



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Marcos Daniel de Melo Ferreira

PROMETEU E FAUSTO SOB OS ESCOMBROS DO SÉCULO XX:

O imaginário prometeico e fáustico no *Heavy Metal* das bandas Sepultura e Overdose

Belo Horizonte (MG)
2018

Marcos Daniel de Melo Ferreira

PROMETEU E FAUSTO SOB OS ESCOMBROS DO SÉCULO XX:

O imaginário prometeico e fáustico no *Heavy Metal* das bandas Sepultura e Overdose

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 16 de fevereiro de 2018, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

**Belo Horizonte (MG)
2018**

F383p Ferreira, Marcos Daniel de Melo.
Prometeu e Fausto sob os escombros do século XX : o imaginário prometeico e fáustico do Heavy Metal das bandas Sepultura e Overdose / Marcos Daniel de Melo Ferreira. - 2018.
136 f. : il.
Orientador: João Batista Santiago Sobrinho

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.
Bibliografia.

1. Heavy Metal. 2. Technê (Filosofia). 3. Imaginário. 4. Prometeus (Divindade grega). 5. Fausto (Personagem fictício). I. Sobrinho, João Batista Santiago. II. Título.

CDD: 781.66

Marcos Daniel de Melo Ferreira

PROMETEU E FAUSTO SOB OS ESCOMBROS DO SÉCULO XX:

O imaginário prometeico e fáustico no *Heavy Metal* das bandas Sepultura e Overdose

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 16 de fevereiro de 2018, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho – CEFET-MG (Orientador)

Prof. Dr. Wagner José Moreira – CEFET-MG

Prof. Dr. Roger Andrade Dutra – CEFET-MG

À professora Rita Mary. Minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao CEFET/MG, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa. Sem esse fomento, esta e outras pesquisas não teriam sido possíveis.

Ao Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho, orientador, pela confiança e toda a contribuição para com esta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação do CEFET/MG, que me acolheram desde as disciplinas isoladas até o término desta dissertação.

À Sandra, às estagiárias e aos estagiários do Posling-CEFET/MG, pelo afeto e eficiência no trabalho cotidiano.

À Camila Carvalho, amiga para a vida e parceira acadêmica.

Aos colegas pós-graduandos do CEFET/MG, pelo carinho com que me receberam e pela paciência com que ouviram meus devaneios.

A todos os servidores públicos que desempenham seu trabalho com amor e dedicação, dia após dia, em toda a rede CEFET, dos(as) profissionais de limpeza à reitoria, e que contribuem para dar corpo a um Brasil que queremos.

Tarde de maio

*Como esses primitivos que carregam por toda parte o
maxilar inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não perceptível, tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, disjecta membra, deixava ainda palpitantes
e condenadas, no solo ardente, porções de minh'alma
nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
sem fruto.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A presente dissertação analisa as relações possíveis entre a Técnica e o imaginário prometeico e fáustico recorrentes em letras do gênero *Heavy Metal*, privilegiando as bandas Sepultura e Overdose. A razão de serem essas as bandas elencadas para análise na dissertação é seu pioneirismo no *Heavy Metal* em territórios mineiro e nacional. Não obstante, são bandas de Belo Horizonte, considerada a capital do *Heavy Metal* brasileiro, devido à grande quantidade de bandas e seu reconhecimento mundial. Dessa forma, trabalhamos com Sepultura e Overdose como metonímia do *Heavy Metal* brasileiro, uma vez que mais exerceram influência sobre as demais bandas nacionais do que foram influenciadas por outras. Hermínio Martins, filósofo da Técnica, recorre aos mitos de Prometeu e Fausto como orientadores de investigação e aborda a questão da Técnica observando dois caminhos entrelaçados: como ela pode servir à justiça, à democracia e ao bem-estar social (o projeto prometeico) e, a partir de que ponto a Técnica passa a responder a uma vontade de si mesma, de modo infinito, e, por vezes, perverso (a imagem fáustica). De modo complementar, os estudos do imaginário em Gilbert Durand acrescentam à dissertação a compreensão do imaginário como sendo o organizador do “real”, e não como seu opositor, firmando-se como a força dinâmica criadora e organizadora que reage à morte e ao tempo que passa. Seguindo a metodologia de Durand, dividimos nossa abordagem a partir de três mitemas recorrentes nas letras das bandas estudadas, a fim de empreender uma pesquisa mitocrítica: guerra, biotecnologias e *mass media*. A partir de uma perspectiva do Texto tomado no sentido barthesiano, observamos deslizamentos ocorrentes entre os estudos do imaginário, a filosofia da Técnica e as letras das bandas Sepultura e Overdose, tentando analisar possíveis tessituras fáusticas e prometeicas entre diferentes campos da arte e do conhecimento.

Palavras-chave: *Heavy Metal*. Sepultura. Overdose. Técnica. Imaginário. Prometeu. Fausto.

ABSTRACT

The present dissertation analyzes some possible relations between the Technique and the Promethean and Faustian imaginary recurrent in the *Heavy Metal*, privileging the bands Sepultura and Overdose. The reason why these bands are listed for analysis in the dissertation is that Sepultura and Overdose are pioneers of Heavy Metal in the territories of Minas Gerais and Brazil. Nevertheless, both of them are bands from Belo Horizonte, it is considered the capital of Brazilian *Heavy Metal* due to the vast number of bands and the recognition of these worldwide. In this sense, we have been working with Sepultura and Overdose as a metonymy of the national *Heavy Metal*, since they were the ones that exerted more influence on the other national bands than they were influenced by other. Hermínio Martins, philosopher of the Technique, resorts to the myths of Prometheus and Faust as guiding researchers and addresses the technical question by observing two interrelated paths: how it can serve justice, democracy and social welfare (the Promethean project) and from which point the Technique responds to a will of itself in an infinite, and sometimes, in a perverse way (the Faustian image). Complementally, the imaginary studies in Gilbert Durand add to the dissertation the perspective of the understanding of the imaginary as organizer of the “real” and not as its opponent, establishing itself as the creative and organizing dynamic force that reacts to death and the passing time. Following the methodology of Gilbert Durand, we have divided our approach from three recurrent *mythemes* in the lyrics of the bands approached, in order to undertake a *mitochristic* research: war, biotechnologies and *mass media*. From a Text perspective, in the Barthesian sense, we observed possible slips between imaginary studies, the philosophy of Technique and the lyrics of the bands Sepultura and Overdose, trying to analyze some possible Faustian and Promethean tessitura, between different fields of art and knowledge.

Keywords: *Heavy Metal*. Sepultura. Overdose. Technique. Imaginary. Prometheus. Faust.

LISTA DE SIGLAS

NWOBHM – *New Wave of British Heavy Metal*

Ovr – Overdose

RIR – *Rock In Rio*

Spt – Sepultura

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| FIGURA 1 – Capa de <i>Morbid Visions</i> , disco da banda Sepultura (1986)..... | 49 |
| FIGURA 2 – Capa de <i>Século XX</i> , disco da banda Overdose (1985)..... | 52 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1 METAL PESADO FORJADO EM FOGO MÍTICO: O NASCIMENTO DO <i>HEAVY METAL</i> | 18 |
| 1.1 <i>Heavy Metal no Brasil</i> | 20 |
| 2 A CHAMA TÉCNICA E OS DEUSES DE METAL: TÉCNICA E IMAGINÁRIO | 27 |
| 2.1 <i>Prometeu na literatura</i> | 31 |
| 2.1.1 <i>A queda dos deuses e do ciclo mítico e a ascensão do projeto prometeico</i> | 34 |
| 2.2 <i>Fausto</i> | 37 |
| 2.3 <i>Onde Prometeu e Fausto colidem: o pacto técnico</i> | 40 |
| 2.4 <i>Mito, imaginário e imaginação simbólica</i> | 43 |
| 3 AS TEXTUALIDADES <i>HEAVY METAL</i> EM SEPULTURA E OVERDOSE: DEVIR MINORITÁRIO E RELAÇÃO COM A TÉCNICA..... | 47 |
| 3.1 <i>O devir minoritário em Sepultura e Overdose</i> | 53 |
| 3.2 <i>Heavy Metal: as letras como contos orientados por mitemas fáusticos e prometeicos</i> | 56 |
| 4 PROMETEU E FAUSTO SOB OS ESCOMBROS DO SÉCULO XX: O IMAGINÁRIO PROMETEICO E FÁUSTICO NO <i>HEAVY METAL</i> DAS BANDAS SEPULTURA E OVERDOSE | 59 |
| 4.1 <i>Guerra</i> | 60 |
| 4.2 <i>Biotecnologias</i> | 74 |
| 4.3 <i>Mass Media</i> | 90 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 105 |
| REFERÊNCIAS | 109 |
| APÊNDICE I – <i>Músicas analisadas</i> | 115 |
| APÊNDICE II – <i>Letras das músicas na íntegra: Overdose</i> | 117 |
| APÊNDICE III – <i>Letras das músicas na íntegra: Sepultura</i> | 128 |

INTRODUÇÃO

A morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por se dissipar como o rosto de um sonho.

Jorge Luis Borges¹

O *Heavy Metal* não é um gênero musical favorecido no âmbito da pesquisa acadêmica, sobretudo no Brasil. Apesar de o estilo contar com um corpo muito competente de pesquisadores,² não goza o privilégio dado à MPB, à Bossa Nova, ao Samba, e até mesmo ao Rap e ao Funk, que têm contado com uma volumosa abordagem nos últimos anos. Não obstante, a absoluta maioria de artigos, dissertações e teses produzidos no Brasil se dedica a uma sociologia do *Heavy Metal* (sua cena, suas relações e tensões dentro e fora da comunidade, mais concernentes a processos históricos),³ aspectos visuais do estilo (roupas, capas de discos, palco, etc.), estratégias de comunicação e *marketing* dentro do mercado fonográfico mundial.

Diferentemente, este trabalho carrega consigo o desafio de dedicar uma dissertação à análise e reflexão sobre letras de bandas de *Heavy Metal*, especificamente. Tal proposta não consiste em uma tarefa fácil, devido a alguns fatores: o preconceito no meio acadêmico e erudito com formas de arte que não sejam consideradas inclusas em seu cânone e, dentro âmbito de pesquisa que envolve os estudos sobre o *Heavy Metal*, o caráter coadjuvante conferido às suas letras, aos seus textos.

Propomos, portanto, perscrutar as letras do *Heavy Metal*. Mais especificamente, letras das bandas brasileiras Sepultura e Overdose, investigando suas possíveis relações com a Técnica e averiguando como podem os mitos de Prometeu e Fausto orientar a poética de seu imaginário. Trataremos a Técnica como essência⁴ da condição humana, como inerente ao humano. Muitas vezes, estaremos na difícil condição, na conflitiva condição que constitui a convivência com a Técnica, tendo em vista justamente seu papel no processo civilizatório, notadamente ambíguo, notadamente subserviente ao que, segundo o mito de Prometeu, nos

¹ BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 21.

² Cito alguns: Jéder Janotti, James Wlisses de Farias Silva, Leonardo Carbonieri Campoy, Gracielle Fonseca, Melinna Aparecida dos Santos, Lauro Meller, entre outras e outros.

³ Nesse aspecto, um trabalho interessante encontrado em meio à pesquisa foi o blog *HM – História & Metal*. O blog apresenta análises críticas das letras de várias bandas de *Heavy Metal*, contudo, a abordagem é essencialmente histórica. De modo diverso, a presente dissertação se orienta por um viés mais filosófico. Sugestão de leitura: <<http://historiaemetal.blogspot.com.br/>>. Acesso em 15 dez. 2017.

⁴ Explicaremos o que estamos chamando de “essência” no capítulo 2 desta dissertação.

veio como um presente, mas, ao longo dos séculos, transformou-se numa espécie de quimera, ao mesmo tempo sonho e pesadelo. Isto posto, compreendemos a Técnica como o “[...] universo dos meios (as tecnologias), que em seu conjunto compõem o aparato técnico, quanto a racionalidade que preside o seu emprego, em termos de funcionalidade e eficiência” (GALIMBERTI, 2006, p. 9). Neste sentido de uma ambiguidade problemática, de acordo com Hermínio Martins (2012, p. 35-36), a relação entre Técnica e os mitos de Prometeu e Fausto se dá na medida em que uma tradição prometeica pretende o domínio da natureza por meio da Técnica e em favor do bem da humanidade, e da autonomia da espécie humana sobre o mundo. Por sua vez, a tradição fáustica se avigora em denunciar a tradição prometeica por meio de uma perspectiva que coloca a Técnica como dominante da realidade humana. Assim, a Técnica não estaria disponível aos projetos humanos, mas, antes, pretendendo a si mesma.

O estudo aborda o contexto brasileiro das décadas de 1980 e 1990 (recorte temporal que abarca os discos de Sepultura e Overdose produzidos durante esse período), sem se distanciar dos eventos internacionais partícipes. No Brasil, é um período turbulento, de transição da Ditadura Civil-Militar – após o fim do “milagre econômico” – até o nascimento da Nova República. No cenário tecnológico, dá-se início a Era Digital e a competitividade de mercado brutal entre empresas de alta tecnologia, como Apple, IBM e Microsoft, que fomentaram a popularização dos “computadores pessoais” e a prefiguração da internet como é nos dias de hoje. Na esfera geopolítica internacional, é o fim da Guerra Fria e a queda do Muro de Berlim, processo que marca o fim da União Soviética, a unificação da Alemanha, a crise socialista e o fortalecimento do capitalismo. Contudo, é importante salientar que os contextos relacionados às letras, de forma mais direta ou indireta, ocasionalmente, não se prestam a justificar as letras de Overdose e Sepultura como um *roman à clef*.⁵ Como a dissertação possui uma abordagem sobre o imaginário baseada no caráter mítico que anima a poética das letras, estas são tomadas como anacrônicas, sem a pretensão de as relacionar diretamente a esses contextos. Tampouco se pretende identificar nas letras aspectos sobre acontecimentos históricos que venham a compor a biografia dos integrantes das bandas. O foco da dissertação se dá sobre o imaginário composto por aspectos fáusticos e prometeicos derivados da Técnica e que ecoam nas letras de Overdose e Sepultura.

A intenção inicial era trabalhar com o *Heavy Metal* brasileiro como um todo. Entretanto, rapidamente ficou evidente que seria um *corpus* impossível a um mestrado,

⁵ De acordo com Massaud Moisés (2004, p. 299), literatura *à clef* ou *roman à clef*: “expressão francesa utilizada para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios”.

devido ao grande volume de material e às limitações de tempo para abarca-lo. Trabalhar com o *Heavy Metal* brasileiro e suas letras, talvez, fosse pesquisa para um doutorado. E ainda assim exigiria que uma considerável quantidade de bandas fosse renunciada. Desse modo, essa megalômana pretensão (quase fáustica!) foi descartada. Assumimos uma postura mais cautelosa, prometeica talvez, e recortamos nosso objeto de trabalho. Abordando a parte – as bandas Sepultura e Overdose –, buscamos o entendimento do todo – o *Heavy Metal* nacional. Ou seja, Sepultura e Overdose tomadas como metonímia do gênero musical produzido no território brasileiro.

Como introdução, agora cabem apenas explicações do plano geral da dissertação, daremos mais detalhes sobre os critérios de escolha das duas bandas no subcapítulo “1.1 *Heavy Metal* no Brasil”. A escolha por trabalhar com bandas nacionais se deu por uma razão ontológica: o modo de ver o mundo de uma banda em um país periférico pode ser diferente do modo de ver o mundo das bandas de países de centro. Os modos e as densidades como os mitos de Prometeu e Fausto e sua relação com a Técnica ocorrem nas letras de bandas brasileiras podem ser diferentes das ocorrências no imaginário presente em uma banda sueca, por exemplo. Por ora, apenas uma suspeita. E, sendo uma desconfiança ainda muito frágil, exigindo que se faça um trabalho comparativo entre as letras de bandas em diferentes lugares geopolíticos para confirmar ou não essa suspeita, não pretendemos tratar dessa questão específica. Talvez, um trabalho para outra pesquisadora ou pesquisador, posteriormente. Por enquanto, nos reservamos apenas o que pode ser compreendido como *Heavy Metal* nacional, aqui representado pelas bandas Overdose e Sepultura. Como diz o ditado: “devagar com o andar, que o santo é de barro”.

Aproveitando o ditado, originário das procissões católicas, outra advertência ao leitor se faz necessária: o imaginário judaico-cristão é recorrente nas letras das bandas *Heavy Metal* e, claro, em Sepultura e Overdose. As letras, muitas vezes, trazem expressões como “legião de demônios”, “queimando no fogo do inferno”, referências a Satanás, Deus e anjos celestiais, cenários distópicos fazendo referência a um Apocalipse semelhante à mensagem bíblica, etc. O imaginário judaico-cristão, principalmente, é reafirmado na estética *Heavy Metal*, por meio das capas de discos, vestuário, maquiagens, montagem de palco e assim por diante. Desse modo, é preciso deixar claro, já de início, que esse imaginário não será ignorado, mas não será nosso norte. Antes, considerando, conforme Paul Valéry (1934, p. 49), que “o mais profundo é a pele” – pele que, no caso, reveste o corpo metálico –, nosso intento será examinar esse corpo musical, sobretudo a partir das letras, com uma lupa que permita ver o mais profundo dessa pele, chegando até seu DNA: a Técnica. Mais especificamente, o imaginário prometeico

e fáustico orientado pela Técnica. Interessa-nos perceber como o titã grego e o pactuante de Goethe ganham visibilidade ao cair desse véu judaico-cristão.

Na presente dissertação, referimo-nos às bandas usando o artigo definido no gênero feminino “a”. Portanto, dizemos a Sepultura e a Overdose, uma vez que aqui não nos referimos a grupos musicais, no masculino, mas a bandas, no feminino.

Tratamos aqui de letras de música. E, não obstante, letras de músicas de um estilo nem sempre muito absorvido pela área acadêmica, como já mencionamos. Portanto, a fim de evitar calorosos e desnecessários debates, pontuamos que não se pretende discutir se essas letras constituem poesia ou se podem ou não ser compreendidas como sendo literatura. São debates pertinentes, que merecem atenção crítica e a promoção de debates públicos e entre especialistas. Mas não faremos isso aqui. Assim sendo, nos pareceu adequado fazermos uso do conceito de “Texto”, com inicial maiúscula, no sentido barthesiano. Para Barthes, o Texto pode trazer em si uma pluralidade mutacional de linguagens que toma a obra como partícipe “de um deslizamento epistemológico, mais do que de uma verdadeira ruptura” (BARTHES, 2012, p. 66). Nesse sentido, não pretendemos romper com a ideia de literatura, de poesia ou música, mas propor esses deslizamentos entre campos da arte com o objetivo de satisfazer, dentro das limitações da dissertação, nossa saga “mitotécnica” na ambiência *Heavy Metal* de Sepultura e Overdose. Dessa forma, o termo Texto, com inicial maiúscula, será usado ao longo da escrita quando em referência ao sentido atribuído por Barthes. De mesma forma, trataremos o termo Técnica, uma vez que este é a base do pensamento de Martin Heidegger, primordialmente, e, em sequência, de Umberto Galimberti, Paula Sibilía, Ernst Jünger, apenas para citar alguns.⁶ Sendo assim, fica posto o uso das iniciais maiúsculas em Técnica e Texto como referentes a modos específicos de pensamento e compreensão das linguagens e suas relações possíveis. *That's it!*

O uso da língua inglesa também é uma questão importante no presente trabalho. O leitor notará, sem dificuldade, que, quase a totalidade das letras de Sepultura e Overdose foram compostas em inglês. No documentário *Ruído das Minas* (2009), dirigido por Filipe Sartoreto, podemos perceber como se mostrava a perspectiva das bandas de *Heavy Metal* da cidade de Belo Horizonte durante a década de 1980, considerada a principal cena do Brasil. Em entrevista ao programa *O Povo na TV*, apresentado por Dirceu Pereira, Claudio David – guitarrista e um dos fundadores da banda *Overdose* –, quando perguntado sobre o porquê de a banda escrever suas canções em inglês, responde: “Nossa intenção era atingir o mercado

⁶ Por mais que, nas citações diretas desses autores, o termo “técnica” apareça com a inicial “t” em minúscula ao longo do trabalho, usaremos a inicial “T” em maiúsculas, para explicitar nossa referência filosófica.

externo, porque esse estilo nosso não é tão popular no Brasil” (RUÍDOS, 2009, 52:40-52:47). Também, de acordo com Paulo Caetano, guitarrista da banda belo-horizontina Witchhammer, muitas bandas que haviam escrito letras em português, oficializaram, posteriormente, essas mesmas canções em inglês (RUÍDOS, 2009, 50:52-51:29). Caetano ainda completa pensando o uso da língua inglesa como uma estratégia de linguagem, e diz:

A língua inglesa pra mim ela funciona como uma espécie de *persona*, é meio que uma língua que me deixa falar certas coisas que talvez em português elas fossem meio estigmatizadas para falar. Então, é quase que, é usar esse código a serviço da neutralidade do que você vai falar, você não tem nenhum compromisso com o código (Paulo Caetano, guitarrista do Witchhammer, *in*: RUÍDOS, 2009, 52:02-53:11).

Não está claro o que Caetano quer dizer sobre a língua inglesa como *persona*, nem o que a língua portuguesa torna estigmatizado em relação a outras línguas. Não existem, até o momento, pesquisas mais aprofundadas sobre as relações entre o *Heavy Metal* brasileiro e o uso do inglês na composição de suas letras. O que se pode deduzir é que há, de um lado, tentativas experimentais no uso estético das línguas e, por outro lado, o mercado fonográfico como regulador dos usos das linguagens como instrumento padronizado de comércio dos sentidos. Todas questões ainda muito nebulosas. Outro fator complicador em relação ao uso da língua inglesa por Overdose, Sepultura e demais bandas nacionais é a questão da tradução. O Brasil, de modo geral, nunca investiu com empenho em educação em outras línguas, quaisquer que fossem, mesmo o inglês, língua que nos consome por meio do cinema, TV, internet e outros produtos, constantemente. Dessa maneira, muitas das letras de Overdose e Sepultura apresentam erros no uso da língua inglesa. Max Cavalera (2015), guitarrista, vocalista e um dos membros fundadores da Sepultura, revela ao canal BangersTV,⁷ no YouTube, que as primeiras letras da banda foram escritas sendo conferidas, palavra por palavra, no dicionário. Max assume que muitos erros gramaticais foram cometidos em algumas letras, e cita como exemplo a música “From The Past Comes The Storms”, do álbum *Schizophrenia* (1987), que originalmente havia sido equivocadamente intitulada como “The Past Reborns The Storms”, que não fazia nenhum sentido. A Overdose, apesar de cometer menos erros do que a Sepultura, no início da carreira, também apresenta certa dificuldade com o uso do inglês, mesmo em um momento bem avançado da banda. Por exemplo, durante as

⁷ SOULFLY/SEPULTURA'S Max Cavalera interviewed in 2006 about growing up in Brazil | Raw and Uncut. 2015. (03:12-04:25). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0RVY59ksvEs>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

gravações do álbum *Progress of Decadence*, de 1995,⁸ a banda tem dúvidas quanto à forma correta da frase “Powers in my hand”, da música “Faithful Death”. A dúvida era se o correto seria “Powers in my hand”, no singular, ou “Powers in my hands”, no plural. Após uma brevíssima discussão entre um membro da banda e o produtor, sem maiores fundamentos gramaticais, fica decidido que usariam a versão no singular, pois, de acordo com o produtor, “ficaria melhor”. Expostos esses problemas de tradução, adotamos, neste trabalho, traduções possíveis, ainda que possam ser reconhecidos alguns equívocos de difícil resolução, uma vez que as versões originais em inglês (e que foram preservadas) apresentam falhas. Contudo, buscamos as maneiras mais plausíveis de tradução e que não ofereçam obstáculo à proposta de reflexão.

O título da dissertação, *Prometeu e Fausto sob os escombros do século XX*, tem inspiração na mescla entre dois álbuns das bandas: *Beneath The Remains*, da Sepultura, e *Século XX*, da Overdose. A faixa que traz o mesmo nome e abre o álbum *Beneath The Remains* trata de um cenário de guerra, apocalíptico. A letra cita “cidades em ruínas”, e o título da música diz que tudo está “debaixo dos escombros”. *Século XX* é o título da primeira gravação oficial da Overdose. Gravação essa, inclusive, dividida em um *split álbum* com a Sepultura.⁹ Então, dois fatores definiram o título da dissertação: primeiro, a referência histórica sobre a carreira profissional das duas bandas terem começado no mesmo disco. Segundo, por entendermos que o imaginário prometeico e fáustico recorrente em suas letras tenha se desenvolvido por questões que atravessaram todo o século XX. Questões estas que estariam sempre colocando a humanidade sobre a eminência de um grande fim, restando apenas escombros. O subtítulo, “O imaginário prometeico e fáustico no *Heavy Metal* das bandas Sepultura e Overdose”, apenas torna explícita a intenção da dissertação.

