *essências*, das verdades e realidades absolutas e universais. Deste modo, a narrativa de *BE* vai-se configurando como desconstrutora da *normalidade*, como produto e produtora de inquietações nessa (dessa ou com essa)<sup>163</sup> (re)criação do universo.

### 2.3.1.1 Experimentar (com) a vida

Retomemos o fio que conduz a narrativa de *BE* – a trajetória de aprendizado de Deus. Conforme observamos na seção anterior, o início da história caracteriza seu protagonista, em sua existência total fragmentária, estabelece o contexto de sua existência – nos tempos da humanidade, na Terra, coexistindo com uma variedade de homens e pensamentos –, e traça o objetivo da criação do mundo e da observação da vida humana na Terra: aquisição e expansão do (auto) conhecimento e definição identitária. Feito isto, é chegado o momento das experiências e observações, de se pôr os planos em prática. Nesse segundo momento da história, assistimos (com olhos e ouvidos), pois, à busca pela

<sup>162</sup> Cf. Seção 1.2.1.2, pp. 72-73, 77.

<sup>163</sup> Cf. nota 17.

resposta da questão fundamental de *BE*: “Quem sou eu?”, procura responder agora Deus a partir do que *vê* e *vive* no mundo, a partir de como *vê* e vivencia o mundo.

No segundo capítulo de *BE*, “*Machinassiah – Of Gods and Slaves*”, assistimos ao homem *vivendo* segundo seus desejos de tudo possuir, de acordo com o que fora anunciado em “*Imago*”<sup>164</sup>. Vive-se, pois, sob o crescente desejo de dominação humana sobre o mundo. Vivem-se tempos de perda da inocência original e perda da certeza da ligação entre Deus e o homem ou mesmo a perda da certeza da existência de Deus. Nesse contexto, como se observa no título do capítulo, não se vive a promessa de salvação na figura do Messias, mas na constituição de um “*Machinassiah*” (num sistema salvador) “de deuses e escravos”. Ainda, esse é o momento também de surgimento de uma nova divindade, ou de novos desdobramentos daquele Deus já apresentado como múltiplo e fragmentário em sua unidade. Isto é o que indica o subtítulo “*Deus Nova*” de “*Lilium Cruentus (Deus Nova) – on the loss of innocence*”<sup>165</sup>, primeira faixa do capítulo.

Como um lírio ensangüentado que tem sua pureza alva maculada pelo vermelho-sangue, o homem – caco de Deus que experimenta a vida – torna-se menos inocente ao enfrentar a perda de um ente querido, a inevitabilidade de um destino mortal. Assim, o narrador desta canção se apresenta como alguém que, diante do sentimento de impotência trazido pela morte, perde a certeza de dizer-se “todo o poder detido por *Animae*” (presente em “*Imago*”, como vimos na Seção 2.3.1). “*Life seems too small when Death takes its toll*”, “*I try, I fail, I fall, like anyone you know/ I break, I bleed, like anyone you know*”<sup>166</sup>, conclui esse narrador representante do homem comum, um caco divino.

Deste modo, Deus aprende a lição de uma existência frágil e efêmera. Este aprendizado, como vemos (ouvimos) na conclusão citada acima, coloca-o diante de um “eu” pequeno e perdido diante do mundo, de sua incapacidade de compreendê-lo totalmente – o que o leva a buscar explicações para seu sofrimento, para sua dor: “*I need something to blame for this pain*”<sup>167</sup>, ouvimos também no refrão da canção.

Nesta situação, ao se dirigir ao seu interlocutor – genérico, representado pelos pronomes de segunda pessoa (“you”, “tu” / “vós” ou “você” / “vocês”) – que pode ser

<sup>164</sup> Cf. Seção 2.3.1, p.122-127.

<sup>165</sup> *Lilium cruentus* poderia ser traduzido livremente como lírio ensangüentado, lírio sanguinolento, lírio manchado de sangue.

<sup>166</sup> “A vida parece pequena demais quando a Morte cobra sua tarifa”, “Eu tento, eu falho, eu caio, como qualquer um que você conheça”, dizem em tradução livre os versos citados.

<sup>167</sup> Traduzido livremente, o verso diz: “Eu preciso de algo a que culpar por essa dor”.

identificado com o próprio ouvinte da canção, este caco de Deus (ou sua Imagem) reconhece-se (no) ser mortal. Nos versos citados, aquele que antes exigia ser temido e reconhecido em toda sua força e glória, e distanciava-se de todo o mundo – conforme (ou)víamos em “*Imago*” – agora tenta uma reaproximação, mostrando-se alguém comum, “como qualquer um que você conheça”.

Neste ponto, a reação do personagem-narrador em face da perda coincide com as reações dos outros personagens narrados por *Pain of Salvation* em sua discografia, comentados na primeira parte do presente trabalho. Assim, seguindo o padrão das narrativas anteriores, a perda de suas certezas leva o personagem a reavaliar sua identidade, sua relação com o outro, com o mundo, enfim, a partir de outra perspectiva – a partir de questionamentos. Deste modo, em *BE* este novo momento da experiência do personagem-narrador lhe produz uma outra identidade: Nauticus é introduzido na narrativa.

Apresentada na faixa “*Nauticus (Drifting)*”, esta nova versão de Deus parece corresponder a uma identidade instável e fluida. Identificando-se (a partir das perdas que experimenta na canção anterior) como um *navegante*<sup>168</sup> sem destino, esse fragmento de Deus que se desidentifica como divindade poderosa, essa parte do Criador que se reconhece criação e se sente perdido no mundo, pede ajuda a seu Senhor numa prece. “Oh Lord/ Won’t you hear a sinner’s prayer/ Oh Lord”<sup>169</sup>, ele suplica. E neste pedido desesperado pela presença de Deus, neste ato de perguntar-se se seu chamado será ouvido, configura-se um quadro de ausência divina: não se chama por alguém que está presente, não se duvida do atendimento de uma prece quando se tem a certeza de que ela é ouvida.

Expressas verbalmente, a sensação de solidão, a introspecção e a atitude de apelo religioso, de tentar reconectar-se ao divino, são também produzidas musicalmente. Num ambiente *hifi*<sup>170</sup>, a melodia entoada vocalmente é tudo o que se ouve em meio ao profundo silêncio. Em volume e tom predominantemente baixos e andamento lento, seguindo um padrão melódico de tendência conectiva<sup>171</sup>, este canto faz sentir a longa duração e a profundidade dos sentimentos verbalizados, bem como situa o ouvinte muito próximo de seu interlocutor. Com isto, situa-se a fala do narrador-personagem (Nauticus) na esfera

<sup>168</sup> A palavra latina *nauticus* pode ser traduzida como marinheiro ou naval.

<sup>169</sup> Os versos podem ser traduzidos como “O Senhor/ Não ouvirás a prece de um pecador?/ O Senhor”.

<sup>170</sup> Cf. nota 82.

<sup>171</sup> Cf. notas 84 e 141.

privada, colocando-se o ouvinte da canção na posição de seu confidente, como alguém que tem acesso aos seus pensamentos, ou como alguém que tem tais pensamentos.

Ainda, construindo-se como um *spiritual*<sup>172</sup> – e assim explorando as noções de *proveniência* e *conotação*<sup>173</sup> – “*Nauticus*” transforma o que seria uma experiência individual do narrador-personagem em uma experiência comum e familiar ao ouvinte: esta não é a primeira vez que se faz uma oração assim; esta não é a primeira vez que se ouve um canto assim; esta não é a primeira vez que se sente distante de Deus assim. Filiando-se de tal modo a toda uma tradição de cantos de fundo religioso e espiritual, e revestindo-se de sentimentalismo, esta canção de *Pain of Salvation* parece não só querer situar a narrativa no mundo reconhecível pelo ouvinte, mas buscar uma aproximação ainda maior entre a experiência de seu personagem e a do ouvinte no mundo. Assim, o sentimento de perda, a sensação de se estar sozinho e desorientado, que caracterizam *Nauticus* nesse momento muito se assemelhariam àquelas incertezas ou *indeterminações* de que (ou com que) Bauman (1999) diz sofrer o homem no mundo globalizado.

Conectando assim mundo ficcional – o dos personagens de *BE* – e mundo “real” – onde vivemos nós, ouvintes do álbum –, esta trajetória de aprendizado sobre identidades e de aquisição de conhecimento, possibilitando (favorecendo) a identificação entre seus personagens e os ouvintes, parece querer capturar a todos nós. Talvez observando estas vidas ficcionais em movimento, possamos aprender algo sobre nós mesmos<sup>174</sup>...

Assim, passamos à última canção deste capítulo (a uma última vivência desses Deuses e escravos<sup>175</sup> sobre a Terra), “*Dea Pecuniae*”. Lembremos que nos comentários iniciais sobre este segundo capítulo de *BE* levantamos duas possibilidades de interpretação do subtítulo “*Deus Nova*” que acompanha essa narrativa da perda de inocência. A primeira delas, discutida até aqui, seria o desdobramento do Deus narrador-personagem em mais uma identidade – a identidade navegante, transitória, de *Nauticus*. A outra possibilidade seria o surgimento de uma nova figura divina na história. Diante disto, a existência de uma “*Deusa do Dinheiro*” (“*Dea Pecuniae*”) na narrativa merece ser considerada.

<sup>172</sup> Conforme Hobsbawm (2008), *spirituals* constituem uma forma de música folclórica negra que se desenvolve nos Estados Unidos da América, estando ligado à religião e a funções sociais coletivas.

<sup>173</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

<sup>174</sup> Esta hipótese de que *BE* poderia ser tomada como história de aprendizado para o aprendizado (do leitor/ouvinte), lembramos, já nos surgiu quando comentamos a intertextualidade entre o álbum e os textos bíblicos (Cf. Seção 2.3.1, pp. 126-127).

<sup>175</sup> Em referência ao subtítulo do capítulo, “*Of Gods and slaves*” (“De Deuses e escravos”).



Composta por três partes (“*I. Mr. Money*”, “*II. Permanere*”, “*III. I raise my glass*”) <sup>176</sup>, esta sétima faixa do álbum nos apresenta dois novos personagens, personificações das relações humanas com os bens materiais: Mr. Money e Dea Pecuniae<sup>177</sup>. Ouvidos em discurso direto, a Deusa do Dinheiro e seu seguidor falam abertamente sobre seus valores, desejos e sobre os modos como se relacionam com outros seres humanos e com o mundo em que vivem.

*Dea Pecuniae*

Letra	Eventos sonoros em destaque
	Som de motor de carro, acelerando; Início da melodia, em estilo blues, tocada à guitarra.
[Miss Mediocrity:] "Hey there sweetie. Don't I know you? I swear I recognize your face... and those beautiful eyes... You know, they say the eyes are the doorways to one's soul... There's a smile. A little shy, aren't we? Hey, do you wanna get out of here?"	Esta fala (voz feminina), conforme transcrita aqui, é ouvida ao fundo.
<i>I I. Mr. Money</i> [Mr. Money:] Hey Miss Mediocrity, gee, I'm sorry. You've seen me on TV, I'm Mr. Money. Now you want someone to hold you, and call when you're in town. Someone to calm you and confirm you, well, I'm here! ... to let you down. 'Cause outside these sexy cars and far from my trendy bars – behind these smiles... >>>>> [Miss Mediocrity:] "...maybe go someplace..." ... and sunscreen... >>>>> [Miss Mediocrity:] "...more quiet, where we could... you know... talk!" and "Live the Dream!"s – >>>>> [Miss Mediocrity:] "... and get to know each other..."	Entrada do vocal principal: voz masculina, alternando entre alta e baixa (tom), mediana (volume), suave, aproximando-se do ritmo da fala, e com o mesmo padrão melódico do instrumental (ascendente, alternando entre articulação disjuntiva e conectiva). A voz principal é acompanhada por outras vozes, também masculinas, em coro. Aquele mesma voz feminina é ouvida em volume mais baixo do que a voz masculina principal, simultaneamente a ela. A melodia instrumental original é suspensa; nesse trecho ouve-se apenas um instrumento de sopro acompanhando o vocal, que vai gradualmente se tornando mais alto (volume) e tenso.

<sup>176</sup> Os títulos podem ser traduzidos como: I. Sr. Dinheiro, II. Permanecer (ou permear), III. Eu faço um brinde.

<sup>177</sup> Cf. Seção 2.2.2, p. 99.

- I am cold!  
>>>>> [Miss Mediocrity:] "...no?"  
and mean!
- >>>>> [Miss Mediocrity:] "How about a ride in that Bentley up front? It's yours isn't it? I'll be a good girl, I promise! ...or bad... Whatever you like."
- 2 Daily Finance - that's me in the Armani. Got three Mercedes 350, two Ferraris.  
>>>>> [Miss Mediocrity, moaning]  
I could have bought a Third World country with the riches that I've spent. But, hey – all modern economics claim that I deserved every single cent.  
And the one time I'm the lesser half is when we split the tab.  
So, here's to Friends,  
>>>>> [Choir:] "Family and Liberty,"  
Genuinity!  
>>>>> [Choir:] "Here's to Happiness, Success, Good Press, No Stress..."
- 3 But most of all: Here's to me! Here's to me!  
Here's to Me! There will be nothing left! So, here's to Me!  
>>>>> [Dea Pecuniae:] "Oh, baby, baby."  
Here's to Me!  
>>>>> [Dea Pecuniae:] "I'll take care of you"  
Here's to Me! There will be nothing left...  
Nothing left... to you.
- 4 [Dea Pecuniae:] If you're looking for fulfilment; a Kingdom and a Crown, a Paradise of Free Rides – I am here! ... to let you down. I'll get you the sexy cars and a taste of divinity – a glimpse of the Stars.
- A melodia instrumental é retomada, introduzida pela batida pesada da bateria.  
O vocal é bastante tenso e alto (volume).
- Solo vocal, reproduzindo e improvisando variações sobre a melodia principal;  
Nova fala da voz feminina ouvida simultaneamente, em volume mais baixo.
- Mesmo padrão melódico, mas agora a voz do narrador que se sobrepõe ao instrumental é mais baixa (tom) e mantém a tensão, a aspereza e a altura (volume) atingidas nos últimos versos da estrofe anterior.
- Ao final do verso, ouve-se o tilintar de vidro.  
Mudança rítmica e melódica no instrumental: tempo acelerado, articulação disjuntiva, padrão melódico ascendente, predomínio de tons mais altos.  
Ao vocal principal (masculino) intercalam-se vozes femininas, cantando em coro os versos indicados.
- Tanto a melodia vocal, quanto a instrumental mudam tendendo à articulação conectiva com padrão ascendente.  
O vocal principal torna-se cada vez mais alto (volume), intercalando-se a uma voz feminina, que o acompanha, sobrepondo-se a ele, mas em volume mais baixo.
- No último verso, a qualidade do vocal principal muda: torna-se mais baixo (volume e tom), mais suave e relaxado.
- Solo de guitarra, improvisando sobre a melodia principal original.  
Entrada da voz principal: feminina, com ampla variação de tom, áspera (rouca), respirada ("breathy"), seguindo um padrão melódico

Immortality.

But then Vanity will leave you dried and scarred!

>>>>>> [Mr. Money:] “That's right, oh give it to me!”

5 Here's to Me!

>>>>>> [Mr. Money:] “Oh baby, baby”

Here's to Me!

>>>>>> [Mr. Money:] “You'll take care of me”

Here's to Me! To me...

## II. *Permanere*

6 [Mr. Money:]

But then when it's silent, and the lights from the bars go down... I need comforting.

'Cause somewhere there deep inside, feelings of loss arise...

And I hate to lose!

## III. *I raise my glass*

7 [Mr. Money:]

They say it's lonely at the top, then I'm as lonely as can be. But I am not too sorry – you see, I've chosen this company. I got myself a winning team: It's Me, Myself and I. You bet it's lonely at the top old friends, and I'm here today to tell you suckers why!

ascendente, em articulação disjuntiva e conectiva, aproximando-se do ritmo da fala.

O instrumental tem o tempo acelerado, padrão melódico ascendente, predomínio de tons mais altos. A articulação disjuntiva vai tornando-se conectiva; o som da guitarra se sobressai em meio aos demais instrumentos, soando mais alto (volume e tom), acompanhando o desempenho do vocal feminino e formando com este um par adjacente.

O vocal feminino torna-se gradualmente mais alto (volume e tom) e tenso, intercalado ou sobreposto ao vocal masculino, agora ouvido apenas ao fundo – em volume mais baixo do que o feminino.

No último verso, o padrão melódico (tanto instrumental quanto vocal) torna-se descendente, e mais baixo em volume. A voz feminina torna-se suave, menos tensa e novamente respirada.

Ambiente *hifi* criado pela música acústica apenas. Na introdução deste trecho, a melodia principal é tocada ao violino, acompanhado pelo piano. O andamento, no entanto, torna-se lento, e a música, baixa (volume).

O vocal principal masculino é suave, relaxado, baixo (tom e volume); o padrão melódico é descendente predominantemente; o andamento é lento.

O vocal se sobressai em relação ao instrumental, mais baixo (volume).

O vocal principal torna-se alto (volume), áspero, tenso; o andamento acelera gradualmente.

O instrumental acompanha a mudança vocal, e os instrumentos elétricos são reintroduzidos.

Também instrumentalmente é enfatizada a articulação disjuntiva, no ritmo staccato da bateria, alternado com pausas; a guitarra soa alto (tom e volume), acompanhando o vocal – compondo um par adjacente.

>>>>> [**Choir:**] Dea Pecuniae!  
Dea Pecuniae – Money rules...

Com a introdução do coro, alternando-se com o vocal principal, forma-se novo par adjacente, numa estrutura de chamado-resposta.

8 They claim that I get paid for my big  
Responsibility. But hey, you know... That is just  
a lame excuse for my egocentricity. They say  
that we're really the same you and I, and I truly  
do agree. You see, just like me, you live for me  
until the day you die.

9 And so I raise my glass to all of you who really  
believe that I get paid for my big responsibility.  
To all of you who suck it up and pay my debts.  
To all of you who think that my lifestyle does  
not affect the environment or the poverty. Well,  
maybe not more than marginally anyway. Good  
for you. And you know what? Here's to you...

O vocal principal é colocado na mesma altura (volume) do que o instrumental e as demais vozes, ficando imerso nesse conjunto.

10 And I raise my glass, to those of you who give  
their piece of the cake for free, for me to throw  
in the face of democracy. For those who help  
making solidarity ideologically untrendy, and  
charity individualistically idiotic, unsmart and  
characteristically bendy. I salute thee, you poor  
bastards, 'cause you all nod while I sit at your  
table!

11 So let's raise our glasses one last time, to give  
you all the greatest recognition and credit of all  
times – 'cause after all, let's face it: that's the  
only "thank you" you will ever get.

12 So come on now – raise your glasses!  
Here's to YOU! Here's to YOU! Here's to YOU!  
There will be nothing left – no!

O vocal começa a soar mais alto (volume) do que os outros instrumentos e vozes.

Nothing left...

O vocal principal se torna mais baixo (tom e volume), suave, menos tenso.

Pausa (silêncio).

Som de vidro estilhaçando.

O estrondo da bateria rompe o silêncio.

...but money...

O vocal reaparece, soando alto (tom e volume), tenso, áspero, em articulação conectiva no verso final de Mr. Money.

**[Dea Pecuniae:]** ... money.

A voz feminina soa baixa (volume), suave, relaxada, articulando num sussurro o verso final.

Breve silêncio.

**[Voice-over:]** “... The alternative gives a person a personal choice for hibernation. Persons at an adult age can make their own decision regarding their fate. I’m only trying to make life better for those who aren’t as lucky as you and I. I have nothing but the interest of humanity at...”

Com ruído branco ao fundo, ouve-se em volume baixo a fala de um homem.

**[Male voice 1:]** “My wish is too selfish, maybe ignorant... but I beg you to put some sense back in my life.”

Som de pressionar de botão de algum aparelho eletrônico, seguido por falas de vozes diversas.

Início da música: tocada ao órgão, em andamento lento, a melodia tende à articulação conectiva, baixa (volume) e alta (tom).

**[Male voice 2:]** “Are you there? I... I just called to see if you’re there... Sometimes... sometimes I feel I... sometimes I hate you. Lately, I just wonder if you’re there... Are you there?”

**[Male voice 3:]** “God, if you are love, why are we subjected to an increasing injustice throughout the world? Do you show us love by tormenting us? ... It doesn’t make any sense.”

Contrastando com as canções que a precedem, “*Dea Pecuniae*” apresenta na figura de Mr. Money um homem muito certo de si e de sua existência. Como o outro lado da moeda do processo de se desacreditar em Deus – que levava ao surgimento de Nauticus, consciência da efemeridade, fragilidade e fluidez da vida e da identidade –, Mr. Money e Dea Pecuniae surgem como aqueles que vêm nisto a oportunidade de se fazerem novos deuses. Trata-se, pois, da radicalização daqueles desejos egocêntricos de dominação do

mundo<sup>178</sup> – e isto se realiza pela aquisição de bens materiais, e pelo estabelecimento de relações sociais a partir de interesses financeiros e uma lógica de consumo.

Desse modo, Mr. Money é caracterizado ao longo da canção como membro da elite social, personificando valores capitalistas e consumistas. Assim, ele não aparece ambientado pela sonoridade religiosa de um *spiritual* ou contestadora do *heavy metal* ou erudita de uma sinfonia, mas falando a linguagem de modernidade do *jazz* (Hobsbawm, 2008). Também o diálogo – ou a tentativa de diálogo – (entre Mr. Money e a voz feminina que se intercala com os versos cantados) inserido na canção contribui para sua caracterização. Assim, Mr. Money demonstra profundo desinteresse pelo outro, divagando sobre si mesmo enquanto alguém (chamada por ele Miss Mediocrity) tenta lhe falar. Esta atitude, no entanto, não parece afetar sua interlocutora, que insiste em tentar uma aproximação.

A partir disto, podemos caracterizar a perspectiva a partir da qual são vistos os relacionamentos sociais nesse contexto: trata-se de uma relação sujeito-objeto. No entanto, não basta aqui dizermos que Mr. Money, investido de poder aquisitivo e material submete a garota a suas vontades. Há nesta situação certa ambivalência, pois se ele a vê como objeto, ela também reifica a si própria. Como observamos no parágrafo anterior, esta mulher não se incomoda em ser tratada com indiferença, desde que receba atenção de Mr. Money. Assim, oferece-se ao consumo e ao posterior descarte: “I’ll be a good girl, I promise!... or bad... Whatever you like”, propõe Miss Mediocrity. E tendo sua oferta aceita, conseguindo finalmente ter uma relação sexual com aquele senhor endinheirado – como indicam os gemidos inseridos na canção em seguida a esta fala –, ela é rapidamente esquecida, calada, desaparecendo de cena, não voltando mais a falar na canção. Vemos, pois, a relação dominante/dominado, culpado/vítima ser aqui problematizada: se existe a dominação, é porque há quem a sustente, submetendo-se a ela.

Continuando a desenvolver esta noção de ambivalência e a problematizar relações de dominação/submissão, a letra de “*Dea Pecuniae*” é composta de modo a dar voz ao personagem Mr. Money, que (em primeira pessoa e discurso direto, observamos) expressa livremente seus pensamentos. Deste modo, nas partes “*Mr. Money*” e “*I raise my glass*” o personagem apresenta um monólogo, enquanto em “*Permanere*” constitui-se um solilóquio. Mais do que uma simples classificação de modalidades, esta observação

---

<sup>178</sup> Cf. Seção 2.3.1, pp. 125-126.

importa na medida em que é indicativo de uma mudança de atitude do personagem, de sua apresentação em dois momentos distintos.

Enquanto fala em monólogo, expondo-se, portanto, a um interlocutor – seja Miss Mediocrity, seja Dea Pecuniae, seja o ouvinte – Mr. Money mostra-se seguro de si, afirmando sua superioridade em relação aos demais. Isto se nota tanto em linguagem sonora quanto verbal quanto visual. Assim, a perspectiva sonora indica isto colocando, na maior parte do tempo, Mr. Money em primeiro plano (como vocal principal, sobressaindo tanto sobre o instrumental quanto sobre outros efeitos sonoros), a música em segundo plano (em relação de simultaneidade homofônica com o vocal, funcionando como acompanhamento) e as falas de Miss Mediocrity mais ao fundo (em volume mais baixo do que todo o entorno sonoro). Ainda, a qualidade vocal deste personagem nos trechos de monólogo é, em geral, mediana ou alta (volume) e tensa (mas não trêmula), de modo que não soa tímida nem frágil, mas forte e energética. Passando dos tons mais baixos aos mais altos (inclusive com um solo vocal na primeira parte da canção), esta voz tanto remete ao *jazz* quanto reafirma a potência e a amplitude do domínio do personagem sobre seu entorno. Também a configuração de uma melodia de padrão predominantemente ascendente produz um efeito de concentração de energia, de potência, e de uma atitude positiva. Se em “*Imago*” isto se associava à atitude do homem querer a tudo possuir, agora ela se relaciona à possibilidade desse homem possuir tudo o que se quiser.

Na letra da canção, nas imagens dispostas em torno dela no encarte do CD, e no figurino do personagem na encenação de *BE*, há indícios de que a superioridade de Mr. Money sobre o resto do mundo e a garantia de sua manutenção se associam ao seu poder de compra e à posse de bens. Ele declara ter cinco carros de luxo, veste roupas de grifes de estilistas famosos – fabricantes e modelos são importantes, sendo bem especificados (primeira estrofe) –, aparece na televisão e no jornal de finanças, e “poderia ter comprado um país de Terceiro Mundo com o dinheiro que gastou” (segunda estrofe). Visualmente, *re-produzem-se* a riqueza e o elitismo do personagem (representado pelo vocalista da banda) tanto através do seu figurino – composto de terno, óculos escuros e cabelos bem penteados<sup>179</sup> (Figura 8) –, quanto pelos objetos em suas mãos – um carro novo, uma mulher bonita (Figura 10).

---

<sup>179</sup> Há de se notar que embora ele use terno, não usa gravata, mas o colarinho da camisa desabotoado; os óculos têm desenho moderno (e não tradicional); os cabelos, embora penteados e presos, são longos. Assim, Mr. Money não seria o trabalhador comum que passa a vida num escritório, mas estaria muito mais próximo à figura de um *bon-vivant*, de um *dandy*.



Figura 10 – Representação visual da reificação.

Dentre estes elementos cênicos e imagéticos, os óculos escuros parecem ser usados sob a força da representação de um *processo simbólico atributivo* (Kress, Leeuwen, 1998, pp. 108-112). Simbólicos tanto da desfaçatez de Mr. Money, quanto de sua visão filtrada e distorcida do mundo (pelo egocentrismo e pelo materialismo), estes objetos são usados pelo personagem e por sua acompanhante (Miss Mediocrity) no encarte do CD, sendo destacados pela forte iluminação que acentua seus contornos sobre a brancura (por superexposição) de seus rostos. Também nas imagens do DVD, os óculos escuros chamam atenção, desta vez por seu uso deslocado: em uma cena, eles são usados por Mr. Money já ao despertar – num uso fora do normal –, aparecendo também nos rostos de todos os músicos, apenas enquanto executam “*Dea Pecuniae*”. Assim nos mostra a Figura 11:



Figura 11 – Óculos escuros: representação simbólica atributiva.

Assim, com base em Kress e Leeuwen (1998), a identidade e os significados associados a estes homens e mulheres vivendo sob o valor e o culto do dinheiro não são representados como características naturais e intrínsecas suas, mas como algo que lhes é atribuído. O egocentrismo e o materialismo, portanto, não são mostrados em *BE* como parte da natureza humana, mas como criações artificiais suas, que, como óculos escuros, podem ser usados, encobrendo nossa visão, assim como podem ser removidos quando (se) desejarmos.



Mr. Money, porém, ignora isto. O único valor que ele vê é o monetário; sua identidade é baseada no dinheiro – como o próprio nome do personagem anuncia, “Sr. Dinheiro”. Daí ele estabelecer relacionamentos de uma perspectiva de consumo e descarte, como faz com Miss Mediocrity, como tem se tornado *normal* na sociedade de consumo contemporânea, no nosso mundo “líquido” e “globalizado”<sup>180</sup> (Bauman, 1999, 2005). Aos olhos deste homem, o outro não passa, pois, de meio de sustento de seu modo de vida; a possibilidade de identificação entre eles – inexistente – torna-se uma piada: “They say that we're really the same you and I, and I truly do agree. You see, just like me, you live for me until the day you die”<sup>181</sup> (oitava estrofe).