A dissertação apresenta inicialmente, e de forma breve, o nascimento do *Heavy Metal* no Brasil, sua extensão no território brasileiro e como as bandas Sepultura e Overdose nascem no meio desse movimento. Como mencionamos anteriormente, a dissertação não possui uma abordagem histórica, mas julgamos pertinente fazer uma breve apresentação panorâmica do gênero musical, com a intenção de introduzir e localizar o leitor nessa ambiência pouco explorada academicamente.

⁸ Overdose: *Progress of Decadence* recording sessions at Polifonia Estúdio, 1993, BH, MG, Brazil. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9_qUk65Igtc>. Acesso em: 19 nov 2017. (1:28:06-1:28:23).

⁹ História que será detalhada posteriormente, ao longo da dissertação.

No segundo capítulo, abordaremos a questão da Técnica, do imaginário e dos mitos de forma geral. Apresentamos o que queremos dizer com esses conceitos e algumas possibilidades de atravessamento entre os diferentes temas. Nesse entremeio, fizemos um breve resgate dos mitos de Prometeu e Fausto, sobretudo seus percursos dentro do universo da literatura, e, sendo dois mitos grandiosos, não tivemos a pretensão de esgotar suas apresentações.

O terceiro capítulo será destinado a abordar os Textos do *Heavy Metal*, investigar como esses Textos deslizam por entre questões que envolvem a Técnica, o imaginário (tanto o imaginário judaico-cristão originário, quanto seu desmembramento em imaginários prometeicos e fáusticos), e, ainda, como essa poética ajuda a formar um certo devir minoritário. Buscamos refletir sobre como o “menor”, tomado no sentido deleuziano da criação de novas formas de arte que fogem ao domínio de instâncias hegemônicas, aparece nas letras de *Overdose* e *Sepultura* quando relacionadas com a vontade da Técnica. Apontamos em que medida esse devir minoritário pode responder a – ou enfrentar – instâncias de poder. Em seguida, uma apresentação da orientação metodológica da pesquisa. Baseamo-nos na metodologia do mitólogo Gilbert Durand, extraída do livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, o qual propõe que, através de uma pesquisa mitocrítica, sejam revelados os mitemas que sustentam determinado imaginário, sendo, no nosso caso, o imaginário prometeico e fáustico. Compreendendo as letras de *Sepultura* e *Overdose* como um tipo de pequenos contos literários, buscamos a presença de Prometeu e Fausto como mitos orientadores das temáticas já expostas, definindo três mitemas centrais como ponto de partida da pesquisa: guerra, biotecnologia e *mass media*. Para Durand, essa metodologia torna possível identificar a recorrência de determinados mitos nos gêneros literários e demais gêneros artísticos. Foi isso que procuramos fazer.

O quarto e último capítulo, antes das considerações finais, se dedica a perscrutar de forma aprofundada o imaginário prometeico e fáustico no *Heavy Metal* das bandas. São apresentadas análises sobre os mitemas supracitados, explorando nas letras das bandas as possíveis tessituras fáusticas e prometeicas que compõem, ora de forma mais patente, ora de forma mais latente, tal imaginário.

1 METAL PESADO FORJADO EM FOGO MÍTICO: O NASCIMENTO DO *HEAVY METAL*

CORIFEU

*Então o fogo luminoso, Prometeu,
Está hoje nas mãos desses seres efêmeros?*

PROMETEU

Com ele aprenderão a praticar as artes.

Ésquilo¹⁰

Para dar início a esta exposição da pesquisa, se fazem necessárias algumas ponderações iniciais. Não pretendemos apresentar uma historiografia mais apurada do *Heavy Metal* nesta dissertação, mas lançar, num primeiro momento, um olhar histórico panorâmico que possa localizar o gênero musical na história da música mundial e sua chegada ao Brasil.

A primeira vez que se ouviu o termo *Heavy Metal* foi em 1968, na canção “Born to Be Wild”, da banda norte-americana Steppenwolf. A música se tornou popular ao compor a trilha do filme *Easy Rider*, de 1969, e fomentar o imaginário Rock dos motoqueiros americanos; desde acessórios da moda à experiência de dirigir pelas autoestradas dos Estados Unidos, em busca de emoções intensas. De acordo com Mars Bonfire, autor de “Born to Be Wild”, ele teria usado o termo *Heavy Metal*:

Para ajudar a capturar a experiência de dirigir um carro ou uma motocicleta nas estradas desertas da Califórnia [...] Enquanto escrevia a canção, eu me lembrava intensamente e realçava imaginativamente tais experiências e o termo veio a mim como a expressão certa do peso e do barulho poderoso dos carros e das motocicletas.¹¹

Antes de 1971, termos como *heavy music* ou apenas *heavy* já eram usados para se referir ao som de bandas como Grand Funk, Free, MC5, Blue Cheer e Led Zeppelin (WEINSTEIN, 2000, p. 20). Alguns autores sustentam que o estilo teria surgido na intempestiva década de 1960, e o que definiria essa data seria a formação de um determinado grupo musical; outros comentadores defendem que seria somente a partir da gravação do primeiro álbum oficial dessa banda (WEINSTEIN, 2000, p. 14). Sobre qual seria essa banda originária, nascem acaloradas discussões. O crítico norte americano Pete Fornatale, citado

¹⁰ ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 26.

¹¹ [...] *To help capture the experience of driving a car or a motorcycle on the desert highway of California [...] At the time of writing the song I was intensely Recalling and imaginatively enhancing such experiences and the frase came to me as the right expression. Of the heaviness and noise powerful cars and motorcycles.* (BONFIRE *apud* WEINSTEIN, 2000, p. 19; tradução nossa).

pela antropóloga Deena Weinstein (FORNATALE, Pete; apud WEINSTEIN, 2000, p. 14) afirma com veemência que a banda britânica Led Zeppelin teria construído a base do gênero *Heavy Metal* para a ascensão de todas as bandas posteriores. Entretanto, o baixista e membro fundador da também britânica Black Sabbath, Gezzar Butler, defende que a Sabbath foi a primeira a ter o seu estilo definido como *Heavy Metal*:

Foi por volta de 1972... foi um crítico americano. Era um termo pejorativo... “isso não era música Rock. Era o som de **metal pesado** se espatifando. Era uma daquelas resenhas maravilhosas sobre nossos concertos. Alguém na Inglaterra apenas pegou isso e chamou a coisa toda de *Heavy Metal*.¹²

Em meio a essa carregada nuvem de sentidos e sons vibrantes, segundo Deena Weinstein (2000, p. 14), pode-se dizer que o *Heavy Metal* se apresenta no contexto sociocultural mundial como gênero musical autêntico a partir dos anos de 1970. Não há, como vemos, consenso geral sobre os precursores *Heavy Metal* (HALFIN; MAKOWSKI, 1982, p. 5), nem sobre as influências que o teriam consolidado; há uma zona de indiscernibilidade sobre as etapas que o teriam constituído. Entretanto, de forma geral, aceita-se que o *Heavy Metal* nasce quando a banda inglesa Black Sabbath, em meados dos anos 1970, surge como um expoente musical. Desde então, o gênero revelou incontáveis bandas e subestilos (*Thrash Metal*, *Death Metal*, *Black Metal*, etc.)¹³ estabelecendo uma cultura com identidade, ideologias e padrões de comportamento próprios.

De acordo com Weinstein (2000, p. 145-197), o gênero *Heavy Metal* alcançou popularidade e espaço massivo no mercado fonográfico em alta velocidade. Já nos anos de 1980, apenas há pouco mais de dez anos da explosão do gênero, bandas “filhas” da Black Sabbath tais como Metálica, Iron Maiden, Mercyful Fate, Slayer, Kreator, Megadeth Sepultura, entre outras, já se apresentavam em arenas lotadas de *headbangers*,¹⁴ além de se contarem diversas revistas, rádios e canais de TV com programações totalmente dedicadas ao *Heavy Metal*.

¹² *It was around 1972... it was an American critic. It was a derogatory term... 'this wasn't rock music. It was the sound of heavy metal crashing.' It was one of those wonderful reviews of our concerts. Someone in England just picked upon that and termed the whole thing heavy metal. (BUTLER apud WEINSTEIN, 2000, p. 18-19, grifo e tradução nossos).*

¹³ Fragmentações do estilo *Heavy Metal* que se relacionam, mas onde cada subestilo apresenta sua principal ênfase. O *Black Metal*, por exemplo, se dedica essencialmente a temas que envolvem ocultismo. Já no *Thrash Metal*, os temas dominantes são as guerras, conflitos sociais, dramas psicológicos, etc. Cada subestilo tem sua predominância temática, o que não impede que ocorram atravessamentos de conteúdos entre subestilos. Sugestão de leitura: <<http://www.collectorsroom.com.br/2012/03/o-heavy-metal-e-suas-infinitas.html>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

¹⁴ *Headbanger* significa “batedores de cabeça”. Tradução livre para a expressão que designa o movimento corporal que, tradicionalmente, o ouvinte de *Heavy Metal* executa em contato com a música executada.

No Brasil, o *Heavy Metal* surge massivamente a partir dos anos de 1980. O *Rock In Rio I* é um marco no sentido de divulgação do gênero musical em território brasileiro. Bandas como Judas Priest e Iron Maiden se apresentam no palco RIR,¹⁵ transmitido pela Rede Globo. De forma depreciativa, a emissora nomeia esse público emergente de “metaleiros”.¹⁶ Adjetivo que os fãs de *Heavy Metal* não reconhecem, pois consideram que o nome correto seria *headbangers*.

A cultura *Heavy Metal* é muito forte no Brasil, tendo bandas de expressão mundial oriundas de várias partes do território nacional, a saber: Sepultura, Chakal, Holocausto e Overdose (MG), Angra (SP), Dorsal Atlântica (RJ), Mystifier (BA), entre outras. Adiante, iremos apresentar um breve panorama do desenvolvimento do *Heavy Metal* brasileiro.

1.1 *Heavy Metal* no Brasil

*Olho aquela estrela
No alto a brilhar
Ouço no infinito
O Heavy a rolar
Enquanto aquela estrela brilhar no azul do céu
O Heavy nunca vai parar de rolar.*

Overdose¹⁷

De acordo com Jéder Janotti, a banda paulista Made In Brazil foi a pioneira do gênero musical no Brasil:

O grupo pioneiro do *Heavy Metal* no Brasil é o *Made In Brazil*, banda que desde 1969 vem desenvolvendo um trabalho com uma sonoridade mais pesada que a do rock tradicional. Mas, no começo, a banda não era conhecida como *Heavy Metal*, porque ainda não existia essa segmentação em termos de Brasil (JANOTTI, 1994, p. 163).

Alinhando-se aos expoentes que anunciam ao mundo a música *Heavy Metal*, a Made In Brazil versava sobre o urbano – contudo, sem definir uma postura política –, sobre o amor e as experiências sensíveis proporcionadas pelo estilo de vida *rock and roll*. Silva (2014, p. 88-89) afirma que não se engajar politicamente colocou a Made In Brazil em um lugar de tensão marcado pela disputa de sentidos entre a ala da juventude politizada e os setores que

¹⁵ Abreviação adotada para *Rock In Rio*.

¹⁶ Declarações feitas no documentário *Ruído das Minas*, que conta a história do nascimento das principais bandas de *Heavy Metal* de Minas Gerais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8EEGZUz2jI0>>. Acesso em: 25 out. 2015.

¹⁷ OVERDOSE. Última Estrela, *Última Estrela*. Demo Cassete, Independente, Brasil, 1983, faixa 1.

defendiam a autocracia que vigorava no Brasil até então. Estudantes universitários e parte da classe média que fazia oposição à Ditadura Civil-Militar brasileira acusava a banda paulista de enfraquecer a “brasilidade” das manifestações musicais nacionais e de colaborar com a formação e uma sociedade alienada, através da inserção de fragmentos culturais estrangeiros em nosso cenário musical. Do outro lado, os conservadores confrontavam a Made In Brazil e seguidores por, supostamente, infringirem conceitos de ordem social e tradições morais: roupas pretas e rasgadas, cabelos compridos, resistência a um regime estético e comportamental hegemônicos, hedonismo e todas as práticas relacionadas a esse *modus vivendi*. Assim, a banda vivia um dilema, pois

[...] Os conservadores viam nos cabelos grandes e no som pesado (como é até hoje!) uma apologia às drogas, e os “engajados”, enxergavam a “alienação”, como cantou Rita Lee: ‘roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido [...] Guerrilheiro, forasteiro (JANOTTI, 1994, p. 72).

Nesse sentido, a Made in Brazil se apresenta como o embrião do movimento *Heavy Metal* brasileiro, entretanto, o teor de suas músicas – ritmo e letras – não se apresentava de forma satisfatória para ser categorizada como uma banda de *Heavy Metal* (SILVA, 2014, p. 90). A primeira banda a assumir-se como uma banda de *Heavy Metal* – lírica e esteticamente – foi a *Stress* (SILVA, 2014, p. 92), da cidade de Belém, região norte do Brasil. É da banda o primeiro registro fonográfico do gênero no Brasil: o LP¹⁸ *Stress*.¹⁹

O início efetivo do *Heavy Metal* brasileiro foi ácido, devido ao cenário socioeconômico do país. O questionável “milagre econômico” defendido pela Ditadura Civil-Militar, entre 1968 e 1973 – baseado no arrocho salarial da classe trabalhadora e privilegiando as camadas da classe de alta renda –, teve decretado seu fim, como afirma Sônia Mendonça, no início dos anos 1980:

Passado o *boom* de crescimento econômico do período 1968-1973, a indústria brasileira começaria a dar mostras de uma nova recessão. A “crise do petróleo” e o arrefecimento da economia mundial que dela decorreu ajudariam a levantar o “véu de euforia” que acompanhara o “milagre”, pondo a nu o que nele havia de artificial e de desequilibrado, mas que pudera ser disfarçado enquanto houve abundância de capitais no mercado internacional. [...] A chamada crise do “milagre brasileiro” caracterizou-se por duas peculiaridades: por um lado, foi uma crise de endividamento externo, e, por outro, uma crise da capacidade do Estado em continuar “bancando” o ritmo do crescimento industrial brasileiro [...] O fim do regime militar passou a ser encarado praticamente por todos os setores da sociedade

¹⁸ Abreviação de *Long Play*. Mídia para reprodução musical à base de vinil.

¹⁹ A discografia da banda *Stress* pode ser encontrada em: <<http://www.metal-archives.com/bands/Stress/9657>>.

como a única saída possível para a crise da economia brasileira, que entrou nos anos 80 estagnada e com inflação (MENDONÇA, 1995, p. 77-81).

Dessa forma, a Nova República brasileira surgia, em 1985, como promessa de tempos melhores. Contudo, a realidade do cenário herdado dos militares era de alta da inflação, degradação econômica do Estado e baixa expectativa de investimentos em prazo satisfatório (MENDONÇA, 1995, p. 81-82).

O enfraquecimento econômico brasileiro teve seus reflexos sociais e, consequentemente, esses foram sentidos também naqueles que investiam na atividade musical: compra de instrumentos, ensaios e gravações. Sobretudo os jovens *headbangers* brasileiros que, além da condicional crise brasileira, enfrentavam apagamento midiático e preconceito social e musical, como afirma Ricardo Batalha, redator chefe da *Roadie Crew*, revista especializada em *Heavy Metal*:

Mas, por quê o *Heavy Metal* nacional demorou a emplacar? Basta salientar as inúmeras dificuldades de outrora. O nível dos equipamentos era precário e conseguir comprar importados era quase um milagre. Isto se deu tanto pela má situação financeira dos músicos como pela crise que assolava o país. Outro ponto que dificultava era a falta de informação e a dificuldade em se conseguir partituras, revistas e materiais ligados à cena do Metal internacional [...] Os estúdios de ensaios e gravações também sofriam com a falta de equipamento necessário para se obter um nível aceitável de produção do registro. Tudo isto, somado ao desprezo dos veículos de comunicação e da mídia em geral, exceção feita a algumas emissoras de rádio e alguns esporádicos programas de vídeos em nossos canais de televisão, e a mentalidade retrógrada de algumas pessoas que achavam que aquilo tudo não passava de uma loucura e um barulho ensurdecedor, de certa maneira, impediam o crescimento da cena no Brasil (BATALHA, 2016).²⁰

Conforme recorte acima, as dificuldades de cristalização do gênero *Heavy Metal* no Brasil, devido aos entraves financeiros e sociais, estimularam as jovens bandas a compor em língua inglesa, uma vez que o gênero teria mais reconhecimento e perspectiva na Europa e Estados Unidos.

A ascensão da *New Wave of British Heavy Metal*²¹ na Inglaterra da década de 1980 – que também se encontrava em estado de crise social e econômica –, com ícones metálicos, tais como: *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Saxon* e *Venom*, traz uma mensagem agressiva sucedendo a década de 1970, que tinha como bandeira a paz e o amor propagados pelos *hippies*. Essa nova postura consolida o *Heavy Metal* no contexto cultural mundial (SILVA,

²⁰ Cf.: <<https://heavymetalnacional.wordpress.com/a-historia-do-heavy-metal-no-brasil/html>>. Acesso em 11 jan. 2018.

²¹ Nova Onda do *Heavy Metal* Britânico, em tradução livre.

2014, p. 77-78) e, inevitavelmente, os ecos da NWOBHM²² chegam ao Brasil, estimulando o imaginário dos jovens *headbangers* brasileiros emergentes, que representavam uma geração que:

[...] surgia perdida, desiludida tanto com a contestação quanto com o conformismo, uma geração que procurava seu espaço, e seu grito não poderia ser tranquilo, seria violento, essa geração estava “*screaming for vengeance*”,²³ mesmo às vezes não sabendo efetivamente contra o que ou quem (SILVA, 2014, p. 79-80).

Entre todas as cenas do *Heavy Metal* brasileiro, a de Belo Horizonte é considerada a mais respeitada e representativa do que se compreende por *Metal* nacional, conseqüentemente, também do *Heavy Metal* mineiro como um todo. Mundialmente reconhecida como “a capital do Metal no Brasil”,²⁴ Belo Horizonte destaca várias bandas de suma importância para o gênero musical. Assim, quando dizemos sobre *Heavy Metal* mineiro, dizemos, também, essencialmente, de *Heavy Metal* brasileiro.

Apesar da presença de muitas bandas mineiras de estilos aproximados ao *Heavy Metal* – tais como o *Punk*, o *Rock*, etc.²⁵ – se apresentarem há algum tempo nos palcos do Brasil, no início da década de 1980, a primeira banda formada na cena metálica mineira, tendo Belo Horizonte como sua bandeira, foi a banda Sagrado Inferno.²⁶ Apesar de ser um marco do gênero em Belo Horizonte, a Sagrado Inferno não teve uma carreira musical consolidada, encerrando as atividades pouco tempo após a gravação de sua primeira *demo tape*,²⁷ sem título. Várias bandas emergem posteriormente e ganham destaque na cena local e nacional, em curto tempo, sendo os principais grupos: Overdose, Chakal, Mutilator, Sepultura, Sarcófago, Kamikaze, Holocausto, Witchhammer e Sextrash. De modo geral, podemos incluir todas as bandas dentro do gênero *Heavy Metal*, entretanto, cada grupo se dedicava a um subestilo específico, definindo-se como uma banda de *Thrash Metal*, *Death Metal*, *Black Metal*, etc.

²² Abreviatura de *New Wave of British Heavy Metal*.

²³ Referência ao álbum *Gritando por Vingança*, da banda inglesa *Judas Priest*.

²⁴ Quem afirma a condição de Belo Horizonte como a capital do metal no Brasil é Jairo Guedes, primeiro guitarrista da Sepultura, no documentário *Ruído das Minas* (2009), direção de Filipe Sartoreto. (cf.: RUÍDOS, 2009, 01:15:26- 01:15:40).

²⁵ Claudio David e Bozó, membros fundadores da Overdose, comentam sobre seu pioneirismo no *Heavy Metal* mineiro, ao lado da Sagrado Inferno, e lembram os estilos de bandas que acompanhavam a cena roqueira da época (RUÍDOS, 2009, 19:01-19:20).

²⁶ Claudio David e Bozó lembram que, antes da Overdose, a única banda que se assumia como sendo *Heavy Metal* em Belo Horizonte era a Sagrado Inferno (RUÍDOS, 2009, 17:40-18:05).

²⁷ *Demo tapes* eram gravações em fita cassete que serviam como demonstração de músicos amadores em geral.

De todas as principais bandas, elencamos duas para trabalhar nesta dissertação: Overdose e Sepultura, e esta opção se dá por algumas razões que se atravessam entre as duas bandas: ambas não se debruçam musicalmente apenas sobre um subestilo do gênero *Heavy Metal*, o que nos permite alcançar uma gama maior de possibilidades poéticas. Nesse sentido, a Overdose é a banda que assume a postura mais experimental entre todas – atitude pouco usual no cenário musical *Heavy Metal*²⁸ – variando de uma sonoridade que vai do *Thrash Metal* ao *Progressive Rock*. A Sepultura também assume caráter experimental, mas não desde seus primeiros momentos, e sim ao longo da carreira, diferentemente da Overdose, que já nasce com essa proposta. Overdose é a primeira banda consolidada de Minas Gerais, sendo referência para as bandas que surgem no início da década de 1980. Entretanto, apesar de seus esforços, não consegue se lançar internacionalmente nem se estabelecer profissionalmente, obrigando seus integrantes a terem a banda como uma atividade paralela. Trajeto diferente da Sepultura, que, apesar de seus integrantes serem mais jovens que os membros da Overdose,²⁹ conseguem gravar seu primeiro álbum oficial na mesma época em que os veteranos e se manter como banda profissional até os dias de hoje. Especificamente dentro do cenário musical *Heavy Metal*, a Overdose é uma banda respeitada. Entretanto, Sepultura alcançou o patamar de ser uma das maiores representantes no mundo da produção fonográfica brasileira, tendo seu nome citado ao lado de grandes nomes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Elza Soares, entre tantos outros.

Não obstante, interessante lembrar os conflitos entre os dois grupos; Overdose e Sepultura gravam seu primeiro disco oficial juntos, um *Split Album*,³⁰ pela Cogumelo Records, em 1985, marcando um período de união entre as bandas mineiras, mas uma aliança que começa a se dissolver com o início da disputa do território comercial, criando rachas entre

²⁸ Claudio David comenta que o caráter experimental da Overdose, misturando vários estilos musicais e variando de estilo a cada disco, foi muito criticado nos anos de 1980, o que teria dificultado o crescimento definitivo da banda. Essa prática acabou sendo comum nos anos de 1990. Vide a própria Sepultura, que chegou a trabalhar com Carlinhos Brown, Timbalada e com os índios Xavantes, no álbum *Roots*, de 1995. (RUÍDOS, 2009, 57:05-57:40).

²⁹ De acordo com Claudio David, a Overdose já se apresentava antes da Sepultura. Claudio chega a brincar dizendo que a Overdose já se apresentava em Belo Horizonte, enquanto os membros do Sepultura ainda eram “menininhos” (RUÍDOS, 2009, 21:20-21:28).