Assim, ao longo de toda a letra da canção a fala de Mr. Money é centrada em si mesmo: o pronome pessoal de primeira pessoa singular “I” (“eu”) aparece em sua fala 23 vezes, “me” (“mim” / “me”) 14, vezes, e o possessivo “my” (“meu”), 7 vezes. O único momento em que ele deixa de ser o foco é diante de Dea Pecuniae. Aparecendo pela primeira vez na canção entre as vozes do coro feminino que acompanha e completa o canto de Mr. Money – estabelecendo com ele relação de *seqüencialidade*, num *par adjacente* (Leeuwen, 1999, p. 76)<sup>182</sup> – em seu primeiro brinde (à Amigos, Família, Liberdade, Originalidade, Felicidade, Sucesso, à Boa Imprensa, à ausência de Stress e a si mesmo, na segunda estrofe), a Deusa do Dinheiro responde e dá apoio às palavras dele. Isto também se observa (e se ouve) na terceira parte da canção, em que ela reaparece como uma segunda voz, sozinha ou em coro, mas sem nunca competir com ele, sem nunca interromper sua fala ou contrariá-lo verbalmente.

Desse modo, Dea Pecuniae aparece como a entidade, o pensamento ou a lógica por trás do discurso daquele homem capitalista, materialista, de negócios. E no momento em que ela assume a voz principal na canção, deixando-o com papel secundário, confirma-se o poder dela sobre Mr. Money. Como uma voz áspera (rouca), respirada e suave, melodicamente ascendente, ela é a sedutora promessa de riqueza que pode torná-lo quase um deus: ela lhe dará “carros sedutores”, “uma amostra da divindade”, “um vislumbre das estrelas”, “imortalidade” (quarta estrofe).

No entanto, esta deusa vai decepcioná-lo: “I am here to let you down”, alerta ela. A realização de todos os seus desejos de consumo resultará em Vaidade, que o deixará “seco

---

<sup>180</sup> Cf. Seção 1.1, p. 27.

<sup>181</sup> Traduzidos livremente, os versos dizem: “Dizem que somos iguais, você e eu; e eu realmente concordo com isso. Sabe, assim como eu, você vive por mim até o dia em que eu morrer”.

<sup>182</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

e com cicatrizes” (“But then Vanity will leave you dried and scarred!”). Finalmente, seu apoio ao modo de vida de Mr. Money esconde também um interesse egoísta: “Here’s to Me!” (“A mim!”), brinda ela, agora em alto volume, trocando a voz respirada pela mais tensa e áspera, fazendo sentirmos um distanciamento entre ela e seu interlocutor – seja Mr. Money, seja o ouvinte. Tendo-o seduzido já – nesse momento se estabelece novo par adjacente entre os dois personagens, mas é ela quem chama e ele quem responde (em volume mais baixo, inclusive, aparecendo em segundo plano) –, ela celebra a si mesma em tom enérgico, e então vai se retirando de cena, à medida que a melodia entra num descendente e sua voz se torna mais baixa. Mr. Money fica só.

Inicia-se, assim, o solilóquio deste senhor endinheirado em “*Permanere*”. Musicalmente se estabelece o ambiente *hifi* (Leeuwen, 1999), os instrumentos elétricos são deixados de lado, e ouve-se apenas uma sonoridade acústica. Em volume baixo, a melodia ascendente que predomina tanto na primeira quanto na terceira parte da canção dá lugar a uma melodia predominantemente descendente, em articulação de tendência conectiva e andamento lento. A voz de Mr. Money volta ao primeiro plano, em homofonia com o instrumental (que lhe serve, então, de acompanhamento, de ambientação). Soando sensivelmente mais baixo em tom e volume do que nas outras partes da composição, a voz do personagem é agora suave, relaxada (e não tensa) e respirada. Trata-se de um momento de introspecção em que sentimos, com ele (como ele) sua fragilidade. “I need comforting”, sente ele, tomado por um “sentimento de perda” (“a feeling of loss arises”), como que compartilhando daquela incerteza e descrença de Nauticus. Isto, porém, dura pouco, e o modo como o “eu” egocêntrico apresentado em “*Dea Pecuniae*” lida com sua perda é bastante diferente do modo como o “eu” fragilizado de “*Nauticus*” o faz.

Enquanto Nauticus, sentindo-se desnordeado e distante do Deus poderoso e criador, aprende a efemeridade, a mutabilidade e a inconstância de sua identidade e de suas certezas, Mr. Money se recusa a perder (sua identidade e suas certezas). Seu momento de fragilidade é, pois, abruptamente interrompido por um brado nervoso: “And I hate to lose!” (“E eu odeio perder!”). Recuperando, então, a energia e a potência iniciais, sua voz neste verso final, na transição de “*Permanere*” a “*I raise my glass*”, torna-se tensa, alta (volume), com ampla variação de tom, reassumindo, ainda, o padrão melódico ascendente e a articulação de tendência disjuntiva. Também, os instrumentos elétricos voltam a soar, e a guitarra se sobressai aos demais, reforçando a sonoridade tensa, alta, estridente. Cria-se com isto uma sensação de exaltação e explosão sentimental. O discurso de dominação e

superioridade sobre o mundo é retomado, e Mr. Money volta a se reafirmar por seu poder de consumo e por suas práticas de exploração. *Dea Pecuniae* é novamente invocada e sua presença é sentida no coro que entoia seu nome e na sua própria voz, acompanhando o vocal principal.

Deste modo, Mr. Money livra-se dos sentimentos de perda e abandono declarados em “*Permanere*” por meio da certeza de que pode adquirir novos bens, de que o “dinheiro impera” (“money rules”) e de que no final não restará nada que não possa conquistar, nada a exceção do dinheiro, dele mesmo – “There will be nothing left – no! Nothing left... but money” (estrofe 12). Se este homem também não se identifica mais como *criador* do universo, pode se fazer *consumidor* dele. Se ele não tem “todo o poder possuído por *Animae*” (como afirmava em “*Imago*”), ele tem o poder de compra, do dinheiro. E sua identidade se fixa nisto. Ele não reconhece a efemeridade e a mutabilidade – nem de si mesmo nem do mundo. Assim, Mr. Money nos mostra o homem que age como dono do mundo, preso aos ideais capitalistas e de consumo, enquanto se consolida aquela perspectiva de supor relações sujeito-objeto, baseada em essências, que acompanhava o florescimento humano em “*Imago*”<sup>183</sup>.

Ainda, podemos observar a partir desta canção a configuração de mundo que se instala com este modo de vida. Com a canção sendo gradualmente direcionada à composição de um quadro de polifonia, enquanto o personagem prossegue com seu discurso, com seus brindes, chega-se a um ponto em que sua voz já não se destaca, mas é ouvida no mesmo volume que o restante da música. Imersa na profusão sonora que se forma, então, a voz dele é apenas mais uma entre tantas (humanas ou não – dos cantores e dos instrumentos) que compõem “*Dea Pecuniae*”, que se dedicam à Deusa do Dinheiro.

Deste modo, ironicamente, Mr. Money, supondo-se superior a tudo e a todos – alheio ao seu entorno, observando o mundo sempre com olhar egocêntrico –, não percebe que é apenas mais uma voz entre todas aquelas que celebram e dão continuidade ao reinado do dinheiro, de *Dea Pecuniae*. É significativo, portanto, que ao final a composição seja marcada pela heterogenia musical e pela polifonia caótica: nesse contexto já não parece importar a hierarquia entre participantes, nem a identidade específica de quem compõe e sustenta tal lógica, tal modo de vida; importa apenas que ela receba o apoio de um grande número de vozes. Toda a importância que Mr. Money requer para si como indivíduo autêntico – com base em sua visão egocêntrica – parece ser, portanto, ilusória.

---

<sup>183</sup> Cf. Seção 2.3.1, p. 126.

Lembramos, assim, que a canção, embora centrada na figura desse personagem endinheirado, chama-se “*Dea Pecuniae*”, e não “*Mr. Money*” – “*Mr. Money*” é apenas uma de suas partes, encontra-se inserido nela<sup>184</sup>. Portanto, a individualidade e a autenticidade desse homem e de seu modo de vida são postas em perspectiva, mostradas associadas a uma lógica ou ideologia que sustenta e inspira suas ações, a uma Deusa que o move – ao mesmo tempo em que estas também só se mantêm e continuam a existir graças a ele. Observemos (ouçamos), assim, o brinde final de Mr. Money, quando ele volta ao primeiro plano, sobressaindo-se em altura (volume) ao entorno musical.

Com a reafirmação de que nada restará no mundo no antepenúltimo verso, o vocal principal – de Mr. Money – torna-se mais baixo (em tom e volume), suave, e menos tenso, sugerindo a contenção da energia que explodira até ali e a proximidade do fim. A pausa que se segue cria, então, suspense acerca deste desfecho. É quando se ouve vidro estilhaçando, pontuando o brinde proposto. O estrondo da bateria rompe o silêncio, o vocal reaparece, soando alto (em tom e volume), tenso, áspero, em articulação conectiva no verso final de Mr. Money, que anuncia que nada restará no mundo, com uma ressalva apenas: o dinheiro permanecerá (“Nothing left... but money”). Retorna, então, a voz feminina de *Dea Pecuniae*, baixa em volume e tom, suave, relaxada, articulando num sussurro o verso final: “money...” (dinheiro...). Deste modo, ao mesmo tempo em que podemos ver (ouvir) neste último verso o endosso dela ao brinde e às ações daquele senhor, podemos também interpretá-lo como mostra de que a palavra final *lhe* pertence, ou de que ela, sussurrando, falando por trás dele, guia suas ações, diz-lhe o que dizer e fazer.

Com esta ambivalência de significações e indefinição de uma única interpretação, estabelece-se uma dinâmica entre a existência do homem rico, egocêntrico e suas práticas de reificação e consumo desenfreado e a existência da divindade monetária (material), da lógica ou ideologia que *lhe* inspira a viver daquele modo. Novamente, complexificam-se em *BE* as relações entre teoria e prática, concreto e abstrato, experiência de vida e visão de mundo.

Este seria, então, o outro lado da moeda do sentimento de desnorteamento e de distanciamento sentido em relação a *Animae*, o Deus criador. A perda das certezas originais levaria à constituição de outra, neste caso, apoiadas em valores materiais; à

---

<sup>184</sup> “*Mr. Money*”, conforme observamos, é o título da parte I da faixa “*Dea Pecuniae*”.

devoção a algo que surge como outra divindade, detentor de poder, regente do mundo e de todos os seres viventes nele: o dinheiro.

Assim, observamos nesse segundo capítulo de *BE* como (num jogo de ambivalências) um mesmo acontecimento é interpretado de modos diversos, levando, então, a comportamentos também diversos. Da observação e experiência de Imago, Deus começa a aprender, então, duas perspectivas, dois modos de vida: um representado por Nauticus – a identidade fluida, que, incerto de si e do outro, não se fixa a nada e se questiona sobre sua própria existência; outro, representado por Mr. Money – a identidade dependente do consumismo e do valor monetário, que se fixa em objetos e bens materiais. Enquanto um busca por Deus, por respostas, o outro se supõe um deus, supõe-se dono do mundo e da verdade. Veremos mais adiante aonde estes caminhos levarão cada um destes personagens... Antes, porém, convém retomarmos a análise de “*Dea Pecuniae*” em relação às perspectivas de (re)criação e de *crítica* que permeiam *BE*.

Embora mostrada como uma celebração do modo de vida de Mr. Money, esta canção serve também à construção de uma crítica a esse mesmo modo de vida. Como já se observou em canções anteriores, em “*Dea Pecuniae*” deixa-se o personagem falar em primeira pessoa, de modo que se *mostra* (ao invés de se *contar*)<sup>185</sup> ao ouvinte o que ele sente e pensa. Se seu monólogo supõe a existência de um interlocutor – não nomeado no texto, mas tratado apenas pelo pronome da segunda pessoa singular ou plural “you” (tu/vós; você/ vocês) – o formato da canção favorece a identificação do ouvinte com o destinatário do discurso de Mr. Money. Assim, seria o ouvinte aquela pessoa a quem seu modo de vida consumista e egoísta não deixaria restar nada: “There will be nothing left... Nothing left... to you” (terceira estrofe). Seria ele também a receber o brinde de Mr. Money em “*I raise my glass*”: “And so I raise my glass to all of you who really believe that I get paid for my big responsibility”; “To all of you who suck it up and pay my debts. To all of you who think that my lifestyle does not affect the environment or the poverty”; “And I raise my glass, to those of you who give their piece of the cake for free, for me to throw in the face of democracy”; “I salute thee, you poor bastards, 'cause you all nod while I sit at your table!” (estrofes nove a 11).

Assim, nós, ouvintes, somos identificados por Mr. Money como sustentadores de seu estilo de vida, se acreditamos “que ele é pago por sua grande responsabilidade”,

---

<sup>185</sup> Cf. nota 68.

“pagamos suas contas”, “achamos que seu estilo de vida não afeta o meio ambiente”, dando-lhe a oportunidade de “jogar o bolo na cara da democracia”, enfim, “aceitando que ele se sente à nossa mesa”. Se o personagem vive da dominação e da exploração do mundo, há aqueles que se submetem a ele e aceitam ser explorados, na medida em que não questionam, mas se conformam a suas práticas e atitudes. Da mesma forma que observamos que não se pode dizer simplesmente que Miss Mediocrity é submetida à reificação por Mr. Money – pois ela mesma se reifica –, não se pode dizer simplesmente que somos escravizados por este mesmo personagem – pois ao aceitarmos seu estilo de vida, também escravizamos a nós mesmos. Promovendo, assim, a confusão entre, nós, ouvintes e o interlocutor fictício de Mr. Money, o que era uma questão da narrativa expande-se à “realidade”, à sociedade em que vivemos.

Deste modo, ressurge aqui aquela ambivalência identitária recorrente na produção de *Pain of Salvation*<sup>186</sup>, problematizada na relação inocente/culpado da identidade de vítima de uma situação. Também, retoma-se neste momento a idéia de que somos todos participantes de um tipo de sistema – da Máquina retratada em *One Hour by the Concrete Lake*<sup>187</sup> e anunciada no título desse capítulo de *BE*, “*Machinassiah*” – e que nossas ações e atitudes compõem nossos modos de vida, relacionam-se a nossa situação no mundo. Caberia a nós, portanto, recusarmos a companhia de Mr. Money e seus agradecimentos, questionarmos seu estilo de vida egocêntrico, e rejeitarmos a identidade de “otários” (“suckers”) ou “pobres coitados” (“poor bastards”) que ele nos atribui.

Com isto em mente, voltemos aos títulos do segundo e do terceiro capítulos de *BE* (que compõem este segundo momento da trajetória de aprendizado narrada no álbum), “*Machinassiah*” e “*Machinageddon*”, que claramente incorporam esta noção de sistema.

Nestes títulos vemos a transformação tanto da figura do Salvador (“Messiah”, “Messias”) quanto da profecia de destruição do Armagedão (“Armageddon”) pela introdução da imagem da “Máquina” (“Machine”). Deste modo, o primeiro sugere que a salvação ou a libertação da miséria humana estaria não nas mãos de um único homem eleito por Deus, mas em todos os componentes da Máquina, nos participantes daquele sistema. O segundo, por sua vez, relaciona a aniquilação dos homens<sup>188</sup> a esta mesma

<sup>186</sup> Cf. Seção 1.2.1.2, pp. 68, 70.

<sup>187</sup> Cf. Seção 1.2.1.2, pp. 70, 77.

<sup>188</sup> Há de se notar que, embora no uso popular o Armagedão seja entendido como o fim dos tempos, de acordo com a Bíblia, Armagedão é o local onde Deus e os homens que agem contra suas leis e contra a humanidade deverão se confrontar, numa batalha que levará à aniquilação destes. Portanto, em seu uso mais específico, o Armagedão estaria associado à destruição apenas daqueles a quem faltam valores humanos, e

Máquina, a este mesmo funcionamento sistêmico, e não mais a uma ação divina. Portanto, salvação e destruição são colocadas nas mãos de uma coletividade, de todos os seres humanos (e de cada um deles) integrados como sistema. Se isto, por um lado, retoma e aprofunda aquela noção de existência total e fragmentária que observávamos desde o início de nossas análises (Seção 2.2.2, pp. 105-106), por outro, traz à tona novamente a ambivalência de significações (associada a indeterminações de destinos e a definições momentâneas e contextuais): a Máquina, esse sistema de homens com o mundo, tanto pode levar à salvação, quanto à destruição; tudo depende de seu modo de funcionamento – *Machinassiah* ou *Machinageddon* –, de como os homens interagirem individualmente, entre si, e com o meio em que se situam.

Nesse contexto, a personificação de ideais consumistas, materialistas, capitalistas, praticados de uma perspectiva egocêntrica baseada em essências e no estabelecimento de relações sujeito-objeto em Mr. Money e em Dea Pecuniae ganha novo significado. Trocando-se idéias por pessoas e abstrações por ações, esse modo de vida não é mais visto, então, como um destino ou uma força oculta que recai sobre a sociedade. Ao invés disto, aqui se mostra que modos de vida dependem (em sua criação e sustentação) das atitudes e ações de homens e mulheres que vivem entre nós; dependem de nossas próprias práticas (ou fazeres); dependem do funcionamento da Máquina (em que todos nos integramos), enfim.

Nisto podemos constatar o delineamento de duas visões de mundo. Por um lado, temos a visão de mundo egoísta, materialista e consumista praticada pelos personagens representantes do homem na história narrada. Por outro lado, temos no âmbito da narração (no narrar da história) esta revisão da perspectiva pela qual normalmente vemos nossa participação na sociedade: não somos simplesmente indivíduos, tampouco somos apenas uma massa homogênea; somos rodas na Máquina, participantes de um sistema, responsáveis por nosso modo de vida (e não simples vítimas dele). Podemos, portanto, ver aqui se *re-produzir* a proposta de participação crítica de *Pain of Salvation* na cultura e na sociedade.

Isto, porém, não se limita à menção na narrativa dessa idéia de existência total fragmentária, e (agora também) sistêmica. Antes, convida-se ouvinte de *BE* a praticar tanto esta existência quanto a *crítica*. Assim, deixando Mr. Money *mostrar-se* inescrupuloso,

---

conseqüentemente, também a uma promessa de salvação e libertação do mundo dos desejos de dominação e exploração.

consciente e orgulhoso do proveito que tira daqueles que o cercam, sem que haja na canção qualquer marca de julgamento moral ou ético sobre o personagem – já que ele fala por si mesmo, não havendo um outro narrador dele – deixa-se seu julgamento a cargo de quem o ouve e observa (seja o ouvinte, seja o Deus/Animae). Conseqüentemente, incentiva-se o desenvolvimento da atividade reflexiva e crítica por parte deste sobre a lógica de consumo. À medida que promove a identificação entre o ouvinte e o objeto de exploração de Mr. Money, “*Dea Pecuniae*” faz com que nos vejamos na sociedade de consumo na posição de sustentadores daquela ordem de dominação e submissão, no desconfortável papel de “otários” que aceitam ser explorados. Com isto, incentiva-se o ouvinte a assumir uma postura de participação ativa em sua vida cotidiana – tanto no processo de recepção de um álbum (como este), quanto no modo de relacionar-se com o Outro e com o mundo –, bem como a ruptura com o conformismo e com a submissão incontestada *normais* no mundo contemporâneo.

Assim, se este segundo momento da trajetória de aprendizado narrada em *BE* marca o contado de Deus com diferentes modos de vida, (des)crenças e visões de mundo como possibilidades de se existir no mundo (ou coexistir com o mundo) – pela efemeridade e transitoriedade sentidas num espírito navegante; pelo apego ao materialismo personificado no homem consumista –, sua narração, dirigida ao ouvinte, pede-lhe a reflexão e a conscientização sobre sua participação na criação e na manutenção de seu próprio modo de vida, e o questionamento da perspectiva a partir da qual vê o mundo e se vê no mundo. Vai-se *re-produzindo* e se desenvolvendo aqui, portanto, o projeto de revisões e (re)criações do mundo e da história do homem na Terra, bem como a proposta de participação *crítica* que temos identificado na produção de *Pain of Salvation*.

Vemos (ouvimos) constituir-se, então, em *BE* uma contraposição de modos de vida e de perspectivas possíveis à experiência do homem e de Deus no mundo (que se opõem, mas coexistem ainda assim). A trajetória de aprendizado, de aquisição de conhecimento e descoberta identitária narrada em *BE* – que cada vez mais percebemos não dizer respeito apenas ao mundo ficcional, na medida em que se transpõe ao mundo do ouvinte – parece relacionar-se, portanto, a modos de *Ser*.

Retornando ao nosso material de análise, no encerramento dessa sétima faixa do álbum, ouvimos uma antecipação da canção e do capítulo seguintes. Assim, ouvimos a fala de um homem, no que parece ser uma entrevista, sobre os benefícios da “hibernação”



enquanto possibilidade oferecida aos indivíduos de escolher “seu destino”: “Persons at an adult age can make their own decision regarding their fate,” ouvimos.

No contexto em que ouvimos esta fala – num capítulo de *BE* que trata das perdas humanas, da fugacidade da vida, e de tentativas de se superar a solidão e de abandono –, podemos supor que esta invenção científica (que suspenderia temporariamente a vida e adiar a morte) seria uma possível saída tanto àqueles que desejassem estender sua vida, sua permanência na Terra – talvez numa tentativa (egocêntrica e megalomaniaca) de fazer-se superior até mesmo à morte e de superar a inevitabilidade do destino (mortal) humano –, quanto aos que procurassem escapar, talvez por um momento apenas, à vida, à dor da perda, da solidão ou do desnorreamento no mundo. De qualquer modo, a hibernação, descrita como um modo de “melhorar as vidas dos menos afortunados” – “I’m only trying to make life better for those who aren’t as lucky as you and I”, declara o entrevistado –, seria tanto um indicativo das insatisfações humanas com sua existência, quanto uma resposta a elas.

Se em “*Dea Pecuniae*” já víamos o homem se sentindo um deus pelo poder que lhe confere o dinheiro (a posse de bens materiais), agora vemos o homem se fazendo um deus pela ciência (que lhe dá o poder de manipular a vida e a morte). Assistimos, assim, à criação de novos deuses e de respostas engendradas pelo próprio homem. Afinal, de que outro modo poderíamos superar a ausência de Deus – o processo de distanciamento entre a totalidade e os fragmentos, de desintegração dos homens (“cacos” divinos) –, e fazer de nossa existência mais satisfatória? Esta parece ser a questão lançada pelas vozes que seguem a fala científica mencionada...

Antecipando ou introduzindo a faixa seguinte, “*Vocari dei – Sordes Aetas (Mess Age)*”, são nos apresentadas diversas falas endereçadas a Deus (como indica a terceira delas), num ambiente sonoro construído por uma melodia tocada ao órgão, com predomínio de articulação conectiva, em andamento bastante lento e volume baixo. Assim, nesse ambiente *hifi* (Leeuwen, 1999), ouvimos momentos de introspecção, em que pessoas não identificadas expõem seus pensamentos em forma de monólogo, já que seu interlocutor não lhes oferece qualquer resposta.

No desenrolar desta situação ao longo da oitava faixa de *BE*, encontramos, então, esclarecimentos sobre o que se passa aí: tanto o título, quanto as ilustrações no encarte do CD mostram tratar-se de mensagens dirigidas a Deus, gravadas e reproduzidas por um aparelho de secretária eletrônica. Assim, interpretado livremente, o título “*Vocari Dei:*

*Sordes Aetas – Mess Age*” nos remete àquele que é “chamado de Deus”, à “idade da sujeira”, “da confusão”, ao passo que as fotografias (Figura 12) nos mostram em *close-up* um telefone – visto muito de perto, como se nós mesmos o manipulássemos (Kress, Leeuwen, 1998, p. 134)<sup>189</sup>.

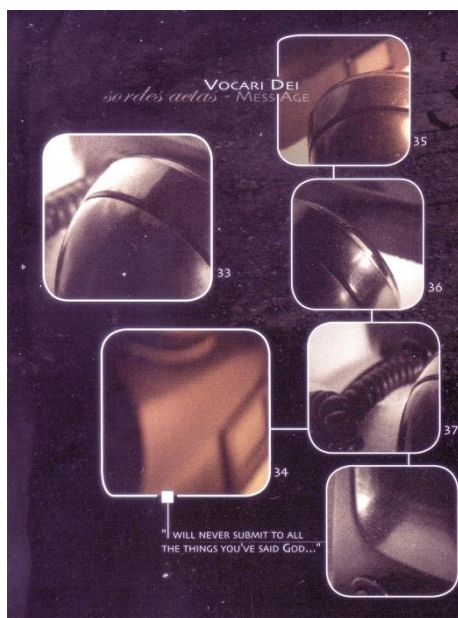


Figura 12 – A contextualização pela imagem em *BE*.

Estas mensagens, que ouvimos depois do pressionar de um botão (como se ouve na faixa antes do início das falas), são em sua maioria dirigidas a alguém identificado apenas pelo pronome da segunda pessoa, singular ou plural “you” (tu/vós; você/vocês), possibilitam que nós (ouvintes do álbum) nos identifiquemos com seu destinatário – Deus (Animae). Nesta posição, somos observadores e aprendizes das vidas humanas. Vejamos o que podemos aprender nesse início do terceiro capítulo de *BE*, “*Machinageddon – Nemo Idoneus Aderat Qui Responderet*”.

Com a apresentação de uma série de falas (por diferentes vozes) que vão sucedendo umas às outras enquanto uma melodia se desenvolve junto dela, em “*Vocari dei*” cria-se um efeito de simultaneidade polifônica<sup>190</sup>, em que a heterogenia é destacada. Cada um dos participantes tem voz própria e é ouvido, inserido num grupo onde existe uma divisão de papéis individuais, mas não há uma hierarquia rígida. Assim, em alguns momentos é o instrumental que se ouve em primeiro plano (em volume mais alto do que as vozes humanas); em outros, a situação é invertida e trechos das mensagens dirigidas a Deus se destacam na (da) *paisagem sonora* (Leeuwen, 1999).

<sup>189</sup> Cf. nota 89; Seção 2.2.2, p. 99.

<sup>190</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

Nesta alternância entre música e falas na posição de *Figure* e *Ground*, é perceptível o contraste entre a melodia de tendência ascendente, com ampla variação de tom e timbres em vozes claras (nítidas e bem definidas) dos instrumentos e a tendência descendente da entonação das vozes abafadas humanas. Assim, não só se realça a sensação de desânimo dos falantes – enquanto seu entorno, o meio onde se situam, continua a se mover, cheio de energia – mas também se faz sentir seu distanciamento em relação ao meio, em relação ao outro. Enquanto as vozes instrumentais interagem entre si, compondo um todo a partir de participações individuais distintas, as vozes humanas mostram-se alheias tanto em relação às outras quanto ao instrumental. A solidão e o isolamento podem ser sentidos mesmo quando se está acompanhado.

Além disso, a experiência solitária das pessoas no mundo é também *re-produzida* a partir da estrutura cíclica da composição. Partindo-se de uma fala isolada de um homem, passa-se gradualmente àquela simultaneidade e multiplicação de vozes (humanas e instrumentais) e retorna-se também gradualmente a falas isoladas de homens: o início dessa experiência é solitário; o fim também o é. Podemos constatar, assim, que esta situação de isolamento ou abandono não muda: ninguém atende ao chamado dos homens, suas perguntas permanecem sem respostas e se repetem ao longo do tempo. Assim, tanto a primeira quanto a última voz que ouvimos pedem que seu interlocutor – distante e ausente – atenda aos seus chamados: “I just want you to speak to me...”, pede a primeira voz; “I need you now... I need you”<sup>191</sup>, finaliza a outra. Já as falas inseridas entre elas, em sua maioria, representam pedidos de explicações sobre acontecimentos que aquelas pessoas não conseguem compreender, de respostas que não conseguem encontrar sozinhas. Dentre tantas falas, surge uma, nos momentos finais da composição, trêmula e hesitante, que se diferencia das demais: “... thanks for getting the whole thing started and for getting it [fala incompreensível]... But I think this time we have really screwed things up. And I am so, so sorry...”<sup>192</sup> diz ela.

Assim, enquanto o conjunto destas falas mostra a expansão daquele sentimento de necessidade de se buscar por respostas e de se reintegrar ou reconectar com uma totalidade que se manifestava em “Nauticus” – mostrando-o como sentimento comum ao homem que vive na “Idade da Sujeira” ou na “Idade da Confusão” a que nos remete o subtítulo da

---

<sup>191</sup> Em tradução livre, a primeira diz: “Eu apenas quero que você fale comigo...”; a outra declara: “Eu preciso de você agora... Eu preciso de você”.

<sup>192</sup> Traduzida livremente, a fala diz: “... obrigado por dar início a toda essa coisa e por... Mas eu acho que dessa vez nós realmente estragamos tudo. E eu sinto muito, muito mesmo...”

composição (“*Sordes Aetas – Mess Age*”) –, a última mensagem citada aponta para outro momento humano. Trata-se do reconhecimento do homem de sua culpa pelo atual estado (degradado) do mundo. “Dessa vez realmente estragamos tudo. E eu sinto muito, muito mesmo”, ouvimos daquele que se conscientiza de sua participação na sujeira e na confusão do mundo. Se em “*Lilium Cruentus*” o homem buscava algo ou alguém que pudesse culpar por suas desgraças e por tudo que não compreendia, agora ele consegue olhar para suas ações e assumir sua culpa, sua responsabilidade. Novamente a identidade de vítima é problematizada – como já o era em “*Dea Pecuniae*” – e o funcionamento da humanidade e do mundo como uma Máquina, um sistema, é enfatizado: mostra-se (ouve-se) aqui o sofrimento do homem, seu desespero; porém, ele mesmo reconhece que “estragou tudo”, reconhece sua culpa pela situação em que se encontra.