³⁰ *Split Album* é um disco musical geralmente dividido por dois artistas, cada um ocupando um dos lados do disco (lado A e lado B). Prática muito comum entre bandas iniciantes na década de 1980, pois os custos de gravação eram cotizados entre os integrantes dos grupos musicais. Isso facilitava a produção e a divulgação dos artistas.

bandas e grupos aliados.³¹ Os desentendimentos entre as bandas não se restringiram ao mercado fonográfico, irradiando-se até o campo pessoal e familiar,³² comprometendo a relação pacífica entre Sepultura e Overdose. Nesse sentido, a divergência entre as bandas incorre numa ironia que ressoa no *corpus* desta dissertação, uma vez que ela trata de dois mitos que, em certa medida, se enfrentam, ainda que traduzam muito mais uma tensão eivada por complementaridades, na vasta rede que compreende a Técnica: ora prometeica, ora fáustica. Em resumo, a escolha pelas duas bandas se dá devido a: a) ambas catalisarem os vários subestilos do *Heavy Metal*, não colocando em exceção nenhuma possibilidade de expressão poética do gênero, de forma geral; b) Overdose é a primeira banda de grande porte de Belo Horizonte, reconhecida no cenário local e nacional, chegando a tocar nas principais rádios e programas de TV da cidade;³³ c) Sepultura é a maior banda de *Heavy Metal* do Brasil e uma das maiores do mundo; d) Overdose e Sepultura constituem uma metonímia do cenário *Heavy Metal*, uma vez que podemos dizer que as duas bandas representam a trajetória do Metal mineiro e, sendo este uma referência nacional, podemos dizer que tanto Overdose quanto Sepultura podem sustentar em seus ombros o peso do *Heavy Metal* nacional. Após orientação da banca, com razão, decidimos diminuir o *corpus* e trabalhar com os álbuns lançados até 1996, pelas duas bandas, por uma razão de equiparação temporal, uma vez que o último álbum gravado pela Overdose foi em 1995, e a Sepultura segue em atividade até a data de publicação desta dissertação.

Como destacamos anteriormente, este não é um trabalho de cunho historiográfico. Contudo, consideramos adequada uma breve apresentação dos discos e das faixas de cada banda que serão trabalhadas ao longo da presente dissertação:

Overdose

Século XX / Bestial Devastation – EP, *Split album*, 1985.

Letra: “Século XX”.

Conscience – 1987.

Letra: “Messengers of Death”.

Addicted to Reality – 1990.

³¹ Declarações de pessoas que participaram da comunidade *Heavy Metal* em Belo Horizonte, falando sobre o “racha entre as bandas”. Inclusive sobre os desentendimentos envolvendo membros da Overdose e da Sepultura, especificamente (RUÍDOS, 2009, 59:20-1:02:25).

³² Fala de Bozó, vocalista da Overdose, sobre as desavenças que envolveram Sepultura, Overdose e a família Cavaleira (RUÍDOS, 2009, 1:02:28-1:04:20).

³³ Nomeadamente, Rádio Extra FM e na antiga Rádio Terra, hoje extinta (RUÍDOS, 2009, 32:13-32:25).

Letra: “Sweet Reality”.

Século XX – EP. 1990.

Letras: “Século XX” e “Nuclear Winter”.

Circus of Death – 1992.

Letras: “Powerwish” e “Zombie Factory”.

Progress of Decadence – 1993.

Letras: “Capitalist Way” e “Aluquisarrera”.

Scars – 1995.

Letras: “Postcard From Hell”, “Out of control – Fairy Tale”, “Manipulated Reality”.

Sepultura

Bestial Devastation / Século XX – EP, *Split album*, 1985.

Letra: “Bestial Devastation”.

Morbid Visions – 1986.

Letra: “War”.

Beneath the Remains – 1989.

Letras: “Beneath the Remains” e “Mass Hypnosis”.

Arise – 1991.

Letras: “Arise” e “Dead Embryonic Cells”.

Chaos A.D. – 1993.

Letras: “Territory”, “Biotech is Godzilla” e “Propaganda”.

Roots – 1996.

Letra: “Endangered Species”.

Acreditamos que seja pertinente fazer algumas considerações acerca da Técnica, dos imaginários fáusticos e prometeicos, a fim de, posteriormente, elucidar como parte dos Textos das bandas Overdose e Sepultura são orientados simbolicamente por Prometeu e Fausto, em sua lírica tecnológica, conforme tensão apontada anteriormente.

2 A CHAMA TÉCNICA E OS DEUSES DE METAL: TÉCNICA E IMAGINÁRIO

*Há-de sim; não mo impugnes. O que eu sinto!
este meu alvoroço! nem rastreio
como lhe chame. Busco-lhe nas línguas,
de todo o mundo um nome, e não lho encontro.
Excogito as hipérboles mais anchas,
infundo, imenso, eterno, mais que eterno,
e tudo é curto, e nada iguala ao fogo
que arde aqui dentro... De infernal engano
darás título a isto?*

Goethe³⁴

Techné, do grego, indica uma categoria do saber, ter conhecimento sobre aquilo que se produz (FERREIRA, 2013, p. 496). Conhecimento dedicado a tarefas, pois não se trata apenas de um fazer, mas especialmente de um “saber fazer” (CUPANI, 2012, p. 170). Dito sinteticamente, para inventar é preciso saber fazer.

No entanto, essa interpretação da Técnica a localiza como um meio para se chegar a um objetivo, apresentando uma perspectiva que não só inventa, mas que pode resvalar também na produção do “mais do mesmo”. Para além desse aspecto, porém, ela é intrínseca à atividade humana. Segundo o filósofo alemão Martin Heidegger, considerado um autor fáustico (cf.: FERREIRA, 2013, p. 496), essas interpretações possíveis da Técnica configurariam os determinismos instrumentais e antropológicos da Técnica: “A concepção corrente da técnica de ser ela um meio e uma atividade humana pode se chamar, portanto, a determinação instrumental e antropológica da técnica” (HEIDEGGER, 2012, p. 12). Heidegger considera essa interpretação da Técnica como correta. Entretanto, alerta que essa não é verdadeira. Nesse sentido, Heidegger estabelece uma diferença entre o correto e o verdadeiro, e apenas o que está diante dos olhos, e não em sua essência:³⁵

Permanece, portanto, correto: também a técnica moderna é meio para um fim. É por isso que a concepção instrumental da técnica guia todo esforço para colocar o homem num relacionamento direito com a técnica. Tudo depende de se manipular a técnica, enquanto meio e instrumento, da maneira devida [...] Pretende-se dominar a técnica. Este querer dominar torna-se tanto mais urgente quanto mais a técnica ameaça escapar ao controle do homem [...] O correto constata sempre algo exato e acertado

³⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução: Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949. p. 201.

³⁵ “Essência” é expressão que, no jargão filosófico, simplificando, significa “sentido historial”, isto é, movimento histórico e poético do ser em meio a metafísica (cf.: RÜDIGER, 2014, p.122).

naquilo que se dá e está em frente (dele). Para ser correta, a constatação do certo e exato não precisa descobrir a essência do que se dá e apresenta. Ora, somente onde se der esse descobrir da essência, acontece o verdadeiro em sua propriedade. Assim, o simplesmente correto ainda não é o verdadeiro (HEIDEGGER, 2012, p. 12-13).

Na essência da Técnica está sua verdade. Seria preciso “des-encobrir”³⁶ o revelar das coisas.³⁷ De acordo com Heidegger (2012, p. 11) “[...] a técnica não é igual à essência da técnica [...] a essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnico”. A essência da Técnica estaria na *Gestell*, naquilo que provoca o “homem a des-encobrir o real no modo de disposição”. Ao separar o verbo desencobrir com hífen, Heidegger tenta demonstrar por esse artifício as dificuldades de o homem perceber-se no modo técnico, que se coloca de modo encoberto, digamos, ao não iniciado. A composição é a rede de dispositivos que rizomaticamente compõe a Técnica, que, se pode dizer, é a forma com que o homem atua sobre o mundo, a forma com que o homem pensa o mundo. Em termos heideggerianos, a essência da Técnica estaria no des-encobrimento de uma armação ou de uma com-posição.³⁸

A técnica moderna dirige para a natureza uma provocação na qual ela é convocada em vista de que se anuncie de alguma forma comprovável por cálculo e permaneça à nossa disposição. A essência da técnica é o que Heidegger chama de *Gestell*: uma interpelação produtora que põe o homem a desvelar o real como fundo de reserva no modo do encomendar, assim permanecendo condenado à vontade do cultivo do que é calculável em sua facticidade” (COCCO, 2006, p. 35).

Contudo, o desencobrimento é um movimento duplo, veloz, onde aquilo que é des-encoberto logo se recobre, criando dificuldades para que o ser humano possa perceber-se no modo técnico. A com-posição é uma rede de dispositivos³⁹ que compõe a Técnica. Como um

³⁶ Ao separar por hífen alguns verbos que são tomados por seus conceitos fundamentais, Heidegger busca demonstrar a dificuldade do ser humano em perceber sua imersão nestes.

³⁷ O conceito de “descobrimento” é caro a Heidegger. Seria através do descobrimento que o ente revelaria seu modo de ser, sua presença. Para aprofundar no conceito heideggeriano da descoberta, recomendamos a leitura de *Ser e Tempo*.

³⁸ “Armação” e “com-posição” são termos que possuem o mesmo sentido. O uso de um ou de outro varia de acordo com a tradução adotada pela editora. Também são termos essenciais na filosofia heideggeriana e, resumidamente, seu sentido “[...] caracteriza-se por não produzir nada que valha por si mesmo, nada que sirva em si mesmo, mas apenas o que permite que o ciclo de produção e consumo prossiga indefinidamente” (RÜDIGER, 2014, p. 28).

³⁹ O filósofo Giorgio Agamben formaliza seu próprio conceito de “dispositivo” partindo do termo latino *dispositio*, e o amadurece colocando em relação com a ideia de *Gestell* em Heidegger, sendo esta análoga a *dis-positio*, *dis-ponere*. Agamben parte do pressuposto de que o dispositivo se relaciona com a *oikonomia* da teologia cristã, que pressupõe uma ideia de governo. Assim sendo, para o filósofo, o dispositivo seria “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe sútil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2005, p. 12).

conceito filosófico, a Técnica é uma das formas do ser humano atuar sobre o mundo e pensar sobre ele.

Assim, “[...] a com-posição se torna a essência da técnica, por ser destino de um desencobrimento, nunca, porém, por ser essência, no sentido de gênero e *essentia*”. (HEIDEGGER, 2012, p. 32). Resumindo nossa breve abordagem acerca da essência da Técnica, fica que:

Se questionarmos, pois, passo a passo, o que é propriamente a técnica conceituada, como meio, chegaremos ao desencobrimento. Nele repousa a possibilidade de toda elaboração produtiva. A técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de desencobrimento. Levando isso em conta, abre-se diante de nós todo um outro âmbito para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade (HEIDEGGER, 2012, p. 17).

Desse modo, no correr do tempo, a Técnica se apresenta como “processos de revelação” que resultam do desencobrimento. Como “modos de fazer surgir um mundo” (RÜDIGER, 2014, p. 126). Por meio da Técnica, o mundo revelado que surge é o mundo da exploração, que pretende o controle do explorador.

O desencobrimento que domina a técnica moderna possui, como característica, o pôr, no sentido de explorar. Esta exploração se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado. Extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar são todos modos de desencobrimento. Todavia, este desencobrimento não se dá simplesmente. Tampouco, perde-se no indeterminado. Pelo controle, o desencobrimento abre para si mesmo suas próprias pistas, entrelaçadas numa trança múltipla e diversa. Por toda parte, assegura-se o controle. Pois controle e segurança constituem até as marcas fundamentais do desencobrimento explorador (HEIDEGGER, 2012, p. 20).

Esse mundo explorado revelaria tudo aquilo que se encontra à nossa frente como objetos disponíveis, à disposição. Essa qualidade de “disponibilidade”,

[...] faz agora o nome de uma categoria. Designa nada mais nada menos do que o modo em que vige e vigora tudo que o desencobrimento explorador atingiu. No sentido da disponibilidade, o que é já não está para nós em frente e defronte, como um objeto (HEIDEGGER, 2012, p. 21).

Exemplarmente, pensando com Heidegger: instrumentos musicais são objetos. O que se encobre nesses objetos é o que eles são. Nos palcos, nos estúdios, os instrumentos se desencobrem, como se à disposição de determinar a possibilidade de novas peças musicais. Mesmo o corpo pode ser compreendido dessa forma, se pensarmos que nossos corpos se desencobrem como se à disposição da possibilidade do corpo malhado, do corpo modificado, do corpo instrumentalizado, conforme a Técnica, que não pode ser distendida daquilo que

entendemos por capital. Enfim, mesmo nossos corpos são compreendidos pela Técnica como objetos à disposição, por exemplo.

Instrumentos, corpos ou máquinas, ou “corpo-máquina-instrumental”, a Técnica, enquanto “manifestação do ser” (RÜDIGER, 2014, p. 126), é uma manifestação humana.

Logo:

Pouco importa, portanto se estamos tratando de máquinas ou instrumentos: eles só se tornam operáveis ou funcionais através do homem, formando uma rede em que esse está, de alguma maneira, incluído e por meio da qual ambos, homens e artefatos, transformam-se, ainda que de maneira determinada historicamente (RÜDIGER, 2014, p. 126).

Tal perspectiva permitiu ao filósofo italiano Umberto Galimberti pensar a técnica como essência do homem. A técnica seria partícipe fundamental na formação de nossa ontologia, de nossos circuitos afetivos e da feitura dos “remédios” às nossas estreitezas, não nos sendo indiferente ou externa a nós.

A técnica não é neutra porque cria um mundo com determinadas características com as quais não podemos deixar de conviver e, vivendo elas, contrair hábitos que nos transformam obrigatoriamente [...] A técnica não é mais simples objeto de uma escolha nossa, pois é nosso ambiente, onde fins e meios, escopos e idealizações, condutas, ações e paixões, inclusive sonhos e desejos, estão tecnicamente articulados e precisam da técnica para se expressar [...] Com o termo “técnica” entendemos tanto o universo dos meios (as tecnologias), que em seu conjunto compõem o aparato técnico, quanto a racionalidade que preside o seu emprego, em termos de funcionalidade e eficiência. Com essas características, a técnica nasceu, não como expressão do “espírito” humano, mas como “remédio” à sua insuficiência biológica (GALIMBERTI, 2006, p. 8-9).

Assim, a essencialidade da Técnica em relação à humanidade, como instância salvífica, possui origem simbólica e prática – sendo o campo simbólico nossa principal abordagem nesta dissertação – que data da Grécia Antiga, a partir do mito de Prometeu.⁴⁰ Prometeu, “aquele que pensa antes” (GALIMBERTI, 2006, p. 25), é um personagem da mitologia grega. O titã que rouba o fogo dos deuses do Olimpo (que representa a inteligência, o saber técnico e o conhecimento sobre as coisas dos Céus e da Terra),⁴¹ e o repassa ao homem, a fim de libertar a humanidade das vontades e caprichos dos deuses. Punido por Zeus, Prometeu é acorrentado ao ar livre pelo ferreiro Efesto, no alto do monte Cáucaso, onde

⁴⁰ *Skopós* é uma palavra grega que significa tanto “aquele que observa e vigia” quanto “o objeto fixado pelos olhos”; portanto, o “alvo”, a “meta”. Ligado a *skopós*, temos o verbo *skopéo*, que significa “visar antecipadamente”, “prever” e, portanto, “projetar”. Prometeu é aquele que pensa (*methéos*) antecipadamente (*pro*) (GALIMBERTI, 2006, p. 38).

⁴¹ Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGPromet.html>> Acesso em: 11 mar. 2017.

seu fígado seria devorado por uma águia durante toda eternidade. Carol Dougherty apresenta três acepções possíveis da palavra “Prometeu”:

(1) *antevisão*, do grego antigo *pro* (“antes”) e *manthano* (“aprender”); (2) *ladrão* ou *roubo*, seguindo a raiz proto-indo-europeia de *pramath* (“roubar”) ou *pramathyus* (“ladrão”); (3) fogo, do sânscrito védico *pramantha*, que designa uma ferramenta usada para se fazer fogo (DOUGHERTY *apud* ALMEIDA; BECCARI; ARAÚJO, 2017, p. 42).

Prometeu, figura constante na literatura tecnocientífica, se torna o símbolo da técnica moderna que concede à humanidade o poder de projetar sobre o futuro o pretenso domínio de seu destino e do seu mundo.⁴² O mito grego marca o fim da idade mítica, na qual prevalecia a autoridade dos deuses, e inaugura a idade histórica, onde prevalece a força da humanidade, adquirida por meio da ciência.

Dessa forma, em suma, queremos reforçar, com este capítulo, a dimensão trágica que coloca, pelo que apresentamos a partir de Cupani, Heidegger e Galimberti, a impossibilidade de compreensão da Técnica sem um mergulho radical nas filigranas inimagináveis pelo senso comum que, aproveitando-se das benesses da Técnica, não percebe os perigos dessa forma de desvelamento e seus efeitos colaterais, que nem mesmo Prometeu conseguiu vislumbrar.

2.1 Prometeu na literatura

*Eu sou feito de metal
Meus circuitos brilham
Eu sou perpétuo
Eu mantenho o país limpo*

*Eu sou eleito
espião elétrico
Estou blindado
olho elétrico.*

Judas Priest⁴³

O mito de Prometeu é uma “[...] odisséia que levou mais de dois mil anos [...] submeteu-se, com excepcional plasticidade, às interpretações mais diversas e até mesmo mais contraditórias” (TROUSSON, 2000, p. 784). Dessa forma, não temos a pretensão de alcançar toda a abrangência mítica de Prometeu. Contudo, nos cabe um sobrevoo em seu lugar literário.

⁴² Trabalharemos com autores que usam do mito de Prometeu como metáfora da pretensão humana de domínio técnico sobre a natureza. A saber, Hermínio Martins, Umberto Galimberti e Paula Sibilia, entre outros.

⁴³ JUDAS PRIEST. *Electric Eye, Screaming for Vengeance*. Vinil, CBS, EUA, 1982, faixa 2, Lado A.

Podemos afirmar, a partir de Raymond Trousson (2000, p. 784-785), que o mito de Prometeu se localiza entre aqueles que mais suscita interpretações, atravessando culturas das mais contrastantes, ao longo da saga da humanidade, sendo encontrados equivalentes míticos nas mitologias céltica, indiana, germânica, entre tantas outras. Aquilo que confere relação direta entre todas as possíveis interpretações do mito é a atribuição a Prometeu de “inventor do fogo”, o responsável por sua origem.

O percurso do imaginário prometeico se deu na oralidade, sendo relatado sob inúmeras perspectivas, antes de se encontrar com a literatura. Como afirma Trousson:

[...] esses relatos puderam ser transmitidos oralmente antes que fossem codificados em obras. Homero, que certamente conhecia a lenda (nele, encontramos a figura de Jápeto e dos Titãs), não fala de Prometeu, cuja existência literária somente acontecerá no decorrer do século VIII com os poemas de Hesíodo (TROUSSON, 2000, p. 785).

Sem a pretensão de perquirir as transformações de Prometeu, nos permitimos aqui um avanço temporal até o século XVIII, onde o titã projetista e bastião do fogo divino parece ter alcançado, se não sua forma definitiva, ao menos seu lugar mais convencional no imaginário social e em suas figurações literárias. Diz Trousson:

No século XVIII, por fim, desenvolve-se uma interpretação destinada a fazer promissora carreira. Vinha de longínquas origens: desde a Antiguidade, o evemerismo⁴⁴ havia feito de Prometeu um escultor; no século XV, Fillippo Vilani valera-se do mito para fazer do pintor um criador semelhante a Deus; no século XVI, M. J. Vida e G. Chapman aplicaram a comparação ao poeta. A ideia é retomada em 1710 por Shaftesbury (*Soliloquy or Advice to an Author*). Enquanto as artes plásticas possuem necessariamente um modelo e trabalham “de acordo com formas exteriores”, a poesia pode criar de qualquer peça um tipo de humanidade independente desse ou daquele indivíduo. Portanto, ela não é mais imitação, mas autêntica criação, e o poeta se torna, usando aqui uma fórmula, “*a second Maker, a just Prometheus under Jove*”. O artista genial cria à maneira de Deus, tirando o universo do nada: concepção estética à qual Goethe acrescentará uma metafísica da revolta deduzida da autonomia do ato criador do artista. O tema estava no ar, uma vez que a imagem de Prometeu como poeta de gênio reaparece com Akenside, Young, Wieland, Court de Gébelin e Chénier, mas é ao *Sturn und Drang*⁴⁵ que ela pertence, pois será o Romantismo que lhe dará a formulação

⁴⁴ “Criado por Evêmero por volta de IV a.C., evemerismo é considerado uma técnica hermenêutica que tem o objetivo de interpretar os mitos” (ARAÚJO, 2017). Disponível em: <<https://www.infoescola.com/filosofia/evemerismo/>> Acesso em: 1º dez. 2017.

⁴⁵ *Sturn und Drang*, ou “tempestade e ímpeto”, foi um movimento que “[...] inspirara-se num drama de Maximilian von Klinger (1752-1831), *Tempestade e Ímpeto*, porque os exprimia de maneira exemplar a nova mentalidade entre os novos literatos alemães. Para o jovem Goethe [...] Klinger e outros, a arte representava uma necessidade interior do artista e, por esse motivo, devia obedecer apenas às leis dos impulsos. Dessa forma, o movimento opunha-se às concepções do classicismo, para o qual a atividade artística devia obedecer a regras definidas e rígidas (MEIRA, p. 10, *in*: GOETHE, 1983).

definitiva: Prometeu ainda não passa de um criador *sob* Júpiter; cedo, será um criador contra Zeus. (TROUSSON, 2000, p. 790; grifos do original).

Em Goethe, Prometeu é o artista que se revolta contra uma concepção tradicional do Divino, em favor da potência do Destino, se tornando, assim, excepcionalmente popular pelo Romantismo. Ainda que algumas de suas leituras tradicionais não tenham sido apagadas, sendo reconhecido nas obras que se seguiram como o titã inventor das ciências e das artes,⁴⁶ o artista criador,⁴⁷ o gênio,⁴⁸ ou, ainda, o Prometeu maligno que se culpa por suas decisões⁴⁹ (TROUSSON, 2000, p. 791).

Ainda de acordo com Raymond Trousson (2000, p. 792-793), na segunda metade do século XIX, alguns valores agregados ao mito de Prometeu durante o Romantismo serão refutados, dividindo-se em grupos contestadores principais: aqueles que persistem em designar Prometeu como vítima de um Deus vingativo e das religiões alienantes; um segundo grupo coloca Prometeu como responsável pela desordem que invade a humanidade no decorrer dos tempos; outros procuram se afastar de qualquer tradição, excedendo a tensão entre ciência e fé e ignorando Deus – ou os Deuses. A literatura do século XX e início do século XXI não terá contribuído tanto para o mito de Prometeu quanto os séculos precedentes, mas, se olharmos sob a lupa do conceito de Texto e Textualidades barthesianos – que citamos em nossa introdução e de que trataremos mais cuidadosamente no terceiro capítulo –, é possível pensar em outras instâncias de linguagem. Inclusive na música, caso desta dissertação.

Como demonstramos, o mito de Prometeu é uma multiplicidade, um imaginário matizado através dos tempos, que tem sua forma convencional alcançada após o Romantismo. Entretanto, nossa abordagem neste estudo se orienta pelo Prometeu de Ésquilo, por duas razões: a persona do “primeiro Prometeu”, o da tragédia grega de Ésquilo, é a mesma do Prometeu último: é aquele Titã que enfrenta o Olimpo e confere ao homem poderes míticos, por meio do fogo divino roubado do altar, antes inalcançável pelos imortais. A segunda razão é pragmática, uma vez que as principais referências bibliográficas utilizadas nesta dissertação para tratar da perspectiva prometeica da Técnica fazem referência ao Prometeu de Ésquilo, portanto, uma questão de coerência e critério para desenvolvimento da pesquisa. No que toca a qualidade revoltosa do Titã, é importante dizer que:

⁴⁶ Ballanche; Schlegel; Browning.

⁴⁷ Schlegel; Balzac; Musset.

⁴⁸ Byron; Hugo.

⁴⁹ Leopardi; Manzoni; Shelley.

Há de nos determos, enfim, nessa revolta que inconscientemente procuramos sempre nos punhos de Prometeu, e tentarmos definir em que medida ela faz parte do mito. A sua origem é indubitavelmente longínqua. Ela anima o admirável Prometeu de Ésquilo, mas talvez importe, antes do mais, limitarmos-lhe a dimensão às suas justas proporções. Como Camus bem observou, trata-se em Ésquilo “de um ajuste de contas particular, de uma contestação acerca do bem, e não de uma luta universal entre o bem e o mal”. É, em suma, a história da luta de um deus contra um outro deus, um conflito que, no espírito do trágico Grego, nada tem de irredutível, e que, graças à evolução paralela dos adversários, é momentâneo. Além disso, sendo embora os homens o motivo desta luta, ela decorre todavia acima deles; os homens não tem nela efetivamente parte activa, e há de nos precavermos, também aqui, contra os perigos de projecção: Prometeu é o defensor da humanidade, mas não é a humanidade (TROUSSON, SD, p. 494).

Ao abordarmos o mito de Prometeu na literatura, inevitavelmente, adentramos o mito em si, o que o cerca e o que anima seu percurso em nosso imaginário. Entretanto, devemos agora nos dirigir de forma mais aguda sobre o Titã grego, égide do fogo sublime.

2.1.1 A queda dos deuses e do ciclo mítico e a ascensão do projeto prometeico

Aprenda, se não pelos meus preceitos, pelo menos por meu exemplo, o perigo que representa a assimilação indiscriminada da ciência, e quanto é mais feliz o homem para quem o mundo não vai além do seu ambiente cotidiano, do que aquele que aspira tornar-se maior do que sua natureza lhe permite.

Mary Shelley⁵⁰

Ao ensinar a Técnica aos homens, ao conceder a estes o fogo⁵¹ do Olimpo, Prometeu estabelece que agora os “homens podem conseguir por si mesmos aquilo, que antes, pediam aos deuses” (GALIMBERTI, 2006, p. 29). A simbologia da Técnica, e sua mitologia nos contam que a vida era subordinada ao tempo mítico dos deuses. Um tempo cíclico regido pela natureza, ao qual cabia ao homem adaptar-se; o tempo da natureza, ou “tempo da necessidade”, em que haveria apenas um final fatal, contudo, sem finalidade. Ou, ainda, a interinidade prometeica desvia o olhar para o passado, buscando antecipar o futuro (GALIMBERTI, 2006, p. 38). A partir desse fim, o recomeço dentro da forma circular perfeita:

⁵⁰ SHELLEY, Mary. *Frankenstein*, ou o moderno Prometeu. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 56.

⁵¹ O elemento do fogo é essencial a Prometeu. Iremos abordar as imagens do fogo quando da análise das letras de Sepultura e Overdose dentro dos mitemas que compõem os mitos de Prometeu e Fausto.

No ciclo cada época não tem uma finalidade, mas simplesmente um final. O acabado é *perfectum* porque está completo, porque não deixa nada fora de si. Com seu fim alcança a própria finalidade [...] No ciclo não há finalidade, mas só conclusão, e a obra (*érgon*) aparece quando está completa, quando a atividade (enérgeia) – que começou visando promovê-la chega ao fim (*entelécheia*). *Entelés écho* significa, de fato, “cheguei à conclusão”, “estou completo” [...] No tempo cíclico há, pois, identidade entre fim e finalidade. A acioná-la, temos a morte, que, levando todas as formas à sua destruição, para permitir a reprodução de novas formas, parece um juiz implacável que administra o ciclo, não no sentido de que o destina para alguma coisa, mas no sentido de que o *reforça* como eterno retorno, permitindo-lhe assim durar eternamente como ciclo [...] No ciclo não há remorso nem expectativa [...] Não há nada a esperar se não aquilo que *deve* retornar. (GALIMBERTI, 2006, p. 36-38).

Há na temporalidade cíclica a ideia de um “eterno retorno do igual” (GALIMBERTI, 2006, p. 36), fechada em um ciclo perfeito, determinado pelos deuses, sem projeções ou expectativas outras, a não ser aquelas que a natureza regula pelo nascimento, envelhecimento e morte. Nisso consiste a diferença fundamental em relação ao tempo da Técnica: o tempo da Técnica é o tempo da projeção, do domínio da natureza e da vitória sobre o fim, antes inevitável.

Desse modo, a humanidade se desligaria dos deuses. A ascensão da Técnica moderna acena para a morte dos deuses, como falou Nietzsche acerca da independência do homem em relação ao Criador, quando o matou e avivou a Ciência (GALIMBERTI, 2006, p. 46). O círculo, forma sem aleatoriedade e fim definido pelos deuses, dá lugar ao projeto humano, que pode se lançar sob inúmeras perspectivas, aleatórias e incertas.⁵²

Contudo, o triunfo do olhar projetual que torna livre o homem das vontades dos deuses e o ciclo mítico da natureza é mais de ordem paradoxal do que o firmamento de uma nova doxa. A Grécia Antiga não dispunha de instrumentos técnicos ainda capazes de superar esse ritmo circular da natureza que comandava a vida, obrigando o próprio Prometeu a admitir que “[...] A técnica é muito mais fraca do que a necessidade” (ÉSQUILO *apud* GALIMBERTI, 2006, p. 30). Assim, a natureza continuaria ditando as normas que regiam a humanidade, restando a esta construir suas leis e sua moral segundo as definições da necessidade (cf.: GALIMBERTI, 2006, p. 30). Entretanto, em nosso tempo, poderia ser dito que

[...] não é mais assim: a natureza não é mais horizonte. Céu e Terra não funcionam mais como perímetros, porque as coisas situadas no Céu e na Terra se tornaram flexíveis com os instrumentos da ciência e da técnica, que,

⁵² Posteriormente, trataremos com mais ênfase as incertezas da relação entre a humanidade e a técnica em sua jornada prometeica.

neste ponto, são muito mais fortes que a necessidade (GALIMBERTI, 2006, p. 30).

Apesar da postura aparentemente definitiva e vitoriosa da humanidade sobre a necessidade, firmando-se como possuidora de seu futuro, percebe-se que

[...] tudo ficou mais incerto. Não há mais controle sobre o projeto que o homem acalenta como impulso irresistível, para o qual não há um porto repousante. Onde não se conhece limite, ignora-se também o critério; e não é mais possível aquilo que, em outras épocas, o era, quando para uma previsão racional do futuro bastava olhar o passado. Despedindo-se do tempo cíclico, que é o tempo da natureza, o homem habita agora aquele que Prometeu chamava de “o tempo que envelhece” e que, envelhecendo, coloca mais à vista a condição “mortal” [...] a que os homens foram irremediavelmente submetidos e da qual Prometeu havia procurado defendê-los colocando neles “cegas esperanças” (GALIMBERTI, 2006, p. 30-31).

Nesse ponto, reside o paradoxo da libertação e autonomia humana: a esperança, aquela que vê no futuro aquilo que lhe conforta, é míope, e assim se sustenta. Uma contradição, como atenta Galimberti, ao identificar no conceito de “existência”, em Heidegger, o paradoxo de estar de fora do ciclo mítico e ao mesmo tempo pertencer a ele:

“Existência”, como ensina Heidegger, significa estar-fora [...] do ciclo da natureza, que hospeda a inconsciente felicidade animal. Mas exatamente esse estar-fora faz da existência humana uma “contradição em si mesma”, pela qual, de um lado, ela só existe como construção de sentido e, do outro, a construção de sentido, que se tornou possível pelo planejamento técnico, inaugura aquela via que vai além da natureza, a qual, porém, não escapa à inexorável escansão do seu ciclo (GALIMBERTI, 2006, p. 60-61).

Desse paradoxo, se firma a diferença entre imortais e mortais, e a humanidade passa a defender seu lugar como bastião da razão libertadora. O que implica o sofrimento tanto do homem quanto dos deuses (GALIMBERTI, 2006, p. 49), afinal, há agora o contraste insuperável entre dominador e dominado. Liberta dos deuses, a humanidade é condenada à sua liberdade. Não por acaso, o mito grego conta que Prometeu foi acorrentado ao ar livre, o que denota a contradição da liberdade humana já em sua gênese mítica.

Assim, projetado sob a vontade da razão e do conhecimento científico, a humanidade não tem mais o fim definido pelo ciclo cósmico, mas se lança indefinidamente no horizonte até onde não alcança o olhar. O ser humano é conduzido pela vontade de potência⁵³ em sua saga prometeica, na busca pelo controle do mundo, da vida e da regulação da morte. O risco

⁵³ Vontade de Potência é um conceito cunhado por Nietzsche que atravessa todo o seu percurso filosófico. Grosso modo, diz sobre o dominado passar à condição de dominador superando a si mesmo. É no seu *Vontade de Potência: uma transmutação de todos os valores* que o filósofo alemão desenvolve profundamente o conceito para, a partir dele, estabelecer um tipo de genealogia dos valores.

desse projeto aparentemente perfeito é que ele caia em mãos fáusticas e tenha que pagar um preço pela morte dos deuses e pela conquista da sua pretensa autonomia.

2.2 Fausto

Esta vida é absurda e ilógica; eu já tenho medo de viver. [...] Ninguém compreende o que quero, ninguém deseja penetrar e sentir; passo por doido, tolo, maníaco e a vida se vai fazendo inexoravelmente com a sua brutalidade e fealdade.

Lima Barreto⁵⁴

Há indícios de que Fausto tenha vivido nos arredores de Weimar, Alemanha, em meados do século XV (CARPEAUX, 1949, p. 311). Como personagem histórico, poucos documentos constam como registro de sua vida – ele teria vivido entre 1480 e 1540 –, sendo o bastante para concluir que Jorge (podendo ser entendido também como João) Fausto não era reconhecido como uma figura indigna de maiores considerações (DABEZIES, 2000, p. 334). De acordo com os registros, Fausto era um

Astrólogo que às vezes era apreciado, às vezes era suspeito de charlatanice, com suficientes vernizes de cultura para de repente aparecer no papel de mestre-escola, mas vilipendiado e desprezado por todos os humanistas e personagens eruditos que o mencionam, levou uma existência errante na Alemanha meridional e nas regiões banhadas pelo Reno. Seus estudos de magia em Cracóvia, suas viagens a Roma ou a Paris parecem pertencer ao domínio da magnificação lendária. Deve ter morrido degolado de maneira especialmente cruel, pois essa morte impressionou muito as imaginações e logo foi atribuída ao diabo (DABEZIES, 2000, p. 334).

O processo de transição do Fausto personagem histórico ao seu estatuto de lenda se instaura a partir do imaginário alimentado pela sua morte brutal e misteriosa. Sua inserção ao meio literário teria se dado por volta do século XVI, quando, em torno de 1580, “[...] uma crônica menciona pela primeira vez a palavra decisiva: Fausto concluíra um pacto formalizado com o demônio, do que resultaram seus poderes, mas também sua morte apavorante” (DABEZIES, 2000, p. 334). Em meados de 1587, as historietas de Fausto replicadas pela Europa são amarradas em uma narrativa mais consistente e apresentada em uma feira de Frankfurt, onde o mago Fausto protagoniza uma narrativa popular que varia entre o horror e o humor (DABEZIES, 2000, p. 335), semelhante aos filmes do gênero cinematográfico contemporâneo conhecido como *Horror Trash*.⁵⁵

⁵⁴ BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Penguin, 2011. p. 336.

⁵⁵ Podemos compreender o gênero *Trash* como sendo “um filme geralmente de baixo orçamento, sem roteiros brilhantes e muito menos elencos milionários [...] o que temos no trash são filmes de terror (que geralmente

No decorrer dos séculos XVII e XVIII, seu relato primitivo ganha reedições em francês, inglês, dinamarquês, holandês e tcheco, além de ser adaptado para os palcos do teatro (DABEZIES, 2000, p. 334-335). O mito de Fausto persiste com grande força nessa época:

[...] a bibliografia de H. Henning,⁵⁶ que abrange dois séculos, faz o levantamento de umas quatrocentas menções ou evocações do personagem, em todos os níveis, literários ou não. Canções (*Volkslieder*) sobre Fausto circulam em folhetos. No século XVIII, sobretudo, repleto de livros e escritos sobre magia, cerca de uma centena destes é generosamente atribuída à pena de Fausto, contra toda verossimilhança (DABEZIES, 2000, p. 335).

Tal como Prometeu, será com o jovem Goethe, também a partir do movimento romântico alemão, Tempestade e Ímpeto, mencionado anteriormente, que o mito de Fausto irá figurar como maior fonte imaginária de seus desdobramentos nas artes. Assim, o Fausto goethiano será aquele que, desiludido com o saber humano, fecha uma aliança com Mefistófeles em troca de conhecimento, juventude e de seu grande amor, Margarida, que acaba morrendo após Fausto seduzi-la e abandoná-la (DABEZIES, 2000, p. 336).

Na profícua repercussão do mito fáustico no curso dos tempos, as gerações românticas, sobretudo os românticos alemães,

[...] estão mais inclinados a conduzir seu herói à danação que sanciona ao mesmo tempo a grandeza e o descomedimento de suas aspirações e de seus atos, sua nostalgia do infinito e do amor (Fausto é aproximado de Don Juan) e seu individualismo orgulhoso: é o que vemos no poema de Chamisso (1804), no drama de Grabbe (*Don Juan und Faust*, 1829), no roteiro para balé de Heine (1856) e sobretudo no longo e genial poema de Lenau (1836) em que Fausto reflete as dúvidas, as revoltas e os desesperos do poeta (DABEZIES, 2000, p. 336).

O “homem faustiano” também carrega consigo o espírito do herói nacional alemão, racional, cientificista, arauto do progresso, da liberdade e da ação inerentes ao ideal da modernidade (DABEZIES, 2000, p. 337). Todavia, apesar dos atravessamentos, o Fausto nacional alemão não configura o que se entende por “homem faustiano”, este, ultrapassa os territórios germânico e europeu, como mito:

Confunde-se em geral o personagem de Goethe, o Fausto nacional alemão e o “homem faustiano”. O sucesso desse clichê ambíguo vem do fato de que ele evoca em 1918 a figura ideal de um herói mítico erguido no meio da catástrofe. O nacionalismo alemão nele compensa seus sonhos frustrados. Paradoxalmente, o “homem faustiano” será acolhido também noutros países (anglo-saxões e sul-americanos, principalmente) que nele reconhecem a

tem o intuito de chocar) que conseguem transmitir horror e humor quase que ao mesmo tempo, geralmente com baixo orçamento (não sendo obrigação) e com alguns elementos um tanto “toscos” mas que ajudam a criar toda a magia que o *trash* tem” (Cf.: CAPRARA, 2013).

⁵⁶ HENNING, H. *Faust-Bibliographie*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1966-1976.

vontade de potenciado homem moderno: em suma, uma versão simplificada do super-homem nietzschiano (DABEZIES, 2000, p. 336).

No campo da literatura moderna, de acordo com André Dabezies (2000, p. 339), o mito de Fausto ainda ressoa em duas vozes de destaque, em Paul Valéry e Thomas Mann. O primeiro autor apresenta dois Faustos: um pessimista e amargo, eremita, aos modos de um Zaratustra, em seu *Le Solitaire*; e um segundo Fausto, em *Lust ou la Demoiselle de Cristal*, uma comédia que conta a história de um Fausto velho e jogador que traça apostas com Mefisto envolvendo sua secretária, Margarida, como moeda. Thomas Mann, em seu *Doktor Faustus, das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn*, conta a história de Adrian, músico genial que, almejando uma nova música, nunca antes ouvida, sela um pacto diabólico. Como pagamento, a solidão e a loucura.

Assim, como vimos até aqui, o mito europeu de Fausto foi contado por escritores em diversas línguas, em crônicas e dramas (CARPEAUX, 1949, p. 311), o que nos leva a inferir que, enquanto mito, não há o Fausto, mas *Faustos*, múltiplos. De acordo com Rogério de Almeida (2015, p. 115-116), o mito fáustico se apresenta em três momentos: o primeiro no século XVI, como um mago e médico erudito. O segundo, já no Romantismo, quando seus propósitos de poder, prazer, amor e conhecimento são compreendidos como uma busca metafísica, transpondo os limites da humanidade. O terceiro, o Fausto moderno, sendo aquele que pretende alcançar o saber, a força e a felicidade, valorizando o progresso e se guiando pelo desenvolvimento da tecnologia. Assim:

Essas três imagens míticas de Fausto, que se sucederam ao longo de quatro séculos, coexistem hoje na produção literária [...] D. L. Sayers, TH. Mann, H. Eisler e outros demonstram que o sombrio personagem da lenda antiga retomou uma atualidade verdadeira no século XX, sobretudo a partir da catástrofe alemã e da bomba atômica: a geração de 1940-1950 pôde testemunhar dois sinais manifestos de que o entusiasmo “faustiano” pela ciência e pela potência esconde sempre alguma tentação diabólica, alguma vertigem fatal. Fausto aqui ilustra uma tomada de consciência, mostra que o homem não afasta tão facilmente de sua vida o mal ou o erro, e sobretudo que seus mais belos impulsos, seus poderes desmesuradamente aumentados, continuam fundamentalmente ambíguos (DABEZIES, 2000, p. 340).

O Fausto de Goethe apresenta traços de similaridade com o mito de Prometeu: a busca pelo domínio do conhecimento dominado apenas por seres superiores – assim é, pois é Mefistófeles, um ser do Reino Infernal, quem concede poderes a Fausto. A aproximação dos mitos parece se firmar durante o século XIX em meio ao Romantismo literário alemão, quando “[...] o pensamento cientificista crê reconhecer nele, à maneira de Prometeu e às vezes juntamente com este [...] a figura ideal da humanidade moderna que aspira à liberdade, à ação,

ao progresso” (DABEZIES, 2000, p. 336). Tal como domínio sobre as coisas da natureza e do Cosmos. O contraponto é; se, por um lado, Prometeu, um deus, almeja socializar o poder divino, Fausto, um mortal, busca privatizar todo o poder cósmico. O mito grego e o mito alemão compartilham o mesmo princípio de vontade de domínio, mas carregam expectativas diferentes: o homem prometeico é o homem libertado do poder dos deuses e que busca harmonia para a humanidade no mundo; por meio de sua inteligência e capacidade técnica, quer instaurar sua própria cosmogênese coletiva. O homem fáustico, egoísta e arrogante, pretende ser o dono do mundo na Terra e, para isso, se prende a um pacto diabólico. Dessa forma,

[...] na visão fáustica, que é possível descobrir na tradição alemã de Oswald Spengler, Ernst Jünger e Martin Heidegger, o domínio tecnológico da natureza carece de qualquer justificação humana que não seja a própria expressão do poder tecnológico, e conseqüentemente não tem qualquer limite, é infinitista. No entanto, estas diferentes imagens da tecnologia podem observar combinações subtis e entre estas Martins situa a “versão de esquerda” da visão fáustica da tecnologia dos principais mentores da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer). (GARCIA, 2012, p. 486).

2.3 Onde Prometeu e Fausto colidem: o pacto técnico

*A natureza de cada coisa também se compõe do seu defeito (isto é, do seu contrário).
No mundo, é trânsito e mudança o que nos parece permanência. De modo que, a rigor,
não podemos dizer que as coisas são, e sim, que elas estão sendo
(pois no momento em que as avistamos, já estão a caminho da morte,
da ruína e da destruição).*

Ariano Suassuna⁵⁷

Prometeu é o mito da Técnica, por excelência. Sua mitologia apresenta justamente a experiência da humanidade com o saber fazer e o domínio da cultura sobre a natureza. Fausto, de modo mais indireto, se apresenta como simbolismo da arrogância do homem e sua vontade de poder. Considerando a perspectiva de Galimberti, pela qual a Técnica é a essência humana, Fausto se apresenta como indissociável da literatura que trata da Técnica, devido a ela ser, também, um elemento fundamental nas tragédias do homem em de suas empreitadas megalômanas. Assim, o horizonte do bem-estar e da saúde prolongada prometidos pela vontade tecnológica do ser humano “[...] fala pela boca de Mefisto e apresenta promessas robóticas e protéticas de uma vida geneticamente manipulada, em conjunção com o

⁵⁷ SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. São Paulo: Nova Fronteira, 2017. p. 356.

desenvolvimento da nanotecnologia e pautada pela ditadura das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação” (ARAÚJO *apud* ALMEIDA, 2015, p. 116).

Como já mencionamos, Fausto e Prometeu se conectam no que toca a “vontade de liberdade”, o “progresso” e a “ação do humano” moderno. Poderíamos citar vários campos temáticos onde pode ser percebida a tensão entre Prometeu e Fausto no âmbito das artes, da guerra, do desenvolvimento digital, do crescimento dos sistemas de vigilância em rede, etc. Para breve elucidação, tomemos como exemplo as pesquisas direcionadas à biotecnologia e a projetos pós-humanos. Os projetos pós-humanos se encontram na biotecnologia moderna, aquela que usa de informação genética para cruzar o DNA de organismos dessemelhantes. Assim procedem, por exemplo, as pesquisas do italiano Roberto Marchesini, que defende o hibridismo, que seria, grosso modo, um hibridismo que supera a dualidade natureza/cultura, entre o meio orgânico e o meio artificial, a fim de “melhorar” o corpo por meio do cruzamento entre genes humanos, animais e dispositivos técnicos, a fim de tornar o desempenho do corpo e do intelecto mais eficientes.⁵⁸ Contudo, esse projeto, notoriamente prometeico, é desconstruído por Lilian Fonseca (2015, p. 66-69), que aponta seu destino fáustico: uma eugenia liberal onde as condições do corpo marcariam classes de indivíduos modificados e não modificados, criando um abismo social insuperável, pois que definido genética e financeiramente, uma vez que as modificações seriam definitivas e consideráveis os recursos financeiros para adquiri-las.⁵⁹

Prometeu e Fausto são potentes chaves míticas para criações artísticas várias, da literatura ao cinema, pegando como exemplos o clássico do romantismo gótico *Frankenstein: ou o moderno Prometeu*, da escritora inglesa Mary Shelley (1818), até a quadrilogia distópica *cyberpunk*,⁶⁰ *Robocop* (1987, 1990, 1993, 2014). Na obra de Shelley, o ambicioso cientista Victor Frankenstein busca, por meio do saber tecnocientífico, dominar a natureza, trazendo da morte sua criatura abominável, ressentida e vingativa. De modo análogo, *Robocop* é o policial James Murphy, que é reanimado após sua execução pela mais eficiente tecnologia da era moderna e tomado como exemplo da força da ciência, do investimento do capital para trazer

⁵⁸ Lilian Simone Godoy Fonseca, em seu *Biotecnologia: novos desafios e nova responsabilidade à luz da ética de Hans Jonas*, se dedica a uma leitura crítica sobre o trabalho de Roberto Marchesini, no Cap. I, “O homem na era biotecnológica”.

⁵⁹ Discutiremos com mais refinamento, no subcapítulo “4.2 Biotecnologias”, o conceito de “biotecnologia” e as pesquisas de teor fáustico e prometeico que acompanham esse campo da tecnociência.

⁶⁰ O *cyberpunk* pode ser compreendido “[...] como uma categoria cultural que permeia e é permeada pelo pensamento tecnológico e a mescla de elementos sintéticos e analógicos, máquinas e homens, cuja a eficiência reprodutiva dos ambientes midiáticos pode apontar [...] uma independência dos artefatos tecnológicos em relação aos seres orgânicos” (AMARAL, 2017, p. 2-3). Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx/ anteriores/n52/6Amaral.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

ordem à sociedade e do controle daquilo que é dado como transgressor. Contudo, os afetos e as memórias do policial entram em conflito com o projeto artificial, e sua mortalidade se apresenta como condição orgânica de ser.

O que essas narrativas têm em comum é: um princípio prometeico de domínio do homem sobre a natureza e o triunfo do saber técnico sobre a morte e sua temporalidade; um desenlace fáustico, onde a vontade de domínio do homem sobre o meio natural e a morte que chega é sabotada por seu objeto de desejo, que lhe cobra o preço de ousar desafiar o tempo que passa e seu destino fatal.

Os atravessamentos entre projetos prometeicos e projetos fáusticos são definidos por Hermínio Martins, assim:

Abreviadamente, a tradição prometeica liga o domínio técnico da natureza a fins humanos e sobretudo ao bem humano, à emancipação da espécie inteira e em particular, das “classes mais numerosas e pobres” (na formulação saint-simoniana).⁶¹ A tradição fáustica esforça-se por desmascarar os argumentos prometeicos, quer subscrevendo, quer procurando ultrapassar (sem solução clara e inequívoca) o niilismo tecnológico, condição pela qual a técnica não serve a qualquer objetivo humano para além da sua própria expressão (MARTINS, 2012, p. 35-36).

Demos breves exemplos de como a Técnica catalisa os mitos de Prometeu e Fausto seja em experiências na ambiência pragmática e científica da biotecnologia, seja por meio da arte, como na literatura e no cinema. Esferas aparentemente díspares, mas que se aproximam e se atravessam ao examinarmos a Técnica com a lupa do imaginário. Nesse momento, caberia como desdobramento do fáustico e do prometeico, estudados por Hermínio Martins, a presença das elucubrações de Paula Sibilia, no entanto, nos reportaremos a ela com mais ênfase, quando da análise das letras das bandas.

Até este ponto, apresentamos os mitos de Prometeu, Fausto e suas aparições na literatura. Melhor dizendo, no imaginário literário. Se faz necessário, portanto, ainda que sem pretensão de esgotamento das temáticas, apresentar ao leitor em que consiste um mito, o que seria o imaginário e como ele opera na construção do real.