Pensando, então, no aprendizado de Deus, estas experiências de seus fragmentos, de sua Imagem, vêm lhe ensinar mais sobre a relação entre a degradação do mundo e dos homens e os modos de vida praticados ali por eles. Também o ouvinte, transportado para dentro da história tanto pela proximidade representada nas imagens do encarte do CD, quanto pela identificação com o destinatário das mensagens<sup>193</sup> – com Deus –, quanto pela possível identificação com os questionamentos, com a dor, com a incerteza daqueles anônimos, pode aprender esta mesma lição, pode aceitar o convite a refletir sobre seu papel no mundo.

Mais uma vez, pois, o assunto da ficção transborda as fronteiras da narrativa, expandindo-se ao mundo “real”, tocando pessoas “reais”, que são convidadas, então, a refletir sobre suas *vivências* também “reais”. Desse modo, constatamos também nesse momento da história a continuidade da *re-construção* em *BE* daquela visão de *Pain of Salvation* quanto à necessidade de participações *críticas* na cultura e na sociedade<sup>194</sup> – não só por parte da banda, mas também por seus ouvintes, por todos aqueles que participam delas.

Prosseguindo, então, com a trajetória de aprendizado de Deus (e agora também nosso, também dos ouvintes) a partir da observação e da experimentação de modos de vida diversos, “*Diffidentia (Breaching the Core): Exitus – Drifting II*” vem de encontro a “*Vocari Dei*”, mostrando um homem cuja visão de (do) mundo contrasta com a

---

<sup>193</sup> Cf. Seção 2.3.1.1, p. 151.

<sup>194</sup> Cf. Seção 1.2.1.2, pp. 72-73.

apresentada na faixa anterior. Em “*Vocari Dei*”, observamos, o homem pede pela presença de Deus, faz-lhe agradecimentos ou pede-lhe desculpas. A ausência e o distanciamento do ser total em relação aos seus cacos (ou Imagem) é sentido; porém, ainda parece haver esperança de um reencontro – do contrário, não haveria tais mensagens, não se tentaria estabelecer comunicação com ele. Aqui, no entanto, vemos o homem, representado por Imago, confrontar Deus (Animae), desafiando seu domínio sobre o mundo, declarando-se descrente nele. Assim, o título anuncia uma ruptura: “*Desconfiança (A quebra do cerne): A saída – Vagando sem rumo II*”.

*Diffidentia (Breaching the Core): Exitus – Drifting II*

Letra

Eventos sonoros em destaque

“I will never submit to all the things you’ve said, God...”

Vocal com efeitos de distorção, baixo (volume e tom), tenso e áspero, seguindo padrão melódico ascendente. Esse verso não tem qualquer acompanhamento instrumental, servindo de introdução à canção.

O instrumental é introduzido, marcado pelo som de guitarras elétricas e bateria, numa sonoridade baixa (tom), alta (volume), tensa, com melodia ascendente e articulação conectiva. Simultaneamente, ouve-se o piano, igualmente alto em volume, mas alto também em tom, e em melodia ascendente, mas articulação disjuntiva.

1 **[Imago:]**

We’re breaching the core - we’re breaching the core  
We’re breaching the core - we’re breaching...

O vocal surge alto (volume), tenso, áspero, em padrão melódico ascendente, e entonação próxima à da fala.

2 To taste it, to touch it...  
Cut my hand!  
To crave it, enslave it...  
Pluck my eye!

A qualidade vocal é mantida, e articulação apresenta tendência mais conectiva.

3 I can never submit to all the things you’ve said  
God – if you want me dead, I’m right here God.  
But fear is a funny thing God, in that it gives  
you the strength to resist just about anything  
God! And friend turns to enemy so easily when  
you defend your legacy with guilt and talk of

O vocal passa a soar como um *rap*, com articulação tendendo à disjunção; a qualidade vocal permanece basicamente a mesma quanto ao volume, à tensão e à aspereza, mantendo também o padrão melódico ascendente.

- blasphemy.
- 4 God – you know: you created a golden cage for your sheep; a stage too wide and deep for us to even see the play. But hey, you know what they say about catching the bird, but you can't make it sing? You lose the bird the second it loses its wings, just like I reckon you will lose your herd to choirs of "I am, *I am, I am*" and mountains and mountains of money and things!
- 5 We're breaching the core...  
All breaching!  
We're breaching the core...  
Still breaching!
- 6 **[Animaë:]**  
Help me I'm starting to fade...  
Save me I'm drifting away...
- 7 **[Imago:]**  
But we can change.  
We can change...?  
I said we can change!
- 8 We can change, we can change...  
Still breaching!  
We can change, we can change...  
Still breaching!
- 9 I hold it, I'm never letting go!  
*I settle for rash rather than risk going too*
- Pausa.
- O instrumental se altera. A sonoridade é agora orquestral, com o piano numa melodia cíclica (repetitiva), em padrão descendente, simultânea ao som de instrumentos de sopro, que compõem o acompanhamento.
- O vocal é alto (tom), baixo (volume), tenso (trêmulo), em articulação conectiva e padrão melódico descendente. A tessitura larga é usada, mas as notas mais altas não se sustentam por muito tempo, entrando numa descendente.
- O vocal soa baixo (volume e tom), suave, sussurrante, em entonação próxima à da fala, em padrão ascendente.
- O vocal se altera sensivelmente, voltando a ser alto (volume), áspero, tenso, como era antes da entrada de Animaë na canção.
- O instrumental retorna ao padrão anterior, ao som mais pesado e elétrico.
- O vocal agora aparece duplicado: mantém-se a qualidade e o padrão da estrofe anterior, mas em

*slow...*

I sought it, I killed it, but now I know!

*I'm left somewhat broken but I won't let it*

*show...*

Hear me now!

10 [Animae:]

"Man is shattered – I am shattered!

My shards have become shards of their own;

pieces of pieces, impossible to put back

together, spending their lives seeking a context

they were always a part of. And so, they leave

the context, and shrink, we fade – and nothing

more can be learnt or taught. I have no choice

but to leave them to their own devices.

- 11 I have come to understand one thing and one thing alone – one little piece of understanding, glowing through this void of blankness and clean slates like a beacon of hope – or just a reminder that I was always wrong:

- 12 "Searching for yourself is like looking for the house you stand in; how could you possibly find it? It's everywhere. It's all you know. And there are no other points of reference!"

- 13 Help me I'm starting to fade  
Save me, I'm drifting away

alternância com uma voz mais baixa, com efeito de distorção – seguindo mesmo padrão melódico e de articulação. Nessa estrofe um efeito de eco pode ser ouvido acompanhando os vocais.

O piano e a bateria sustentam a melodia original, enquanto as vozes das guitarras são substituídas pelo som de instrumentos de sopro, criando uma sonoridade menos pesada, menos distorcida, orquestral.

O vocal de Animae neste trecho difere de sua aparição anterior. O volume permanece baixo, mas o tom já não varia tanto, ficando mais próximo da fala (inclusive quanto à articulação e entonação). A entonação é agora ascendente. A qualidade vocal é mais áspera e tensa.

O vocal não se sobressai, mas fica imerso no instrumental, sendo ouvido no mesmo volume.

Instala-se um ambiente *hifi*, com o vocal sussurante e respirado, suave, muito baixo em volume; sobrepõe-se a isto o instrumental, em padrão predominantemente descendente e articulação conectiva, andamento lento, em volume baixo e com ampla tessitura (com notas mais agudas de breve duração).

O instrumental retorna à primeira passagem em que Animae aparece;

O vocal também retoma o padrão e a qualidade sonora da primeira passagem de Animae pela canção.

- 14 Help me, I'm dying now  
 [Imago:] What are these stains? They stay, stay  
 when it rains...  
 Curtains before my final bow  
 [Imago:] ...burning my skin. It's burning...  
 burning... burning my skin!
- 15 Drifting, just drifting away  
 >>>>> [Imago:] Burning... Take it away, it's  
 burning me... Burning my skin!  
 Leaving with all that's still left to say  
 [Imago:] Now life... now life... fails our kin!
- 16 I failed  
 I failed  
 We failed  
 We failed...

Mantém-se a sonoridade mais orquestral, de articulação predominantemente conectiva e padrão descendente;

As vozes de Imago e Animaie formam um par adjacente. Imago sustenta um som áspero, tenso, baixo (tom), em padrão conectivo e ascendente. Animaie mantém o som suave, alto (tom), em padrão conectivo e descendente.

Progressivamente, Animaie se torna mais alto em volume do que Imago, passando ao primeiro plano sonoro.

As vozes já não se intercalam, mas se sobrepõe.

No verso final de Imago, sua qualidade vocal se assemelha à de Animaie, de modo que nos quatro últimos versos da canção as vozes se (con)fundem.

A voz se torna cada vez mais baixa (volume) e sussurrada, até que silencia.

Nessa canção musicalmente marcada pelo uso do contratempo e pela sonoridade do *rap*, estabelece-se um diálogo (ou uma discussão) entre Imago e Animaie. Ao passo que os personagens são representados pela mesma voz – o que reforça a existência total fragmentária, a idéia de que essas entidades distintas são também partes de um todo, duas faces da identidade de Deus – a qualidade vocal para a fala de cada uma delas é bastante contrastante.

Assim, em geral Imago soa baixo (tom), alto (volume), áspero, tenso com uso do *vibrato*, e estreita variação de tom, em articulação disjuntiva e padrão melódico ascendente<sup>195</sup>, produzindo um efeito de proximidade agressiva ou ameaçadora, como que em explosões de sentimentos reprimidos. Ainda, aproximando-se do *rap* – gênero musical que traz à tona conflitos entre centro e margem, sendo identificado, ainda, como voz de resistência em meio à opressão cultural e social (Rose, T, 1994)<sup>196</sup> –, enfatiza-se (por meio de relações de proveniência e conotação musical) a idéia de contestação, reclamação, desobediência, dissidência. Em contrapartida, Animaie soa na maior parte do tempo baixo (volume), explorando tons mais altos, tenso (trêmulo), em padrão descendente e tendendo

<sup>195</sup> Cf. notas 83, 84 e 141.

<sup>196</sup> Sobre o gênero musical, a autora observa: “[...] rap also draws international audiences because it is a powerful conglomeration of voices from the margins of American society speaking about the terms of that position” (Rose, T, 1994, p. 19).



à articulação conectiva, de modo que parece frágil, vulnerável, mais fraco do que seu interlocutor (sem aquela energia explosiva que o caracteriza), como se deixasse se levar por seus sentimentos, que fluem e se prolongam continuamente. Ainda por causa do padrão melódico descendente, a voz de *Animae* pode ser percebida como desanimada, sem esperança, de alguém que, já sem forças, desiste de lutar.

Também o instrumental que acompanha cada um destes personagens contribui para a produção desse efeito de choque ou conflito entre eles. Assim, *Imago* se cerca por um som pesado – da bateria e das guitarras elétricas – com predominância de uma sonoridade baixa (tom), alta (volume), tensa, numa melodia ascendente e articulação conectiva, simultânea ao piano, igualmente alto em volume, mas alto também em tom, em melodia ascendente, mas articulação disjuntiva. Desse modo, musicalmente se *re-produz* a sensação de uma fluidez (sombria, de sons graves na melodia conectiva) sendo entrecortada por explosões súbitas estridentes (no ataque agudo e em contratempo da melodia do piano). Tanto *Imago* quanto seu entorno, o ambiente em que ele se apresenta, mostram-se, assim, enérgicos, barulhentos, incômodos. Por outro lado, *Animae* é apresentado num ambiente de sons suaves e orquestrais, baixos (volume), harmoniosos, com o piano não mais fazendo soar o contratempo – o que acaba por compor um quadro de fluidez e delicadeza, em acordo, portanto, com a própria voz do personagem.

Lembrando que a canção se estrutura como diálogo, de modo que *Imago* e *Animae* têm suas participações intercaladas, e levando em consideração as características de cada um dos personagens observadas acima, sente-se na música a produção da ruptura, do desafio ou da desobediência anunciada em seu título. A análise da letra de “*Diffidentia*” somada à análise dos elementos sonoros há de tornar possível observar de que tipo de ruptura e confronto trata a composição.

Assim, uma voz de homem, distorcida, modificada por recursos eletrônicos, em enérgica entonação ascendente, introduz a canção com uma declaração a Deus de que ele jamais se submeterá a suas palavras: “I will never submit to all the things you’ve said, God...”. A isto se segue a fala repetitiva de *Imago*: “We’re breaching the core...” (“Estamos quebrando o cerne...”). O rompimento entre o homem (representado por *Imago*) e seu Deus criador (representado por *Animae*) está declarado. Isto, conforme indicavam já os elementos sonoros da canção e agora reiteram esses versos iniciais, não se faz pacificamente, mas por meio de uma atitude agressiva, explosiva e revoltada de *Imago*.

Se já na introdução de “*Diffidentia*” Deus (em sua identidade total, como *Animae*) é visto como aquele que subjuga a humanidade – a quem o homem deve “se submeter” –, na primeira fala de Imago (da segunda à quarta estrofe) reforça-se sua caracterização como culpado pelo sofrimento do homem. Como em resposta a “*Lilium Cruentus*”, este Deus é o que a humanidade encontra para culpar pela sua dor. Desse modo, toda a experimentação divina motivada pelo desejo de adquirir (auto) conhecimento infligiria feridas em sua criação: para saborear e tocar, um corte na (da) sua mão; para desejar e escravizar, a extração brutal do seu olho (segunda estrofe). Desta perspectiva, vemos, pois, que a este Deus o homem – a quem ele já de início se referia como um “caco” ou uma “imagem” seus<sup>197</sup> – não é mais do que um objeto, que ele pode possuir e destruir como quiser. Além disso, sugere-se aqui que seu domínio sobre a humanidade seria assegurado pela violência (representada nestes atos de mutilação) e pela ameaça à vida que ele pode representar, a qual Imago agora desafia: “if you want me dead, I’m right here God” (“se você me quer morto, estou bem aqui, Deus”), diz ele na terceira estrofe.

Continuando ainda, nesta mesma estrofe, a enumerar os pilares do domínio de Deus sobre o mundo, Imago cita as noções de “culpa” (“guilt”) e de “blasfêmia” (“blasphemy”): “And friend turns to enemy so easily when you defend your legacy with guilt and talk of blasphemy, [grifo nosso]”. Questionando, assim, tais conceitos, este homem tanto rejeita a existência de uma culpa original – e se livra de qualquer culpa (e responsabilidade) pela miséria do mundo e pela degradação da humanidade –, quanto rejeita a superioridade divina, os dogmas religiosos, suas regras e verdades incontestáveis. E à medida que ele vai-se identificando como vítima (inocente) de Deus, este vai sendo responsabilizado pela existência insatisfatória do homem.

Deste modo, aos olhos de Imago, somos o rebanho, as “ovelhas” (“sheep”) de que *Animae* não cuida, mas aprisiona, mantendo-nos numa “jaula dourada” (“golden cage”), como afirma na terceira estrofe. Assim o personagem transforma a relação tradicional religiosa de pastoreio (cuidado) em uma relação de dominação – em que o homem aparece não só como presa, mas também troféu valioso, que merece moldura de ouro (não basta uma simples jaula; ela deve ser de ouro). Mantendo ainda esta perspectiva nos versos seguintes, Imago atribui também à criação divina um “palco largo e fundo demais para que

---

<sup>197</sup> Cf. Seção 2.3.1, pp. 120-122.

possamos sequer assistir à peça” (terceira estrofe)<sup>198</sup>, possivelmente representando a falta de compreensão do homem quanto ao seu papel no mundo, e seus sentimentos de abandono e desnorreamento (já manifestados em “*Nauticus*”, “*Dea Pecuniae*” e “*Vocari Dei*”).

Em meio a estas acusações, encontramos um aviso, uma previsão de Imago, que parece descrever a situação que observamos ao analisarmos “*Dea Pecuniae*”: este distanciamento da totalidade em relação a suas partes levaria ao cultivo de outros valores, de outros deuses. “You will lose your herd to choirs of ‘*I am, I am, I am*’ and mountains and mountains of money and things”<sup>199</sup>, prevê (ou ameaça) Imago. Assim, tanto o poder que Deus (ou a religião) antes exercia sobre o homem, quanto a crença (ou esperança) numa existência total se perderia diante da fragmentação e do egocentrismo – anunciado pelos “coros de ‘Eu sou, eu sou, eu sou’” –, do poder monetário e do materialismo – representados por “montanhas e montanhas de dinheiro e coisas”.

Neste processo de desacreditar em *Animae*, na existência total, estaríamos “quebrando o cerne” – “breaching the core”, como diz Imago –; estaríamos quebrando a própria idéia de existência de um ser absoluto. Esta quebra, por sua vez, é confirmada pela fala de *Animae* (respondendo por Deus), que em tom de desânimo e fragilidade – conferido pelas características de sua qualidade vocal – pede ajuda e anuncia estar “começando a desaparecer”, “vagando para longe”: “Help me I’m starting to fade.../ Save me I’m drifting away...” (estrofes seis, 13 e 14).

Com esta advertência de Imago a *Animae*, observamos (ouvimos) naquilo que de início soava como agressão ou reclamação a função de ensinamento. “*Diffidentia*” parece, então, servir como um sermão ou reprimenda a Deus por suas atitudes abusivas; um alerta de que caso sua atitude dominadora e seu modo de ver o homem no mundo (como objeto) não mudem, sua ruína será inevitável.

Nesse momento é curioso notarmos que nessa condenação de Imago a práticas egocêntricas e de dominação, apenas *Animae* é acusado, ao passo que o provável futuro do homem em “coros de ‘eu sou, eu sou, eu sou’ e montanhas e montanhas de dinheiro e coisas” é tratado com naturalidade. Assim, ao mesmo tempo em que esse representante do homem adquire consciência dos problemas gerados por uma existência sustentada por

<sup>198</sup> Os versos a que nos referimos nesse parágrafo são: “you created a golden cage for you sheep; a stage too wide and deep for us to even see the play”.

<sup>199</sup> Em tradução livre: “Você perderá seu rebanho para coros de ‘Eu sou, eu sou, eu sou’ e montanhas e montanhas de dinheiro e coisas”.

acúmulos – de riqueza, de poder, de dogmas –, ele não consegue enxergar nas atitudes humanas que surgem a partir daquele distanciamento de uma existência total a *re-produção* das mesmas práticas que condena. Reclamando, assim, sua autonomia e independência de Anima, Imago busca diferenciar-se e desidentificar-se dele por meio de sua quebra (destruição) e, neste processo, ignora ou esquece ser sua Imagem e parte daquela totalidade.

Assim, a possibilidade de mudança que Imago insiste em apontar na canção (sétima e oitava estrofes) parece referir-se a uma mudança, não da humanidade, mas na relação entre Imago, representando os homens, e Anima, representando o Deus criador. Propondo tal mudança pela “quebra do cerne” (“breaching the core”), pelo rompimento com a existência total – que deixaria restar (reinar) apenas a existência fragmentária, individual – o personagem identifica-se, então, como a vítima que finalmente se revolta e busca autonomia pela destruição daquele que o tem subjogado, como num sonho de escravo que quer tornar-se senhor.

É interessante notarmos, porém, que embora a insistência de Imago na possibilidade de mudança pareça indicar uma certeza, sua fala, o tom de sua voz, na sétima estrofe – bem como a musicalidade que acompanha o retorno do personagem após a fala de Anima – dá-nos outra impressão. Aqui, ainda que apenas por um instante, faltam as marcas de agressividade e potência que até então caracterizavam a voz deste representante dos homens. Soando como uma voz baixa (em tom e volume), suave e sussurrante nos dois primeiros versos, que na letra são pontuados por reticências e uma interrogação, podemos sentir Imago menos seguro de si, um tanto quanto hesitante ao afirmar que podemos mudar.

Ainda, se não acompanharmos a letra da canção escrita, mas apenas ouvirmos este trecho de “*Diffidentia*”, a inexistência de uma ruptura marcante nesta passagem da fala de Anima à fala de Imago – não só a qualidade vocal dos personagens se assemelha, mas também a paisagem sonora composta pelo instrumental é mantida –, podemos confundir as vozes dos dois personagens e perceber o reinício da fala de Imago como uma continuação do momento de fala de Anima. Durante a fala de Anima, até o final do segundo verso da sétima estrofe (fala de Imago) ouve-se uma mesma sonoridade orquestral, com uma melodia cíclica (repetitiva) tocada ao piano, em padrão descendente, simultânea ao som de instrumentos de sopro que compõem o acompanhamento.

Deste modo, a incerteza e a fragilidade de *Animae* parecem se *re-produzir* na experiência de *Imago*, ainda que apenas por um instante. Nesse momento, o desafiador de *Animae* acaba sendo identificado com aquele que desafia – embora ele mesmo não tenha consciência disto. Talvez por esta identificação ou aproximação (temporária) entre os dois, a convicção de *Imago* de que podemos mudar nossa relação com *Animae* fique estremecida... Afinal, se *Imago* é imagem de *Animae*, se é parte dele, funciona como ele (*re-produz* sua experiência), a inversão de papéis entre ambos – de dominante e dominado, de senhor e escravo – resultaria em pouca diferença; não poderíamos mudar efetivamente.

Rapidamente se esquecendo disso, *Imago* retoma já no verso final da sétima estrofe sua energia inicial e a certeza da mudança, voltando a ocupar-se da “quebra do cerne” com o objetivo de romper (com) *Animae*. Este, por sua vez, parece se concluir na nona estrofe da canção, quando *Imago* diz “possuir” algo que “nunca deixará para trás” (“I hold it, I’m never letting go!”). Algo que “buscava”, que “matou”, mas que “agora conhece” (“I sought it, I killed it, but now I know!”). O custo disto, porém, é lembrado pela segunda voz do mesmo personagem, através do vocal de apoio que ressoa por trás do vocal principal. Veladamente admite-se, assim, tal “quebra” como ato precipitado – indicado pelo uso da palavra “rash” (“ímpetuoso”, “precipitado”) na descrição das atividades relatadas pelo vocal principal – que acaba por levar ao desgaste, à quebra, de *Imago* (ainda que ele não o admita) – como indicam a palavra “broken” (“quebrado”) e a frase “I won’t let it show” (“não vou demonstrar”) no penúltimo verso da estrofe. Assim, se a “quebra do cerne” de *Animae* deixa *Imago* também quebrado, parece confirmar-se aquela identificação (ou relação) entre os dois personagens, entre a existência total e a fragmentária... Ainda, nesta cisão e pluralização da voz de *Imago* – percebida também no efeito de ecos aplicado às linhas vocais – podemos perceber sua fala multiplica-se, como se fosse repetida em outras vozes, como se percorresse longa distância. Com isto, a fala deste ser individual parece se expandir e multiplicar, formando uma coletividade, falando como (ou por) uma coletividade humana. Somos assim lembrados de que o personagem representa os homens, e de que sua experiência representa um momento da existência humana na Terra. Assim, o fracasso daquela ruptura, daquela tentativa de mudar a relação entre a existência total (*Animae*) e a existência fragmentária (*Imago*) por meio de uma inversão hierárquica não diz respeito apenas a este ser que ouvimos na canção, mas se transfere a qualquer ser humano individualista, que não se reconhece no Todo, e que compartilha de seu ideal de mudança (oposição). Novamente, se esta canção narra um momento do aprendizado de

Deus em *BE*, a narrativa, apresentando-nos estes diferentes modos de ver-se no mundo e de relacionar-se com o Outro (humano ou não), relacionando-os a possíveis existências (modos de ser), convida-nos a repensar nossa própria visão de mundo e nosso próprio modo de ser também como possibilidades.

Há também de se notar como se encerra este trecho da canção, esta fala de Imago. O verso final – “Hear me now!” (“Ouça-me agora”) – prepara o ouvinte para outra declaração sua, possivelmente relacionada à experiência descrita ao longo daquela nona estrofe. Curiosamente, no entanto, o que se segue a este pedido de atenção por parte de Imago é a fala de Anima.

Diferente do que se nota em sua participação anterior (na sexta estrofe, comentada anteriormente), nesse trecho que se estende da 10<sup>a</sup> à 12<sup>a</sup> estrofe, a voz de Anima não apresenta tantas variações de tom, mas lembra também na articulação a fala normal – não há tantas marcas de ritmo ou padrão melódico musical reconhecível. Se o volume baixo da voz do personagem ainda pode ser percebido como falta de energia ou potência, a passagem de sua entonação a um padrão ascendente indicaria um grau menor de incerteza, hesitação ou fragilidade em sua fala. As reticências são agora substituídas por exclamações e declarações assertivas. Tanto nessa atitude mais confiante (indicada pela entonação e pela pontuação das frases) quanto na qualidade vocal que caracteriza o personagem nesse momento (mais áspera e tensa, com menos variações de tom), há algo que lembre Imago. Mais uma vez, se apenas ouvirmos a canção (sem acompanharmos a letra escrita e impressa no encarte do CD), podemos confundir neste trecho as falas e vozes dos dois personagens que nela dialogam. Portanto, também aqui podemos perceber certa identificação entre Anima e Imago, entre o ser total e o ser fragmentário, entre o criador e a criação.

Além disso, neste trecho em que Anima assim *re-produz* a inquietação de Imago, podemos notar outra mudança: se antes sua fala se resumia a observações sobre si mesmo e seu desvanecimento, agora ela se ocupa da observação de si em relação ao mundo, e da humanidade. Deste modo, o personagem observa que o homem está despedaçado e que ele mesmo está despedaçado: “Man is shattered – I am shattered!” (10<sup>a</sup> estrofe), de modo que se relaciona o estilhaçamento de um ao do outro. Como já supúnhamos, a existência de Anima conecta-se à existência de Imago. Deste modo, a completude do processo de rompimento a que se dedicava Imago até então na canção, a “quebra do cerne”, dá-se à custa da instalação de uma situação de completa fragmentação que atinge os dois

personagens de “*Diffidentia*”: tanto o homem quanto seu criador são, então, caracterizados como “despedaçados” (“shattered”), como “cacos” de *Animae* que se tornam “cacos de si mesmos; partes de partes” (“my shards have become shards of their own; pieces of pieces”).

Reforçando, ainda, a caracterização deste processo de fragmentação e de multiplicação de existências observados e experimentados por *Animae*, a musicalidade nesse momento da canção enfatiza a simultaneidade de vozes – humanas e de instrumentos – ao mesmo tempo em que se desfaz a *perspectiva sonora* (Leeuwen, 1999) – o vocal e o instrumental soam todos no mesmo volume, sem que um se sobressaia ao outro. Criando-se, assim, um efeito de imersão e de falta de hierarquia<sup>200</sup>, temos a sensação de que o homem não importa mais do que o meio, um homem já não importa mais do que o outro, e *Animae*, que já se (con)fundia com *Imago*, também não se distingue do seu entorno, do seu “contexto” – mundo e humanidade. Nisto vemos (ouvimos), pois, *re-produzir-se* e expandir-se a idéia de existência em níveis que vínhamos acompanhando ao longo de *BE*<sup>201</sup>.

Assim, se em “*Dea Pecuniae*” víamos se problematizar a identidade da vítima pelo estabelecimento de uma relação ambivalente entre culpado/inocente, dominador/dominado, expõe-se em “*Diffidentia*” o mesmo tipo de relação entre criador/criação, ser total e ser fragmentário. Há algo de *Animae* em *Imago*; há muito *Imago* em *Animae*. Deste modo, o projeto de mudança da relação entre “cacos” e “todo” pela destruição deste não pode senão fracassar; a aniquilação completa da Máquina só se realizaria pela destruição também de seus componentes.

Assim, vemos a cegueira de *Imago* em relação a isto levá-lo ao seu próprio desgaste e esfacelamento. Perdendo a visão da totalidade, esses fragmentos, observa *Animae* ainda na 10<sup>a</sup> estrofe, “passam suas vidas buscando um contexto de que sempre fizeram parte. E assim, deixam o contexto”<sup>202</sup>. Nesse momento, lembrando que *BE* já apontava em seu início a descontextualização como entrave ao conhecimento e à identificação<sup>203</sup>, podemos compreender porque o personagem acredita que em tal situação “nada mais possa ser aprendido ou ensinado” (“and nothing more can be learnt or taught”). Nessa fala de *Animae* insinua-se, portanto, que a visão fragmentária apenas (individualista,

<sup>200</sup> Cf. Seção 2.3.1, p. 118.

<sup>201</sup> Cf. Seção 2.2.2, pp.105-106.