⁶¹ Referência ao teórico francês conde de Saint-Simon, considerado um socialista utópico.

2.4 Mito, imaginário e imaginação simbólica

MEFISTÓFELES

*Quem eu sou? Parte da força,
que, empenhada no mal, o bem promove.*

Goethe⁶²

O senso comum e a tradição racionalista interpretam o imaginário como fantasia, ilusão, até mesmo como uma instância íntima da loucura. Uma percepção que só começou a se transformar no século XX (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 31). Foi o filósofo francês Gilbert Durand um dos pensadores que mais se aprofundou nos estudos do imaginário, buscando compreender suas estruturas dinâmicas, ou, de forma mais precisa, as estruturas antropológicas do imaginário e o trajeto antropológico do mito. De acordo com Maria Zaira Turchi (2003, p. 22-23), o trajeto antropológico do mito se desenvolve no pensamento de Durand a partir de dois eixos orientadores: o primeiro se apoia no trânsito da epistemologia para o pluralismo e a duplicidade poética; o segundo eixo tem origem na Escola de Eranos⁶³ que buscava uma espécie de estudo marginal e interdisciplinar no campo da psicologia.

Gilbert Durand buscou alinhar o estruturalismo formal de Lévi-Strauss e a hermenêutica histórica de Paul Ricoeur, chegando ao que nominou “estruturalismo figurativo”, uma reação dinâmica de uma estrutura animada pela força da imagem revelada no símbolo (TURCHI, 2003, p. 25-26).

Baseando-se na reflexologia da Escola de Leningrado, que traz a noção de “gestos dominantes”; e na teoria de Betcherev, sobre duas dominantes na criança humana recém-nascida, a saber, o infante na posição vertical e a dominante relacionada à nutrição, expressa pelos movimentos de sucção labial, (TURCHI, 2003, p. 26). Durand acresce a dominante sexual e desenvolve uma original tripartição de gestos reflexológicos:

É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos

⁶² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução: Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949. p. 85.

⁶³ A Escola de Eranos foi fundada pelo psicanalista suíço Carl Gustav Jung, onde também integraram seu corpo pensadores como Mircea Eliade, Henry Corbin e Marie Louise von Franz.

ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar; a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual (DURAND *apud* TURCHI, 2003, p. 26-27).

A partir da tripartição reflexológica das dominantes supracitadas – postural, digestiva e sexual – Durand propõe, simultaneamente, uma bipartição vasta e dinâmica entre dois regimes simbólicos: um diurno e outro noturno, sendo que:

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 2001, p. 58).⁶⁴

Não nos caberia aqui esmiudar todas as estruturas antropológicas do imaginário que compõem o pensamento, o extenso plano e o vocabulário do método de Gilbert Durand. Objetivamos apenas apresentar um panorama geral do imaginário pelo viés do discípulo de Bachelard. De acordo com o que apresentamos até o momento, poderíamos inferir, portanto, que:

O imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, [...] as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo (DURAND, 2001, p. 41).

Para Durand, o imaginário não é opositor do real, mas seu organizador. Muitas vezes compreendido pela tradição racionalista e iconoclasta como fantasia, ilusão e irracionalidade, o imaginário é uma força dinâmica criadora e organizadora (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 37-42). O princípio fundamental do imaginário consiste em que ele “[...] tem sua razão de ser na reação contra a angústia do tempo e da morte” (CARVALHO, 1990, p. 142). Sintetizando o pensamento de Durand, pode-se dizer que:

[...] o imaginário não é um duplo do real, não se opõe a ele ou busca simplesmente representá-lo; pelo contrário, o imaginário é organizador do real. Isso significa que, em si, o real é insignificante, preso à insistemática singularidade, incólume a qualquer tentativa de interpretação. Esse dado trágico do real, sua total indiferença à tentativa humana de compreendê-lo, não nos impede, no entanto, de organizá-lo, de dotá-lo de sentidos, de buscar compreendê-lo. É o que realiza o imaginário. Sua função eufemizadora

⁶⁴ Durand ainda irá aprofundar outras convergências, tais como da tecnologia e da sociologia, as quais iremos abordar quando das análises das letras das bandas Sepultura e Overdose. Nesse momento, nos concentramos nas dominantes principais, a fim de lançar um panorama geral sobre a teoria geral do imaginário em Gilbert Durand.

possibilita que nos situemos no real, ao organizá-lo imaginariamente por meio de narrativas simbólicas (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 42).

O imaginário, ao final, seria uma reação ao tempo que passa e à morte que chega, cabendo a ele a função de reatualizar o equilíbrio da vida, do meio psicossocial e antropológico, por meio dos movimentos ordenados de imagens, símbolos e mitos (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 41-42). Assim, os mitos teriam a função de superar o tempo histórico, renovar o tempo, “[...] um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico ‘histórico’ – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração” (ELIADE, 1991, p. 54).

Um mito é feito de significações abrangentes, conjuntos de significações onde prevalece menos o encadeamento de sua narrativa do que seu sentido simbólico, o que o faz ir além dos signos linguísticos, meras traduções, e consolidando sentidos próprios (DURAND, 2001, p. 356-357). O mito é dinâmico, ressoa, repete-se, em densidades rítmicas várias: musical. Explica Durand que:

O mito tem a mesma estrutura da música [...] É por ser eterno recomeço de uma cosmogonia, e com isso remédio contra o tempo e a morte, é por conter em si “um princípio de defesa e de conservação que comunica ao rito” que o mito contém essa estrutura sincrônica [...] O mito é uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação. Mais do que *contar*, como faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir, como faz a música [...] No quadro pobre do discurso, o mito acrescenta a própria dimensão do “Grande Tempo” pela sua capacidade de sincrônica de repetição (DURAND, 2001, p. 361).

Os mitos auxiliam o ser humano a superar, imaginariamente, o tempo que passa e a proximidade da morte, se (re)apresentando ao mundo, por meio da cultura, em diferentes campos, em variadas formas e ritmos. Uma síntese desse percurso geral do mito pode ser oferecida por Joseph Campbell, que conclui:

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através das quais as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito (CAMPBELL, 2007, p. 15).

Desse modo, a partir da teoria geral do imaginário e da Técnica exposta até o momento, podemos inferir que os mitos explorados nesta dissertação – Fausto e Prometeu – se apresentam como agenciadores da cultura humana, no que tocam as pretensões

tecnocientíficas de nosso tempo mais recente – e de outros –, buscando ultrapassar sua historicidade, almejando o “Grande Tempo” do qual nos fala Eliade, aquele que supera o tempo que passa e a morte que chega. Durand nos oferece uma afortunada analogia entre o mito e a música, uma vez que tratamos neste trabalho de dois imaginários míticos em um gênero musical: o *Heavy Metal*. Prometeu e Fausto mostram sua autonomia, vêm de outros tempos, de outros campos do conhecimento e das artes, transformando-se e se valendo de potências outras, de outros territórios e densidades, que são aquelas que apresentam a diferença dentro do retorno a si. Um “repetir-se, diferente”.⁶⁵ O titã grego e o cientista/mago europeu ecoam, seja no meio da literatura, como destacamos anteriormente, mas também no cinema, na música, artes plásticas, teatro, nas artes performáticas, nas ciências e assim por diante. Em suma, um ir e retornar entre Textos, ou melhor, entre Textualidades.

⁶⁵ Apresentar o diferente a partir da repetição foi um dos principais trabalhos filosóficos do francês Gilles Deleuze, em sua obra *Diferença e repetição*, onde a ideia central consistiria, grosso modo, na “diferença” sobrepondo-se ao “mesmo”, contudo, sem antagonismos, mas operando por paradoxal relação de completude.

3 AS TEXTUALIDADES *HEAVY METAL* EM SEPULTURA E OVERDOSE: DEVIR MINORITÁRIO E RELAÇÃO COM A TÉCNICA

Mas este é um dia de um século diferente, de uma época carente de marcas, um século que não nos pertence e que, no entanto, somos obrigados a experimentar, e neste século parece tudo irreal ou prescindível, sim, prescindível. Não é assim, você me diz, você sabe, nós analisamos bem, nos empenhamos em dimensionar o efeito de cada uma das palavras, fizemos isso exaustivamente até que a célula entendeu, se fez especialista, irrepreensível, orgânica. Qual célula?, eu pergunto, confusa, qual de todas as células?

Diamela Eltit⁶⁶

A partir deste momento, iremos dar início aos desdobramentos de nossas primeiras abordagens sobre nosso objeto propriamente dito. Antes, revisitamos os mitos e conceitos que estarão permeando toda a nossa análise.

Compreendendo a literatura como uma multiplicidade, podemos dizer que, ao trabalharmos com as letras de um gênero musical específico, nosso labor passa pelo campo literário e suas possibilidades, mesmo que esse gênero tenha um caráter periférico, ou de uma “literatura menor”, como trataremos adiante. Tanto a poesia quanto a literatura são esferas acompanhadas de imensa fortuna crítica que, não obstante, se abrem a discussões sobre sua origem e propostas a partir das tensões geradas entre as produções dos(as) artistas de cada época. Prova disso é o Prêmio Nobel de Literatura de 2016, recebido pelo músico Bob Dylan. Mesmo que o *Heavy Metal* tenha sua poética própria e que suas letras residam no uso estético da linguagem, aproximando-as do que se entende por literatura e poesia, optamos por compreender as letras de Sepultura e Overdose tendo como referência o conceito de “Texto”⁶⁷ no sentido barthesiano. Essa preferência se dá em razão de esse conceito conseguir abranger textos musicais, míticos, técnicos, literários, socioculturais, etc., que irão formar a base plural de inspiração da composição das letras *Heavy Metal* aqui analisadas. De acordo com Roland Barthes:

O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto deve-se,

⁶⁶ ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. p. 25-26.

⁶⁷ Barthes (2012, p. 103) esclarece o uso do termo “Texto” no singular e com a primeira letra em maiúscula, tendo como objetivo tomá-lo como a parte de um todo, como um campo metodológico.

efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido): O leitor do Texto poderia ser comparado a um sujeito desocupado [...] o que ele capta é múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de crianças do outro lado do vale, passagens, gestos, trajes de habitantes aqui perto ou lá longe; todos esses incidentes são parcialmente identificáveis; provém de códigos conhecidos, mas sua combinatoria é única, fundamenta o passeio em diferença que nunca poderá repetir-se senão como diferença (BARTHES, 2012, p. 70).

Barthes comenta que, embora a reflexão sobre o Texto tenha seu início na literatura (BARTHES, 2012, p. 104), o Texto mesmo não se encerra no campo literário.

[...] em todo lugar onde se ponha em ação uma atividade de significância segundo regras de combinação, de transformação e de deslocamento, há Texto: nas produções escritas por certo, mas também nos jogos de imagens, de signos, de objetos – nos filmes, nas histórias em quadrinhos, nos objetos rituais (BARTHES, 2012, p. 104-105).

Dessa forma, o Texto barthesiano possui uma propriedade de “deslizamento”; constitui-se em “abordagens que aceitam permanecer metafóricas” (BARTHES, 2012, p. 66). Desse modo é que podemos pensar o Texto *Heavy Metal* em Sepultura e Overdose, assim como os deslizamentos possíveis entre os vários Textos que o formam, sejam: socioculturais, midiáticos, religiosos, técnicos (fáusticos e prometeicos), musicais, etc.

A discografia analisada nesta dissertação compreende as letras produzidas pelas duas bandas mineiras entre o início da década de 1980 e fim da década de 1990. Na primeira década, a Ditadura Civil-Militar e seu “milagre econômico” dão os últimos suspiros, enquanto a década seguinte se inicia e se prolonga dentro de um cenário de enorme crise e recessão.⁶⁸ Jason Korolenko, biógrafo da banda Sepultura, observa a importância da influência do cenário socioeconômico brasileiro como um dos principais fatores de influência na criação artística do grupo. Para Korolenko, é fundamental levar em consideração o ambiente em que os integrantes da banda haviam crescido: “Ainda no início da adolescência, temiam a polícia e o governo, e esse medo levou-os a uma espécie de escapismo por meio da música [...] A revolta que sentiam emergia apenas por meio da música” (KOROLENKO, 2016, p. 34).

Os “afectos”⁶⁹ de revolta da Sepultura se convertiam em criações que se sustentavam majoritariamente, sob o imaginário judaico-cristão. Blasfêmias, exaltação ao nome de Satanás

⁶⁸ Mais detalhes sobre o cenário econômico pós-Ditadura Civil-Militar no Brasil podem ser obtidos em: <http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2759:catid=28&Itemid=23>. Acesso em: 14 out. 2017.

⁶⁹ Trata-se de um conceito deleuziano que será mais trabalhado no capítulo 4 desta dissertação.

e suas hordas infernais são “exigências” temáticas básicas dos estilos *Death/Black Metal*, que era onde a banda buscava se inserir naquele período. Os Textos religiosos eram aqueles apresentados de forma mais evidente, tanto na composição das letras quanto no *design* de capas dos discos. Uma análise mais aprofundada do *design* gráfico das capas exigiria percorrer sobre as tipografias utilizadas, as cores aplicadas, os tipos de traços usados pelos ilustradores, o material das capas, entre outros elementos, buscando compreender alguns dos sentidos possíveis que tais composições visuais pudessem oferecer. Conscientes dessas condições, ressaltamos que nosso trabalho se concentra nas letras das bandas, e as capas, neste momento, apesar de sua grande importância, aparecem apenas como elementos auxiliares no entendimento das criações textuais do *Heavy Metal*. Notemos, assim, a Figura 1, a seguir.

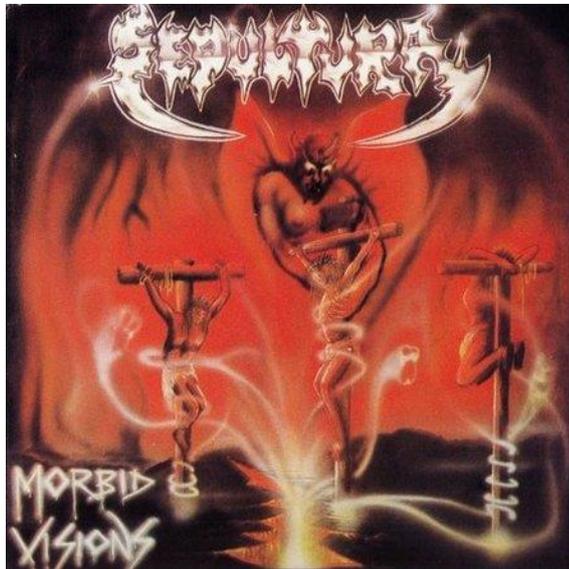


Figura 1 – Capa de *Morbid Visions*, primeiro disco da banda Sepultura (1986).

Fonte: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (<https://www.metal-archives.com/albums/Sepultura/Morbid_Visions/689>).

A capa de *Morbid Visions* (1986), primeiro álbum oficial da banda, traz uma representação da crucificação do Cristo, na qual demônios emergem das profundezas para buscar a alma e o corpo do Filho de Deus e também daqueles que o seguem. A faixa-título da produção anterior, o EP *Bestial Devastation* (1985), praticamente descreve a arte de capa desse álbum seguinte:

Uma legião de demônios/ Nascidos nos limites da morte/ Como uma invasão do mal/ Para destruir a Terra/ Encobrindo os mórbidos céus/ Como uma névoa de enxofre/ Posso ver Satanás/ O amaldiçoado pela morte/ Reinos e povos exterminados/ Com machados manchados de sangue/ As bestas dos filhos do diabo/ Atormentando os pregadores de Cristo/ Os humanos tentam

reagir/ A essa guerra nuclear/ É como uma dor interminável/ Queimando no fogo do Inferno.⁷⁰

É patente o imaginário judaico-cristão que figura na arte de capa do disco *Morbid Visions* e na letra de “Bestial Devastation”. Contudo, percebemos o imaginário técnico, sobretudo em seu aspecto fáustico, ao final da composição, que faz referência a uma possível guerra nuclear: “Os humanos tentam reagir/ A essa guerra nuclear/ É como uma dor interminável/ Queimando no fogo do Inferno” (SEPULTURA, 1985). A letra desloca sua temática bruscamente, passando do imaginário formado pelas tensões entre Deus e o Diabo para os dramas humanos relativos à Técnica. Em nossa leitura, “Bestial Devastation” denuncia um pacto fáustico muito discutido nos anos de 1980: a iminente possibilidade de um “inverno nuclear”, entendido como:

[...] uma teoria que busca prever os efeitos sobre o clima mundial provocados por uma guerra nuclear em larga escala. Estudos feitos na década de 1980 mostraram que a queima das cidades e posterior emissão de milhões de toneladas de fuligem na atmosfera resultariam numa pequena era glacial que duraria alguns anos, matando assim grande parte dos animais e vegetais existentes. A teorização inicial de tal fenômeno foi trabalho do cientista soviético Vladimir Alexandrov. Apesar de ser um modelo teórico, tem base em observações concretas de experimentos nucleares em escala limitada, em registros sobre catástrofes naturais, como a explosão dos vulcões Krakatoa, Tambora e Pinatubo, com impacto documentado sobre o clima global, e no estudo de outros eventos dramáticos como incêndios florestais de grande escala na história recente da Terra. Também se fez uso de modelos computadorizados para a estimativa do impacto climático após uma guerra nuclear. A polêmica que se formou em torno da teoria atingiu seu auge nos anos 80, envolvendo cientistas, políticos e ativistas sociais, que levantaram argumentos tão discordantes quanto foi apaixonado o debate (PORTAL..., 2017).

O contexto da Guerra Fria acendeu debates sobre a teoria de um inverno nuclear e provocou no imaginário comum os cenários mais apocalípticos. O desenvolvimento técnico promovido pela ciência parecia cobrar seu preço. Tal como Mefistófeles exigiu a alma de Fausto em troca de conceder-lhe poder e conhecimento, agora, a Técnica cobrava da humanidade a sua parte, acabando com seu sonho prometeico de autonomia. Sepultura traduz em canções esse momento de tensão no qual a humanidade temia seu fim coletivo, e o faz considerando fortemente valores e mitos cristãos.

⁷⁰ *A legion of demons/ Born from boundaries of death/ Like an onslaught of evil/ To destroy this Earth/ Covering the morbid skies/ Like a mist of sulphur/ I can see Satanas/ The cursed of death/ Terminate masses and reigns/ With blood axes of hate/ The beasts of son of devil/ Tormenting the preachers of Christ/ The humans try to react/ To this nuclear war/ Which is like an endless pain/ Burning in the fire of Hell.* (SEPULTURA, 1985; tradução nossa).

Durante os anos de 1980, a temática bélica – ou os “mitemas de guerra” –,⁷¹ foi bastante explorada pelas bandas de *Heavy Metal*, mesmo que “maquiada” de (mi)temas religiosos, como é o caso de “Bestial Devastation”. A *Overdose*, no entanto, de maneira geral, se expressa pelo viés da “emoção social”⁷² e/ou por um lirismo mais romantizado, embora menos apegado ao imaginário metafísico. A letra de “Nuclear Winter”, canção do álbum *Século XX* (1990), fala dos sentimentos do sujeito em um possível cenário pós-guerra nuclear de maneira mais representativa:

Fechado dentro de meus pensamentos/ Pensando em minha vida/ Eu não consigo adormecer/ E na calada da noite/ As pessoas ao meu redor/ Olham para o céu congelado/ E um vento frio sopra/ Cegando toda minha visão/ Eu estou vivo?/ Posso sobreviver?/ Lá fora a neve cai/ Matando todos os tipos de vida/ Sem árvores, sem mar e sem sol/ O mundo está pintado de branco/ Tire-me daqui/ Eu quero ver um céu ardente/ Salve-me deste inverno nuclear/ Mostre-me algum tipo de luz/ De dentro desse abrigo/ Eu vejo um pássaro preto mortal/ Que chora uma antiga canção triste/ Para uma terra outrora chamada terra/ Estou com frio e fraco/ Minha mente é como um tormento/ Estou perdido e confuso/ Eu estou morrendo a cada momento/ Os sonhos que uma vez eu tive/ A fantasia de um menino/ Agora todas elas se foram/ Isso é o fim para mim/ Salve-me deste inverno nuclear/ Mostre-me algum tipo de luz.⁷³

O eu lírico em primeira pessoa, marcado por absoluta solidão, embora em meio a outras pessoas que, diante do horror, vislumbram aquilo que, provocados pela técnica, fizeram com a Terra. Há uma violência incorrigível, impossível de ser superada na condição humana, transitando da subjetividade para a cultura e da cultura para a subjetividade.⁷⁴ Apesar de estar em primeira pessoa, acreditamos que a letra pretende traduzir a condição desterrada de todo homem mediante uma catástrofe anunciada. Trata-se, nesse sentido, de uma ação coletiva, a

⁷¹ Trabalharemos com maior diligência sobre o conceito de mitema posteriormente, no subcapítulo 3.2.

⁷² De acordo como Santiago Sobrinho (2014, p. 210) “emoção social” é uma expressão usada por Manuel Bandeira para definir aquilo que caracteriza a sua poesia e a de Carlos Drummond, e que passa por “problematizar a relação do homem com seu meio”.

⁷³ *Closed within my thoughts/ Thinking about my life/ I can't fall asleep/ In the still of this night/ People around me/ Stare at the frozen sky/ And a cold wind blows WIND BLOWS/ Blinding all my sight/ Am I alive?/ Can I survive?/ Out there the snow falls/ Killing all kinds of life/ No trees, no sea and no sun/ The world is painted in white/ Take me away/ I wanna see a burning sky/ Save me from this nuclear winter/ Show me some kind of light/ From inside this shelter/ I see a deadly black bird/ Crying an old sad song/ To a land once called earth/ I'm cold and weak/ My mind is such a torment/ I'm lost and confused/ I'm dying at each moment/ Am I alive?/ Can I survive?/ Dreams that once I had/ A little boy's fantasy/ Now they're all gone/ That's the end for me/ Save me from this nuclear winter/ Show me some kind of light.* (OVERDOSE, 1990; tradução nossa).

⁷⁴ Para nos ajudar a pensar sobre essa troca, uma interessante interpretação da ideia de cultura, compreendida como um “universo simbólico”, é oferecida por Rogério de Almeida (2012, p.14): “A cultura [...] seria vista, nessa perspectiva mais simbólica como o universo da criação, da transmissão, da apropriação e interpretação dos bens simbólicos e das relações que se estabelecem”.

qual explicaremos um pouco mais à frente, quando tratarmos do conceito de “literatura menor”, ao tratamos do devir minoritário em *Sepultura* e *Overdose*.

Se o imaginário metafísico judaico-cristão não se faz presente e direto na letra de “Nuclear Winter”, o Texto técnico é manifesto de forma patente. A personagem se mostra perdida em um planeta devastado pelo Inverno Nuclear, contempla um cenário fáustico resultante da vontade-de-técnica. Contudo, o eu lírico suplica por “algum tipo de luz” que lhe norteie naquele cenário apocalíptico; é como a busca pelos tempos prometeicos que já se encerraram, juntamente com a presunção do domínio técnico sobre a natureza. O que é marcado, como no mito de Prometeu, “a técnica é muito mais fraca do que a necessidade”, que o tempo que passa e a morte que chega. As capas, como a que expomos logo a seguir, sumarizam com precisão o universo problemático que as letras reorganizam de múltiplas formas, dando uma espécie de visão em rede dos dispositivos técnicos que, conforme Heidegger, não têm nada de técnico. Mediante o pesadelo nuclear, o eu lírico se pergunta se está vivo? E, como em todo pesadelo, recorre inocuamente a alguma coisa não nomeada que possa tirá-lo do lugar onde está, ou da condição de sofrimento em que se encontra. Assim, conforme o imaginário platônico, o eu lírico busca a luz,⁷⁵ imagem da qual poderemos inferir duas possibilidades: trata-se de um pedido metafísico e de um pedido à Técnica.



Figura 2 – Capa do vinil *Século XX*, da banda *Overdose* (1985).

Fonte: *Encyclopaedia Metallum* – The Metal Archives (<https://www.metal-archives.com/albums/Overdose/S%C3%A9culo_XX/114765>).

⁷⁵ Consta que as últimas palavras do poeta alemão Johann Wolfgang Goethe foram “*Mehr Licht!*”, o que, em português, se traduz por “Mais Luz!”. Não se está afirmando que houvesse um intertexto entre o pedido de luz de Goethe, tão relevante a este trabalho, e a letra analisada, mas quisemos, diante dos tormentos do mundo, fazer coincidir as vozes advindas de tempos distintos.

A arte da capa representa a obsessão historicista que reconhece no Século XX o século maldito, e a contagem dos mortos passa a ser o imperativo moral de julgamento sobre todo esse período histórico.⁷⁶ Um “soldado-morto-vivo”, em forma cadavérica, carrega a bandeira de seu tempo, cercado pelos corpos que jazem, tendo como pano de fundo a paisagem das cidades, antes projetadas pela racionalidade Técnica prometeica, agora sob os escombros de seu destino fáustico. Não por acaso, uma das imagens que Heidegger utiliza para ilustrar o conceito de *Gestell* é o esqueleto, por sua semelhança com a ideia de armação.

Desse modo, a partir dos exemplos citados, podemos perceber o trânsito entre Textos religiosos, Textos técnicos e socioculturais nas letras e na arte visual em *Sepultura e Overdose*. Apesar de o *design* de capas de discos não ser uma de nossas abordagens, consideramos oportuno incluí-las neste momento da dissertação, à guisa de exemplificar de forma mais marcada o resumo geral da trama textual a que *Sepultura e Overdose* dão origem.

3.1 O devir minoritário em *Sepultura e Overdose*

Não cabe temer ou esperar, mas criar novas armas.

Gilles Deleuze⁷⁷

Outro aspecto das abordagens temáticas das duas bandas situa-se no campo do que os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de “menor”. No livro *Kafka: por uma literatura menor* (2014), os filósofos estabelecem três características basilares para definir uma “literatura menor”. A primeira, pensar a literatura menor como um “coeficiente de desterritorialização” da língua: “Uma literatura menor não é de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). A segunda característica é que, nas literaturas menores, tudo é político (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36), o que a conduz diretamente à sua terceira característica: os casos individuais são suprimidos em favor de valores coletivos. Isso porque:

[...] os talentos não abundam numa literatura menor, as condições de uma *enunciação individuada* não são dadas, que seria a de um ou tal “mestre”, e poderia ser separada da *enunciação coletiva* [...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou

⁷⁶ BADIOU, 2007, p.11-12.

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 220.

apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37).

A partir da concepção do conceito de “menor em literatura” como um agente de enunciação coletiva daqueles que estão à margem, foi possível estender sua compreensão, fazê-lo deslizar como Texto e pensar formas outras de “amputar elementos de poder” (DELEUZE, 2010, p. 33) daquilo que se encontra em posição de dominação, de hegemonia. Em suma, pensar um devir minoritário. Para Deleuze, o devir minoritário é toda forma de devir que foge ao padrão dominante: “Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo” (DELEUZE, 2010, p. 63). Portanto, um coletivo. O menor é “o desvio diante do que é majoritário”, e é tal condição discrepante, justamente, “a vantagem que se apresenta ao menor. Eis o sentido qualitativo de minoria: desviar do padrão, desrespeitar o critério de medida estabelecido e interiorizado como natural. É criar a novidade e promover o deslocamento” (BATALHA, 2013, p. 117).

Podemos dizer que os Textos do *Heavy Metal* se encontram como agentes desse devir minoritário do qual nos fala Deleuze. Em certo sentido, o gênero musical assume posição de enfrentamento aos poderes majoritários de um tempo – o mercado mundial sem restrição, o triunfo do capitalismo, a tecnocracia e o conservadorismo religioso judaico-cristão –, entre esses movimentos deslizantes, compondo o imaginário prometeico e fáustico, elencando a Técnica como modo dominante. Tomadas dessa forma, as letras de *Overdose* e *Sepultura* – e do *Heavy Metal* em geral – possuem teores agudamente fáusticos. Contudo, vale lembrar, como citamos anteriormente, que os dois mitos não se afastam, antes, se atravessam. O que significa que um alinhamento fáustico, seja artístico ou científico, sempre irá revelar um caráter prometeico e vice-versa. Um mito dominante sempre “suscita um contramito que se mantém latente” (TURCHI, 2003, p. 42).

A premissa fáustica em *Sepultura* e *Overdose* é latente em sua forma de expressão musical. Destacamos como exemplo a música “Aluquissarrerá”, da banda *Overdose*.

Há uma criança negra e pobre/ chorando – caminhando pelas ruas/
Procurando por água e pão/ Mas ela só encontra desprezo/ Todos vemos
isso/ E nós não fazemos nada/ Há um índio pele vermelha/ Mas ele não está
pintado de vermelho/ É o sangue de um coração selvagem/ Vida negociada
por ouro e árvores/ Todos vemos isso/ Mas não fazemos nada/
Aluquissarrerá / Na minha TV – Eu vejo as mesmas velhas notícias e rostos/
No Rio – Outra tragédia na favela/ Mais pessoas morreram/ Todos vemos
isso/ Mas não fazemos nada/ O congresso quer novas leis/ O presidente quer
mais dinheiro/ Quando é época de eleições/ Todos se tornam caras legais/
Todos vemos isso/ Mas não fazemos nada/ Onde você acha/ Que estão as

árvores das florestas?/ Para onde você acha que foi nosso ouro roubado?/
 Você acha que essa miséria é culpa nossa?/ Todos vocês dizem/ A mesma
 coisa/ Mas vocês danaram/ Nossa terra/ Você irá ajudar?/ Esqueça seu
 dinheiro/ E faça o que você puder/ O povo sabe de tudo/ Mas no Domingo
 tem futebol/ E se você não tem nada pra comer/ E nenhum lugar pra viver/
 Sem problema, cara/ Temos carnaval.⁷⁸

Podemos identificar o caráter de devir minoritário em relação ao pensamento técnico em quatro momentos: criança negra e pobre em situação de rua; os índios; os moradores das favelas que sofrem com a violência por parte da polícia e dos comandantes do tráfico de drogas; a devastação da mata e a exploração dos bens naturais. A acusação ao modelo fáustico, em seu devir minoritário, surge aqui em forma de ataque à concentração de renda causadora de abismos sociais e ao racismo que a acompanha; a exploração da natureza e o genocídio dos povos indígenas em busca de matéria-prima para a produção industrial de bens de consumo. Em todas as instâncias fáusticas apontadas, de modo implícito, vive, conforme já assinalado nesta dissertação, a oferta prometeica – que não escapa à “concepção judaico-cristã da natureza como terra a ser dominada” (GALIMBERTI, 2006, p. 543) – de que “a natureza não tem mais em vista o conhecimento de suas leis imutáveis, a que se dedicava a *theoría* grega, mas as intenções de projetualidade humana, que [...] conhece para dominar” (GALIMBERTI, 2006, p. 544). A eficiência técnica a serviço da economia que pretendia certa equanimidade sobre a distribuição do capital falhou e a segregação foi inevitável. Bem como a promessa de melhoria da vida da humanidade, por meio da exploração da terra, objetivando o desenvolvimento de produtos que tornassem nossa existência mais confortável e justa, acarretou o massacre de povos originais e desastres ambientais. Não obstante, a letra ainda destaca a condição de passividade dos espectadores das mídias de massa diante da TV, conforme os versos “Na minha TV – Eu vejo as mesmas velhas notícias e rostos/ No Rio – Outra tragédia na favela/ Mais pessoas morreram/ Todos vemos isso/ Mas não fazemos nada”. O ser humano é colocado na condição de sujeito e tem seus afetos administrados numa relação estabelecida de forma unilateral.

⁷⁸ *There's a poor – black child/ crying – walking on the streets/ looking for water and bread/ but he only finds scorn/ we all see it/ but we do nothing/ there's a red faced indian/ but he isn't painted in red/ it's just blood of a wild heart/ life traded by gold and trees/ we all see it/ but we do nothing/ Aluquissarrerá/ on my TV – I just see the same old news and faces/ in Rio – another tragedy in the favela/ more people died/ we all see it/ but we do nothing/ the congress wants new laws/ the president wants more money/ but when it is election time/ they turn into nice guys/ we all see it/ but we do nothing/Where do you think/ the rain forest trees are ?/ where do you think our stolen gold went to?/ do you think this poverty is our fault ?/ you all say the same thing/ but you damage/ our land/ children made in Brazil/ sent to Europe/ as cheap merchandise/ the dirty dealers pull the children's gut and sell it/in the black market/ the people know everything/ but on sunday there's soccer/ and if you have nothing to eat/and nowhere to live/no problem, man/ we have carnival (OVERDOSE, 1993, tradução nossa).*

Portanto, se antes havia uma presunção prometeica de que as mídias fossem instrumentos técnicos de democratização e deliberação, agora haveria apenas um cenário fáustico de monólogo midiático e controle dos sujeitos almejando satisfazer a Técnica em sua Vontade-de-Técnica.

3.2 *Heavy Metal*: as letras como contos orientados por mitemas fáusticos e prometeicos

*Tudo se passa
Num Egito de corredores aéreos,
Numa galeria sem lâmpadas
À espera de que Alguém
Desfira o violoncelo
Ou teu coração?
Azul de guerra
Murilo Mendes⁷⁹*

As músicas *Heavy Metal*, sobretudo os subgêneros *Death*, *Thrash* e *Black Metal*, com exceção daquelas que recebem o nome de “baladas”,⁸⁰ são executadas de forma rápida e, como é o caso de alguns exemplos acima, com certa violência. De modo geral, a letra do gênero musical também tem a característica de contar a história de alguma coisa de modo sintético e agressivo. Em certos aspectos, essas propriedades se aproximam daquilo que se define, dentro das modalidades literárias, como sendo um “conto”. Júlio Cortázar, escritor argentino, em seu texto “Alguns aspectos do conto” (1999), apresenta alguns traços essenciais ao conto, por exemplo, “[...] o de recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhes determinados limites, mas de maneira tal que esse recorte opere como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1999, p. 351). O contista é obrigado:

[...] a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe que o episódio visual ou literário contido [...] no conto. Um escritor argentino muito amigo do boxe me dizia que, no combate que se dá entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance ganha por pontos, ao passo que o conto ganha por nocaute. Isto é verdade, pois o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom

⁷⁹ MOURA, Murilo Marcondes de. Janela do Caos. In: MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 343.

⁸⁰ Músicas em ritmo mais lento e cadenciado, de forma geral, tratando de temas de amores e paixões.

conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases. (CORTÁZAR, 1999, p. 351).

O olhar do escritor sobre o conto se aproxima muito daquilo que sustenta uma música *Heavy Metal*: rápido, veloz e agressivo, como um forte soco. O enunciado das letras, em sua expressão poética do mundo que cerca o autor, precisa ser transmitido em poucos minutos e alastrado com a potência de uma explosão. Nesse sentido, há nas letras uma expressão mais prosaica que propriamente poética, considerando o teor simplificado dos versos que evitam, pode-se inferir, propositadamente, sofisticações quaisquer. Isso não invalida o recado. Acreditamos que sua simplicidade seja, ao mesmo tempo, sua força, considerando sobretudo a temática urgente de que tratam e o viés apocalíptico.

O principal elemento de um conto é o tema e como esse tema será trabalhado pelo contista, como ele pode “irradiar algo para além de si mesmo” (CORTÁZAR, 1999, p. 352). O contista seria aquele “rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um tema e faz com ele um conto” (CORTÁZAR, 1999, p. 353). Um tema é fundamental para o conto e o contista, tal como para o *Heavy Metal* e seu letrista. E assim como outras formas de arte, a letra de música também se retroalimenta do mundo que a circunda e a seus compositores. No *Heavy Metal*, Fausto e Prometeu, em seu caráter mítico, expressam as relações sociais de um grupo em formas narrativas (TURCHI, 2003, p. 39), especificamente, em formas ficcionais que simbolizam a relação da humanidade com a Técnica. Identificar a recorrência desses mitos nos gêneros literários e demais gêneros artísticos é a base do que Gilbert Durand, em sua teoria da metodologia, chamou de “mitocrítica”:

Durand avança no sentido de mostrar que as grandes obras não falam de um homem e sua vida, mas do homem na sua universalidade que atravessa as diferenças culturais, históricas e sociais. A mitocrítica, perguntando-se por esse ponto antropológico primordial, quer descobrir um mito, sempre impregnado de heranças culturais, em que se integram as obsessões e os complexos pessoais [...] A mitocrítica, ao tentar evidenciar os mitos diretores e as suas transformações, em um autor ou em uma obra determinada, acaba por ampliar os limites do estritamente literário, para se abrir às questões sócio-histórico-culturais (TURCHI, 2003, p. 40-41).

Para além da discussão sobre considerar como grandes obras ou não os Textos do *Heavy Metal*, nos interessa capturar os saberes da metodologia de Durand para pensarmos como Fausto e Prometeu aparecem como mitos orientadores de certa produção do gênero, e, ainda, qual sua relação com as questões sócio-histórico-culturais no que tocam a questão da Técnica. Se o tema é a base de um conto, o eixo da mitocrítica seriam os “mitemas”.

No coração do mito, como no da mitocrítica, situa-se o mitema. Esse átomo mítico é de natureza estrutural [...] e seu conteúdo pode ser indiferentemente um motivo, ou um tema, ou um cenário mítico, um emblema, ou uma situação dramática. No mitema, o dinamismo “verbal” domina a substantividade. Mais ainda, uma vez que o mitema entra num sistema estatístico de frequência que define o mito, observa-se uma dupla utilização possível deste mitema estrutural, segundo os recalamentos, censuras de uma época ou de um meio dado. Um mitema pode se manifestar e semanticamente agir de dois modos diferentes: de maneira patente, pela repetição explícita de seu ou de seus conteúdos (situações, personagens, emblemas) homólogos, de maneira latente, pela repetição de seu esquema intencional implícito (DURAND *apud* TURCHI, 2003, p. 41).

Isto posto, a “[...] função da mitocrítica é a de revelar os mitemas, pertencentes simultaneamente ao criador e ao fundo arquetipal comum da humanidade, de dada obra literária e, por extensão, pedagógica ou histórica” (ARAÚJO; SILVA, 2003, p. 351). Os mitemas, por sua vez, conforme o recorte acima, são encontrados em “situações, personagens, emblemas”, ou seja, lugares que fazem ressoar e ou ecoar os mitos a serem desvelados.

De modo contumaz, a mitocrítica é interpelada como sendo uma extensão da mitanálise, que seria, grosso modo, uma abordagem mais ampla da “[...] actuação das correntes mitogénicas, isto é, a presença de mitos diretores, configuradores dos fenómenos socioculturais” (ARAÚJO; SILVA, 2003, p. 351). Entretanto, como já se deve fazer perceber, a separação radical entre os dois métodos é impossível. Isso porque, numa perspectiva mitocrítica, fica evidente, segundo Filipe Araújo e Armando Silva (2003, p. 350), que o contexto sociocultural “joga sobre a criação particular”; já na perspectiva mitanalítica, as obras de arte seriam parte integrante da análise dos dados socioculturais. Contudo, por uma questão de critério, assumiremos nossa pesquisa como sendo uma abordagem mitocrítica, uma vez que será a partir das categorias de mitemas que se relacionam com a Técnica que iremos encontrar Fausto e Prometeu como mitos diretores das letras de Sepultura e Overdose, compondo, conseqüentemente, um imaginário expresso em Textos musicais fáusticos e prometeicos.

Sendo assim, destacamos três categorias de mitemas que irão estruturar nossa base de reflexão sobre o imaginário prometeico e fáustico nas duas bandas: “guerra”, “biotecnologia”, “*mass media*”.⁸¹

⁸¹ Adotaremos o termo *mass media* para nos referirmos aos sistemas de comunicação em massa, por uma questão de coerência, dado que esse é o termo usado por Umberto Galimberti, um dos teóricos norteadores desta pesquisa.

4 PROMETEU E FAUSTO SOB OS ESCOMBROS DO SÉCULO XX: O IMAGINÁRIO PROMETEICO E FÁUSTICO NO *HEAVY METAL* DAS BANDAS SEPULTURA E OVERDOSE

*Meus olhos são pequenos para ver
a massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados.*

Carlos Drummond de Andrade⁸²

Vimos até aqui que a Técnica é inerente ao ser humano. Nós a constituímos e somos constituídos por ela, inevitavelmente. Nossas práticas e saberes, gestos e hierarquias, são organizados imaginariamente, compondo o que compreendemos por “real”, tendo a Técnica como um dos principais motores de nossa forma de pensamento. Ciência é fé, racionalismo e subjetividade se atravessam, integrando aquilo que somos, o que construímos e como nos relacionamos frente ao tempo que passa e à morte que chega. Vivemos na “idade da Técnica”, sendo ela “nosso mundo” e a “essência do homem” (GALIMBERTI, 2006, respectivamente, p. 7, 8 e 9).

Estando a Técnica “inscrita por inteiro na constelação do domínio” (GALIMBERTI, 2006, p. 11), ela é o elemento que põe em tensão as forças prometeicas – que pretendem o domínio da natureza, a partir de uma perspectiva utopicamente prudente – e as forças fáusticas – que pretendem a exploração infinitista da natureza e dos corpos, num ciclo de vontade-de-Técnica insaciável. A saga “Técnomítica” que a humanidade atravessa toma ares de um “*pathos* metafísico” (MARTINS, 2012, p. 18), ou daquilo que Hermínio Martins denominou, na esteira de Victor Ferkiss, de “gnosticismo técnico-científico”.⁸³ Em suma, por meio da Técnica, viceja a vontade do homem de se assentar ao lado dos deuses, sejam eles Zeus ou Mefistófeles.

A arte expressa nossa saga Técnica, em forma de romances, poemas, filmes, música, e assim por diante. Para Deleuze e Guattari (2010, p. 193), a arte “é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos [...] as sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”. Da perspectiva dos estudos do imaginário,

⁸² MOURA, Murilo Marcondes de. Visão 1944. In: MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 152.

⁸³ Sobre gnosticismo técnico-científico de Martins, nos debruçaremos adiante, no subcapítulo “4.2 Biotecnologias”.

a arte é uma “criação de mundos” (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 150). Em síntese, um *outrém* que excede o vivido por meio da criação, onde:

[...] há obras de arte que dizem comigo, outras que me antecipam, outras que me repetem, sem contar as que me contradizem, as que me desmentem, as que abrem mundos dentro de meus mundos. Como quer Deleuze, escrever (mas isso vale para todo processo de criação artística) é tornar visível o invisível, audível o inaudível, dizível o indizível, pensável o impensável, assim como Lyotard dirá da arte como a presentificação do impresentificável (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 152).

A distorção da guitarra, o vigor da bateria e baixo ligados a um vocal colérico, tudo em alto volume, musicalizando agressivas letras, trazem à baila questões veladas da Técnica que são normatizadas ou simplesmente ignoradas pelo senso comum. No “plano de composição estética”, que comporta afectos e perceptos, surgem esses mundos outros no imaginário *Heavy Metal*.

A partir da seleção de três mitemas axiais, conforme já dissemos – guerra, biotecnologia e *mass media* – propomos analisar o plano de composição estética de letras selecionadas de Sepultura e Overdose, a partir de símbolos e iterações simbólicas que revelem as relações entre os mitos de Prometeu e Fausto, sob o viés da Técnica.

4.1 Guerra

O homem gosta de criar e de abrir estradas, isto é indiscutível. Mas porque ama também, até a paixão, a destruição e o caos?

Dostoiévski⁸⁴

As letras compostas a partir das temáticas de guerra são as mais comuns entre as variantes do gênero *Heavy Metal*. De modo geral, as composições são anacrônicas, ou seja, não dizem sobre ou não se referem necessariamente às grandes guerras contemporâneas. Há vertentes líricas no *Heavy Metal* que falam de guerras em tempos medievais,⁸⁵ usando de uma espécie de escapismo temporal e espacial típico dos Românticos; outras encenam suas batalhas em futuros distópicos;⁸⁶ e ainda bandas que enfatizam guerras historicamente muito

⁸⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 46.

⁸⁵ Como é o caso da banda norte-americana *Manowar*.

⁸⁶ A banda inglesa Fear Factory, por exemplo, aborda o domínio do tecnológico sobre a humanidade. Uma visão totalmente fáustica, sob o olhar de Hermínio Martins.

bem localizadas.⁸⁷ As letras de guerra em Sepultura e Overdose transitam entre guerras coevas – no caso dos discos de que tratamos aqui, entre as décadas de 1980 e 1990 – e possíveis desdobramentos dessas guerras, que irão revelar paisagens apocalípticas e contextos distópicos. Assim, ao usarmos a expressão “guerra”, nos referimos à guerra bélica, expressão direta e radical que quase desconhece aspectos outros do significado do termo. Contudo, lembramos as letras não aparentam a pretensão de fazer referência direta a acontecimentos vividos pelos integrantes das bandas. Desse modo, não buscaremos aqui apontar nessas composições as relações entre poética e história, mas sim manter o foco nos aspectos fáusticos e prometeicos que fazem da guerra um dos bastiões da Técnica.

Dada a impossibilidade de tratar de todas as músicas referentes ao tema na presente dissertação, elencamos algumas daquelas que se expressam de forma mais íntima com as enunciações de guerra, e serão abordadas em momentos precisos na dissertação, a saber: “War” (Spt), “Beneath the Remains” (Spt), “Territory” (Spt), “Arise” (Spt) “Messengers of Death” (Ovr), “Nuclear Winter” (Ovr), “Postcard from Hell” (Ovr) “Século XX” (Ovr).⁸⁸ A sensação de falta de perspectiva é comum a todas as canções, nas quais tormentos do presente têm caráter irreversível e o futuro se apresenta como um mundo pós-apocalíptico.

De início, destacamos a canção “Século XX” (Ovr), originalmente gravada em 1985, no álbum dividido com a Sepultura. As letras são carregadas de incertezas quanto ao futuro: “Meus sonhos vão se desabando/ Não sei como aguentar/ O mundo está errado/ Não sei se vai se salvar” (OVERDOSE, 1990). Malgrado a guerra não se apresentar de forma direta na composição, seu título, associado à capa do álbum, que traz uma paisagem pós-apocalíptica atravessada por um soldado que simboliza a morte, nos levam a pensar no século XX como a centúria das guerras sob regência ostensiva da vontade-de-técnica. Alain Badiou (2007), em seu livro *O século*, consegue identificar no século passado um percurso que se inicia com uma promessa prometeica, pois:

[...] o século XX começa com uma largada excepcional. Consideremos como seu prólogo as duas grandes décadas entre 1890 e 1914. Em todas as ordens do pensamento, esses anos representam o período de invenção excepcional, período de criatividade polimorfa comparável apenas com a renascença florentina ou com o século de Péricles [...] Em 1905, Einstein inventa a relatividade restrita [...] em 1900, Freud publica *A interpretação dos sonhos*, dando à revolução psicanalítica sua primeira obra-prima sistemática [...] O

⁸⁷ A banda mineira Holocausto abordou, em quase a totalidade de sua carreira, temáticas sobre a Segunda Guerra Mundial, atacando frontalmente a ideologia nazista.

⁸⁸ A partir deste ponto, em que os nomes das bandas e de suas músicas serão mais recorrentes ao longo do texto, passaremos a utilizar as siglas *Spt* e *Ovr* para identificar a atribuição das músicas de Sepultura e Overdose, respectivamente.

próprio cinema, recém-inventado, encontra em Méliès, Griffith, Chaplin, seus primeiros gênios. Não se chegaria ao fim da enumeração dos prodígios desse breve período (BADIOU, 2007, p. 18).

No entanto, com o passar do tempo, as projeções de um centenário promissor revelam um destino fáustico:

[...] Imediatamente após, é como longa tragédia, cujo colorido vai ser estabelecido pela Primeira Guerra Mundial, a da utilização sem dramas, do material humano [...] Perguntemo-nos: os terríveis anos 30, ou 40, e ainda 50, com as guerras mundiais, as guerras coloniais, as construções políticas opacas, os massacres em massa, as empreitadas gigantescas e precárias, as vitórias cujo custo é tão elevado que parecem derrotas, tudo isso está em relação, ou em não-relação, com a largada aparentemente tão luminosa, tão criadora, tão civilizadora que constituem o primeiro ano do século? Entre as duas frações do tempo está a Primeira Grande Guerra. Qual é, então, a significação dessa guerra? Ela é o resultado, ou o símbolo de quê? (BADIOU, 2007, p. 19).