<sup>202</sup> Em tradução livre de: “spending their lives seeking a context, they were always a part of. And so, they leave the context”.

<sup>203</sup> Cf. Seção 2.3.1, p. 111.

talvez) do homem o levaria a uma existência insatisfatória e diminuta – “nós encolhemos” (“we shrink”), observa ele –, ligada à impossibilidade de conhecimento e de compreensão de si e do mundo.

O que escapa a Imago – a visão de totalidade, de existência num nível mais amplo – se traduz na lição aprendida por Animae a partir da ruptura que sofre nesse momento da experiência com a humanidade. Assim, num ambiente onde predomina o som da orquestra, que soa mais alto do que o vocal, figurando em primeiro plano da perspectiva sonora, esta descoberta do personagem, uma “chama de esperança – ou apenas um lembrete de que esteve sempre errado”<sup>204</sup> (11<sup>a</sup> estrofe), é contada em tom de segredo ou confidência, num sussurro, com voz suave e baixa tanto em tom quanto em volume.

Deste modo, a qualidade vocal de Animae indica uma proximidade entre ele e seu interlocutor (seja o ouvinte da canção, seja Imago), ao mesmo tempo em que o volume alto do instrumental sobreposto a sua voz leva quem o ouve a se colocar ainda mais perto do falante a fim de ouvi-lo melhor. Nessa situação intimista, Animae explica em linguagem figurada o que aprendeu: “Procurar a si próprio é como procurar a casa em que você está” (“Searching for yourself is like looking for the house you stand in”, estrofe 12), mostrando a impossibilidade de se definir a si próprio como um objeto externo, independente de sua existência. E prossegue: “Ela está por toda parte. É só o que você conhece. E não há outros pontos de referência”<sup>205</sup>, expondo a participação da subjetividade neste processo de definição, de constituição do “eu”, do olhar que lançamos sobre nós mesmos e sobre o mundo. Sem termos “outros pontos de referência” e sendo nossa visão – parcial, recortada pelos limites da “casa em que estamos” – “só o que conhecemos”, nossa perspectiva nos parece ser a única existente, e nosso *ser*, o único possível. Não enxergando, assim, o “contexto” de nossa existência – nem nos enxergando como parte de tal contexto – supomos existirmos objetivamente, supomos ser possível conhecermos absolutamente tudo e encontrarmos a nós mesmos em identidades sólidas e bem definidas.

Com estas observações, Animae parece ter aprendido a impossibilidade de concluir como esperava a busca identitária e de conhecimento que motivara toda sua trajetória e a narrativa até aqui<sup>206</sup>. Essa frustração de Animae não conseguir reunir os cacos de si e do

<sup>204</sup> Nos versos: “I have come to understand one thing and one thing alone – one little piece of understanding, glowing through this void of blankness and clean slates like a beacon of hope – or just a reminder that I was always wrong”.

<sup>205</sup> Em tradução livre de: “It’s everywhere. It’s all you know. And there are no other points of reference!”, ainda na 12<sup>a</sup> estrofe.

<sup>206</sup> Cf. Seção 2.3.1, p. 115.



homem espalhados pelo mundo, de alcançar o conhecimento total ou uma definição final de si mesmo, somada à descrença humana numa existência total, levam o personagem ao seu desvanecimento. Musicalmente marcado por uma melodia descendente, com notas altas dando lugar a outras mais baixas, em articulação conectiva, este momento de “*Diffidentia*” traz à tona um fluxo de sensações de decadência, de perda de energia, desânimo e proximidade de um fim.

Já à medida que *Animae* desfalece, e *Imago* permanece, abandonado à própria sorte<sup>207</sup>, a distinção entre suas vozes volta a ser marcada. Assim, a partir da 13<sup>a</sup> estrofe, a paisagem sonora e a qualidade vocal (Leeuwen, 1999) que de início caracterizavam *Animae* são retomadas, mostrando-nos, mais uma vez, sua fragilidade. Na seqüência, *Imago* e *Animae* interagem formando um par adjacente, de modo que ouvimos as vozes seqüencialmente, com *Animae* como vocal principal e *Imago*, secundário. Abre-se, então, uma distância entre o ser total e o ser fragmentário. Ao mesmo tempo, porém, podemos perceber uma aproximação entre eles, num processo de identificação como já notado na análise de “*Diffidentia*”: ouvido em volume mais baixo do que seu interlocutor, *Imago*, que se mostrava inicialmente determinado e confiante, agora parece hesitante, reticente e enfraquecido – tanto quanto *Animae*. Todo o entorno sonoro também colabora com essa sensação, uma vez que já não se ouve a sonoridade elétrica e pesada, mas apenas a orquestral – até então associada à fragilidade de *Animae*. Ainda, rumo ao final da canção a distinção da qualidade vocal dos dois personagens vai progressivamente se tornando menor, de modo que nos quatro versos finais da canção, elas voltam a se (con)fundir. Desse modo, quando ouvida apenas, a declaração de fracasso expressa por “I failed” tanto poderia ser percebida como dita por *Animae*, quanto por *Imago*. Talvez nesse verso ouçamos ambos, já que ele se repete, trazendo uma notável diferença: é a expressão de um fracasso conjunto – “We failed” – indicada pelo uso do pronome pessoal de primeira pessoa, não mais singular, mas plural.

Desse modo, podemos observar em “*Diffidentia*” a formação de uma interessante relação entre distanciamento e aproximação. Enquanto se conta (canta) na canção o momento de rompimento ou desobediência de *Imago* em relação a *Animae*, mostra-se nela também a aproximação entre eles. Assim, conforme pudemos observar, existência total e existência fragmentária encontram-se inter-relacionadas; há certo grau de identificação

---

<sup>207</sup> Ouvimos (vemos) *Imago* ser abandonado por *Animae* na 10<sup>a</sup> estrofe da canção, quando este afirma: “I have no choice but to leave them [men] to their own devices” (“Não me resta escolha senão abandoná-los aos seus próprios meios”).

entre o todo e as partes, o criador e a criação. Funcionando como um sistema, como uma Máquina, Anima e Imago produzem e *re-produzem* o funcionamento um do outro. A “quebra do cerne”, a aniquilação do ser total *reproduz-se*, pois, na quebra do homem, no esfacelamento ainda maior do ser fragmentário; o fracasso da empreitada de Anima rumo à obtenção de (auto) conhecimento absoluto *re-produz-se* no fracasso de Imago em sua tentativa de superar a insatisfação com existência (sofrida, mortal) humana.

Nisto aproximam-se também a identidade de aprendiz e a de mestre. Enquanto de início víamos (ouvíamos) Imago passando uma lição a Anima, mostrando-lhe como suas práticas abusivas o levariam à perda de controle sobre a humanidade, à sua quebra, no fim vemos (ouvimos) Anima ensinar a Imago o que aprendeu com suas observações e experimentações da (com a) humanidade. Ainda, através dessas identificações entre Imago e Anima e da exposição de sua interação sistêmica ou funcionamento maquinal, podemos perceber também em “*Diffidentia*” a retomada da problematização da identidade de vítima.

Se de início vemos Imago culpar Anima pelos sofrimentos humanos (terceira e quarta estrofes), e se por fim assistimos à aproximação e a (con) fusão de ambos os personagens na admissão de um fracasso conjunto (última estrofe), a canção parece nos mostrar haver alguma culpa no inocente, e alguma inocência no culpado. Por um lado, a cegueira proporcionada pela visão fragmentária, parcial e essencialmente individualista do homem lhe impede que se veja como parte do todo, do contexto em que se insere, levando-o a identificar-se como vítima inocente de um destino cruel imposto por um Deus de quem se supõe desvinculado. Esta visão o levaria, então, a acreditar na aniquilação deste ser total como única saída à sua insatisfação, como única possibilidade de livrar-se de sua vida de escravidão – o que o leva, ao invés disto, a um quadro de abandono, solidão e fragmentação ainda maior. O homem teria, portanto, alguma culpa por seu sofrimento. Por outro lado, a visão total de Anima, que o leva a desenvolver um sentimento de superioridade em relação a Imago – visto como simples “cacos” seus – e a apegar-se ao desejo de encontrar o conhecimento e a identidade absolutos, é também o que lhe possibilita enxergar o “contexto” de sua existência, levando-o a reconhecer seu “erro” e a aprender que sua busca jamais se completará – uma vez que todo *ser* é limitado pela “casa que o contém”, que seu conhecimento é restrito aos limites do que pode enxergar. A lição de Anima, lembremos, além de um “lembrete de que ele sempre esteve errado” – em sua busca pelo absoluto, ao concreto, ao definitivo – é também por ele descrita como uma “chama de esperança”. Assim, Deus, possibilitando ao homem (a Imago, ao ouvinte da

canção) esta visão de um todo, estaria lhe oferecendo uma esperança, uma possibilidade de salvação. O divino não seria, portanto, simplesmente culpado pela insatisfatória existência humana.

Imago, porém, ainda preso à sua visão fragmentária e ignorando outras perspectivas a partir das quais poderia olhar para si e para o mundo, parece incapaz de enxergar tal possibilidade de salvação. Assim, o personagem continua a sentir-se vítima (inocente) de sua existência até o final da canção. Se antes era Anima que o subjugava e dominava pela dor e pelo medo, agora que ele sai de cena, é “a vida” que ele acusa de não cumprir com sua promessa: “agora a vida... falha com nossa família” (“now life... fails our kin...”), lamenta ele na última estrofe. Observamos, assim, ao longo de “*Diffidentia*” a transformação da atitude de Imago, que vai sendo tomado por uma sensação de abandono e impotência, mostrando-se ao final tão fragilizado quanto Anima, deixando para trás o tom enérgico e a esperança por mudança. Deste modo, assistimos a esse homem sair fracassado do confronto com aquele que identificava como seu opositor, constatando que, ao contrário do que acreditava, a quebra deste não garante uma vitória sua, não o livra da dor, não põe fim ao sentimento de abandono que já vivia antes.

Pensando, então, em “*Diffidentia*” no contexto da trajetória de aprendizado que conduz a narrativa de *BE*, podemos ver nessas experiências de Imago e Anima um ensinamento de que tanto conhecimento quanto identidade são dependentes do contexto em que existimos e estão sempre recortados pela visão (limitada) que temos do mundo. Também, podemos ver aqui uma lição sobre as inter-relações estabelecidas entre múltiplas existências, sobre o modo como o ser total e o ser fragmentário, culpados e vítimas, coexistem e interagem de modo sistêmico ou maquinal. Mais do que isto, é possível vermos nas decepções dos personagens diante da constatação de que viviam segundo verdades errôneas – de supor a existência de uma identidade e de um conhecimento definitivos e absolutos a serem encontrados; de supor-se, enquanto indivíduo, independente de outras existências – a constituição de uma situação de perda de certezas – que, conforme notamos na Seção 1.2.1.2 deste trabalho, é recorrente na produção de *Pain of Salvation*, sendo geralmente associada a um ganho de uma nova perspectiva a partir da qual os personagens passa a ver o mundo. Este seria, assim, o início do momento de esclarecimento do aprendiz de *BE*.

Nessa perda de certezas, os objetivos das vidas de Imago e de Anima se perdem também: um já não tem contra quem se insurgir, já não tem esperança numa mudança; o

outro, desiste de sua busca por (auto) conhecimento, uma vez que constata a inexistência de respostas finais e absolutas, e a impossibilidade de concluí-la conforme imaginara de início. Diante disso, *Animae* se desintegra e desaparece – no que parece ser a morte simbólica da busca de essências, dos ideais tanto de conhecimento total e absoluto, quanto de identidade concreta e definitiva. Já *Imago*, embora desanimado e parecendo abandonar-se a uma existência insatisfatória e de dor – que agora lhe parece insuperável –, permanece na Terra, podendo (devendo) dar rumo a sua vida. Veremos os caminhos que essa humanidade seguirá...

Antes, porém, convém nos determos ainda nessas reflexões sobre este momento de aprendizado de *BE*. Tendo observado o que aprendem os personagens da história em “*Diffidentia*”, resta-nos considerar o que esta canção pode ter a ensinar ao seu ouvinte, colocado também como observador-aprendiz da história. Deste modo, por um lado, a exposição das lições de vida de *Imago* e *Animae* que aqui encontramos serve-nos como convite a refletir sobre nossas experiências – sobre nossos conceitos de identidade e de conhecimento; sobre nossa relação com aquilo a que nos opomos –, mobilizando, por força da ação interpretativa, nossos conhecimentos prévios de mundo, a partir dos quais (por comparação) procuramos fazer sentido das idéias novas que nos são apresentadas<sup>208</sup>. Por outro lado, mostrando-nos que da visão *essencialmente* fragmentária (local) de *Imago*, e da visão *essencialmente* total (global) de *Animae* nascem suas atitudes de desobediência (pela destruição do outro) ou de dominação (pela submissão do outro), uma vez mais, é-nos possibilitado observar o estabelecimento de uma relação entre modos de se ver no mundo (ou ver o mundo) e modos de *ser*, agir ou interagir com o Outro, com o mundo. Ainda, se notarmos que ambos personagens são iguais em *essência*, no modo como interagem entre si – tendo a visão autocentrada, desidentificando-se com o outro, e fazendo dele um objeto que pode ser possuído, manipulado ou despedaçado – e que isto se associa ao seu fracasso, podemos ver aqui a retomada e o desenvolvimento daquela *crítica* à vida baseada na reificação, na dominação do Outro e do mundo, no egocentrismo que já vinha se insinuando em “*Imago*” e em “*Dea Pecuniae*”. *BE* parece, assim, querer nos mostrar que

---

<sup>208</sup> Lembramos aqui a observação de Orlandi (2000, pp. 30-31) de que, além do contexto (tanto o imediato, quanto o sócio-histórico, ideológico), também a “memória”, tratada como “interdiscurso”, como “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” e que “disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada”, é condição de produção de significado. A autora destaca, assim, o papel fundamental da memória – tanto a “institucionalizada (arquivo)”, quanto a “constitutiva (interdiscurso)” – nos processos interpretativos, “podendo assim tanto estabilizar quanto deslocar sentidos” (pp. 47-48).

essa visão de mundo apegada a *essências* não funciona, não torna a existência humana mais satisfatória – ao contrário, nesse segundo momento da narrativa podemos vê-la associada ao nosso sofrimento: à submissão ao poder monetário ou material, à frustração de tentativas de obter conhecimento absoluto, ao desejo pela eternidade e à incompreensão da transitoriedade, ao crescente individualismo e distanciamento do Outro.

Tomamos, assim, conhecimento das falhas dessa visão de mundo, das falhas do homem ao colocar-se de tal maneira no mundo – “Nós falhamos” (“We failed”), finalmente se admite<sup>209</sup>. Isto, no entanto, não basta, não constitui uma *revisão* ou uma (re)criação do mundo, do universo – a que a narrativa se nos parece propor. Há de haver uma alternativa, e o homem (representado por Imago) que permanece na Terra, na vida, tendo perdido suas certezas e seus objetivos conforme observamos, há de ver o mundo (e se ver no mundo) com outros olhos e criar um outro destino a seguir – afinal, ele é parte da Máquina e pode mudar seu modo de funcionamento...

Num desdobramento daquele momento de esclarecimento que se iniciava com o reconhecimento do fracasso da vida baseada em essências e na crença de se ser sujeito num mundo de objetos (humanos ou não), “*Nihil Morari (homines fabula finis)*”, mostra-nos “o fim da história do homem”<sup>210</sup>, o rumo que toma a humanidade após a ruptura narrada em “*Diffidentia*”.

Aqui, diferentemente da canção anterior, o narrador (ou eu-lírico) não é nomeado, tampouco o é aquele que o ouve. Falando predominantemente na primeira pessoa do plural – como indicam os pronomes “nós” (“we”), “nos” (“us”) e “nosso” (“our”) ao longo da canção –, este falante procura aproximar-se de seu ouvinte, buscando agrupar-se ou identificar-se com ele. Conseqüentemente, a exemplo do que já observávamos em análises de canções anteriores, favorece-se a (con)fusão entre o interlocutor representado (o ouvinte ficcional deste narrador ficcional), e nós, ouvintes do álbum *BE*. Mais uma vez, nós, pessoas “reais” somos incluídos na história – ou vemos a narrativa transpor-se ao mundo “real”. As fronteiras entre ficção e não-ficção continuam sendo reconfiguradas, no que parece ser uma (re)construção da prática de questionamento de normas e da visão *crítica* de *Pain of Salvation* comentada na Seção 1.2.1.2 deste trabalho.

*Nihil Morari (homines fabula finis)*

<sup>209</sup> Retomando o verso final de “*Diffidentia*”.

<sup>210</sup> Tradução livre do subtítulo da canção. “Nada resta”, “Nada restante” seria a tradução livre de “*Nihil morari*”.

## Letra

- 1 "See me – Hear me – Need me"  
Some things will never change.  
"Touch me – Heal me"  
Mankind remains the same.
- 2 Oceans, forests, nations; now everything bears  
our name. While Earth is bleeding. Nothing  
will remain.  
Nothing prevails...
- 3 We were stuck in this world of change,  
expecting it to remain –  
now nothing is left unstained!  
No!
- 4 When there's nothing more that we can trade,  
own, steal, or sell...  
When there's nothing whole because we took it  
apart, and just left, moved on... When there's  
nothing left for us to break, use, abuse, or  
rape...  
Then you're free to count how much you saved!  
**[Voice-over/ News broadcasting (male):]**  
"... Power grids shut down today raging from  
the East Coast, all the way to Michigan and  
parts of Canada. A total of 50 million people  
are without power. There is no estimate of  
when electricity will be restored and the cause  
is yet unknown. New York City..."  
>>>> **[Voice-over/ News broadcasting**

## Eventos sonoros em destaque

Ambiente *hifi*, introduzido por vozes sussurantes e pelo instrumental orquestral, soando baixo (volume), em andamento lento, com duas melodias sobrepostas em padrão melódico predominantemente descendente. A primeira melodia, tocada em timbres mais altos, pelos instrumentos de cordas da orquestra tem articulação conectiva; a segunda, tocada à guitarra, em timbres mais baixos, é disjuntiva.

O vocal se apresenta em primeiro plano em relação ao instrumental, que fica em segundo plano. A voz humana se caracteriza por uma sonoridade baixa (volume), suave, sussurrante. A melodia vocal forma um par adjacente com o instrumental, repetindo-o com alguma variação. Predominam a articulação conectiva e o padrão descendente.

Aquela primeira melodia instrumental (dos tons mais baixos e articulação disjuntiva) se conserva, mas é agora executada com tempo acelerado, em andamento mais rápido. A orquestra é acompanhada por instrumentos elétricos, formando uma sonoridade mais pesada, *metal*.

O vocal se torna mais alto (volume), tenso, áspero, articulando uma melodia diferente da original, de modo disjuntivo, em padrão arqueado (misturando o padrão ascendente e o descendente).

Alteração rítmica e melódica instrumental.

Ouvem-se como *Ground* vozes que se intercalam e sobrepõe reportando acontecimentos em diversas localidades do mundo.

**(female):]** A terrible earthquake rocked (?)... It rated 7.2 on the Richter Scale. At this point no estimates of the deceased and wounded can be reported. We do know, however, that since the year 1973 there have been 17 earthquakes in 13 cities throughout Europe with 6,500 dead.”

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 5  | I can see the ways we fail, I can see us fall so easily – a structure far too frail: I can see 40,000 years of knowledge and history invested in this child – spoiled and stained by proud divinity, gaining at best the perspective and wisdom of not even a fleeting century. | O instrumental se mantém. Ainda se ouve uma das vozes que davam notícias sobre o que se passa no mundo, agora em volume mais baixo, na posição de <i>Field</i> – com o vocal como <i>Ground</i> e o instrumental como <i>Figure</i> . O vocal principal é baixo em volume e tom, sussurado, em articulação disjuntiva e padrão ascendente. |
| 6  | <i>We have now reached the final ten thousandth of a second of our evolutionary year, as we hit 2,000 at a birth rate of 250 people a minute!</i>   | O vocal principal se torna mais alto (volume), tenso, áspero, articulando os versos de modo próximo à fala, em entonação ascendente.   |
| 7  | Tell me: how are we supposed to survive if we're acting like fools all dropping dead to stay alive?<br><br>Someone tell me, please just show me – if there's nothing to do, God we'll turn to you, but if we're an image of you I reckon you are just as puzzled and ugly too.  | O vocal principal volta a ser cantado e a ocupar a posição de <i>Figure</i> na perspectiva sonora. A qualidade vocal permanece tensa, alta (volume), articulando os versos de modo predominantemente conectivo, tornando-se disjuntivo em alguns momentos específicos, em padrão melódico arqueado.  |
| 8  | <i>You think we have developed fast; that we're civilized and intelligent? I'll let you in on a secret: we have developed Things! The rest is simply knowledge passed on.</i>   | O instrumental se modifica, a melodia que vinha se desenvolvendo até aqui é interrompida. A perspectiva sonora é mantida, com o vocal principal em primeiro plano.<br><br>O vocal principal volta a se aproximar da fala, assumindo entonação ascendente.  |
| 9  | >>>>> (I can see us drain this world, I can see us buying loss too cheap. Terra Sterilia washing its broken hand of us now: creation's blackest sheep!)   | Simultaneamente ouve-se a mesma voz, mas em volume mais baixo, soando suave e sussurrado, articulando os versos de modo cantado, como no trecho anterior.  |
| 10 | <i>Hell, 99% of humanity couldn't put together a</i>  |  |

*simple light bulb if you put a gun to their heads!*

*And the intellect rubs off on fear...*

11 The year

2,010 AD: 6,823 Million people

2,020 AD: 7,518 Million people

2,030 AD: 8,140 Million people

2,040 AD: 8,668 Million people

2,050 AD: 9,104 Million people

O tempo se acelera e o ritmo se torna gradualmente acelerado. No instrumental predomina o som da guitarra elétrica, em volume mais alto do que os demais instrumentos.

A perspectiva sonora se dissolve e o vocal fica imerso no instrumental.

O padrão melódico é predominantemente ascendente, tornando-se descendente com a proximidade do último verso da estrofe.

12 I can see us read the signs, but spell them out in backward travesty. I see us close our eyes to all the wounds that we inflict to this world by being "free" – we love this world to death, purchasing our lifestyles with our lives. Defending our momentarily nations with the loss of our priceless earthly home!

Retomam-se as características e estruturas rítmica e melódica (tanto do vocal quanto do instrumental) notadas na quinta estrofe.

13 It's not hard to reach the top! It's not hard not knowing when to stop! It's not hard to take all! Not very difficult to fly if you settle for a fall! It's not hard to cross a line! It's not hard to push and go too far! Some creatures cannot climb, then there are us who cannot even learn how to stay alive...

O vocal é feito por duas partes sobrepostas.

A parte inicial deste trecho é feita por uma voz em volume baixo, passando de suave e sussurrada à áspera e tensa, em articulação disjuntiva. A outra parte tem volume mais alto, explorando também tons mais altos, em articulação predominantemente conectiva.

14 >>>> I'm sorry! For the things we did and did not do – forgive us; the fools that rushed ahead without a clue. I am sorry! Please forgive us for this human lack of humanity, this evolutionary travesty – this tragedy called "Man" ...called "Man"...

Nos versos finais a melodia entra numa descendente, e o vocal se torna suave, mais baixo em volume, sussurrado.

15 I'm sorry!  
For the things we did and didn't do  
Forgive us; the fools that rushed ahead without

Retoma-se a melodia instrumental principal do início da canção com o andamento lento. Gradualmente os sons se tornam mais suaves, e retoma-se a segunda



a single clue  
 ...without a single clue...  
 >>>> [Voice-over/ News broadcasting:]  
 "... on the other hand claims that he was  
 instructed by god to attack the kindergarten.  
 Because of his own..."  
 "... to kill these men as a symbol of white  
 supremacy, the founding premise of..."  
 "... the school girls were given the  
 [incompreensível] drug by the nurse when they  
 complained of feeling ill. They were then taken  
 by the..."  
 "... questions regarding so many people  
 diagnosed with colon cancer, the doctor's  
 response was..."  
 "... 45 counts of child pornography. He was  
 arrested after police set him up..."  
 "... his blood alcohol content was .463, almost  
 six times the legal limit. Ironically the girl  
 died..."  
 "... for years over the abuse the environment  
 and atmosphere have endured with the modern  
 industrial lifestyle. It seems as if..."

melodia do início da canção, em articulação  
 conectiva e padrão descendente.

O vocal soa baixo em volume, permanecendo suave,  
 em padrão descendente e articulação conectiva.  
 Ouvem-se como *Field* em relação à música uma voz  
 feminina e outra masculina reportando notícias.

Iniciada por uma série de apelos feitos na primeira estrofe da canção, "*Nihil Morari*" nos permite ver (ouvir) um homem fragilizado, pedindo por atenção, reconhecimento ou ajuda: "Veja-me – Ouça-me – Precise de mim" ("See me – Hear me – Need me"), "Toque-me – Cure-me" ("Touch me – Heal me"), diz ele. Estes pedidos, no entanto, não pertencem ao narrador da canção – que os coloca entre aspas, indicando a reprodução dos enunciados e, ao mesmo tempo, dando-lhes ar de veracidade – mas à humanidade, de quem ele fala, e que fala (nessas citações diretas) através dele. Deste modo, este narrador vai se posicionando como representante dos homens.

Além de frágil e carente, este homem que assim nos é apresentado mostra-se centrado em sua individualidade, preso a uma visão que não lhe permite ver além do "eu", como percebemos no uso do pronome de primeira pessoa do singular na posição de receptor das ações expressas pelos verbos nos apelos mencionados. Assim, não se pede "veja-nos", "ouça-nos", "precise de nós", "toque-nos", "cure-nos". Não há, portanto, uma visão de conjunto, coletividade ou de existência total, mas de fragmento isolado. Vemos

aqui, então, a permanência daquela visão de mundo de Imago e de Mr. Money; vemos cada homem se preocupar apenas consigo próprio, não enxergando além de sua própria existência e de seus próprios interesses. Este parece ser o modo de vida normal entre os homens: é o que indicam as observações do narrador da canção nos versos que se intercalam com os referidos apelos – “Algumas coisas jamais mudarão” (“Somethings will never change”), “A humanidade permanece a mesma” (“Mankind remains the same”), afirma ele.

Nesse ponto é interessante notarmos que, ao mesmo tempo em que o narrador de “*Nihil Morari*” se identifica com os homens de quem fala, dando-lhes voz ao repetir suas palavras nos versos iniciais – de tal modo que quando ouvidos (sem o acompanhamento da letra escrita) deixam-nos interpretá-los como pertencentes ao narrador –, ele também se mantém a certa distância deles, colocando-se como seu observador. Deste modo, distingue a voz dos homens da sua através do uso de aspas e ao comentar a tendência à imutabilidade no comportamento egocêntrico do homem, nesse seu modo de ver-se no mundo, se refere aos seres humanos como terceira pessoa – ele não diz, “nós permanecemos os mesmos”, diz “a humanidade”. Nisto, podemos observar dois níveis de existência deste que agora nos fala: por um lado, ele se coloca como participante da humanidade de que fala; por outro, ele se coloca como seu observador.

A partir deste distanciamento, o narrador da canção observa, então, o contexto em que se situam os homens, em que nos situamos. Contrastando com a tendência à permanência característica da humanidade, vemos compor-se na segunda estrofe da canção a imagem de um ambiente efêmero, de “oceanos”, “florestas” e “nações” que não resistirão. “Nada restará. Nada prevalece” (“Nothing will remain. Nothing prevails”), observa o narrador. Ou seja, nem as criações da natureza, nem as criações humanas são eternas neste mundo. No entanto, aquele olhar humano – preso a essências e a interesses próprios, e centrado do “eu” – parece incapaz de capturar a fugacidade dessa existência, de modo que, sob a expectativa de que ele permaneça e perdure, “ficamos presos num mundo de mudanças”, como observa o narrador na terceira estrofe. O resultado disto, aponta, na conclusão da estrofe, é não restar nele nada sem manchas, imaculado (“now nothing is left unstained”).

Voltando nesse trecho a identificar-se com a humanidade que observa – empregando os pronomes de primeira pessoa plural “nosso” (“our”) e “nós” (“we”), e incluindo a nós, ouvintes, nesse grupo –, o narrador se identifica (e nos identifica) com os

responsáveis pelas “manchas” deixadas no mundo. Sua existência em níveis, sua inclusão e distanciamento da humanidade possibilitam-lhe, assim, ver-se não só como vítima da destruição do mundo, mas também como culpado por ela. Assistimos, pois, nesse momento de *BE* a continuidade do processo de esclarecimento que se iniciara em “*Diffidentia*”: em “*Nihil Morari*” é-nos apresentado um homem (representado por seu narrador) que começa a ver o mundo e a se ver no mundo a partir de uma outra perspectiva.