A canção “Século XX” (Ovr) diz sobre os sonhos de um futuro democrático, estável e confortável à humanidade, que vai, aos poucos, se convertendo em ruínas. Ruínas que a humanidade ostenta como memória daquilo que poderia ter sido, mas que foi absorvido por uma ambiência morfética: “Saio pelas ruas da cidade/ Ver o que mudou/ Tudo é tão estranho/ Não dá para acreditar [...] Pego o caminho de casa/ Confuso e assustado/ Tudo que foi belo/ Perdido e arrasado” (OVERDOSE, 1990). A largada luminosa e criadora do início do século, à qual alude Badiou, nos remete diretamente ao mito de Prometeu. A luminosidade do fogo que carrega o titã grego faz emergir as paixões pela capacidade técnica da humanidade, que a liberta dos deuses. A potência criadora que soergue das chamas prometeicas desperta o mitológico paradoxo paixão/racionalidade e sublima a vontade de eficiência técnica para o brilho desejoso de amores acalorados, desde tempos imemoriais. De acordo com Gaston Bachelard:⁸⁹

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sob as profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura [...] É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando

⁸⁹ Aqui não nos interessa a perspectiva metafísica de Bachelard, e sim a percepção poética dos elementos enquanto temperamentos de um imaginário.

se quer brincar demasiado de perto com as chamas (BACHELARD, 1994, p. 11-12).

Da perspectiva de Bachelard, a guerra se apresenta como um dos castigos da proximidade ao fogo prometeico da Técnica, revelando um cenário paradoxal: o fogo oferecido à humanidade pelo titã grego traz consigo as chamas das profundezas infernais, contíguas a Mefistófeles, para conduzir o pacto fáustico beligerante. Esse é tom da letra de “War” (Spt), que traz imagens de um terror quase psicodélico. Almas conduzidas ao Inferno, como se pagassem o preço pela eficiência técnica da lâmina forjada por um ferreiro.

Visões infernais atormentam nossas mentes/ Piscinas de sangue espalhadas pelo mundo [...] Guerra!!! [...] O pôr-do-sol negro quebra o silêncio/ O último grito de dor é ouvido/ A Morte queima suas vítimas/ Mandando suas almas para o inferno/ Sinta a lâmina em seu sacrifício.⁹⁰

“War” (Spt) poderia ser interpretada como uma canção sobre uma humanidade castigada pelas guerras. No entanto, há outra leitura possível, que vai além da visão penitente do imaginário judaico-cristão. De acordo com Walter Benjamin (1985), a guerra não seria propriamente um castigo da Técnica, mas a “revolta da Técnica”. Para o autor, a Técnica vem exigir em forma de material humano aquilo que lhe foi retirado em forma de matéria natural. Tal como Mefistófeles vem a Fausto exigir sua alma como forma de pagamento pelo pacto firmado, a Técnica vem exigir a alma de soldados e vítimas de guerra. Visões infernais.

Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar aura. [...] Na época de Homero, a Humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos, agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (BENJAMIN, 1985, p. 196).

A revolta da Técnica, ou o destino fáustico a partir de um princípio prometeico que se finda na guerra, possui seus agentes sepulcrais: mensageiros da morte e de gritos de dor.

Em algum país/ Outra guerra começa/ Invasores roubando a paz/ Com os seus pés sujos/ Sentados em cadeiras de descanso/ Eles não se preocupam, eles não se importam/ Presidentes sempre sorridentes/ Enquanto soldados morrem/ Mensageiros da Morte/ Trazendo a guerra em suas mãos/ Eles não

⁹⁰ *Infernal visions torment our minds/ Pools of blood spreaded through the world [...] War!!! [...]The black sunset/ breaks out the silence/ The last scream of pain is heard/ Death burns its victims/ Sending their souls to hell/ Feel the blade in your sacrifice.* (SEPULTURA, 1985; tradução nossa).

querem ver a verdade/ Eles estão nos levando ao fim/ Muita conversa, muita discussão/ Diplomacia tola/ Eles continuam dizendo um ao outro/ A mesma ideologia/ Eles estão cegos? Eles não podem descobrir/ O que temos visto/ Eles estão jogando um jogo real/ Isso ninguém vai ganhar.⁹¹

“Messengers of Death” (Ovr) traz aspectos essencialmente (geo)políticos da Técnica em relação aos temas de guerra. A começar pelo aspecto geograficamente indeterminado, “alguns países”, e aleatoriamente repetitivo, “outra guerra começa”, que parte de uma relação colonizador/colonizado, “invasores roubando a paz”. A letra denota relações de poder definidas, nas quais as hierarquias são bem localizadas. Presidentes, diplomatas e outras possíveis figuras públicas e de autoridade permanecem em “cadeiras de descanso”, delegando ordens de guerra, “enquanto soldados morrem”. Entretanto, de acordo com Ernst Jünger, ainda em 1930, esse modelo de práticas beligerantes em que há aquele que manda e aquele que obedece, se organiza a partir de um modelo imperialista que começa a se desfazer em meados do século XIX e se reorganiza, de outros modos, no século XX. “Messengers of Death” (Ovr) apresenta um cenário que constitui aquilo que o filósofo conservador chamou de “mobilização parcial”, uma abordagem anterior ao seu sofisticado conceito de “mobilização total”,⁹² pensado a partir da modernidade. Diz Jünger:

[...] ainda na segunda metade do século XIX, guerras podiam ser preparadas, conduzidas e ganhas pelos gabinetes conservadores, ante os quais a representação popular era indiferente ou mesmo antipática. Certamente, isso pressupunha uma estreita relação entre o exército e a coroa, uma relação que, através do novo sistema de serviço militar universal, experimentara apenas uma modificação superficial e que, em seu âmago, ainda pertencia ao mundo patriarcal. Ademais, tal relação pressupunha um certo cálculo estimativo de armamentos e custos que fazia a guerra aparecer como uma despesa das forças e meios presentes deveras extraordinária, mas de modo algum sem limites. Nesse sentido, mesmo à mobilização geral aderida ainda o caráter de uma medida *parcial*. Essa restrição não corresponde somente à limitada abrangência dos meios, mas, ao mesmo tempo, a uma razão de Estado peculiar. O monarca possui um instinto natural que o previne de ir além do arco dos domínios dinásticos. Parece-lhe menos preocupante a fundição de seu tesouro do que o crédito concedido pela representação popular e, para o momento decisivo da batalha, ele reserva, de preferência a um contingente de voluntários, suas próprias guardas. Esse instinto é ainda viçoso nos prussianos de todo século XIX (JÜNGER, 2002, p. 192).

⁹¹ *In some country/ Another war begin/ Invaders stealing peace/ With their dirty feet/ Sitting on resting chairs/ They don't worry they don't care/ Presidents always smiling/ While soldiers are dying/ Messengers of Death/ Bringing war in their hands/ They don't wanna see the truth/ They're leading us to the end/ Too much talking much discussing/ Foolish diplomacy/ They keep telling each other/ The same ideology/ Are they blind?/ They can't discover/ What we have seen/ They're playing a real game/ That no one will gonna win.* (OVERDOSE, 1985; tradução nossa).

⁹² Conceito que veremos com mais atilamento no mitema *mass media*.

Desse modo, a letra não deixa transparecer de fato quem seriam os mensageiros da morte, se os monarcas e/ou chefes de Estado, em seus salões e gabinetes, ou os soldados enviados à guerra. Contudo, são ostensíveis os desdobramentos fáusticos de uma guerra. Sobretudo a questão política, que, perdendo sua função originária, se tornou essencialmente técnica. A crítica presente nos versos de “Messengers of Death” (Ovr) a uma tola diplomacia que opera apenas como um conjunto de falácias partícipes de uma mesma ideologia, e que, na verdade, acumula guerras na história da humanidade, denota parte da mutação contínua do conceito de política. Esvaece-se com o passar do tempo a concepção primordial de política, que nasce na Grécia (e possui uma carga prometeica, se pensarmos que é projetada nas noções de “justo, “belo” e “bom”), qualificando, então, o ser humano como um sujeito político, portanto, insuficiente a si mesmo e que “só pode sobreviver agrupando-se aos seus semelhantes”.⁹³ Na política da idade contemporânea, a idade da Técnica, esta passa a decidir sobre as questões políticas (GALIMBERTI, 2006, p. 509) de modo fáustico, requisitando aquilo que seria dela desde sempre. A palavra final, de base tecnocrata, define a sociedade e a participação dos indivíduos a partir de premissas funcionais, abstraindo funções e papéis. Diz Galimberti:

Se nas sociedades complexas de alto nível tecnológico quem expressa a complexidade não podem ser os simples indivíduos, mas seus papéis e funções, o antigo conceito político como governo de uma sociedade feita de homens, com o intento, como queria Aristóteles, de criar para eles as condições de uma vida “boa e feliz”, é definitivamente superado e substituído por uma concepção da política que não governa mais os homens, mas ações, interações, estruturas, funções, específicas competências com níveis de abstração muito diferenciados, porque só assim a complexidade social se torna compatível com o cálculo técnico [...] A política, tecnicamente condicionada, não toma mais em consideração o indivíduo em sua inteireza e na concretude da sua vida, mas só na sua funcionalidade, e de sua parte o indivíduo não pertence enquanto tal à sociedade, mas dela toma parte limitadamente ao seu papel (GALIMBERTI, 2006, p. 515).

A fluidez da “política tecnicizada”, nas sociedades complexas, compromete hierarquizações cristalizadas mesmo nos universos das guerras, como “Messengers of Death” (Ovr) deixa transparecer na sequência de seus versos.

Nas sociedades complexas, o poder não se expressa mais sob a forma de domínio, que pressupõe a subordinação de uma parte da sociedade a outra, mas [...] sob as formas da relação reflexiva, a qual pressupõe a difusão dos centros de poder que se condicionam reciprocamente e que, segundo as circunstâncias e os pontos de vista, exercem alternativamente o papel de subordinado ou de comandante (GALIMBERTI, 2006, p. 513).

⁹³ GALIMBERTI, 2006, p.494.

De todo modo, as guerras envolvem atores mais ou menos definidos, ainda que temporariamente, e de acordo com interesses que não são repassados à sociedade com a devida transparência. Podemos inferir que as letras expressam, de alguma maneira, disputas por territórios – simbólicos, discursivos e materiais – que têm, no ápice de seus conflitos, a guerra.

As guerras operam a partir de um paradoxo: a disputa por territórios, mais acentuadamente no que tange a demandas por espaços geográficos, traz de forma intrínseca a percepção da finitude dos espaços reclamados e limitações de sua organização e distribuição. Por outro lado, o ato mesmo de guerra, na idade da Técnica moderna, e o uso de seus artefatos técnicos beligerantes, de alta capacidade de obliteração, ignora as limitações do espaço e a possibilidade de autodestruição. Uma imagem fáustica, portanto infinitista, que se resume à “vontade de poder”, como afirma Hermínio Martins:

A imagem fáustica da técnica moderna foi sempre e necessariamente “infinitista”. Pois, de acordo com essa imagem, o que está na raiz de técnica moderna é a vontade, a “vontade de poder” que em última análise não passa de “vontade de vontade”. Assim, em agudo contraste com as teorias prometeicas da técnica, de modo nenhum se trata de um princípio de “suficiência”, de uma resistência interna ou introjetada ao seu dinamismo, porque nenhum estado de coisas definitivo pode valer como satisfação final para a vontade de poder (MARTINS, 2012, p. 56).

A questão da “vontade de poder” e da disputa por territórios que envolveram as guerras ocorridas no século XX foi abordada de forma direta em canções como “Powerwish” (Ovr) e “Territory” (Spt).

A mola principal, energia, empurrando a todos nós/ Forte impulso que nos leva a leis de sobrevivência/ Nós desejamos matar e morrer/ Nós criamos grandes guerras e construímos sólidas ideologias/ Nós subjugamos e profanamos/ Nós negamos nossa cultura por uma força interior maior/ Nós destruimos e criamos/ Por desejo de Poder/ Nós comandamos e escravizamos/ Por desejo de Poder/ E não podemos diminuí-lo/ Nós corrompemos e sorrimos/ Por desejo de Poder/ Agora nós vivemos e morremos/ Por desejo de Poder/ E nós não iremos parar/ Guerra estranha, sem começo nem fim.⁹⁴

De início, destaca-se em “Powerwish” (Ovr) a ideia da mecanização da vida, por meio de imagens que aludem a um tipo de corpo-mecanizado, movido de modo involuntário – empurrado – e conduzido à sobrevida. O corpo/mola impulsiona desejos homicidas e

⁹⁴ *Mainspring, energy, pushing us all/ Strong impulse leading us to survival laws/ we wish to kill and live/ we make big wars and build solid ideologies/ we subjugate, and we desecrate/ we deny our culture for a major force inside/ we destroy and create/ (for powerwish)/ we command and we enslave/ (for powerwish)/ and we can't tear it down/ we corrupt and we smile/ (for powerwish)/ now we live and we die/ (for powerwish)/ and we won't stop it now/ strange battle, with no start, no end* (OVERDOSE, 1992, tradução nossa).

autodestrutivos, concentrados no viver em guerras, sendo o grande motor o “desejo de poder”. A ideia da construção seguida da destruição aparece em ordem invertida – “nós destruímos e criamos” –, o que conduz à ideia de que a destruição também é uma forma de construção. Para dizer melhor: o princípio prometeico do fogo criativo roubado de Zeus é convertido no entusiasmo fáustico do fogo pactual com Mefistófeles: o primado da decomposição sobre a composição.⁹⁵ A ideia do controle da natureza tentando o bem comum da humanidade é desprezada. O horizonte é infinito: “não iremos parar”. As relações reflexivas que antecipam a difusão dos centros de poder são marcadas, sobretudo, no final da letra: a guerra é estranha, e é impossível ao indivíduo capturar seu início ou seu final.

Entretanto, para Badiou, a guerra não é estranha, mas íntima do beligerante século XX: “[...] Sem dúvida é a principal caracterização do século, depois da paixão pelo real: foi o século da guerra. Isso não quer dizer apenas que ele está repleto, até hoje, de guerras ferozes, mas sim que tem estado *sob o paradigma da guerra*” (BADIOU, 2007, p. 60). A ideia de guerra na idade técnica é sempre a da “guerra decisiva, da última guerra” (BADIOU, 2007, p. 61). Assim, a última guerra não chega, não se confirma, mas alimenta a sensação constante da expectativa de guerra. Justamente essa última batalha não indica seu fim, e sua origem pertence a tempos perdidos. O que determina o fim de uma guerra é somente outra guerra, ainda que sejam outras categorias de guerra (BADIOU, 2007, p. 61). A questão da paz se torna sempre um projeto bélico que culminará na guerra definitiva. Assim, como emerge na letra de “Messengers of Death” (Ovr), a guerra se torna o paradigma subjetivo do século XX (BADIOU, 2007, p. 65). De certa maneira, como já mencionamos, um paradigma das competições por territórios, em amplo sentido. Vejamos o caso da música “Territory” (Spt), na qual esse tema é acentuado:

Um homem desconhecido/ Fala para o mundo/ Sugando sua confiança/ Uma armadilha em cada palavra/ Guerra por território/ Controle de escolha/ Por trás da propaganda/ Informação pobre/ Para administrar sua raiva/ Guerra por território/ Guerra por território.⁹⁶

A canção é um manifesto, uma denúncia em relação a processos discursivos que intentam o controle do sujeito e a dominação do território, que não é necessariamente

⁹⁵ No subcapítulo sobre “Biotecnologias”, iremos explorar com mais detalhes a conversão dessas perspectivas.

⁹⁶ *Unknown Man/ Speaks To The World/ Sucking Your Trust/ A Trap In Every World/ War For Territory/ Choice Control/ Behind Propaganda/ Poor Information/ To Manage Your Anger/ War for territory/ War for territory.* (SEPULTURA, 1993; tradução nossa).

geográfico, podendo ser também simbólico, uma vez que a disputa por território pode ir além do campo físico, tomando a esfera do sensível.

A princípio, na primeira frase da primeira estrofe, fala-se de “um homem desconhecido”, sem nome, e inominável, que se dirige ao mundo. Esse homem não representa um líder específico, mas um agente discursivo que pode ser, sim, um líder político, religioso, ou uma corporação, como uma grande empresa ou partido político. Esse sujeito, de discurso capcioso, esgota a confiança da audiência e a convence com seus argumentos. Notemos que esse homem é um desconhecido. Sua figura e seu rastro são desconhecidos, mas ele demonstra autoridade e poder sem revelar seu vestígio natalício: apresenta um discurso, aparentemente, irrefutável, naturalizado (e, portanto, de fácil aceitação, de maneira que sugue a confiança do sujeito), como se nada tivesse sido dito anteriormente para construir esse cenário, morosamente. E nesse processo consistiria o alerta: “uma armadilha em cada palavra”. Armadilhas do poder. A disputa de território se dá através de um jogo complexo de relações e disputas simbólicas que não se encontra restrito à disputa geográfica, expandindo-se para uma disputa de lugar e sentimento de pertença, considerando-se o lugar, local ou, ainda, localidade, como o “[...] conceito de um espaço determinado, limitado, com seu conjunto de relacionamentos sociais estreitos, baseados em fortes laços de parentesco e tempo de duração da residência” (FEATHERSTONE, 1997, p. 145).

Enfatizando visualmente a guerra pelo território, o videoclipe de “Territory” (Spt) foi um dos mais vistos e comentados da comunidade fonográfica mundial. A peça audiovisual traz cenas dos conflitos entre Palestina e Israel, paisagens retratando a região e as ruínas da antiga fortaleza de Massada, no Mar Morto, entre cenas do cotidiano na cidade de Jerusalém e nos alojamentos palestinos, incluindo, ainda, flashes de confrontos armados e de negociações de paz, reunindo momentos emblemáticos da indecível disputa entre os dois povos. Apesar do que denuncia o videoclipe, os palestinos estão sendo varridos dia a dia de seu território. Nesse momento, resta apenas algumas migalhas do território palestino que, sob ação imperialista de Israel e EUA, em breve, deixará de existir. A gravação do clipe tem uma ambiência etnográfica. Inclusive, em uma das cenas, os integrantes da banda aparecem tomando um chá típico em uma tenda armada por um grupo de beduínos em meio ao deserto.⁹⁷

A “estética das ruínas” decorrentes das guerras, em suas formas variadas, como a que é explorada na letra de “Territory” (Spt) e transmediatizada no videoclipe, ao usar imagens do

⁹⁷ Sugestão de link para mais detalhes sobre o videoclipe:
<<https://whiplash.net/materias/melhores/108708.html>>.

muro das lamentações em Jerusalém, do Massada e de guetos palestinos, é recorrente nas vertentes mais pesadas do *Heavy Metal*. A letra de “Beneath the Remains” (Spt) expressa, mais uma vez, como o início de uma guerra permanece em inalcançável compreensão e temor por uma guerra nuclear.

No meio de uma guerra que não foi iniciada por mim/ A profunda depressão dos restos nucleares/ Eu nunca pensei, nunca pensei sobre este acontecimento para mim/ Proliferações da ignorância, ordens que são para destruir/ Campos de batalha e matança, agora eles significam minha casa e meu trabalho/ Quem ganhou?/ Quem morreu?/ Debaixo dos escombros/ Cidades em ruínas, corpos comprimidos em campos minados/ Jogo neurótico de vida e morte/ Agora posso sentir o fim, premonição sobre minha hora final/ Uma triste imagem de tudo.⁹⁸

Os restos, as ruínas, poderiam ser julgados apressadamente como imagens unicamente fáusticas atreladas aos temas de guerra. Memórias que falam de tempos de paz, das vozes que circulavam pelas cidades e que foram silenciadas por eficientes instrumentos técnicos de aniquilação da vida – bombas, metralhadoras e mísseis –, projeções de uma vida em harmonia lançadas sobre as ruínas, formando a aura de um certo “poderia-ter-sido”, que, em verdade, possui uma raiz profundamente cravada em uma premissa prometeica. De acordo com Andreas Huyssen (2014, p. 91), as ruínas, sobretudo aquelas preservadas no século XX, podem esconder

[...] a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros. O que está em jogo é uma nostalgia da modernidade que não se atreve a dizer seu nome, depois de reconhecer as catástrofes do século XX e os danos remanescentes da colonização interna e externa. Contudo essa nostalgia persiste, esforçando-se por buscar algo que se perdeu com o término de uma forma anterior de modernidade. O código dessa nostalgia é a ruína (HUYSEEN, 2014, p. 91).

As vidas perdidas em meio à guerra e o que restou dos espaços de convivência tornados campos de batalha por territórios unificam aquilo que foi, aquilo que é e o que poderia ter sido. As ruínas, o passado de um futuro, antes, mais que perfeito, são o elo entre “a mítica idade do ouro, que o homem perdeu, a técnica como remédio concedida pelos deuses e o passado como saudade” (GALIMBERTI, 2006, 54). As chamas de Prometeu, que se se

⁹⁸ *In the middle of a war that was not started by me/ deep depression of the nuclear remains/ I've never thought of, I've never thought about this happening to me/ Proliferations of ignorance, orders that stand to destroy/ Battlefields and slaughter, now they mean my home and work/ Who has won?/ Who has died?/ Beneath the remains/ Cities in ruins, bodies packed on minefields/ Neurotic game of life and death/ Now I can feel the end, premonition about my final hour/ A sad image of everything.* (SEPULTURA, 1989; tradução nossa).

elevaram mais alto como nunca no início do século XX, iluminaram também a face de Fausto, e passaram a viver em relação paradoxal com “A Besta”.⁹⁹

Como mencionamos, as ruínas, ou aquilo que resta, não se limitam aos espaços da cidade, às obras arquitetônicas e aos grandes prodígios da engenharia civil, mas também pode ser compreendida como as ruínas de modos de ver o mundo e da relação dos corpos com o espaço. A nostalgia de outro mundo que não se sabe bem dizer qual foi e a ânsia de um futuro que não chega, são afetos que podem ser despertados por um cenário de impotência e desespero, seja o indivíduo atingido diretamente ou não. A segurança no projeto técnico de Prometeu é perdida frente à crueza revelada pelo pacto infinitista de Fausto. Pensando nesse aspecto, retornarmos à canção “Século XX” (Ovr), que expressa essa paisagem de modo mais intimista, conectada de forma mais intensa ao olhar do indivíduo, inseguro e perdido: “[...] Miséria guerra e fome/são coisas tão normais/paro para pensar/melhor seria não acordar/quero mudar para outro lugar/aqui não dá mais para viver/o mundo não é mais aquele/o tempo passou não volta atrás” (OVERDOSE, 1990).

De acordo com David Lapoujade (2015, p. 249), a formação de guetos miseráveis se dá durante o processo em que forças do capital e do aparelho estatal formam uma máquina de guerra negativa, da qual o único objetivo político é a guerra ela mesma. Uma guerra sofisticada e de difícil apreensão, pois, operando de acordo com seus contrários, “a nova máquina de guerra persegue novos objetivos de ordem econômica, financeira, tecnológica, a paz, a política, a ordem mundial” (LAPOUJADE, 2015, p. 250). O princípio desse novo modelo de guerra é carregado do discurso prometeico do domínio sobre o meio e sua organização total para recuperar o que foi “belo, perdido e arrasado”. No entanto, reside aí sua condenação mesma e o destino de morte é inevitável, ainda que se acredite viver. Os discursos de paz e segurança universais revelam a potência máxima de destruição das guerras. Dessa forma,

[...] se a máquina de guerra se torna uma máquina securitária mundial, globalizada, que tem por função, a partir daí, fazer a paz reinar, isso não quer dizer que ela perdeu sua potência de destruição. Pelo contrário, a descodificação generalizada dos fluxos é inseparável de uma organização mundial da miséria e da opressão, através de fomes devastadoras, de guerras endêmicas, de deportações, da completa dessocialização que ela impõe às populações por meio da multiplicação de guetos urbanos, de favelas inabitáveis [...] Tudo se passa como se assistíssemos permanentemente a operações de limpeza ou de desocupação, erradicação, depuração, penúria, segregação, purificação (étnica, econômica e social), todo um vocabulário e uma política higiênicos do despovoamento da terra (LAPOUJADE, 2015, p. 250).

⁹⁹ Referência ao poema de Óssip Mandelstam, “O Século”, escrito no início dos anos 1920. O autor se refere ao século XX como “A Besta”.