Ao final destes versos, a mudança brusca da qualidade vocal do cantor-narrador, marca uma mudança em sua atitude com relação àquilo de que fala. Nas duas primeiras estrofes – em que se apresenta apenas o contraste entre fixidez humana e mutabilidade do mundo – ele soava relaxado, suave, baixo em volume, articulando os versos de modo predominantemente conectivo. Com isto, criava-se uma sensação de fluidez e prolongamento de uma situação – (re)produzindo a permanência e a inalterabilidade da atitude humana ao longo do tempo –, bem como se dava continuidade à vulnerabilidade do homem com que se encerrara “*Diffidentia*”. Ainda, com esta atitude o narrador aproximava-se de seu interlocutor (ouvinte), com quem procura estabelecer uma identificação, conforme já apontamos. No entanto, no momento em que se faz a observação de que nada no mundo ficará imaculado – e o narrador se distancia da situação, colocando-se como observador de si mesmo e da humanidade –, sua qualidade vocal (Leeuwen, 1999) passa a ser marcada pela aspereza, pela tensão, pelo volume alto, ao mesmo tempo em que o instrumental que o acompanha, embora mantendo a melodia principal inicial – até então baixa em volume, com sonoridade orquestral e andamento lento – passa a integrar mais vozes instrumentais, tornando-se mais alto e pesado com a introdução da bateria e da guitarra elétrica, num ritmo mais acelerado. Gradualmente a melodia em articulação disjuntiva se destaca. Nisto se sente, pois, uma mudança de atitude: a vulnerabilidade e o sentimentalismo iniciais dão lugar à agressividade e à emotividade explosiva. A sensação de fluidez e continuidade produzida pela articulação conectiva é preterida à brevidade dos sons articulados disjuntivamente<sup>211</sup>.

Deste modo, não é com calma e tranqüilidade, mas com rispidez e contrariedade que a insistência do homem na fixidez – em se ver como o centro do mundo e em ver o mundo como durável –, quando tudo tem uma existência efêmera e mutável, é percebida (recebida) pelo narrador. Neste mesmo tom ríspido é que se observam na quarta estrofe as práticas de “troca”, “posse”, “roubo” e “venda” a que submetemos tudo, tanto quanto o

---

<sup>211</sup> Cf. notas 84 e 141.

“uso”, o “abuso” e a “violação” de todas as coisas, bem como seu desmembramento e o desinteresse que nutrimos rapidamente por elas, “indo embora”, “seguindo em frente”. Assim, falando com aspereza de nosso modo de vida, o narrador o vê aqui reduzido a práticas baseadas em relações materiais e de dominação, traduzidas em ações violentas e criminosas, ou reificantes – conforme indicam, respectivamente, os verbos “steal”, “abuse”, “rape”, e “trade”, “own”, “sell” e “use”, que supõem ação sobre objetos inanimados ou incapazes de reagir. Notamos, pois, a desaprovação deste homem a esta humanidade que ele observa, e de que ele participa.

Quanto a esta inclusão do narrador no quadro que ele descreve, ela pode ser notada em sua escolha por não dizer “you/they can trade”, “you/they took it apart”, “for you/them to break”, mas por usar sempre a primeira pessoa plural, “we” e “us”. Desse modo, com o uso destes pronomes, o narrador não só busca a identificação com aquele que o ouve, mas também assume participação nestas práticas; assume responsabilidade pela degradação do mundo. Há de se notar, então, que no verso final desta quarta estrofe isso não ocorre. É o momento em que faz a observação de que uma vez que nada mais reste, “você estará livre para contar o quanto se poupou” (“Then you are free to count how much you saved”). Nisto, ele não tem participação, não se inclui. Vemos, assim, que o contrário dos outros, este homem que vem se mostrando consciente de suas práticas abusivas e de quanto destruiu não “contará o quanto poupou”, não esperará o lucro. Este seu modo de ver o mundo e de se ver no mundo – diferente do olhar egocêntrico e que busca por essências – leva-o a agir de modo diferente.

Iniciando várias das estrofes seguintes por “Eu posso ver” (“I can see”, na quinta, na nona e na 12<sup>a</sup> estrofes), este narrador consciente de seu lugar no mundo lança seu olhar crítico sobre a humanidade, mostrando-nos ser capaz de *ver* a destruição causada no mundo pelo homem – por ele mesmo, por todos nós, enfim –, contrapondo sua perspectiva crítica à nossa miopia usual, que nos impede de ver além de nós mesmos, de nossos interesses pessoais. O homem passa a ser visto, então, como uma “criança mimada e marcada pela divindade orgulhosa” (“this child – spoiled and stained by proud divinity”, quinta estrofe); somos “tolos que caem mortos para se manterem vivos” (“we’re acting like fools all dropping dead to stay alive”, sétima estrofe), “criaturas que não conseguem sequer aprender como se manter vivas” (“Some creatures cannot climb, then there are us who can not even learn how to stay alive...”, 13<sup>a</sup> estrofe), “tolos que se apressaram em ir adiante sem entender nada”, enfim, “uma tragédia” (“forgive us; the fools that rushed ahead

without a clue”, “this tragedy called ‘Man’”, 14<sup>a</sup> estrofe). Já nossas ações incluem, desta perspectiva: “drenar o mundo” (“I can see us drain the world”, nona estrofe), “ler os sinais, mas escrevê-los ao contrário”, “fechar os olhos às feridas que infligimos ao mundo sendo ‘livres’”, “defender nossas nações temporárias com a perda de nosso impagável lar terreno” (12<sup>a</sup> estrofe) <sup>212</sup>.

Visto como uma “criança”, um “tolo”, uma “criatura”, o homem é nos mostrado (somos mostrados a nós mesmos), assim, como insensato e inconseqüente, não sabendo “sequer como se manter vivo”. Seu modo de viver, por sua vez, seria fruto de seu egocentrismo – de drenar e esgotar o mundo, de defender sua liberdade e suas nações a qualquer custo –, tanto quanto de sua ignorância – da escolha de fechar os olhos e não ver os problemas ao seu redor. Neste ponto, há de se notar o contraste entre a atitude do narrador, que a todo o tempo reafirma sua capacidade de ver – repetindo “Eu posso ver” – e a atitude da humanidade, que “fecha os olhos às feridas que infligimos ao mundo”, bem como as conseqüências de cada uma delas. Por um lado, “poder ver” e “fechar os olhos” indicam, respectivamente, uma capacidade e uma escolha, uma ação voluntária (e não uma incapacidade ou deficiência: os olhos e a visão estão disponíveis, porém são inutilizados), de modo que a cegueira humana à sua participação na destruição do mundo é voluntária e está ligada a uma ação (*prática*) sua, não a uma incapacidade. Por outro lado, retoma-se e desenvolve-se nesse ponto da narrativa a relação que vinha sendo estabelecida entre modos de *ver* e modos de *viver*, modos de *ser*. Enquanto a falta de visão nos leva à exploração do mundo, a visão (*crítica*) do narrador o leva a não simplesmente responsabilizar um “outro”, a não falar da humanidade como algo abstrato, mas a se incluir (e incluir o ouvinte) nela e a se responsabilizar (nos responsabilizar) por sua (nossa) situação.

Assim, na 13<sup>a</sup> estrofe, a cada sentença expressando o ideal de conquista com que nos lançamos ao mundo – desde nossos primeiros dias como Imago na Terra –, a voz crítica do narrador retruca, oferecendo possibilidades de nos vermos (vivermos) conscientes e críticos de nós mesmos, lembrando os riscos de se passar dos limites nessa corrida por conquistas. Se “não é difícil se chegar ao topo” (It’s not hard to reach the top”), também “não é difícil saber quando parar” (It’s not hard knowing when to stop”). Se “não é difícil tomar tudo” (“It’s not hard to take all”), também “não é muito difícil voar quando se contenta com uma queda” (“Not very difficult to fly if you settle for a fall”). Se “não é

---

<sup>212</sup> Os versos originais dizem: “I can see us read the signs but spell them out in backward travesty”, “close our eyes to all the wounds we inflict to this world by being ‘free’”, “defending our momentarily nations with the loss of our priceless earthly home”.

difícil cruzar uma linha” (“It’s not hard to cross a line”), também “não é difícil forçar (uma situação) e ir longe demais” (“It’s not hard to push and go too far”). A visão, lembra-nos assim, está à disposição de todos nós.

Ao mesmo tempo ilustrando tal situação de conflito entre o desenvolvimento humano e o desgaste do mundo, e tornando-a mais *real* ou familiar, ouvimos, então, as notícias inseridas no meio e no fim da canção. Nelas são reportadas falhas no suprimento de energia elétrica de grandes cidades, sem causa conhecida, e desastres naturais. Ouvem-se, ainda, notícias de crimes e violência, e de aumento de doenças humanas. Relatam-se, portanto, situações que fogem ao nosso controle e compreensão apesar de toda a tecnologia e o conhecimento que temos desenvolvido. A própria idéia que temos a respeito de nosso desenvolvimento – baseada em conceitos de civilização e intelecto – é exposta como uma ilusão: é o que mostram a sexta e a oitava estrofe, em falas assertiva do narrador. Na primeira, toda nossa evolução até hoje, observada de uma escala maior do que a humana – a universal – não conta mais do que “dez milésimos de um segundo”. Na outra, somos convidados a compartilhar de um segredo do narrador: “nós desenvolvemos Coisas! O resto é apenas conhecimento transmitido [ao longo do tempo]”. A humanidade é, assim, contextualizada; nossa existência é situada espaço-temporalmente e em relação ao que nos cerca. Este homem que nos fala em “*Nihil Morari*” mostra, pois, ser capaz de enxergar também uma totalidade, de compreender sua existência num nível mais amplo. A lição exposta por Anima em “*Diffidentia*” parece ter sido assimilada, resistindo como uma “chama de esperança”...

Assim, numa atitude semelhante àquela observada numa das últimas mensagens ouvidas em “*Vocari Dei*”, este homem se responsabiliza e se desculpa por sua participação na degradação do mundo e da própria humanidade. Já não se vendo mais como vítima apenas, mas também como culpado, nas duas últimas estrofes da canção ele pede por perdão, em nome da pluralidade humana. “Eu sinto muito! Por todas as coisas que fizemos e deixamos de fazer” (“I am sorry! For all the things we did and didn’t do”), diz ele. Sem um destinatário nomeado, suas desculpas se dirigem ao ouvinte, a nós, à própria humanidade. O que o homem aprende (o que nós aprendemos), então, nesse “*final da história humana*” (subtítulo da canção) é que sua suposição de ser superior ao mundo e de poder assim dominá-lo, submetendo-o a suas vontades de conquista e liberdade, coloca-o em rota de destruição – inclusive de si mesmo. Na medida em que este homem de “*Nihil Morari*” enxerga sua participação no destino da humanidade, num “contexto” mais amplo,

já não culpa e responsabiliza um ser abstrato – Deus – por sua existência insatisfatória. Antes, reconhecendo em Deus nossa própria imagem “confusa e feia” – “if we’re an image of you [God] I reckon you are just as puzzled and ugly too” (sétima estrofe) –, enxerga na divindade a humanidade, e cada vez mais reaproxima existência total e existência fragmentária, coletividade e individualidade. Deste modo, se os pedidos de desculpas deste homem consciente de sua integração com o mundo e com a humanidade se dirigem a nós, também seu pedido por ajuda (na sétima estrofe), não tendo um destinatário nomeado, mas apenas representado pelo pronome de segunda pessoa singular ou plural “you” (tu/você, vós/vocês), destina-se a um interlocutor geral, que pode ser identificado com os ouvintes, conosco, com a humanidade. Ajudar à humanidade já não cabe a um Deus, distante e abstrato, mas a nós mesmos.

Olhando, então, para si mesmo tanto como sua vítima quanto como seu salvador, tomando para si próprio a responsabilidade sobre seu destino, este homem parece encontrar um outro modo de superar a ausência de Deus, o distanciamento entre a totalidade e os fragmentos, de desintegração dos homens, e de fazer nossa existência mais satisfatória. Aqui a saída encontrada não é o escapismo oferecido pela “hibernação”, nem a vitimização humana, nem a criação de novos deuses – materiais e científicos; trata-se, ao contrário, de uma atitude de enfrentamento e de participação. Podemos, dizer, então, que este momento narrado em “*Nihil Morari*” nos mostra o reconhecimento do homem como parte integrante da Máquina, da conscientização de seu papel no funcionamento desse sistema.

Essa mudança de perspectiva que é assim contada – como prática da capacidade do sujeito de enxergar a efemeridade do mundo, tanto quanto sua integração individual com a coletividade humana – é *re-produzida*, ainda, na musicalidade de “*Nihil Morari*”. Tempo e ritmo, são, assim, bastante variáveis, privilegiando-se a brevidade dos eventos, também marcada pela predileção pela articulação disjuntiva à conectiva, e pelas alterações da qualidade vocal do cantor ao longo da canção. Ao mesmo tempo, a multiplicação de vozes que se cria com isto e que se explora também com o uso de um vocal principal e um secundário, sobrepostos (como na oitava, nona e décima estrofes ou na 13<sup>a</sup> e 14<sup>a</sup> estrofes), cria um efeito tanto de caos e confusão quanto de uma pluralidade incorporada naquele narrador. Assim, ao falar de um mundo superpopuloso, cuja taxa de natalidade é de “250 pessoas por minuto” (sexta estrofe), onde viverão no ano de 2050 mais de nove milhões de habitantes (11<sup>a</sup> estrofe), a música se constrói com múltiplas vozes simultâneas e diversas (humanas e instrumentais; orquestrais e elétricas), de modo que podemos ouvir a

heterogenia e quantidade de vidas nele contidas. A polifonia do vocal reitera também a pluralidade do eu-lírico, a identificação do narrador como representante dos homens, de nós mesmos, conseguidas pelo uso dos pronomes plurais, conforme se comentou anteriormente.

Além disso, em determinados momentos o instrumental aparece como *Figure* em relação ao vocal principal ou às falas que reportam notícias (posicionados, então, como *Ground* ou *Field*), e em outros, a perspectiva sonora<sup>213</sup> se dissolve, ficando o vocal imerso no instrumental. Isto, no contexto da canção, pode ser tomado como *re-produção* em linguagem sonora da crítica que se faz ao homem que se supõe superior ao resto do mundo, ao ambiente que explora e tenta dominar. Assim, mostra-se que ele é tão parte do meio e que goza de mesma posição nele que qualquer outra voz, que qualquer outro componente do mundo e da composição.

Ao final deste segundo momento da narrativa de *BE* observamos, então, o projeto de busca pelo conhecimento absoluto e pela definição de sua identidade a que se propunha o protagonista da história levá-lo a diferentes rumos e a diferentes respostas. Os capítulos “*Machinassiah*” e “*Machinageddon*” mostram, assim, as possibilidades de salvação e de destruição (de Deus, do mundo e da humanidade) que surgem com o desenvolvimento da vida humana na Terra. Vemos, assim, a crescente fragmentação do ser, acompanhada pelo distanciamento da existência total e coletiva, dar margem a uma visão de mundo individualista e egocentrista. Resultando em práticas de dominação, exploração e reificação de todo o mundo, este modo de vida (de *ser*), levaria à destruição – crença em um Deus, da existência total e integrada entre os seres no mundo, da noção de contexto, da humanidade. Vemos, também, a conscientização das falhas desta perspectiva levar à visão de um quadro mais amplo da existência. A compreensão do *ser* contextualizado, acompanhada por sentimentos de culpa e de responsabilidade pela degradação do mundo, traria a esperança na salvação – não por intervenção divina, mas pelo desenvolvimento de um outro modo de vida na Terra.

A retomada das profecias bíblicas do Messias ou do Armagedão nesses capítulos de *BE*, remetendo-nos à “salvação” e à “destruição” dos homens, é feita de modo a reconstruí-las, transferindo à própria humanidade o poder de salvar-se ou destruir-se. Pela integração destes ideais à imagem da Máquina, do sistema, reitera-se (*re-produz-se*) a lição aprendida

---

<sup>213</sup> Cf. nota 82.



na (com a) narrativa: somos parte do contexto em que existimos; participamos – por meio de nossas ações, escolhas, modos de ser, enfim – da fabricação de nosso mundo e de nosso destino<sup>214</sup>. Finalmente, esse momento de aprendizado de *BE* é marcado pela quebra ou derrubada de visões ou concepções pré-estabelecidas como verdades e pelo surgimento de outras perspectivas. Assim se desvanece a crença em destinos, existências, identidades ou conhecimentos imutáveis, eternos e absolutos, e se reconhece sua dinâmica, sua transitoriedade, sua multiplicidade e integração (interação).

Neste processo, por causa do modo metalingüístico e das identificações do ouvinte como participante da narrativa, somos nesse momento levados a nos confrontar conosco, com nossa própria imagem. Assistimos, então, à nossa própria dor e nos vemos sendo responsabilizados por nossos atos e pela situação em que se encontra o mundo. O homem narrado aprende a crítica e autocrítica no momento em que abandona ou se vê abandonado pelas certezas absolutas e seguranças antes representadas pela presença de um Deus regente do mundo. Se ele aprende isto com a observação das experiências de dominação, exploração, vitimização, destruição e do modo de vida irresponsável que temos repetido ao longo do tempo, nós também assim podemos aprender com as experiências narradas no álbum. Deste modo, nesse momento *BE* vai se reafirmando não só narrativa de ensino e aprendizado do Deus observador-aprendiz, mas também do ouvinte-observador do álbum.

Ainda, privilegiando a heterogenia e explorando a produção de significados a partir dos usos da linguagem no contexto de cada faixa, vai se firmando (e confirmando) também no nível da linguagem a perspectiva de reconfiguração de fronteiras e a idéia de não se fixar numa existência única, mas de se experimentar uma multiplicidade de relações e de identidades. Isto não apenas cria a ambientação complementar às idéias exploradas nos versos, mas também *re-produz* a perspectiva de questionamento e não-essencialismos proposta pela banda (conforme discutido na Seção 1.2.1.2), ao mesmo tempo em que se convida o ouvinte a rever seus conceitos sobre a divisão de gêneros e estilos musicais e entre linguagens, e a refletir sobre a possibilidade de se cruzar as fronteiras identitárias (musicais, artísticas, sociais).

Passemos, assim, ao terceiro momento da narrativa de *BE* a fim de observar como (ou se) se completará o aprendizado de Deus, dos homens, do ouvinte...

---

<sup>214</sup> O que novamente nos remete à Máquina movida por Rodas do álbum *One hour by the Concrete Lake* (Cf. Seção 1.2.1.2, p. 70, 77).

### 2.3.1.2 O fim e (é) outro princípio

Retomando as observações feitas na seção anterior, a narrativa de *BE* chega a um momento em que a busca por respostas – pelo conhecimento, pela identidade, pela satisfação da existência – inspiram diferentes modos de vida (modos de *ser*) e visões de mundo (modos de *ver*), que se contrapõem, alinhando-se a diferentes possibilidades de destino para o mundo e a humanidade. Por um lado, a visão humanista e essencialista com que o homem chega a Terra se desenvolve e se intensifica como o materialismo e o egocentrismo incorporados por Mr. Money e Dea Pecuniae<sup>215</sup>, sustentando práticas exploratórias que, tornando-se *normais* e comuns, cada vez mais esgotam o mundo. Por outro lado, uma outra visão, apoiada na transitoriedade e na contextualização da humanidade, é aprendida (e nos é ensinada) com a conscientização da participação humana no delineamento da “tragédia” de sua existência e do desejo de se reverter o processo de destruição em que o mundo se encontra (em que nós nos encontramos).

Vejamos nesse terceiro e último momento da narrativa como (ou se) se sustentam estas duas perspectivas e atitudes de colocar-se no mundo e em que resultam elas. Assim se concluirá a trajetória de ensino e aprendizado em (por meio de) *BE*.

No quarto capítulo de *BE*, “*Machinauticus*”, a presença do espírito Navegante – observada na análise de “*Nauticus (Drifting)*” – é resgatada, aparecendo agora fundida à Máquina<sup>216</sup>, reiterando a sistematicidade e a dinâmica do mundo, e completando a exploração de seus modos de funcionamento. Abrindo-se, então, com uma faixa cujo título soa como incentivo aos que restam no mundo – “feitos de tijolo, sejam fortes” seria uma tradução de “*Latericius Valete*” – aos “que não têm esperança”<sup>217</sup>, neste momento da narrativa parece se apontar a possibilidade ou a necessidade de resistência ou persistência... Vejamos a quê.

Em uma composição basicamente instrumental – em toda a faixa há um único verso, mais falado do que cantado – “*Latericius Valete*” se apresenta como uma ponte entre o momento narrado no capítulo anterior e o que se seguirá no penúltimo capítulo de *BE*. Se até então a humanidade vinha crescendo e se expandindo, agora ela passa por uma

<sup>215</sup> Cf. Seção 2.3.1.1, p. 139.

<sup>216</sup> Cf. Seção 2.3.1.1, pp. 181-182.

<sup>217</sup> Referência ao subtítulo do capítulo, “*Of the ones with no hope*”.

retração: no ano de 2050 o mundo era habitado por mais de nove milhões de pessoas, ouvimos em “*Nihil Morari*”; em 2060, por apenas um milhão e duzentas mil, o narrador nos informa agora.

Introduzida por outra seqüência de informes jornalísticos<sup>218</sup>, a faixa seguinte, “*OMNI: Permanere?*”, situa o ouvinte nesse mundo que se configura uma década depois de suas últimas notícias. Assim, é interessante notar que a primeira das reportagens que aparecem aqui é a repetição daquela que encerrara “*Nihil Morari*”, tratando dos efeitos do desenvolvimento humano e industrial sobre o meio ambiente: “... for years over the abuse the environment and atmosphere have endured with the modern industrial lifestyle. It seems as if one of their greatest fears...”. Do mesmo modo, outra notícia já reportada naquela faixa – acerca do aumento de casos de câncer entre a população – é agora retomada e expandida: “Regarding so many people diagnosed with colon cancer the doctor’s response was: do you see any weeds in those beautiful corn and soybean crops...”. Portanto, somos informados de que nada mudou – as notícias ainda são as mesmas –, e o momento que se narra agora é a continuação do processo de degeneração do mundo e da humanidade que vinha acontecendo ao longo do tempo.

Num ambiente espiritual construído pela sonoridade de um órgão – por meio das noções de *proveniência* e a *conotação*<sup>219</sup> (Leeuwen, 1999) do uso tradicional do instrumento pela igreja – ouvimos, então, uma voz tensa (em *vibrato*), que em volume crescente vai articulando de modo conectivo uma melodia em padrão descendente<sup>220</sup>. É o personagem Imago que agora se identifica (e identifica a humanidade) com Nauticus: “I see us in you Nauticus”, declara ele mais de uma vez na canção. Nesse momento (caracterizado musicalmente) de introspecção e desespero do homem já não se busca a fixidez, mas se admite a fluidez da existência. Assim, o personagem narrador “nos vê em Nauticus enquanto ele navega junto de nós” (“I see us in you Nauticus/ As you’re drifting along”). Há de se notar, então, que esse trânsito revela a força e a durabilidade de Nauticus

---

<sup>218</sup> Transcrição das notícias: “for years over the abuse the environment and atmosphere have endured with the modern industrial lifestyle. It seems as if one of their greatest fears...”; “there is no way to evaluate the numbers of dead or injured. Geologists have confirmed...”; “as of today the death toll has risen to 150 people in the last month alone. Some of these waves have reached heights of...”; “regarding so many people diagnosed with colon cancer the doctor’s response was: do you see any weeds in those beautiful corn and soybean crops...”; “this disease is running rampant in Africa, and without world support, could wipe out populations...”; “surrounded by the police after an officer noticed he was video taping the bridge. At this time they’re being held without...”; “a nuclear warhead was deployed off the coast of midway island. It has detonated...”; “World War III is in full motion on this day, rearing an entirely different and incredibly horrific face than wars in the worlds past...”

<sup>219</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

<sup>220</sup> Cf. notas 82 e 84.

– e, por conseguinte, de todos nós, agora identificados com ele. Deste modo, o Navegante – diferente do fraco e desanimado Imago ou do já desvanecido Anima – é visto como uma construção “feita para durar, jovem e forte” (“Built to last/ Young and strong”).

“*OMNI*” confirma, pois, a passagem do homem (ou de Deus em sua forma humana, Imago) a um novo estágio de seu aprendizado. Abandonada à própria sorte, a humanidade que começava a ser ensinada a reconhecer seus próprios erros e os problemas gerados pelo sustento daquela sua perspectiva essencialista e egocêntrica de supor existências eternas agora enxerga a transitoriedade do mundo e de si mesmo (dando continuidade ao que se expunha em “*Nihil Morari*”). Agora é nessa transitoriedade de seu próprio ser, em sua fluidez, que Imago busca por respostas e por salvação. No entanto, é sabido que ele tenha aprendido esta lição talvez tarde demais. “It’s getting late in the day...” anuncia o final da canção, em tom e volume baixo e entonação descendente, indicando a proximidade de um fim – da canção, do destino humano, do nosso aprendizado.

Por fim, há de se lembrar que Imago representa todos os homens e representa Deus, e que o uso pronominal nos coloca ao mesmo tempo na posição de seus semelhantes – estamos incluídos no “nós” (“us”) visto em Nauticus – e de seu ouvinte, Nauticus – ouvindo o monólogo do personagem, estamos também no vocativo “tu/você; vós/vocês” (“you”). Deste modo, a situação e os sentimentos expressos na canção dizem respeito a todos, a tudo, como anuncia seu título. Ainda, é significativo o subtítulo da composição, que dá margem a duas traduções e interpretações: permanecer ou permear (escorrer através de algo). Pontuados por uma interrogação, estes sentidos apontam a dúvida do que acontecerá a partir desse ponto: nossa permanência? Ou nossa transcendência? Vejamos que respostas são encontradas nas canções finais deste capítulo.

Em “*Iter Impius*” reencontramos Mr. Money, personagem que encarnava o espírito capitalista e materialista, levando ao extremo os objetivos egocêntricos de domínio do mundo (como (ou)víamos em “*Dea Pecuniae*”). Apresentado, assim, num cenário solitário ou desolado – sonoramente construído pela ambientação *hifi* (Leeuwen, 1999)<sup>221</sup>, onde se ouve a voz do personagem sobre delicada melodia tocada ao piano e à flauta, com sons de vento soprando ao fundo –, Mr. Money novamente põe-se a monologar sobre si mesmo. Em versos centrados quase todos no “eu” – o pronome de primeira pessoa singular é sujeito da maioria das orações que compõem a letra da canção –, este homem expõe sua

---

<sup>221</sup> Cf. nota 82.

experiência de vida a um interlocutor genérico, representado apenas pelo pronome de segunda pessoa singular ou plural “you” (tu/vós, você/vocês). Mais uma vez, portanto, o ouvinte é posto na posição de participante da narrativa, identificando-se como interlocutor de Mr. Money.

*Iter Impius: Martius, son of Mars – obitus diutinus*

Letra	Eventos sonoros em destaque
<p>1 <b>[Mr. Money:]</b> I woke up today expecting to find all that I sought, and climb the mountains of the life I bought. Finally I'm at the top of every hierarchy; unfortunately there is no one left... ... But me.</p>	<p>Som de vento soprando ao fundo. Ambiente <i>hifi</i> com som de piano e flauta. Vocal baixo em tom e volume, suave, respirado, com melodia em padrão descendente, articulação conectiva e disjuntiva.</p>
<p>2 I woke up today to a world that's ground to dust, dirt and stone. I'm the king upon this withering throne. I ruled every forest, every mountain, every sea – now there're but ruins left to rule for me. And, you see, it beckons me; Life turned its back on us – how could you just agree? How? I just don't see...</p>	<p>Entrada de outros instrumentos compondo o instrumental: homofonia orquestral. O vocal se torna gradualmente mais alto em tom e volume, explorando mais a tessitura, sendo também tenso. A melodia continua a mesma, em padrão descendente durante a maior parte do tempo, passando a ascendente na frase final.</p>
<p>4 I'm never crossing that line, leaving this world behind – I will stay on my own on this bloodstained throne. I rule the ruins and wrecks, and the dust, dirt and stone. I rule rage rod and rattling of bones.</p>	<p>O volume de toda a música (vocal e instrumental) se torna muito mais alto. São introduzidos os instrumentos elétricos e mais pesados (guitarras e bateria). O vocal soa ainda mais tenso e áspero do que antes. Nos versos finais a melodia que seguia padrão arqueado se torna novamente ascendente, e a</p>

- articulação é marcadamente conectiva.  
Breve pausa.
- 5 I am on my own, I am all alone. Everything is gone.  
Stuck forever here, already cold.  
I am on my own, I am all alone. Everything is gone.  
Stuck forever here, already cold.
- Ao solo de guitarra segue o vocal, seguindo uma estrutura de chamado-resposta com o instrumento.  
A melodia tende à articulação conectiva e termina seguindo padrão descendente.  
A qualidade vocal continua a mesma.
- 6 *I'm never crossing that line, leaving this world behind – I will stay on my own on this bloodstained throne.*  
So cold...  
*I'm never crossing that line, leaving this world behind – I will stay on my own on this bloodstained throne.*
- Toda a música se torna mais baixa em volume, com o predomínio da sonoridade orquestral. O vocal é baixo em volume, alto em tom, suave e repete a melodia do trecho anterior.
- 7 I'm never crossing that line, leaving this world behind – I will stay on my own on this bloodstained throne.  
I'm never crossing that line, leaving this world behind – I will stay on my own on this bloodstained throne.  
I rule the ruins and wrecks, and the dirt and the dust and the stone, I'm the ruler of rage rod and rust and the rattling of bones.  
Ruler of ruin...
- A música progride num movimento ascendente e vai retomando as características do trecho anterior.  
A música reincorpora os demais instrumentos e retorna o vocal com as qualidades anteriores: alto em volume, áspero, tenso, com grande variação de tom.
- 8 I rule the ruins, I'm the rust and the rage and the rain and the dust, with the stone, with the bone, and the rattling of bones.  
I rule the ruins.  
I rule the ruins with the dust, with the dirt, with the rust, with the rage and the rod  
I rule the ruins.
- Nos versos finais tudo soa mais alto (em volume).  
O vocal segue padrão ascendente e articulação predominantemente conectiva.
- A sonoridade se mantém ao longo desses versos.  
Nos versos finais há uma mudança: segue-se movimento descendente e a última frase é entoada de modo mais suave, em volume mais baixo e tom mais alto.

Como podemos observar (ouvir), o que Mr. Money relata na canção é seu despertar num mundo de ruínas, de “pó, terra e pedra” (“a world that’s ground to dust, dirt and

stone”, segunda estrofe), onde não resta mais ninguém senão ele próprio: “there is no one left... but me”, afirma. Daí a ambientação sonora solitária e desolada. Daí o tom de decepção e a ausência da certeza e altivez – que o caracterizavam em “*Dea Pecuniae*” – em sua voz neste início da canção.

Já na passagem da terceira para a quarta estrofe, no entanto, o vocal se torna alto em volume, tenso, áspero, explorando mais amplamente a tessitura, compondo um padrão melódico ascendente com articulação predominantemente conectiva, de modo que ouvimos sua energia explodir e fluir por entre os versos. Ouvimos, assim, Mr. Money recuperar seu tom assertivo e imponente em vista da possibilidade de estabelecer um reinado sobre o mundo em ruínas. Como vemos na quarta estrofe, ele se satisfaz em ocupar um “trono manchado de sangue”, em ter como súditos “as ruínas e destroços, e o pó, terra e pedra”, e em governar “ira, cetro e o chacoalhar de ossos”<sup>222</sup>.

Com esta atitude, o personagem se recusa a deixar aquele mundo – “I’m never crossing that line, leaving this world behind”, afirma –, tanto quanto se recusa a mudar de perspectiva e seguir o mesmo caminho que víamos Imago (toda a humanidade) seguir ao reconhecer a transitoriedade da existência. Mr. Money mantém-se fixo aos seus ideais de dominação e posse; ele continua a supor existências eternas e a ver o mundo materialmente. Assim, o personagem segue trilhando seu “caminho da perdição”, como informa o título da canção, “*Iter Impius*”, em tradução livre.

A manutenção dessa postura do personagem é indicada em diversas passagens da letra da canção. Se em “*Dea Pecuniae*” Mr. Money se apresentava como um homem de posses, a quem o Outro não representava mais do que um meio de exploração em sua escalada social e econômica, aqui nós somos informados de que ele continua o mesmo. Assim, já na primeira estrofe ele relata como suas expectativas se construía em torno da “vida que comprou”, e de se encontrar “finalmente no topo de todas as hierarquias”. Ainda, do mesmo modo como antes ele só se identificava com o Outro quando lhe interessava – para dividir gastos, por exemplo – aqui, o único momento em que ele fala na primeira pessoa do plural, igualando-se aos demais (a nós), é nos versos finais da segunda estrofe. “Life turned its back on us – how could you just agree? [grifos nossos]”, indaga ele a respeito da degradação do mundo.

---

<sup>222</sup> Os versos dizem: “I will stay on my own on this bloodstained throne/ I rule the ruins and wrecks, and the dust, dirt and stone. I rule rage rod and rattling of bones.”

Não assumindo qualquer responsabilidade sobre o estado do mundo, ele culpa a “vida” por ter dado as costas à “nós”. Nesse momento, interessa-lhe, pois, identificar-se com a humanidade, igualar-se a todos aqueles que sofreram com a destruição do mundo e da vida – que ele mesmo, com seu egocentrismo e espírito explorador, provocara. E indo além, colocando-se como maior vítima da situação, ele culpa seu interlocutor por ter “simplesmente concordado” com aquilo. Portanto, diferente de Imago, de Nauticus, de todos, enfim, este homem mantém simplificada a relação entre vítima e culpado, responsabilizando abstrações – “a vida” que lhe deu as costas – por sua miséria e isentando-se de qualquer culpa. Isto, por outro lado, tira-lhe a possibilidade de reverter sua situação, de fabricar seu destino: ele está fadado a ficar “para sempre preso ali”<sup>223</sup>, tomado pela inevitabilidade do “tempo incessante que chega a todos” (“just this relentless time that calls us all on”, terceira estrofe).

Este homem permanece, pois, “preso a um mundo de mudanças, esperando que ele perdure” (como observava o narrador de “*Nihil Morari*”). Embora se sinta solitário e se saiba completamente sozinho – num estado prolongado de solidão descrito na quinta estrofe e (re)criado musicalmente pela articulação conectiva da melodia que acompanha esses versos –, Mr. Money resiste à mudança e a “cruzar a linha, deixando esse mundo para trás”: “I’m never crossing that line, leaving this world behind”, declara ele. E nessa resistência ele deposita toda sua energia – sua voz é tensa, áspera e cada vez mais alta em volume, atingindo notas também altas em tom; coisa que exige grande esforço técnico e físico daquele que canta –, reafirmando por diversas vezes a partir da quarta estrofe seu governo sobre as ruínas e os destroços que restam no mundo. Toda a energia que assim explode vocalmente é acompanhada pelo instrumental, cada vez mais intenso e pesado, incorporando guitarras elétricas e bateria à orquestra, até que finalmente se chega à exaustão. No final da composição, o ambiente silencia – os instrumentos silenciam – e o “governante da ruína” vai, então, se mostrando frágil pelo isolamento e solidão, com a voz já baixa em volume, alta em tom, respirada, e suave, entoando o verso final em padrão descendente. Mr. Money finalmente sucumbe, desaparece nas ruínas.

A relação entre as práticas de dominação e a perspectiva materialista e egocêntrica, e a degradação da vida no mundo é exposta mais claramente na terceira estrofe, em versos que estabelecem intertextualidade com a canção “*Imago*”, trazendo de volta a imagem de florestas, árvores, oceanos e mares. Enquanto naquela canção – no início da narrativa e da

---

<sup>223</sup> “Stuck forever here, already cold”, diz ele na quinta estrofe.



jornada de aprendizado de *BE* – estes elementos floresciam diante dos olhos do homem que acabava de ganhar sua existência, constituindo objetos de desejo seus<sup>224</sup>, agora eles aparecem já extintos, como marcas de um mundo que não existe mais: “a world devoid of forests and trees – drained of every ocean, every sea”. Deste modo, a ganância daquele homem de tudo ter, de esperar que tudo lhe fosse dado de graça, teria como consequência a exploração desenfreada (narrada em “*Nihil Morari*”), finalmente levando à ruína do mundo, à *tragédia*<sup>225</sup> do próprio homem.

Preso agora num mundo em ruínas, sozinho, e longe, portanto, do dinheiro, dos bares e do conforto de seus carros e roupas, e da atenção da mídia – *coisas* em que baseava sua identidade (conforme mostrado em “*Dea Pecuniae*”) –, o personagem se vê “como um tijolo inútil na praia, na manhã seguinte à tempestade que destruiu a ponte” (terceira estrofe). Longe do mundo materialista e consumista – num outro contexto – a identidade do Senhor Endinheirado se perde, e sua existência deixa de ter sentido à medida que, ironicamente, sua vontade (manifestada em “*Dea Pecuniae*”) de não ver “restar nada no mundo, exceto ele”, acaba por se cumprir. Apegado ainda à concepção de uma identidade imutável e de um mundo permanente, eterno, só o que aguarda Mr. Money é a “morte duradoura”<sup>226</sup>, que parece já espreitá-lo, fazendo-o se sentir “já frio” (“already cold”, diz ele na canção) ainda vivo.

Pensando em “*Iter Impius*” no contexto da trajetória de aprendizado de *BE*, e como mostra de um daqueles modos de *ver* e modos de *ser* observados ao longo dela, a canção mostra que a vida baseada em uma perspectiva egocêntrica e materialista, e em práticas de consumo e exploração incosequente, não se sustenta por muito tempo. Esta, a lição ensinada, mas não aprendida por Mr. Money; esta a lição que pode ser aprendida com a observação da experiência do personagem. A exemplo de *Animae*, que se fixava a valores, significados e identidades e impunha seu domínio sobre o Outro, também o homem que se prende a uma visão materialista e essencialista e se recusa a reconhecer a transitoriedade da existência acaba sozinho, acaba desvanecendo. Podemos perceber nisto, pois, a reiteração da crítica que se faz à visão de mundo que supõe fronteiras fixas e intransponíveis e

<sup>224</sup> Cf. Seção 2.3.1, pp. 125-126..

<sup>225</sup> Vemos agora se delinear em *BE* algo semelhante à “situação trágica por excelência” que comentávamos em nota anterior (Cf. nota 130). Assim, o homem – ilustre representante da humanidade nessa narrativa –, neste contexto de problematização das identidades de vítima/culpado, cai, não por ser mau, mas por cometer o erro de supor-se superior ao Outro, de se querer imortal e não enxergar a transitoriedade da vida e do mundo; e esta situação tem por efeito nos provocar tanto terror (ao nos mostrar nosso possível fim), quanto piedade (daquele com quem nos vemos identificados).

<sup>226</sup> Em tradução livre de “*Obitus diutinus*”, subtítulo da canção.

verdades dogmáticas universais. Vemos, assim, *re-produzir-se* novamente nessa história de *BE* a perspectiva crítica de *Pain of Salvation*<sup>227</sup> – de não se contentar com essências, mas de ver contextos, relações e atos interpretativos como constitutivos de significados, identidades e modos de vida.

Prosseguindo, então, com nossas análises, tendo visto que na narrativa o apego à busca da fixidez da existência e à visão essencialmente fragmentária e egocêntrica é mostrado como destrutivo, não dando margem a esperanças de salvação ou transcendência, vejamos que desfecho tem a história daqueles que passam a ver o mundo de uma perspectiva mais ampla, dando-se conta do modo de funcionamento Navegante, maquinal ou sistêmico do mundo...

Chegamos, assim, à última faixa desse capítulo de *BE*, “*Martius/ Nauticus II*”, na qual se conta (canta) a aceitação da transitoriedade da existência e a compreensão da contextualização do *ser* como possibilidade de superação das insatisfações – da existência humana, da incompletude do conhecimento e da indefinição identitária. O homem representado nesse momento da narrativa, mostra-nos o espetáculo de *BE* (Figura 13), finalmente se livra dos óculos escuros, desfazendo-se, pois, de Mr. Money, dos filtros materialistas e egocêntricos através dos quais via o mundo, dos desejos de domínio absoluto com os quais vivia (era) com/no mundo, e daquela identidade que construía a partir destes seus modos de *ver* e de *ser*<sup>228</sup>.



Figura 13 – Descarte dos óculos escuros: representação de uma mudança na visão do mundo.

*Martius/ Nauticus II*

Letra

Eventos sonoros em destaque

Introdução tocada inicialmente à espineta, acompanhada pela guitarra e bateria, até que a

<sup>227</sup> Cf. seção 1.2.1.2, pp. 72-73.

<sup>228</sup> Cf. Seção 2.3.1.1, p. 149.

1 **I. Martius**

I'm at the line - I see it all  
 I am Nauticus now  
 And so much more  
 I am all you know

## 2 I'm at the line - just at the line

An eternity at the blink of an eye  
 In this place called time  
 I'm everything  
 Everywhere  
 I am all  
 Omni

## 3 "BE"

melodia principal é introduzida, incorporando outros instrumentos: o tema melódico de "*Pluvius aestivus*" se repete. A bateria é tocada em ritmo de marcha.

O vocal se sobrepõe ao instrumental, em volume mediano, soando baixo em tom, áspero, articulando os versos de modo predominantemente conectivo, seguindo padrão arqueado. A melodia vocal repete (em emulação) a instrumental.

O vocal se torna sensivelmente mais alto em volume. O instrumental se altera, assumindo ritmo mais rápido, articulado disjuntivamente. Toda a sonoridade é alta em volume.

Passa-se, então, a uma sonoridade predominantemente acústica, com destaque para o som da bandola, que executa um solo instrumental.

O vocal é reintroduzido, entoando apenas sons vocálicos, que retomam o tema melódico inicial de "*Imago*". O instrumental – agora incorporando mais instrumentos – responde ao vocal (em emulação).

O instrumental, em volume e tom baixos, soando suave, retoma o tema final de "*Imago*".

O vocal, reintroduzido, repete (em emulação) o instrumental. O vocal principal é acompanhado de efeito de eco.

4 **II. Nauticus II**

I feel every mountain  
 I hear every tree  
 I know every ocean  
 I taste every sea (...)

## 5 I see every spring arrive

I see every summer thrive

O vocal principal passa a ser acompanhado por um coro que entoa em volume baixo, tom alto, e de modo

I see every autumn keep  
I see every winter sleep (...)

suave os versos da primeira estrofe.

6 For I am every forest  
I am every tree  
I am everything  
I am you and me  
I am every ocean  
I am every sea  
I am all the breathing "BE"

O vocal principal é mais alto em tom e volume, e tenso (*vibrato*).

7 For I am every forest  
I am every tree  
I am everything  
I am you and me  
I am every ocean  
I am every sea  
I am all the breathing "BE"

Nessa repetição da estrofe, as características do vocal descritas acima se acentuam ainda mais.

O final da canção é apenas instrumental, sendo pontuada pelo som de tambores.

A música silencia; ouve-se ao fundo o som de vento.

Abrindo-se com uma base musical em ritmo de marcha – explorando novamente relações de *conotação* e *proveniência sonora*<sup>229</sup> (Leeuwen, 1999) – e trazendo no título referência a Marte, deus da guerra, a canção nos remete já de início a uma atmosfera de luta, força e resistência. Ao mesmo tempo, porém, melodicamente o instrumental orquestral resgata o tema de “*Pluvius aestivus*”. Este passa, então, a ser repetido (em *emulação*<sup>230</sup>) pelo vocal principal da canção, de modo que se produz uma melodia fluida (com uso da articulação conectiva) e contida (com uso do padrão arqueado, de modo que as subidas de tom são seguidas por descidas de tom e vice-versa), que impede a constituição de um quadro de hostilidade e agressividade – que poderia ser percebido na conotação sonora de guerra construída ritmicamente. Ao invés disto, cria-se uma ambientação lírica para uma batalha, para o guerreiro que se apresenta na canção.

Além disto, o desenvolvimento da melodia desta primeira parte da canção com o estabelecimento de uma *relação de chamado/repetição* (Leeuwen, 1999) entre instrumental e vocal deve ser notado. Se por um lado, o instrumental chama e o vocal

<sup>229</sup> Cf. Seção 2.1, p. 86.

<sup>230</sup> Leeuwen (1999, p. 77); Cf. Seção 2.1, p. 86.

responde, por outro lado, é a voz humana, soando em volume mais alto, que se sobressai às vozes dos instrumentos, ocupando o primeiro plano (como *Figure*) na perspectiva sonora. Se percebermos, assim, o instrumental como ambientação da canção, e o vocal como representante dos homens, compõe-se neste momento um quadro em que o homem, embora posicionado acima do ambiente num certo plano, em outro, ainda o integra, constituindo uma expansão ou reprodução dele. Isto é significativo na medida em que exprime também uma mudança do posicionamento humano em relação ao mundo na narrativa de *BE*: se no início, em “*Imago*”, o homem se via distanciado do mundo, supondo (impondo) sua superioridade a ele, agora parece reconhecer-se como parte dele.

Essa mudança de perspectiva é ainda explorada na letra de “*Martius/Nauticus II*”. Nessa primeira parte da canção, vemos (ouvimos), assim, o narrador-personagem ver-se em *Nauticus*, identificar-se com este espírito navegante, transitório, e com “todas as coisas”, “todos os lugares”, “tudo”, “todos”, “*Omni*”, e o próprio “*Ser*” (segunda estrofe). Nesse ponto é interessante observar a retomada do tema de “*Pluvius Aestivus*” nesse trecho da canção. Se naquela faixa se narrava o florescer da humanidade, “o início da história do homem” (como informa seu subtítulo), essa identificação plural e múltipla afirmada pelo narrador-personagem se expande, de modo a incluir toda a humanidade. Estamos, portanto, todos no narrador, todos “na linha”, somos todos *Nauticus*, “tudo o que conhecemos” (primeira estrofe), e somos todos “a eternidade num piscar de olhos”, somos todos “*omni*” (segunda estrofe). Deste modo, cria-se a imagem de integração e inter-relação entre todos os seres – humanos ou não – ao mesmo tempo em que esse narrador cria (para si mesmo e para nós) uma identidade onisciente, onipresente, divina, enfim. *Re-produzido* também visualmente, este movimento de aproximação entre *participantes representados* e *interativos* (Kress, Leeuwen, 1998)<sup>231</sup> ganha ênfase. Com a entrada do vocalista/narrador-personagem da canção no lago em forma de seta<sup>232</sup> (Figura 14), vemos não só a representação simbólica da purificação pela água, de um renascimento ou do retorno do homem à Natureza, mas também (e mais importante para nossa análise) vemos o participante representado adentrar a ação (indicada pela seta representante de um *vetor*<sup>233</sup>), incluindo-se no processo que relaciona o espetáculo à platéia, a narrativa ao seu leitor/ouvinte, o mundo de *BE* e o mundo “real”. Observamos, assim, a identificação

<sup>231</sup> Cf. Seção 2.1, p. 87.

<sup>232</sup> Cf. Seção 2.2.2, p. 102.

<sup>233</sup> Cf. nota 122.

insinuada ao longo de todo o álbum entre o ouvinte do álbum e seu(s) personagem-narrador (personagens-narradores) atingir seu ápice aqui.



Figura 14 – Aproximação entre participantes representados e interativos.

Já na transição da primeira à segunda parte da canção, é marcante a mudança de sonoridade. Deste modo, quando no verso final da segunda estrofe o narrador se anuncia (em alto e bom som) o próprio “Ser”, assistimos a uma mudança rítmica, com o abandono do tema de “*Pluvius Aestivus*” desenvolvido até então. Segue-se, então, um trecho instrumental, de ritmo mais acelerado e articulação disjuntiva, com os instrumentos interagindo em homofonia até que se chega a um solo tocado à bandola, sustentando ainda a nova melodia. Assim, o instrumental, o que era antes apenas ambientação (Leeuwen, 1999), passa ao primeiro plano, mostrando o ressurgir do meio (ou contexto) também como possibilidade ou parte do “Ser”. Ainda, essa aceleração rítmica em substituição à melodia articulada de modo predominantemente conectivo produz um efeito de explosões de energia que entrecortam a fluidez anterior. Caminha-se, então, para a reintrodução do vocal e do elemento humano na narrativa, agora entoando apenas sons vocálicos, e retomando o tema inicial de “*Imago*”.

Nesse momento, há de se notar, o vocal aparece em primeiro plano e o instrumental volta à posição de *Ground* na perspectiva sonora. Deste modo, mais uma vez o homem aparenta sobrepor-se ao meio. No entanto, à exemplo do que já acontecia anteriormente, com a interação entre estas duas partes formando um par chamado/repetição em *emulação* (Leeuwen, 1999, p. 77), notamos ainda a integração e a existência de concordância entre ambos. Desta vez, porém, é o ambiente que reproduz o humano. Assim, havendo a possibilidade de revezamento entre os participantes na posição de destaque, de líder,

parece se desfazer a noção de existência de uma hierarquia rígida entre eles – o domínio ou a submissão de um em relação ao outro não é permanente, mas momentânea. Aqui, a relação entre o homem e o mundo é, pois, apenas de interação – e não de dominação –, em que um responde ou reage ao outro.

Passa-se, então, à segunda parte da canção – “*Nauticus II*” –, com uma introdução instrumental predominantemente acústica, que estabelece como melodia principal o segundo tema de “*Imago*”. Assim, *re-cria-se* (sonoramente) uma atmosfera natural – não elétrica, distorcida e tecnológica –, semelhante àquela do início da existência do homem no mundo. Reintroduzido na canção, o vocal repete o padrão melódico estabelecido pelos instrumentos, de modo que se inverte novamente a perspectiva sonora e a hierarquia entre estes participantes da composição, mostrando-se tanto a momentaneidade desta ordem de interação, quanto uma atitude de concordância entre ambos.

Assim, com essa interação entre vozes e com a retomada de temas passados, o narrador que se via em *Nauticus* e é agora identificado como um segundo Navegante, apresenta-se num ambiente caracterizado tanto pela transitoriedade quanto pela reinvenção e pelo renascimento<sup>234</sup>. Lembrando que aqui o narrador *re-produz* seu meio e vice-versa, temos, pois, sua própria identificação com a transitoriedade e com as possibilidades de reinvenção.

Numa releitura de “*Imago*”, então, os versos de “*Nauticus II*” repetem os primeiros, mas com importantes alterações. Antes, conforme destacamos, o homem passava de um estado de curiosidade de ser levado até as florestas, árvores, montanhas, mares, oceanos, e ao sopro e ao Ser, querendo ser ensinado sobre os mesmos, a um desejo de possuí-los. Agora, porém, ele “sente” (“feel”), “ouve” (“hear”), “conhece” (“know”) e “saboreia” (“taste”) estes elementos, como ouvimos na quarta estrofe da canção. Deste modo, se antes a relação do homem com o mundo supunha um distanciamento – com ele não se reconhecendo no meio, no contexto (como observamos na análise de “*Diffidentia*”) –, agora parece haver uma aproximação, com o homem sorvendo com todo seu corpo, com todos os seus sentidos, tudo aquilo que o rodeia.

Também na estrofe seguinte se mostra a expansão de sua capacidade de apreender e de compreender o mundo, mantendo-se a sensação de sintonia entre homem e mundo. Assim, ele agora “vê” cada uma das estações do ano – relacionadas em “*Imago*” a

---

<sup>234</sup> Sugeridos pela repetição dos temas melódicos tanto de “*Pluvius Aestivus*” na primeira parte, quanto de “*Imago*” na segunda parte da canção.

momentos do desenvolvimento da humanidade –, como seres vivos, desempenharem uma função, compondo um ciclo da existência. Deste modo, a primavera “chega”, o verão “floresce”, o outono “mantém” e o inverno “dorme”. Diferentemente do que acontecia antes, não há nesta sucessão de estações a marca de um fado trágico, de um destino inescapável de raiva, amargura e medo. Se o inverno é marcado pelo sono, pode-se dele despertar ainda; ele não marca, portanto, um fim permanente e absoluto. E o homem que agora ouvimos mantém seus olhos abertos e “vê” isso tudo, o contexto de sua existência. Reforça-se aqui, portanto, a noção de transitoriedade, dinamismo e momentaneidade da existência, bem como a mudança de perspectiva desse homem (que se vê) no mundo.

Por fim, esta integração entre homem e meio, compondo uma existência múltipla, fragmentária e ao mesmo tempo única, num contexto dinâmico, torna-se ainda mais clara nas estrofes finais da canção. Identificando-se, então, como toda “floresta”, “árvore”, “todas as coisas”, “você e eu”, todo “oceano”, “mar” e “todo ‘Ser’ respirante”, reafirma-se a identidade “*Omni*” do narrador. Este segundo Navegante, este ser que se (con)funde à transitoriedade da existência, já não sente o desejo ou a necessidade de dominar ou possuir o Outro, o mundo – pois ele já o integra, já o *é*. Deste modo, assistimos em “*Martius/ Nauticus II*” o ápice do processo de aprendizado por que passava o homem (e passávamos nós) ao longo de *BE*, concluindo que participamos nós mesmos do contexto que dá significado a nossa existência, e que não há conhecimentos ou identidades absolutas a serem encontradas no mundo, mas processos intermináveis de conhecer e *ser*. Finaliza-se, assim, “*Machinauticus*”, como a presentificação daquela “chama de esperança” pressentida por *Animae* em “*Diffidentia*”: chega-se à construção da consciência do funcionamento transitório (Navegante), sistêmico e dinâmico de todo *ser*. Pontuada, então, pelo som de tambores tocados *simultaneamente* em *monofonia* (Leeuwen, 1999, p. 79) – com todas as vozes produzindo o mesmo ritmo –, “*Martius/ Nauticus II*” reitera até o final a idéia de concordância ou consenso entre os participantes da narrativa, da composição e do mundo. Ouvimos, por fim, o som de ventos soprando ao fundo, cortando o silêncio deixado pelo fim da música. Com isto, o ouvinte permanece ainda na narrativa, aguardando o capítulo final...

“*Deus Nova Mobile: A New God is Born*” traz, então, o desfecho da trajetória de ensino e aprendizado em (através de) *BE*. Composto por uma única faixa, “*Animae Partus II*” este capítulo nos oferece, como encerramento da narrativa, um novo início: trata-se do



nascimento de um novo Deus – mutável ou movediço<sup>235</sup>, como afirma o título do capítulo. Assim, em meio aos sons de vento, longe da existência temporal (marcada pelo próprio tempo das músicas ao longo da narrativa) finalmente volta a soar aquela mesma voz narradora que introduzira a primeira faixa do álbum, anunciando novamente, “I am” (“Eu sou”).

Deixando o final em aberto e ao mesmo tempo fechando-o circularmente com um retorno (diferente, há de se notar) ao princípio de tudo, esse desfecho expõe a dinâmica da existência, bem como mostra o aprendizado e o conhecimento (inclusive o autoconhecimento, o conhecimento da identidade) como processos sempre inacabados, construídos por meio de experiências e vivências que se sucedem infinitamente. Mais ainda, mostra-se aqui como apenas quando se vê a transitoriedade – no desapego ao pensamento essencialista, materialista e egocêntrico – é que surge a possibilidade de renascimento, de reinvenção de Deus, do mundo e de todo *Ser*; a possibilidade de superação de uma existência insatisfatória, de *salvação*, enfim. A história que se iniciara como projeto de um protagonista que queria encontrar o conhecimento absoluto, a definição de sua identidade, encerra-se, pois, com o aprendizado de que não há nada a ser definitivamente encontrado, mas de haver apenas a possibilidade de construir-se e reconstruir-se, de criar mundos e recriá-los, a partir dos diferentes pontos de vista e contextos a partir dos quais *vemos* e *somos*.

Se a história de (re)criação de Deus, da humanidade e do mundo termina neste ponto, a narrativa de BE se estende ainda por alguns instantes, conduzida pelos elementos sonoros que ocupam o restante da faixa. Enquanto toda a sonoridade no início desta composição trata de *re-compor* o ambiente original em que nasce o Espírito Criador – com seu primeiro inspirar, com o início do pulsar de seu coração –, em determinado momento, após longo silêncio, surge um elemento novo e inesperado. Aos três minutos e 57 segundos da faixa ouvimos a mesma voz distorcida que em “*Animae Partus*” acompanhava a declaração do narrador de que se chamaria “Deus”. Agora, porém, ela é seguida por uma

---

<sup>235</sup> “Deus Nova Mobile” pode ser traduzido livremente como “Deus Novo Movediço (ou Mutável)”. A exemplo do que ocorria no título da segunda faixa do álbum, aqui se repete o *erro* gramatical, combinando-se um substantivo de gênero masculino (*Deus*) a um adjetivo feminino (*Nova*), a isto se acrescentando o adjetivo neutro (*Mobile*). Também a exemplo do que se observou naquela faixa, aqui o erro parece indicar a tomada de liberdade poética por parte do compositor, que assim combinando gêneros diferentes (e a princípio não concordantes gramaticamente) cria uma outra possibilidade de se ver o mundo, desobediente das regras e remodeladora de fronteiras.

voz infantil que diz: “There's room for all God's creatures, right next to mashed potatoes” (“Há espaço para todas as criaturas de Deus, bem ao lado do purê de batatas”).

Sem fazer parte da história contada em *BE* – não apresentando as mesmas vozes, narradores ou personagens; tampouco continuando a caracterizar a (re)criação do Novo Deus –, esta fala parece destinada ao ouvinte, que mantém sua atenção presa ao álbum até o último segundo da última faixa que o compõe. Destoando de todo o álbum – composto em tom sério, sobre temática filosófica –, esta frase, dita em entonação ascendente, seguida por risos, colocada como conclusão à narrativa inteira, soa como deboche de tudo que se disse até ali. No entanto, situada no contexto de uma obra que se alinha a uma perspectiva de se reconfigurar fronteiras e desafiar o dogmatismo das verdades universais – questionando nosso lugar no mundo, nossa relação com Deus, e toda a existência da humanidade – a frase torna-se indicativo de uma postura auto-irônica de *Pain of Salvation*. A banda assim brincando com a seriedade de sua própria narrativa demonstra não ter como intenção fazer dela a nova verdade, tampouco se colocar como profetas. Além disso, lembra-se, assim, que, apesar da seriedade do assunto de *BE* e da politização de sua música, ela se presta ainda ao entretenimento. E se fronteiras podem ser reconfiguradas, não há motivos para que uma atitude crítica e o humor se excluam mutuamente. Deste modo, mantendo-se crítica inclusive quanto a sua crítica – quanto a sua perspectiva e proposta de releitura e reescrita do desenvolvimento humano – a banda escapa da inocência ou ingenuidade de colocar sua visão de mundo como superior às demais. Trata-se ainda de um álbum de *rock* ou *metal*, trata-se ainda de uma história, de uma dentre várias perspectivas e narrativas possíveis, vem-nos lembrar a fala infantil. Assim, novamente cruzando as fronteiras entre ficção e “realidade”, a narrativa de *BE* se coloca até o último instante como ponto de partida (ou apenas mais um componente) do aprendizado de seu ouvinte no (sobre o) mundo “real”...

### 2.3.2 O *Ser* numa rede de significações<sup>236</sup>

Com nossas análises também se encaminhando a um final, cabem aqui algumas observações de *BE* num plano mais amplo, da totalidade narrativa. Assim, vemos “*Chinassiah*”, subtítulo do álbum, revestir de porcelana (“china”) a figura do Messias (“Messiah”). Substituindo a argila – na qual é moldado o homem bíblico –, a porcelana que forma este homem salvador de *BE* o mostra tanto mais delicado e suscetível à fragmentação (em “cacos”, retratados nas canções), quanto mais artificial – requerendo mais do que a simples mistura de água e terra –, fruto da criação humana. A exemplo do que observávamos nos títulos dos capítulos do álbum que incorporavam e recriavam a imagem do Messias ou do Armagedão, também aqui a promessa de salvação é revista e apresentada como fruto do trabalho humano. Vemos, então, esta fabricação (construção humana) de nosso *ser* e de nossa *salvação* sendo demonstrada de diversos modos ao longo da narrativa. Assim, é-nos mostrado como não há um único modo de ver o mundo (e de ver-se no mundo), e que este pode ser recriado a partir de perspectivas ou olhares diferentes – (re)construído, portanto, pelo homem. É-nos mostrado, ainda, como nossa visão de (do) mundo se relaciona ao nosso *ser*, a nossas ações e identidades – não naturalmente dadas, nem previamente definidas e determinadas, mas praticadas por nós mesmos ao longo de nossa existência. Também, é-nos mostrado como nosso *ser* – fabricado por nós maquinalmente ou sistemicamente, em nossa individualidade e na integração com o Outro (humano ou não) – constrói nosso destino: uma vida satisfatória ou degenerada. Finalmente, nossa salvação nos é mostrada como a conscientização de quem somos: nós e o mundo, construtores e construções (contextuais e relacionais) de nós mesmos.

Vemos a representação visual disto na geometricidade (Kress, Leeuwen, 1998) na diagramação do encarte em *rede* e na construção do palco onde se apresenta o espetáculo de *BE*<sup>237</sup>, e na ilustração da capa do álbum. Se as formas geométricas angulares (no palco e no encarte do CD) nos remetiam ao caráter artificial (construído) do mundo e de nossos

<sup>236</sup> Nesse momento, emprestando a imagem de “teia de significações” (“*web of significance*”) usada por Geertz (1989) para descrever a cultura, (re)lembramos a existência de *BE*, objeto de análise desta segunda parte de nossa pesquisa, num (a partir de um) contexto mais amplo – no complexo sistema sócio-cultural contemporâneo. Assim, lembramos a sobreposição e o entrelaçamento dos níveis de significação e existência explorados ao longo do álbum, bem como o entrelaçamento e a sobreposição de seus significados a outros significados, do mundo da narrativa ao mundo “real”.

<sup>237</sup> Cf. Seção 2.2.2, p. 104.

modos de estabelecer relações (entre humanos e entre humanos e não-humanos), a forma circular que aparece na ilustração da capa de *BE* – no formato das letras que com que se grafa *BE*<sup>238</sup> e na moldura redonda que o circunscribe – remete-nos tanto à circularidade da narrativa e à ciclicidade do *ser* (da vida), quanto à “ordem orgânica e natural”<sup>239</sup> (Kress, Leeuwen, 1998 p. 52-53) do mundo.



Figura 15 – Símbolo e capa *BE*.

Notando, ainda, que a esta representação curvilínea do “*Ser*” sobrepõe-se o nome da banda, *Pain of Salvation*, em letras de desenho reto e angular, e que as molduras das imagens no interior do encarte do CD apresentam bordas arredondadas (Figura 2) – como que fundindo quadrados e círculos –, vemos o elemento artificial juntar-se ao natural. Vemos a reconfiguração de fronteiras e a dissolução da visão que opõe homem e natureza, racionalidade e espiritualidade. Vemos as construções humanas atuando sobre a existência orgânica (nossa e do mundo). Vemos a banda colocar-se como construtora desse *Ser* que nos apresenta. Vemos o trabalho da Máquina<sup>240</sup>.

Vemos, então, nesse álbum, diferentes modos de funcionamento da Máquina, associados aos diferentes modos de funcionamento de suas rodas. Vemos a fabricação (ou construção) de mundos e *seres* se abrirem a reconstruções e reconfigurações. Como nos mostra o desfecho circular da narrativa, perspectivas, *seres*, saberes e mundos podem ser (re)criados. As fronteiras entre linguagens e entre gêneros artísticos e musicais podem ser

<sup>238</sup> É interessante notar que o B da palavra *BE* se encontra espelhado, impresso em sentido inverso. Isto nos parece mais uma tentativa de mostrar a visão não-normal do *Ser* (como identidade processual e não essencial) construída ao longo da narrativa.

<sup>239</sup> Os autores observam: “In organic nature, squareness does not exist... Circles and curved forms generally are the elements we associate with an organic and natural order, with the world of organic nature – and such mystical meanings as may be associated with them derive from this” (Kress, Leeuwen, 1998, p. 52-53).

<sup>240</sup> “Máquina” significando sistema dinâmico constituído pelo sujeito e pela sociedade-cultura (ou meio com que vive), conforme entendemos a imagem criada pela banda em *BE* e em *One hour by the Concrete Lake*.

cruzadas e reconfiguradas, como nos mostram a composição das músicas e das letras, e a organização do álbum (em seu conjunto letra-música-imagem). A identidade de vítima e a identidade de culpado podem estar presentes num mesmo sujeito; Deuses e escravos podem ser vistos como dois lados de uma mesma moeda: mostram-nos as experiências de Mr. Money, Miss Mediocrity, Imago e Anima. Vemos, assim, a problematização e a complexificação das relações, não mais fixas e definitivas (determinadas) como supunha Anima e exigia Mr. Money, mas transitórias, móveis e incertas, como vive Nauticus. Vemos, também, na atitude final de Imago e no nascimento do Novo Deus, a possibilidade de superar a excessiva fragmentação humana e de evitar a destruição da humanidade, não por atitudes escapistas nem oposicionistas, mas pela compreensão da contextualidade, da multiplicidade, da transitoriedade, e da interconectividade de existências e identidades em níveis ou planos diversos.

Em tudo isto, podemos ver, então, em *BE* a *re-produção* das nossas angústias no mundo “líquido” e “globalizado” observadas por Bauman (1999, 2005), e vemos que a *salvação* encontrada na ficção ao pensamento deste autor: nossa insatisfação com a *incerteza* do mundo contemporâneo – da solidez liquefeita de identidades, conhecimentos e convenções – não poderá ser superada com o forjar de seguranças, mas com a conscientização de nosso *ser* múltiplo, ambivalente, contingente, dos espaços que ocupamos ou pelos quais transitamos<sup>241</sup>.

Finalmente, enquanto vemos o conhecimento e a identidade do protagonista da história sendo construídos ao longo dela – a partir de suas observações do mundo, de si mesmo e do Outro, a partir de suas experiências, de suas práticas (atitudes e ações), e a partir de seu *ser* –, vemo-nos como observadores destas observações, destas possibilidades de (re)criação do mundo, dos modos *ver* e de *ser*. Vemo-nos, assim, nos personagens, podendo nos ver como aprendizes também, podendo *ser* aprendizes também. E esta parece ser a visão desejada por *Pain of Salvation*. Nas fotografias finais do encarte do CD (Figura 16), em que se apresentam os integrantes da banda, vemos os músicos com fisionomia séria e olhar atento, representados a partir do enquadramento em *close-up*, com os olhos voltados para a câmera (num *ato de imagem*), a partir de uma perspectiva<sup>242</sup> em ângulo frontal e em mesmo nível (nem do alto, nem de baixo) que o participante interativo (Kress, Leeuwen, 1998, pp. 121-124). Assim, ao mesmo tempo em que somos colocados a uma

---

<sup>241</sup> Cf. Seção 1.1, pp. 30, 36.

<sup>242</sup> Cf. nota 89.

distância muito próxima da banda, como se tivéssemos com ela uma relação de amizade e intimidade, sendo levados a nos identificar com ela, vemo-nos sendo observados muito de perto, como que intimados a responder a sua produção, interpelados a nos posicionarmos em relação a sua narrativa.



Figura 16 – O olhar sobre o ouvinte-leitor-intérprete-consumidor de *BE*.

Aqui, vemos *BE*, então, como convite à reflexão e à revisão de nossos conceitos sobre quem somos e como nos relacionamos com o mundo (e não só *no mundo*)<sup>243</sup>. É-nos mostrada no álbum a possibilidade (e a necessidade) de mantermos os olhos abertos e de ver além de nossa existência individual. Somos vistos e convidados a nos ver como partes da Máquina, suas Rodas (que se movimentam e a movimentam), que, sendo seu componente móvel, são capazes de produzir a destruição e a salvação. Poderemos ver,

<sup>243</sup> Pensamos aqui nos comentários de Souza (2009) sobre a conscientização da relação *word-world* (*palavra-mundo*) proposta por Freire (2005): “For Freire, this critical awareness of the word-world relationship, different from the common-sense awareness of simply “being in the world”, involves the awareness of the connection and difference between being *in* the world and being *with* the world. Whereas the commonsensical awareness of being *in* the world leads one to believe that one learns to speak by speaking, the critical awareness of being *with* the world comes from a social consciousness that one is not alone in the world; one’s awareness of self or “I” arises from the awareness of a collective “non-I” from which the individual “I” arises, distinguishes *and* attaches itself; this socio-historic “non I” is distinct from and constitutes the “I” of socialized identity (2005:252)”.

então, a possibilidade e a necessidade de vermos e sermos diferentemente da norma, do convencional, do habitual.

Toda a narrativa – por meio do enredo e do assunto da história, bem como pelo uso de linguagens nela explorado – parece tentar nos mostrar a possibilidade e a necessidade de vermos inconformadamente e de sermos questionadores e criadores de outros (nossos) *seres*, e de outros mundos (nosso mundo). Não somos tratados como ouvintes passivos, mas somos incentivados a interpretar os significados das canções e do álbum todo. Podemos, assim, deixar de ser alienados, e nos fazermos questionadores das verdades, regras e fronteiras, normas artísticas, culturais e sociais, de nossas identidades (com que nos identificam e com que nos identificamos), e de nossos posicionamentos no mundo, na sociedade.

Desta perspectiva, *BE* não só *re-produz* as questões da vida na sociedade de consumo contemporânea (Bauman, 1999, 2005), mas também se propõe a (re)criar o mundo em que vivemos, e nossas identidades – atualmente reduzidas à identidade de consumidores – sob um olhar *não-normal*. Assim, se as sonoridades incomuns ao universo *metal* causam desassossego ao ouvinte, chamando-o a refletir e a buscar significados e justificativas para ela no contexto do álbum – evitando, assim, a escuta regressiva<sup>244</sup> –, o enredo e a disposição de imagens ao longo do encarte do CD ou os recursos visuais na apresentação da banda no palco também pedem pela atividade interpretativa. Desse modo, no nível estético e no que diz respeito à constituição de uma forma de cultura diferente da *normalmente* repetitiva e homogênea (presa a padrões de gênero e estilo) sentimos (ouvimos) a ruptura com a alienação. Ao mesmo tempo, propondo como solução à degradação mundial e à fragmentação (desintegração) da humanidade a revisão da perspectiva a partir da qual vemos o mundo e nos vemos no mundo – em que baseamos nosso *ser* –, a narrativa do álbum (em seu conjunto letra-música-imagem) põe em dúvida práticas, valores e conceitos *normalmente* aceitos por nós como naturais e imprescindíveis – a perspectiva humanista e egocêntrica, as práticas materialistas e capitalistas, a visão sujeito-objeto, por exemplo. Convidando-nos, assim, a refletir sobre a possibilidade de *vermos* e *sermos* diferentemente, e a questionar nosso papel em nossa própria salvação ou destruição, a música de *BE* se faz política<sup>245</sup>, interessada e relacionada à sociedade, mostrando se inconformar com o papel alienante que *normalmente* lhe é designado.

---

<sup>244</sup> Cf. nota 20.

<sup>245</sup> Cf. nota 16.

Diante da possibilidade que assim surge dessa música provocar mudanças no comportamento de seu ouvinte – seja em relação à sua atitude de receptor ou consumidor de arte e cultura, seja em relação à sua atitude participativa na sociedade – o *metal* progressivo de *BE*, a música de *Pain of Salvation*, rompe com a alienação cultural e social, e reafirma seu potencial de dissidência – sem que renegue sua origem midiática, sem que proponha a destruição do Outro, mas propondo um posicionamento *crítico*, e a reorganização das relações do sistema (sócio-cultural) de que é parte, de que participa.



## Parte 3

To be or not to be a wheel in the big machinery  
That is not the matter of the game  
Just as long as you can sense the frame of the big picture  
(Wheels make the Machine)

**Pain of Salvation**

### **3. Wheels make the Machine: Considerações finais**

Iniciamos este trabalho defendendo a idéia de que a alienação da cultura de massa não é característica intrínseca a ela, mas um atributo, uma construção feita a partir de práticas sociais (de nossos viveres) no mundo da indústria e de consumo. Buscando uma perspectiva que nos permitisse tanto ver esta integração dinâmica entre sociedade e cultura, quanto ler significados, identidades, valores e normas como estados de coisas ou frutos de processos de criação e interpretação e de convenções, encontramos respaldo teórico em teorias de Complexidade (Sócio-cultural) e de Letramento Crítico. Repensamos, assim, a cultura de massa a partir de uma perspectiva *crítica* – ou seja, lembrando que ela não surge espontaneamente, mas que é produzida (e consumida) por sujeitos, localizados espacial e temporalmente, podendo incorporar ou excluir elementos que dela fazem parte; lembrando, assim, sua construção, e sua existência contextual e relacional/contingente (não *essencial*, não universal, nem imutável). Com isto, passamos a trabalhar com a hipótese de serem possíveis desconstruções e reconstruções da cultura de massa, a partir de posicionamentos de dissidência com a normalidade alienada.

Analisamos, então, o *rock* e, em especial, sua vertente pesada – o *heavy metal* – quanto a suas propostas de contestação sócio-cultural e ao seu potencial de ruptura com a alienação contemporânea. Disto, concluímos que as tradicionais formas de resistência e de diferença baseadas na inversão dos papéis de dominante/dominado, bem como num posicionamento excludente do sistema sócio-cultural ao qual se opõe, constituem rupturas apenas superficialmente, reproduzindo, num nível mais profundo, as práticas que possibilitam e sustentam a alienação (musical, cultural e social). Ainda, a observação de experiências de diferenciação e identificação não-excludente e não-essencialista de outras bandas de *heavy metal* levou-nos à hipótese de que a conscientização do músico e do ouvinte (do produtor e do consumidor da cultura) de sua participação na sociedade de consumo e no mercado cultural – como produtores e consumidores, como criadores e mantenedores da cultura, como rodas da Máquina<sup>246</sup>, partes (participantes) do sistema sócio-econômico-cultural que interferem no seu funcionamento – possibilitar-lhes-ia participar *criticamente* dessa cultura, ao mesmo tempo inserindo-se nela e questionando-a.

---

<sup>246</sup> Cf. nota 57.

Isto, sim, poderia vir a provocar rupturas profundas com a alienação da (na, com a) cultura de massa, reconfigurando as relações entre seus participantes, nossa relação com a música (e com a arte e com a cultura em geral), e com o consumo, bem como as relações entre indivíduo (ou grupos de indivíduos) e sociedade.

Trabalhando com esta hipótese, analisamos a banda sueca *Pain of Salvation*, em cuja produção identificamos não só uma atitude provocadora – no desafio às regras de divisão de gêneros musicais e de modalidades de linguagens, na desidentificação com tradicionalismos do *heavy metal*, na aproximação entre arte e política –, mas um posicionamento *crítico*, quanto a esta sua provocação, quanto a sua participação no mercado musical, quanto a sua participação na sociedade e na fabricação do destino de nosso mundo. A análise em profundidade o álbum *BE* nos possibilitou acompanhar, então, a construção de uma proposta de existência no mundo baseada não em essências, nem na solidez de fronteiras, definições, significados, histórias e identidades, mas em sua maleabilidade, no dinamismo e nas interconexões das relações entre elas. A partir desta perspectiva, relacionando o *ser* (experiências e vidas humanas) ao *ver* (olhares diferentes sobre o mundo e a humanidade), este contar (cantar) de (re)criação do homem e do universo convida o ouvinte a repensar o modo como se habituou a ver o mundo e a ver-se no mundo, apontando-lhe a possibilidade de mudar seu viver e nossa “realidade”. Assim, “salvação” – a libertação da homogeneização musical, do conformismo político e social – passa a ser narrada/lida não como dádiva divina, mas como produto do *ser* humano, fabricação de nossos *viveres* (*práticas*), devolvendo-nos a esperança de romper com o atual estado de alienação em que nos encontramos. Somos, assim, lembrados de que somos rodas na Máquina, de que estas “Rodas compõem a Máquina”<sup>247</sup>, e de que um outro rodar pode mudar todo o funcionamento do sistema.

Finalmente, constatamos que, adotando esta outra perspectiva de participação no sistema sócio-cultural em que se insere (como produtores e consumidores, como seus criadores e suas criações), a banda parece conseguir escapar à inclusão inocente e alienada no mercado da música e da cultura – que há muito tem deglutido a rebeldia e a contestação do *rock* e o *heavy metal*<sup>248</sup>. Concluímos, ainda, sobre a experiência de *Pain of Salvation*, que a banda e sua produção, trazendo para a arte questões sociais, e tentando nela (com ela) resolvê-las de algum modo – esperando ou incentivando a participação *crítica* e a

<sup>247</sup> Tradução do verso “Wheels make the Machine”, da canção “*Shore Serenity*” (*One hour by the Concrete Lake*).

<sup>248</sup> Cf. Seção 1.1, pp. 20-21.

reflexão de seus ouvintes/receptores/consumidores – torna-a política, socialmente interessada e interessante, distante da alienação *normal* na cultura de massa. Diante disto, comprovamos a hipótese principal de nosso trabalho: a alienação da/na/com a cultura de massa pode ser rompida – por nós mesmos, ouvindo, vendo, lendo, narrando, vivendo *criticamente*.

## Referências<sup>249</sup>

Adorno, Theodor W. “On the fetish character in music and the regression of listening.” In: *The culture industry*. London: Routledge, 1991.

Adorno, Theodor W, Horkheimer, Max. *A indústria cultural. O Iluminismo como mistificação das massas*. In: Almeida, JMB, organizador. *Indústria Cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Aristóteles. *Poética*. Souza, Eudoro de, tradutor. Porto Alegre: Globo, 1966.

Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

Barreiro, Daniel L, Zampronha, Edson. Um estudo de quantidades temporais a partir de uma análise qualitativa. [Internet]. *Revista eletrônica de musicologia*; 2000 Dez, 5 (2) [citado 09 Jul 2007]. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV5.2/vol5.2/barreirozampronha/Barreirozampronha.htm>.

Baudrillard, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

Bauman, Zygmunt. *Globalização. As consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Bhabha, Homi K. *The third space: Interview with Homi Bhabha*. In: Rutherford, J, editor. *Identity*. London: Lawrence & Wishart, 1990.

\_\_\_\_\_. “Culture's in Between”. *Artforum*, 1993 Sep: 167-214.

\_\_\_\_\_. *The vernacular cosmopolitan*. In: Dennis, F, Khan, N, editors. *Voices of the Crossing: The Impact of Britain on Writers from Asia, the Caribbean, and Africa*. London: Serpent's Tail, 2000. 133-42.

<sup>249</sup> De acordo com o estilo Vancouver.

\_\_\_\_\_. The location of culture. London and New York: Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_. Halfway house – Art of cultural hybridization. [Internet]. Bnet Arts publications; 1997 May [cited 2006 Jun 02]. Available from: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n9\\_v35/ai\\_19587058](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n9_v35/ai_19587058).

\_\_\_\_\_. The right to narrate: Interview with Homi Bhabha, by Kerry Chance. [Internet]. Bard College; 2001 Mar 19 [cited 2006 Jun 02]. Available from: [http://www.bard.edu/hrp/resource\\_pdfs/chance.hbhabha.pdf](http://www.bard.edu/hrp/resource_pdfs/chance.hbhabha.pdf).

\_\_\_\_\_. Making difference: Homi K. Bhabha on the legacy of the culture wars – Writing the ‘80s. [Internet]. Bnet Arts publications; 2003 April [cited 2006 Jun 02]. Available from: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_8\\_41/ai\\_101938552](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_41/ai_101938552).

Bíblia Sagrada. 21a ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1975.

Bennett, Tony et al. (Editors). Introduction. In: Rock and popular music: politics, policies, institutions.. London & New York: Routledge, 1993.

Berland, Jody. Radio space and industrial time. In: Bennet, T et al. Rock and popular music: politics, policies, institutions. London & New York: Routledge, 1993.

Berman, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização. In: Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Boulez, Pierre. A música hoje. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Bruner, Jerome. Acts of meaning. Massachusetts and London: Harvard University Press, 1992.

Carroll, Lewis. Through the looking glass. In: Woollcott, A. The complete works of Lewis Carroll. London: Penguin Books, 1988.

Chokr, Nader N. Consequences of ‘Cultural Complexity’. China media research. 2007; 3 (2): 62-82.

Cilliers, Paul. “Porque não podemos conhecer as coisas complexas completamente”. In: Garcia, RL, org. Método, métodos, contramétodo. São Paulo: Cortez, 2003.

Costa, Ronaldo. [Resenha]. *Whiplash*; 2007 Set 20 [citado 10 Nov 2007]. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/injusticados/065172-dreamtheater.html>.

Costa, Silvio [Resenha]. *Whiplash*; 2005, 2005 Jan 25 [citado 30 Jan 2005]. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/cds/000687-painofsalvation.html>.

Cunha, Celso, Cintra, Lindley. Nova gramática do Português contemporâneo. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Dean, Doyle. The utility project. [homepage on the Internet]. Crossings: Dublin; 2001 [cited 2007 Jul 10]. Available from: [http://crossings.tcd.ie/gallery/Dean/Utility\\_Project](http://crossings.tcd.ie/gallery/Dean/Utility_Project).

Dicionário Larousse da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Dick, Maria V. P. A. Dos princípios gerais aos modelos taxeeômicos. In: A motivação toponímica e a realidade brasileira. São Paulo: Edições Arquivo do Estado, 1990.

Dickinson, Bruce. [Entrevista sobre a carreira da banda *Iron Maiden*]. *Whiplash*. 2005 jul, 07 [citado 05 Mar 2007]. Disponível em: [http://whiplash.net/materias/news\\_921/024316-ironmaiden.html](http://whiplash.net/materias/news_921/024316-ironmaiden.html)

Eagleton, Terry. A idéia de cultura. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Eco, Umberto. “A canção de consumo” e “A música, o rádio e a televisão.” In: Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Engels, Friedrich, Marx, Karl. Manifesto do partido comunista. 13ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

Fairclough, Norman. Discourse and social change. Cambridge: Polity Press, 1994

Fischerman, Diego. Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la musica de tradición popular. Buenos Aires: Paidós Diagonales, 2005.

Friedman, Norman. Point of view in fiction : the Development of a Critical Concept. In: Stevic, P, editor. The theory of the novel. New York: The Free Press, 1967.

Garcia, Regina L. A difícil arte/ciência de pesquisar com o cotidiano. In: Garcia, RL, org. Método, métodos, contramétodo. São Paulo: Cortez, 2003.

Gee, James P. Why vídeo games are good for your soul. Australia: Common Ground, 2005.

Geertz, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

Gildenlów, Daniel. [Interview]. Dutch progressive rock page. 1999 August 7 [cited 2005 Feb 12]. Available from: <http://www.dprp.net/specials/pos/interview.html>.

\_\_\_\_\_. Post on the Remedy Lane Forum [Internet]. Message to: svish. 2004 Sep 15 [cited 2005 Feb 12]. Available from: <http://www.remedylane.com/forum/viewthread.php?tid=683&page=2>.

\_\_\_\_\_. [Entrevista]. Roadie crew. 2005 Ago; 36-37.

\_\_\_\_\_. [Interview]. Metal Invader. 2007 Jan. 20 [cited 2007 Jul. 02]. Available from: [http://www.metalinvader.com/interviews/Pain\\_Of\\_Salvation2007\\_01\\_20/interview.php](http://www.metalinvader.com/interviews/Pain_Of_Salvation2007_01_20/interview.php).

\_\_\_\_\_. [Interview]. Reflexions of darkness. 2007 Feb 04 [cited 2007 Mar. 20]. Available from: [http://www.reflectionsofdarkness.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1580&Itemid=46](http://www.reflectionsofdarkness.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1580&Itemid=46).

Glenday, Duncan. [Review]. Sea of tranquility. 2004 Oct 26 [cited 2005 Feb 12]. Available from: <http://www.seaoftranquility.org/reviews.php?op=showcontent&id=1705>.

Grossberg, Lawrence. The framing of rock: rock and the new conservatism. In: Bennet, T et al. Rock and popular music: politics, policies, institutions. London & New York: Routledge, 1993.

Hall, Stuart. Encoding and decoding in the television discourse. Birmingham: Univ. B'ham Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973.



Helloween. I want out. Dark lyrics [database on the Internet]; 2001 [cited 2009 Jan 16]. Available from: <http://www.darklyrics.com/lyrics/helloween/iwantout.html>.

Hobsbawm, Eric. O século: vista aérea; As artes 1914-45; Revolução cultural. In: Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. História social do jazz. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Hoy, David, McCarthy, Thomas. A deconstructive reading of the early Frankfurt School, Conflicting conceptions of critique: Foucault versus Habermas, The contingency of universality: critical theory as genealogical hermeneutics. In: Critical theory. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1994.

Huddleston, Rodney. Introduction to the Grammar of English. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

InsideOut.de [homepage on the Internet]. Germany and United States of America: Inside Out Music; 2007 [cited 2009 Mar 20]. Available from: [http://www.insideout.de/catalog/search\\_result.php?keywords=Pain%20of%20Salvation&language=en&osCsid=c833e65fa9fb9f2d6ac297846ad346b5](http://www.insideout.de/catalog/search_result.php?keywords=Pain%20of%20Salvation&language=en&osCsid=c833e65fa9fb9f2d6ac297846ad346b5).

\_\_\_\_\_. Germany and United States of America: Inside Out Music; 2007 [cited 2009 Mar 20]. Available from: [http://www.insideout.de/catalog/product\\_info.php?products\\_id=636&language=en&osCsid=c833e65fa9fb9f2d6ac297846ad346b5](http://www.insideout.de/catalog/product_info.php?products_id=636&language=en&osCsid=c833e65fa9fb9f2d6ac297846ad346b5).

Janjanian, Armen. [Review on the album Be, by Pain of Salvation]. Metal observer. 2005 Jan. 23 [cited 2005 Feb 13]. Available from: <http://www.metal-observer.com/articles.php?lid=1&sid=1&id=7464>.

Jameson, Frederic. The prison-house of language. Princeton, Princeton University Press, 1975.

Janotti Jr, Jeder S. Heavy metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos [dissertação]. Campinas: Universidade de Campinas, Instituto de Artes; 1994.

\_\_\_\_\_. Aumenta que isso aí é Rock and Roll. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

\_\_\_\_\_. Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

Jones, Steve. "Who fought the law? The American music industry and the global popular music market." In: Bennet, T et al, editors. Rock and popular music: politics, policies, institutions. London & New York: Routledge, 1993.

Junior, Emanuel. O heavy metal na indústria cultural. Novo Metal; 24/02/2007 [citado 10 Mar 2007]. Disponível em: <http://www.novometal.com/materias/exibir.php?id=35>.

Kress, Gunther, Leeuwen, Theo van. Reading images: The grammar of visual design. 2<sup>nd</sup> print London and New York: Routledge, 1998.

Lather, Patti. Postbook: Working on the ruins of feminist ethnography. Chicago Journals. 2001; 27 (1): 199-227.

Leavis, FR, Mackillop, ID, editors. FR Leavis: Essays and documents. London and New York: Continuum, 2005.

Leeuwen, Theo van. Speech, music, sound. Londres: Mcmillan Press, 1999.

Lemke, Jay L. Discourse, Dynamics, and Social Change. In: Halliday, M A K, editor. Cultural Dynamics. Leiden: Brill, 1993.

\_\_\_\_\_. Textual Politics: Discourse and Social Dynamics. London: Taylor & Francis, 1995.

\_\_\_\_\_. Cognition, context, and learning: A social semiotic perspective. In: Kirshner, David, Whitson, James A, editors. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1997.

\_\_\_\_\_. Material sign processes and ecosocial organization. In: Andersen, P B, Emmeche, C, Finnemann-Nielsen, N O, editors. Downward Causation: Self-organization in Biology, Psychology, and Society. Denmark: Aarhus University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. Opening Up Closure: Semiotics Across Scales. In: Chandler, J, Vijver, G van de, editors. Closure: Emergent Organizations and their Dynamics. Annals of the NYAS, Volume 901. New York: New York Academy of Science Press; 2000 Mar, pp. 100-111.

Marcuschi, Luiz A. Da fala para a escrita: Atividades de retextualização. São Paulo: Cortez, 2001; pp. 9-35.

McDonald's.com [homepage on the Internet]. Hong Kong: McDonald's Corporation [cited 2008 Dec 04]. Available from: <http://www.mcdonalds.com.hk/english/index.htm>

\_\_\_\_\_. Spain: McDonald's Corporation [cited 2008 Dec 04]. Available from: <http://www.mcdonalds.es/#/all-products/product-gazpacho/>

Nevermore. Enemies of reality. Dark lyrics [database on the Internet]; 2001 [cited 2009 Jan 16]. Available from: <http://www.darklyrics.com/lyrics/nevermore/enemiesofreality.html>.

Nicholson, Linda, Seidman, Steven, editors. Social postmodernism: beyond identity politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Orellana, Ricardo. As regras do prog metal. [Internet]. Whiplash; 2006 Abr 16 [citado 05 Nov 2006]. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/humor/039937.html>.

Orlandi, Eni P. Análise de discurso. Campinas: Pontes, 2000.

Pennycook, A. Development, culture and language: ethical concerns in a postcolonial world. Proceedings of the Fourth International Conference on Language and Development; 13-15/10/1999; Hanoi, Vietnam [Internet]. Bangkok: Asian Institute of Technology; 2001 [cited 2008 May 30]. Available from: [http://www.languages.ait.ac.th/hanoi\\_proceedings/hanoi1999.htm](http://www.languages.ait.ac.th/hanoi_proceedings/hanoi1999.htm)

Piccin, Robson. [Resenha do álbum The perfect element I]. Valhalla. Sorocaba: Valhalla Editora; 2001, ano 5, número 10.

Ricoeur, Paul. Teoria da interpretação. Lisboa: Edições 70, 1976.

Rose, Gillian. Visual methodology: An introduction to the interpretation of visual materials. 2<sup>nd</sup> print. London: Sage, 2007.

Roadie Crew. São Paulo: Roadie Crew Editora; ano 3, número 23 e ano 8, número 79, 1998 – .

Rose, Tricia. *Voices from the margins*. In: *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

Sammet, Tobias. [Interview on his album *Lost in space*]. Tobias Sammet Website; 2007 Nov. 30 [cited: 2007 Dec. 15]. Available from: <http://www.tobiassammet.com/eng/ArchivedNews.htm>.

Shor, Ira. What is critical literacy? *Journal of pedagogy, pluralism & practice*. 1999, Issue 4; vol.1.

Sinfield, Alan. *Faultlines. Cultural materialism and the politics of dissident reading*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1996.

Souza, Lynn MTM de. Gaza 2009: notes on critically reading conflict. *Critical Literacy: theories and practices*. 2009; v. 3, pp. 86-89.

\_\_\_\_\_. Language, Culture, multimodality and dialogic emergence. *Language and Intercultural Communication*. 2006; v. 6, pp. 107-112.

Stallabrass, Julian. *Gargantua: manufactured mass culture*. London & New York: Verso Books, 1996.

Tatit, Luiz. *O cancionista*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. SP: Ateliê Editorial, 2001.

*The concise Oxford dictionary of music*. 3<sup>rd</sup> ed. Oxford and New York: Oxford University Press, 1989.

Turner, Graeme. *Film as social practice*. London and New York: Routledge, 2006.

Valhalla. Sorocaba: Valhalla Editora; ano 5, número 10 e ano 6, número 14, 1997 – .

Vasconcelos, Guilherme. Heavy metal: preconceituoso e hermético. [Internet]. Whiplash; 2007 Jan 27 [citado 10 Fev 2007]. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/opinioes/052048.html>.

Vincentin, Cláudio. [Entrevista com a banda Pain of Salvation]. Roadie Crew; 2002 Jun:

Wilber, Ken. *A sociable God*. New York: McGraw-Hill, 1982

Williams, Raymond. Base and superstructure in Marxist cultural theory. In: Problems in materialism and culture. London & New York: Verso, 1997.

\_\_\_\_\_. Culture is ordinary. In: Gray, A, McGuigan, J, editors. Studies in Culture: An Introductory Reader. London: Arnold, 1997.

Worth, Robert W. Banda saudita feminine responde a tabus com rock [Internet]. Terra; 2008 Nov 24 [cited 2008 Nov 26]. Available from: <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI3350353-EI1267,00-Banda+saudita=feminina+responde+a+tabus+com+rock.html>.

Zampronha, Edson. Gesture in contemporary music - On the edge between sound materiality and signification. [Internet]. Revista transcultural de música; 2005 (9) [citado 08 Jul 2007]. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zanpronha.htm>.

## **Materiais especiais**

Pain of Salvation. Entropia [áudio]. Roasting House Productions. Manaus: Hellion Records; 1997. 1 CD: 64 min 42 seg.

\_\_\_\_\_. One hour by the Concrete Lake [áudio]. Roasting House Productions. Manaus: Hellion Records; 1998. 1 CD: 58 min 58 seg.

\_\_\_\_\_. The perfect element (part I) [áudio]. Roasting House Productions. Manaus: Hellion Records; 2000. 1 CD: 73 min 50 seg.

\_\_\_\_\_. Remedy Lane [áudio]. Roasting House Productions. Manaus: Hellion Records; 2002. 1 CD: 68 min 12 seg.

\_\_\_\_\_. BE [áudio]. Roasting House Productions. Manaus: Hellion Records; 2004. 1 CD: 75 min 57 seg.

\_\_\_\_\_. BE – Original stage production [DVD e CD]. Roasting House Productions. Manaus: Hellion Records; 2005. 1 DVD e 1 CD.

\_\_\_\_\_. Scarsick (The perfect element II) [áudio]. Pain of Salvation. Manaus: Hellion Records; 2007. 1 CD: 67 min 51 seg.

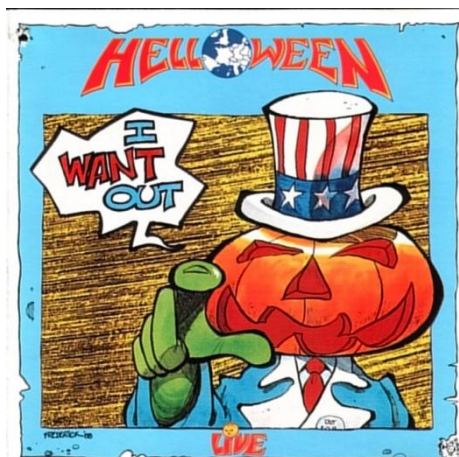
## Anexo A – Representações da identidade *heavy metal* tradicional



A partir da margem superior esquerda: anúncio de CDs da gravadora *Century Media*, fotos de *show* da banda *Iron Maiden*, foto de divulgação da banda *Saxon*, e foto da banda *Iced Earth* publicada na capa da *Revista Valhalla*.

*"I want out"*

## Halloween



From our lives' beginning on  
 We are pushed in little forms  
 No one asks us how we like to be  
 In school they teach you what to think  
 But everyone says different things  
 But they're all convinced that  
 They're the ones to see

So they keep talking and they never stop  
 And at a certain point you give it up  
 So the only thing that's left to think is this

I want out--to live my life alone  
 I want out--leave me be  
 I want out--to do things on my own  
 I want out--to live my life and to be free

People tell me A and B  
 They tell me how I have to see  
 Things that I have seen already clear  
 So they push me then from side to side  
 They're pushing me from black to white  
 They're pushing 'til there's nothing more to hear

But don't push me to the maximum  
 Shut your mouth and take it home  
 'Cause I decide the way things gonna be

I want out--to live my life alone  
 I want out--leave me be  
 I want out--to do things on my own  
 I want out--to live my life and to be free

There's a million ways to see the things in life  
 A million ways to be the fool  
 In the end of it, none of us is right  
 Sometimes we need to be alone

No no no, leave me alone

I want out--to live my life alone  
 I want out--leave me be  
 I want out--to do things on my own  
 I want out--to live my life and to be free



*“Enemies of Reality”*

**Nevermore**



We are the nothing grating against the norm  
 We are the something that will not conform  
 No one understands what we've been given

We are the useless by-products of soulless meat  
 We are all gone we all sing the same tragedy

Open wide and eat the worms of the enemy  
 We are the enemies of reality, in a world that's  
 unforgiving

Waiting to sanitize bastard tongues  
 To purify the ignorance that hides the sun  
 The less you understand the more you're driven

Packaged and processed the masses are force fed

The standards they judge us on swallow the rot  
 we shed

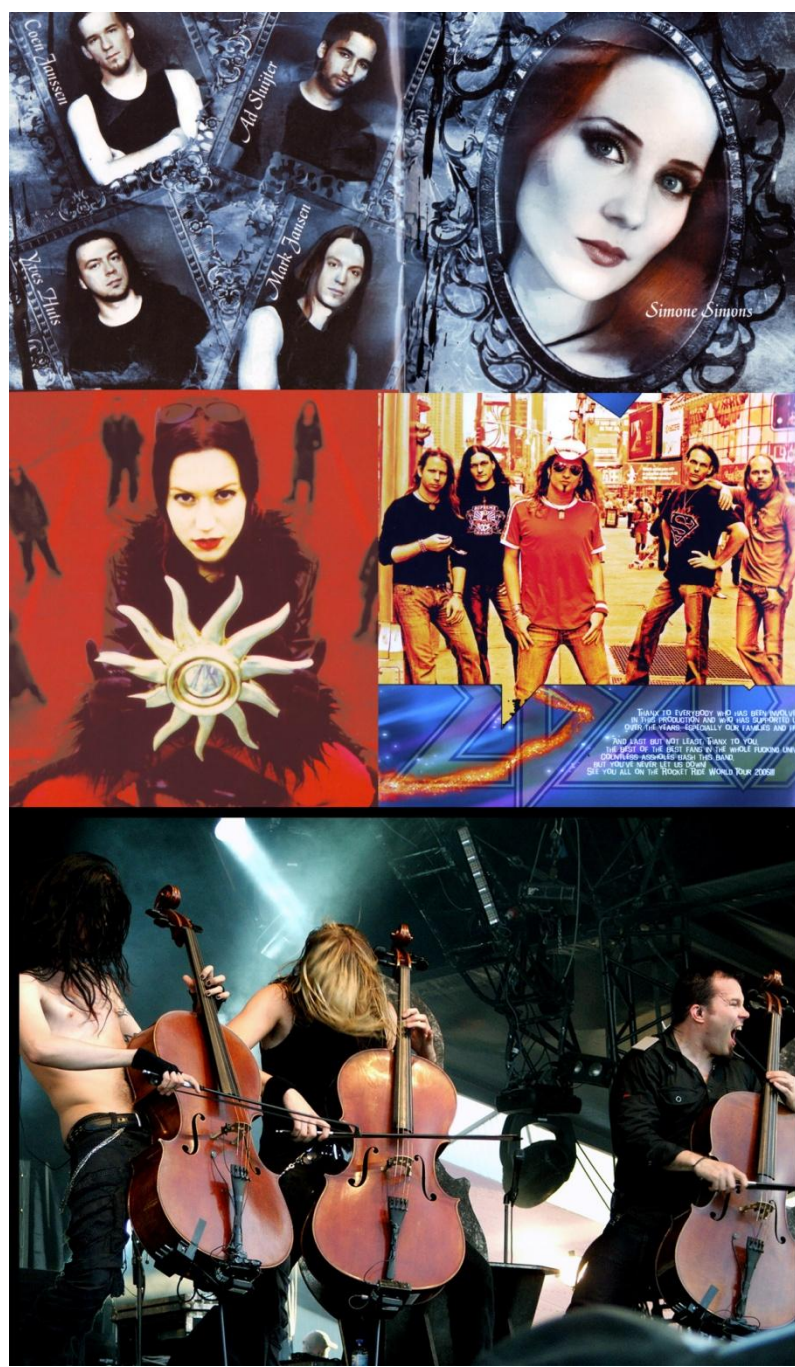
Open wide and eat the worms of the enemy  
 We are the enemies of reality, in a world that's  
 unforgiving

Breathing dust and decay while I'm sipping  
 Human trust and betrayal  
 Losing faith once again  
 Take my hand my friend, my foe, I am enemy

Open wide and eat the worms of the enemy  
 We are the enemies of reality, in a world that's  
 unforgiving

Open wide, eat the words, become what you most  
 fear

## Anexo B – Identificação heterogênea no *heavy metal*



A partir do alto da página: fotos da banda *Epica* publicadas no encarte do CD *The divine conspiracy*, foto da vocalista da banda *Lacuna Coil* publicada no encarte do CD *Unleashed memories*, foto da banda *Edguy* publicada no encarte do CD *Rocket ride*, e foto de *show* da banda *Apocalyptica*.

## **Anexo C – Produção de *Pain of Salvation* comentada na Seção 1.2.1.2**

“(!) Foreword”

WALK WITH ME! There are worlds to see!  
 Listen to me now - You. Listen to me now - You.  
 Do my words mean more to hear when I am  
 standing here?  
 On a stage like all your silly idols do!  
 Open up your eyes - all. Let your walls and grins  
 fall.  
 Would you reach for something new, if the  
 crowds were reaching too?  
 Are you close enough to taste their tears at all?

Your hate is but a worn-out lover, sick and sear.  
 "RAPE ME AGAIN!" you beg in pain, dear  
 friend  
 "but hey - just don't stop!The stillness makes me  
 scared"

Listen to my plain words.  
 That's all you'll get from me: Words.  
 The rest is up to you; would you dare to let me  
 through?  
 Are you brave enough to leave me in control?

...you're all afraid...

I'm not afraid, I'm not afraid of you!  
 I'm not afraid, I'm not afraid anymore - I am a  
 shipwrecked swept ashore.

Life won't wash away your sins.  
 Life can't wash away your guilt.  
 Life will only make your conscience...wilt!

Somewhere a child just died; yet another victim  
 for man's endless strife.

World could be better than this! There are so  
 many ways to live (leave) a  
 life...

Would you claim you live yours... right? Right?!

NO!

TAKE A STAND! World is in your hand!

I'm not afraid, I'm not afraid of you!

I'm not afraid, I'm not afraid of you!

We're just the same me and you.

The same me and you. (Walk with me!)

...I see myself in you...

*“Leaving Entropia”*

Walk with me  
and see the world I see  
it is our home  
it's where we all belong

Life is flair  
a brittle dress we wear  
a fleeting sigh  
but though pointless it may seem...  
live as death were but a dream

You don't have to walk their way  
You don't have to watch the show  
You don't have to play their game  
And you don't have to die to leave entropia

All remains...  
forgotten smiles in frames  
two fleeting lives cut down to pocket-size

Walk with me  
and change the world we see  
we'll cease to be  
just people passing by  
home is where we all get by

You don't have to cry for more  
You don't have to have it all  
You don't have to win a war  
If death is but a dream  
then don't let me...

...fall asleep



Karachay: This lake in Kyshtym has swallowed nuclear waste for almost fifty years now. Radiation was earlier so high that one hour at the shore of this lake would cause death in just a few weeks. Karachay, the entire lake, is now covered with concrete...

**Shore Serenity**  
 Music: D. Goldenberg

Karachay. This lake in Kyshtym has swallowed nuclear waste for almost fifty years now. Radiation was earlier so high that one hour at the shore of this lake would cause death in just a few weeks. Karachay, the entire lake, is now covered with concrete.

**Black Hills**  
 Music: D. Goldenberg

They tell all the people of Europe, it's a good, clean industry, it's a great way to save the world. But I'm here to tell you that now they're knocking on our door because they can't find any place to store the damned stuff for eternity. They come to our homeland and they want to lease some land for 10,000 years!

**Shore Serenity**  
 Music: D. Goldenberg

Karachay. This lake in Kyshtym has swallowed nuclear waste for almost fifty years now. Radiation was earlier so high that one hour at the shore of this lake would cause death in just a few weeks. Karachay, the entire lake, is now covered with concrete.

**Inside Out**  
 Music: D. Goldenberg

30 years ago, when they believed that no price was too high to buy the peace that industry could promise to our time. We got it all for the price that was any more. We got it all for the price that was any more. We got it all for the price that was any more. We got it all for the price that was any more.

**Black Hills**  
 Music: D. Goldenberg

They tell all the people of Europe, it's a good, clean industry, it's a great way to save the world. But I'm here to tell you that now they're knocking on our door because they can't find any place to store the damned stuff for eternity. They come to our homeland and they want to lease some land for 10,000 years!

*"They tell all the people of Europe, it's a good, clean industry, it's a great way to save the world. But I'm here to tell you that now they're knocking on our door because they can't find any place to store the damned stuff for eternity. They come to our homeland and they want to lease some land for 10,000 years!"*

Reprodução de páginas do livreto de *One hour by the Concrete Lake*, com trechos comentados na Seção 1.2.1.2 em destaque.

*“The Big Machine”*

Welcome inside the machine  
 It hurts!  
 Go numb, go blind...  
 One's drilling out a pipe  
 One adjusts the aim  
 One makes trigger parts  
 Weapons as a game!  
  
 All trapped in killing routine  
 Washed clean...  
 ...by this machine  
  
 On these grey walls  
 Lovely pictures of the weapons we produce  
 But not their actions...  
  
 All are part of the big Machine  
 We do our job  
 "Guilty!"  
  
 But what if we save?  
 And what if we solve?  
 And what if we build?  
 And what...  
  
 ...what if we lose control?  
 What if we lose control?  
 What if we lose control?  
 What if we lose control?  
  
 (I am just a wheel!)  
  
 ...and what if we ...stop?

So finally my journey ends  
 And through this wound my soul can mend  
 Guilt is my blood  
 I'm being drained  
 This is my home, I will stay...  
 ...inside!  
 There's always someone inside  
 Fighting to get outside  
 The "knowing-right-from-wrong side"  
 Our home is inside!  
  
 I've travelled the world around  
 In search for some Grail of mine  
 How could I be so blind?  
 It was always here:inside  
 I have only some weeks to give  
 But at last... I live  
  
 Life's just a line of situations  
 A matter of occasions  
 And mystic correlations  
 The work of a Machine!  
  
 Here in a world split to nations  
 We fail to see the relations  
 Between the Wheel and the Machine  
 And of the scars we're leaving...  
  
 ...inside!  
 I swear there's someone inside  
 Fighting to get outside  
 Just give it all an hour  
 By the Concrete Lake!

*“Inside out”*

*"King of Loss"*

Mother, at my first breath  
 Every paragraph was set  
 As I inhaled the scent of debt  
 Mother, that first stolen air  
 Taken as a legal sign  
 On papers saying I'm not mine  
  
 "We crown you, the King of Loss...  
 Better get on your feet  
 Best be one of us  
 Better get yourself on the list  
 For success  
 Dress up as a State investment  
 Charm the press  
 A breed from the seed of only  
 One short breath"  
  
 Mother, hence we cry:  
 Some of us are free to stand  
 Most of us are bound to lie  
 In those bloodstained beds  
 No one can afford to pay  
 The prices on their babies' heads  
  
 I am the King of Loss!  
 For every dear smile I feel I'm not one of us  
 "An ivory coin for every plus on your stone"  
  
 "One more governmental blade  
 Now drawn from its sheath  
 Quite a bargain I'd say since either way  
 You will live by the show of our teeth!"  
  
 Mother, I wish that we could talk  
 You see  
 I'm not fit to play this game  
 Bound by its rules just the same

My talents turned to talons  
 Every monetary pile  
 Will buy me a precious smile...  
 smile...  
  
 So smile for the King of Loss  
 Feed from the juices  
 Bleeding from this cross  
 Then tell me our lives mean more  
 Than this vain thirst!  
  
 "A governmental blade  
 Drawn from its private sheath  
 Quite a bargain I'd say, since either way  
 You'll be living by the show of our..."  
  
 I hold up my head  
 This was my life  
 Now I'm with the dead  
 So I lay my bare neck  
 This is your call  
 Dub a king or a wreck  
  
 (Mother, listen to me mother)  
  
 This was my life  
 This is your call  
  
 Is this all I am? Is this all I'll be?  
 This is not enough!  
  
 We're all crying for respect and attention  
 We're all dying for a painless redemption!  
 This is not what I wanted  
 But for every drop of blood I lost myself  
 I, too, lay bleeding on the sidewalk...  
  
 Mother  
 Long live the dying king



"A governmental blade  
 Now drawn from its private sheath  
 Quite a bargain I'd say, since either way  
 I will live by the show of your teeth..."

*"In the flesh"*

She walks these empty streets alone  
 Hiding from something they call "home"  
 Hoping to find some peace of mind  
 Sometimes we need to walk alone

She is set on running away  
 Though her mom was yelling she must stay  
 A wind beaten bird for reasons unheard  
 Sometimes it is best to run away

So fly away, fly away, fly away  
 Don't be afraid, don't hesitate, fly away

Some wear their bruises on their skin  
 Others hide their scars deep within  
 She has a wound close to her womb  
 Blames herself for letting it in

So fly away, fly away, fly away  
 Don't be afraid, don't hesitate, fly away  
 But She's afraid, she's afraid, she's afraid  
 Anyway  
 See those eyes, see those eyes, see those eyes  
 Hate and lies, a fire that slowly dies  
 But She will fly, she will fly, she will fly  
 Before it dies

Sometimes the hands that feed  
 Must feed a mind with a sick need  
 And the hands that clutch can be  
 The same hands that touch too much

Eyes that hungrily stare  
 Read in an access that's not there  
 While eyes close to hide tears  
 Or look away in fear  
 Run away!

Passing the open stores  
 Hiding her dirty sores  
 Seeking asylum among freaks and whores  
 What wouldn't she give to be in a society  
 Not learning the eyes to be closed but to see

Now she bites the words

"Never"

She kicks the ground

"Never"

Swallows her tears

"Never will I go back"

She hits the walls

"Leave me!"

Scratches herself

"Leave me!"

Begs to all Gods

"Rip me from this sick flesh!"

"I will always be there"

"No!"

She holds her ears

"You know that I love you"

Pretends that she doesn't hear

"We're in this together"

"We share the same skin"

Panic in his voice now

"Free us from sin"

"Tell me that you love me"

This is the end

"I know that you do"

Of her way

Never ever again

Follow me down

"God forgive this hunger"

"Please mommy see"

"Never tell a soul"

"Is it me?"

A child will love its parents

Will follow them down

She swears to the pavement's heart of stone

That these city lights will be her home

But still as they burn she will return

Back to the adults. . . of her home.

*"Her voices"*

Looking at you I see her face

Through all these years, just waiting

It all catches up to you when you slow down

I'm back in that yard, tasting that shame

Of pushing her down, Of kids and her games

...their strongholds

We had a bigger world - we had a better view

I guess I never fully realized then

What she lost when I cut that loss

So she filled the void with unearthly friends

Voices of hers - greater... than us

We had a bigger world - we had a better view

I wish she'd never told us about her voices

We were strong, we were much too strong

Never forgive - never forget

We picked and pierced, we ripped and we tore

We hit and we scratched to make in her a hole

Glares and eyes - whispers and notes

Attached to her every pose

We fed her shouts

For the collection of her voices

I was too weak to collect

But so, it turned out, was she

Both paid in soul for the cutting of that loss

Their ugly truth

Outnumbered by far her beautiful dream

And I closed my eyes

Were her eyes in yours already when we met?

Am I still paying debts to recover Life?

Now I can see she proved to be right

As she was called down

It's sad though...

...that I turned out to be one of her voices.

*"Cribcaged"*

The only cribs that we should care for

Are the ones that we are here for

The ones belonging to our children

That do that we do, scar from our wounds

The only cribs that make a difference

Where the magic really happens

Don't come with a Mercedes Benz

Or a wide screen showing nothing

Showing nothing...

I'm sick of home control devices

Sick of sickening home designers

Sick of drugs and gold and strip poles

Sick of homies, sick of poses

Despite the nodding staff that serves you  
 Despite your name on clothes and perfume  
 Despite the way the press observes you  
 You're just people... you're just people...

Successful people  
 Dressed up people  
 Smiling people  
 Famous people  
 Red carpet people  
 Wealthy people  
 Important people -  
 But still just people

So fuck the million dollar kitchen  
 Fuck the Al Pacino posters  
 Fuck the drugs, the gold, the strip poles  
 Fuck the homies, fuck the poses  
 Fuck the walls they build around them  
 Fuck the bedroom magic nonsense  
 I don't want to hear their voices  
 As long as they vote with their wallets

Fuck the silly "throw you out" joke  
 Fuck the framed cigar DeNiro smoked  
 Fuck their lack of originality and personality  
 Fuck this travesty  
 Fuck this new norm  
 Fuck conformity  
 Fuck their Kristal  
 Fuck their sordity  
 Fuck the way they fuck equality  
 Fuck their freebie gear  
 Fuck the ones they wear  
 (you're just people - you're just people...)

Successful people  
 Dressed up people  
 Smiling people

Famous people  
 Red carpet people  
 Wealthy people  
 Important people -  
 But still just people

Messed up people  
 Shallow people  
 Stupid people  
 Plastic people  
 Meta people  
 Theta people  
 Therapyople  
 Entropyople

Oh, fuck the ones they wear

I'm cribcaged  
 Cribcaged

The only cribs that we should care for  
 Are the ones that we are here for  
 The ones belonging to our children  
 That do what we do, scar from our wounds

*"Disco Queen"*

One: Tonight I'll Fall

Tonight I'll fall, looking for something wonderful  
 yet casual  
 Extraordinarily temporal, and there you are - let's  
 go!

You hooked me on the dance floor  
 So here I am, back for more

You seem experienced, just an inch too keen on  
 getting exposed

Having your face in every magazine  
 You're far from being unique but you still look  
 pristine  
 Mundanely exotic, like the French cuisine

My Disco Queen - let's disco...

Two: A Cheap Sellout Drug

You're a cheap sellout drug on everyone's lips  
 Covered every day, done every way, a whole  
 world at your hips

A bar to fit, the beats you take  
 Another hit and you will break

Undressed in front of me, all glistening ebony  
 You're still so young, but I will show you vintage  
 33  
 I lay you on your back - inviting curves of black  
 Making little noises as my needle finds your track

My Disco Queen - let's disco  
 Disco Queen - let's disco...

Three: A Tighter Groove

You leave me wanting more, panting on all four  
 I know there's more to pluck, and so I go for the  
 encore

I am turning you around, to play your other side  
 A tighter groove, I want it but I tremble, slip and  
 slide

Baby, you're just what I need  
 You purr when I make you bleed

I pump you till you cry - feel so alive  
 I crank you up and switch to 45

A screaming climax chord, I give you all I've  
 stored

A moment's silence and you're filled up, yet  
 emptier than before

Oh - that subtle little sound as I am pulling out  
 A finished dish upon my plate is what it's all  
 about

A square round of greed

You surrendered to the rhythm, spinning around  
 your hole

Disco made you famous but tonight you tasted  
 soul

I pumped you till you cried - felt so alive  
 I cranked you up and switched to 45  
 You are just begging for more  
 But I unlock the door

(tonight I'll fall...)

You're old news now and so I leave you trembling  
 on the floor...

Four: My Disco Queen

My Disco Queen...

My Disco Queen - let's disco...

## **Anexo D – BE multimodal/multimídia**

<http://machinassiah.wordpress.com>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)