O que *Overdose* e *Sepultura* apresentam nas letras que selecionamos aqui em relação ao mitema da Guerra, entre tantos outros aspectos que nos é impossível considerar dentro das limitações deste trabalho, pode ser considerado algo próximo do que Antoine Compagnon chamou de “descida aos infernos”, ao se referir ao trabalho de organizar uma antologia de escritores contextualizados na Primeira Guerra Mundial (MOURA, 2016, p. 9). As duas bandas brasileiras se propõem a andar pelas trincheiras dos campos de batalha e viver uma experiência imaginária com o *front*. Conversam com os desgraçados da guerra, muitas vezes, vendo-se como estes. Contudo, apesar de a expressão usada por Compagnon poder suscitar aspectos negativos da relação entre escritores e a cultura da violência que dominou a paisagem no início do século XX – e que se estende até hoje, de modo mais velado pela grande mídia –, o que o crítico francês destaca é um “papel possível da poesia diante do horror” (MOURA, 2016, p. 9). Os poetas buscaram criar um contraponto, expressar vozes singulares em resposta à nebulosidade dos acontecimentos que acompanharam as grandes guerras (MOURA, 2016, p. 10). Do mesmo modo, a música também possui a potência de criar perspectivas outras de visões sobre o mundo, expressando-se poeticamente a partir de incontáveis possibilidades de teores e estilos. As bandas brasileiras, e o Brasil como um todo, não experienciaram diretamente, *in loco*, as grandes guerras da Europa, Oriente-Médio e África. Entretanto, na condição de um país periférico, vive as guerras que, unidas umas às outras, têm a potência destrutiva de uma centena de explosões nucleares: concentração de renda e desigualdade social geradora de violência, narcotráfico, etc. Isso coloca as bandas, e nos coloca, em uma situação de amálgama de diferentes espaços e temporalidades confrontados com guerras longínquas e próximas, em simultaneidade de experiências com o vivido e o imaginário.

Podemos perceber nos versos de “Arise” (Spt) uma visão universalista das guerras, como se fosse um panorama da experiência humana no mundo moderno, com a guerra e seus desdobramentos: “Eu vejo o mundo velho/ Eu vejo o mundo morto/ Vítimas da guerra, buscando uma salvação/ Último desejo/ Fatalidade/ Eu não tenho terra, eu sou de lugar nenhum/ Das cinzas às cinzas, do pó ao pó”.¹⁰⁰ E, em contrapartida, os versos de “Postcard from Hell” (Ovr), que expressam dramas específicos, ou vivenciados, presumidamente, no Brasil e demais países periféricos:

Nossa primeira parada será em uma favela onde/ Pessoas e ratos
compartilham as cabanas e lutam por sucatas/ Assustados com os policiais e

¹⁰⁰ *I see the world, old/I see the world, dead/Victims of war/Seeking some salvation/Last wish/Fatality/I've no land/I'm from nowhere/Ashes to ashes, Dust to dust.* (SEPULTURA, 1991; tradução nossa).

delinquentes/ Balas perdidas não pensam – balas perdidas apenas matam/
 Crianças maltratadas brincam em esgotos a céu aberto/ Traficantes de drogas
 – torne-se para escapar da miséria.¹⁰¹

Em “Postcard from Hell” (Ovr), podemos inferir que há uma tensão fáustica/prometeica sutil: um *Postcard* (cartão postal) teria o propósito de compartilhar imagens de paisagens que o remetente considera belas ou interessantes, acompanhadas de mensagens a pessoas de suas relações, especialmente as mais próximas, de modo a transmitir uma ideia de que o local em que se encontra oferece boas experiências. Um “cartão postal do inferno” dirá que o projeto dessa paisagem não saiu como o esperado. A tensão de sentido entre “cartão postal” e “do inferno” opera no imaginário como a inquietação apontada no início deste texto, sobre aquilo que orienta a percepção acerca do século XX: um prelúdio iluminado pelas chamas de Prometeu, que projetava para a humanidade a ascensão de novos gênios da ciência e desenvolvimento tecnológico como nunca antes visto, mas que trazia em seu verso a denúncia fáustica que evidencia a vontade de poder dos homens, mensageiros de morte, genocídios e políticas turvas. Assim, de certa forma, o mundo velho e morto é alimentado por esses múltiplos núcleos de desesperança e violência, nos quais indivíduos que se tornam estrangeiros em suas próprias pátrias buscam se reterritorializar em terras possíveis. O próximo e o distante das/nas guerras conversam em uma íntima relação e desolamento.

As letras de *Overdose* e *Sepultura* discutidas aqui expressam as características mais cruas e sangrentas de uma guerra, quase como uma etnografia em tempo real de combate/pós-combate. Aquilo que os membros das bandas compreendem como a realidade atual (miséria, guerra e fome normatizadas pelas ruas, a generalização da ignorância, a propaganda controlando afetos de raiva da sociedade, etc.) se torna a matéria-prima de suas letras. Poderíamos dizer que as letras de *Sepultura* e *Overdose* carregam um pouco do “sentimento do mundo” drummondiano, uma vez que este consiste em certo “estado de participação intensa e íntima em um acontecimento do qual se está fisicamente apartado”. Os integrantes das bandas não participam diretamente da guerra ou fazem parte do que se compreende por uma minoria fragilizada, mas conseguem captar os afetos que circulam pelo mundo a ponto de ressignificá-los. As letras são construídas a partir de uma multiplicidade de circunstâncias originadas pela guerra, em suas múltiplas faces. Nesse aspecto, também podemos inferir que as letras de *Sepultura* e *Overdose* dialogam com a “poesia de circunstância”, no sentido goethiano. Goethe afirmou que seus poemas são “poemas de circunstância, são estimulados

¹⁰¹ *Our first stop will be at a slum where/ people and rats share the huts and fight for the scraps/ scared by the cops and delinquents/ stray bullets don't think- stray bullets just kill/ ragged children play in open sewers/ drug dealers- to be to escape from misery.* (OVERDOSE, 1995; tradução nossa).

pela realidade e têm nela seu chão e fundamento” (MOURA, 2016, p. 21). Desse modo, “a poesia de circunstância no sentido goethiano trata o mais frequentemente de incidentes de caráter particular ou subjetivo ou mesmo imaginário” (MOURA, 2016, p. 15). As circunstâncias, para além dos modos de guerra e disputa por território que norteiam a criação lírica tanto de *Sepultura* quanto de *Overdose*, são, sobretudo, da ordem da Técnica. As guerras são formadas por multiplicidades que têm na Técnica seu grande elemento agrimensor e de fundação. Da visão particular daquele que observa, da miséria às ruínas nas ruas, do ponto subjetivo que capta um panorama geral sobre mundos em guerra – ou a “previsão” de distopias fundadas a partir de paisagens tomadas por máquinas de guerra –, Prometeu e Fausto se confundem e coexistem através dos tempos e da morte. Assim, apesar de Goethe, em determinado momento, fazer uma diferenciação entre real e imaginário poético, sendo o primeiro fonte de criação, e o segundo a criação ela mesma, permanecemos com Gilbert Durand, quando este afirma que o real é uma organização imaginária. Assim, as músicas de guerra, em *Sepultura* e *Overdose*, são formadas – como nosso cotidiano – em um plano imaginário prometeico e fáustico, sendo a Técnica nossa grande circunstância involucral.

A guerra, muitas vezes, foge aos nossos olhos. Seja porque não vivemos em territórios de extenso e intenso conflito histórico, como é o caso, por exemplo, dos brasileiros em relação à Faixa de Gaza, seja por pertencermos a classes mais favorecidas, e a guerra do narcotráfico não nos atinja diretamente todos os dias, mesmo vivendo ao lado de zonas de perigo. Assim, o que é realidade para um é apenas uma ideia muito abstrata para outro, o que desafia, a nosso ver, uma definição de “real” com exemplar concretude. A construção simbólica dos lugares e dos sujeitos fundada na cultura é múltipla. Mas a guerra parece marcar um pretense lugar que diferencia a realidade de outros modos de experiência, um ponto qualquer onde se pode definir uma relação mais ou menos definitiva entre os indivíduos: o real é apocalítico *ou* o real é onde a vida segue em paz.

Em algumas abordagens temáticas dentro da tecnociência, a marcação entre real e imaginário fica mais nuançada, sendo quase impossível traçar limites entre um e outro, tomando ares até metafísicos, como é o caso das biotecnologias.

4.2 Biotecnologias

CORIFEU

Foste mais longe ainda em tuas transgressões?

PROMETEU

Fui, sim, livrando os homens do medo da morte.

Ésquilo¹⁰²

Usamos o termo “biotecnologias”, no plural, devido à vasta e complexa área de abrangência do campo. No ano de 1992, na Convenção sobre Diversidade Biológica, organizada pela ONU, foi estabelecida a seguinte definição para o uso do termo: “biotecnologia significa qualquer aplicação tecnológica que use sistemas biológicos, organismos vivos, ou derivados destes, para fazer ou modificar produtos ou processos para usos específicos” (FONSECA, 2015, p. 32). De acordo com Fonseca (2015, p. 32), essa é uma acepção que compreende desde operações como a utilização dos organismos vivos na prática milenar de produção de alimentos fermentados (como o pão e o vinho) à biotecnologia moderna, que busca a recombinação da informação genética, mesclando o DNA de diferentes organismos vivos. A principal diferença entre as antigas práticas e a biotecnologia moderna é que “[...] ela integra diversas disciplinas biológicas como: genética, biologia molecular e outras diferentes áreas como a bioquímica, engenharia química, tecnologia da informação, nanotecnologia e, até mesmo robótica” (FONSECA, 2015, p. 32). Uma perspectiva lançada a partir de um viés prometeico pode dizer que os propósitos dos trabalhos científicos que se devotam à articulação de micro-organismos, células e tecidos de organismos superiores são oferecer bens e serviços que intentam tornar a vida dos seres humanos mais suportável (FONSECA, 2015, p. 33). Entretanto, como dissemos anteriormente, o efeito de deslumbramento prometeico originado pela Técnica desconsidera os posteriores efeitos fáusticos, carregados de dúvidas e incertezas. Hermínio Martins lança seu olhar onde a chama prometeica não alcança:

As biotecnologias não buscam meramente facultar melhoramentos cosméticos e mais próteses para organismos humanos e não-humanos, mas criar novas formas de vida. De todas as tecnologias contemporâneas é talvez a biotecnologia a que tem uma vocação mais decisivamente ontológica. O seu horizonte inclui a criação de novas formas de vida orgânica como resultado de modificações genéticas, englobando transferências genéticas entre espécies e potencialmente o derrubar das fronteiras entre espécies biológicas naturais [...] As formas de vida artificiais iludem as fronteiras

¹⁰² ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1998., p. 26.

naturais e os limites da evolução biológica “normal”. A atual agenda biotecnológica também inclui a criação de formas de vida mistas, biológicas e mecânicas, aproximando a criação de computadores orgânicos (utilizando chips biológicos em vez de *microchips* de sílica que avançaram na primeira década do século XXI, mas ainda na fase experimental) (MARTINS, 2012, p. 27).

Nesse aspecto, a canção “Biotech is Godzilla” (Spt)¹⁰³ é marcante no que toca essa relação paradoxal em que há a pretensão de certa autonomia no controle do mundo natural/orgânico pela tecnociência, dentro dos imaginários fáustico e prometeico. No ano de 1992, um ano antes do lançamento do disco *Chaos A.D.*, da Sepultura, intensificaram-se, em escala mundial, as discussões sobre a relação entre a técnica, o capital e seus efeitos no meio ambiente. Naquele ano, realizou-se, na cidade do Rio de Janeiro, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento. O encontro, que ficou mais conhecido como ECO-92 – ou Rio-92 –, reuniu vários chefes de Estado e atraiu os olhares do mundo, tornando-se o maior desde o primeiro grande evento de mesma proposição, realizado em Estocolmo, Suécia, no ano de 1972.¹⁰⁴ Não pretendemos discorrer de forma pormenorizada sobre o evento, e tampouco ajuizar sua validade ou motivações. Destacamos que a alusão ao episódio objetiva, tão somente, sublinhar o contexto no qual se insere a canção, situado historicamente já nos primeiros versos: “Cúpula do Rio, 1992/ Pessoas de rua sequestradas/ Escondidas de vista/ Para salvar a Terra/ Nossos governantes se reuniram/ Alguns ainda tiveram/ Outros planos secretos”.¹⁰⁵ A letra da música parece portar-se como um ponto de fuga para as perspectivas que fazem surgir vozes que aqui nos interessam:

Mina a céu aberto no Amazonas/ De células da própria vida/ A corrida do ouro por genes é iniciada/ Os nativos não recebem nada/ Biotecnologia/ Biotecnologia/ Biotecnologia/ É o Godzilla (Godzilla)/ Mutações cozinhadas em laboratórios/ Dinheiro -experiências extremas:/ Novo alimento, mais remédio?/ Novo micróbio, acidentes! [...] Corporações cruéis/ Não se preocupam/ Quando muitas pessoas morrem/ Do que eles têm feito.¹⁰⁶

Como abordamos, as biotecnologias podem ser encaradas como o centro da pretensão de certa autonomia no controle do mundo natural/orgânico pela tecnociência. De um ponto

¹⁰³ BIAFRA, Jello. Biotech is Godzilla. In: SEPULTURA. *Chaos A.D.*, 1993.

¹⁰⁴ FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. *Eco-92*. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/geografia/eco-92.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

¹⁰⁵ *Rio Summit, '92/ Street People Kidnapped/ Hide From View/ to Save The Earth/ Our Rules Met/ Some Had Other/ Secret Plans*. (SEPULTURA, 1993; tradução nossa).

¹⁰⁶ *Strip-mine the amazon/ Of cells of life itself/ Gold rush for genes is on/ Natives get nothing/ Biotech/ Biotech/ Biotech/ Is Godzilla (Godzilla)/ Mutations cooked in labs/ Money – Mad experiments:/ New food + Medicine?/ New germ + Accidents!/ Cutthroat corporations/ Don't give a damn/ When lots of people die/ From what they've made*. (SEPULTURA, 1993; tradução nossa).

vista, é um projeto prometeico, espécie de controle artificial sobre as formas de vida não artificiais, em benefício da espécie humana. Entretanto, “Biotech is Godzilla” (Spt) traz o provocante paradoxo da *coincidentia oppositorum*:¹⁰⁷ coloca em analogia a biotecnologia prometeica para afirmar – *Is* – que ela seria, metaforicamente, um mito japonês com origem no infinitismo fáustico: Godzilla. Grosso modo, Godzilla seria uma crítica à arrogância humana na busca por dominar a natureza segundo seus interesses, a qualquer custo. Nisto inclusas: mortes em massa e degradação ainda maior do meio ambiente. De forma mais específica, Godzilla representa “[...] o medo de muitos japoneses de um novo ataque nuclear, como de Hiroshima e Nagasaki”.¹⁰⁸ Em suma, dizer que a biotecnologia é Godzilla, seria como dizer que Prometeu é Fausto.

No título da letra, encontramos aspectos fáusticos e prometeicos em tensão complementar vital. É justamente nesse ponto tensivo que suas coincidências encontram suas oposições e constituem suas respectivas imagens: controle da vida e pretensão à imortalidade, seja no prometeico benefício do corpo e seus afetos, seja na fáustica égide do poder e do controle.

A primeira estrofe de “Biotech is Godzilla” (Spt) é excepcionalmente marcante ao relacionar a corrida do ouro¹⁰⁹ como uma corrida por genes. Ambos os empreendimentos visam ao duplo explorar/lucrar. Dessa vez, as minas estão no Amazonas, com sua diluvial biodiversidade a ser explorada na busca por material genético que possa ser útil à indústria farmacêutica. No que segue, os laboratórios como uma grande cozinha e os cientistas como *chefs* de um restaurante biotecnológico que experimentam a feitura de sofisticados pratos biotecnológicos, que serão comercializados no mercado pelo “homem desconhecido” – citado em “Territory” – por meio das grandes corporações. Um pratarraz *gastrofármaco* à custa dos genes de nativos que nada recebem em troca. Colonização brutal fechada em pacto fáustico: vidas se perdem, mas o objetivo – lucro – justifica a aliança, eficientemente. Contudo, a

¹⁰⁷ “Termo latino cuja tradução literal é coincidência dos opostos. Deve ser compreendido como a incidência simultânea de elementos opostos, a harmonia dos contrários, a união a junção dos opostos (ou *conjunctio oppositorum*, como se encontra na alquimia)” (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 90).

¹⁰⁸ KAWAWANI, Silvia. *História e origem do lendário Godzilla*. 2012. Disponível em: <<http://www.japaoemfoco.com/historia-do-godzilla/>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

¹⁰⁹ “A chamada Corrida do Ouro no Brasil teve início com a chegada dos portugueses e atingiu seu auge entre fins do século XVII e a primeira metade do século XVIII. [...] a exploração aurífera deve ser considerada juntamente com a extração do diamante. [...] esse processo concorreu para uma mudança abrupta na sociedade colonial e resultou no crescimento da intervenção metropolitana. Portugal desenvolveu várias estratégias para regular e fiscalizar a arrecadação de tributos, adotando várias medidas que impactaram no cotidiano não somente na região das minas, como também em outras partes da Colônia e Metrôpole” (FERNANDES, R., 2017). Disponível em: <<https://www.infoescola.com/brasil-colonia/corrida-do-ouro/>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

resistência a esses impulsos controladores se ergue, artisticamente, na música da Sepultura como poesia cantada: Ciência com vontade de Técnica, Técnica com vontade de Ciência, Arte com vontade de Técnica, Técnica com vontade de Arte, ambas com vontade de poder, num ciclo de vontade de vontade. Agindo diretamente na forma como o ser humano trata com suas limitações e maneiras de ver o mundo.

As biotecnologias se encontram no universo da tecnociência moderna como o campo mais identificado com o pacto firmado entre Fausto e Mefistófeles pelo infinitismo da vida e do conhecimento. É onde o princípio prometeico do controle sobre a natureza, almejando o bem da humanidade, se desdobra e culmina na intenção de dominar o tempo e a morte a partir do conhecimento científico. A vontade de superação da temporalidade vital e seu encerramento colocam a ciência em um patamar mágico que alimenta uma “retórica mística e espiritualizada” (SIBILIA, 2015a, p. 103) sobre a Técnica, em específico, a tecnociência. A finitude humana passa a ser encarada como um mero obstáculo a ser confrontado e superado. Devido a uma rede complexa de motivações – sejam as guerras, a exploração sem regulação dos bens naturais do planeta, entre outros fatores –, a humanidade é tomada como uma espécie em extinção e os afetos do medo vão aos poucos ocupando nossas subjetividades. Esse tipo de afeto orienta letras como a de “Endangered Species” (Spt),¹¹⁰ que expressam a fase inicial desse percurso que vai do medo da morte e das incertezas sobre os limites do corpo à tentativa do seu controle por meio da Técnica:

Vida!/ A luta para sobreviver/ Rastejando, com raiva/ Alimente o ódio interior/ Será que vamos ver outro dia?/ Será que vamos fazer tudo até o fim?/ Será que vamos a ver a luz do dia?/ Será que vamos fazer isso até o fim? [...] Espécies Ameaçadas/ É isso que nos tornamos?¹¹¹

De início, observamos que, em “Endangered Species” (Spt), a vida é reduzida a um tipo de sobrevivência. A vida aqui se apresenta como uma afirmação, como um grito ou um chamado, quando consideramos os versos seguintes, em que aparecem os sentimentos de raiva e ódio, os sentimentos que restam à sobrevivência num mundo em que o homem é lobo do homem. O ódio é um afeto recorrente nas letras em análise. Trata-se de uma espécie de teoria apocalíptica, conforme a pronuncia Peter Sloterdijk, em seu livro *Ira e tempo*:

¹¹⁰ “Espécies Ameaçadas” (tradução nossa).

¹¹¹ *Life !!/ The Struggle To Survive/ Crawling, Raging/ Feed The Hate Inside/ Are We Going To See Another Day ?/ Are We Going To Make It All Te Way?/ Are We Going To See The Light Of Day?/ Are We Going To/ Make It Till The End? Endangered Species/ Is that what we've become?* (SEPULTURA, 1996; tradução nossa).

A visão do apocalipse transforma os estados e os acontecimentos numa referência inconfundível ao fim que se aproxima do irrefreável antigo mundo. No entanto, visto que esse fim é intensamente desejado, os sinais mais obscuros do tempo ainda portam uma carga evangélica. Enquanto a teoria grega se ilumina por meio da representação da participação na imagem de mundo atemporal dos deuses, a teoria apocalíptica se embriaga com a ideia de que tudo isto não seria a partir de agora senão parte de uma representação derradeira! (SLOTTERDIJK, 2012, p. 147).

Esse aspecto apocalíptico, explícito no recorte acima, é recorrente no imaginário das bandas Overdose e Sepultura. A próxima “luz do dia” se torna uma realidade potencialmente distante e o projeto de controle sobre a inevitabilidade do fim se converte no temor final: “espécies ameaçadas, é isso que nos tornamos?”. O direcionamento da indagação permanece obscuro, não se sabendo ao certo se dirigido ao interior do interlocutor ou a alguma força externa, metafísica. O anseio por essa luz diurna pode ser interpretado como sendo, talvez, a chama da racionalidade técnica, prometeica, que orienta o projeto autônomo de soberania mortal sobre os deuses. Entretanto, o fogo projetual de Prometeu parece não iluminar o horizonte da noite, onde reinam as incertezas. Nesse sentido, a perspectiva de Sloterdijk se confirma, na medida em que existe uma embriaguez apocalíptica, em detrimento de uma “teoria da representação da participação na imagem de mundo atemporal dos deuses”. Sobre a condição de sobrevida,¹¹² presente na letra, o filósofo Giorgio Agamben (2010, p. 192) localiza o indivíduo quando “o corpo [...] é verdadeiramente apenas uma anatomia em movimento, um conjunto de funções cujo objetivo não é mais a vida de um organismo”. O indivíduo se torna um ser rastejante, temeroso pela sua extinção, e, ainda, tomado de certo autodesprezo: “É isso que nos tornamos?”, revela uma manobra metafísica, o Juízo Final aqui e agora.

Ao mesmo tempo, paradoxalmente, esse desprezo pela condição finita da vida humana, onde ela é desdenhada e tomada como incompleta, aspira o desejo pela imortalidade e superação da morte. Os desdobramentos tecnocientíficos que se esforçam na superação da morte tomam ares metafísicos, como mencionamos anteriormente. A esse movimento Hermínio Martins nomeou “gnosticismo tecnológico”, compreendendo que:

[...] pela expressão superficialmente paradoxal “gnosticismo tecnológico” quer-se significar o casamento das realizações, projetos e aspirações tecnológicas com os sonhos caracteristicamente gnósticos de se transcender radicalmente a condição humana (e não simplesmente de a melhorar e habilitar os seres humanos a triunfarem sobre forças naturais hostis).

¹¹² A sobrevida a que se refere Agamben, seria aquele estado onde “a ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, de *zoé* e *bios*, do não homem e do homem: a sobrevida” (PÁL PELBART, 2016, p. 26).

Ultrapassar os parâmetros básicos da condição humana – sua finitude, contingência, mortalidade, corporalidade, animalidade, limitação existencial – aparece como uma motivação e até como uma das legitimações da tecnociência contemporânea, pelo menos em algumas áreas (MARTINS, 2012, p.18).

A área das biotecnologias é certamente uma dessas áreas.

Transcender a condição humana implica necessariamente deixar de ser apenas humano. Seria preciso, antes de tudo, desprender-se do corpo, considerado insuficiente. A gnose tecnológica aparelhada às biotecnologias intenta um tipo de pós-humanidade, ou um “homem pós-orgânico”,¹¹³ o qual almeja controle total sobre o corpo/mente de sua espécie, desde sua concepção perfeita no nascimento ao adiamento infinito de seu fim. Há, portanto, uma ideia original de que já se nasce morto, pois, até então, é nossa única certeza. A (sobre)vivência no tempo corrobora a ideia de que escapar-lhe não só é impossível, como as forças que operam ao nosso redor colaboram para nosso fim prematuro.

A letra de “Dead Embryonic Cells” (Spt) expressa esse medo intrínseco à morte, o qual carregamos desde o nascer e que é reforçado ao longo da existência da humanidade. A partir de uma metáfora biotecnológica que considera o humano como células embrionárias mortas, esses afetos do medo apocalíptico do fim e suas forças paralelas orientam o percurso que vai até a conclusão fatal de que já estaríamos mortos, o que seria o princípio de ascensão ao pós-humano. Façamos este percurso:

Terra do ódio/ Eu não pedi pra nascer/ Tristeza, sofrimento/ Tudo é tão solitário/ Doenças de laboratório/ Infectam a humanidade/ Sem esperança para a cura/ Morrer pela tecnologia/ [...] Guerra de raças/ Mundo sem inteligência/ Um lugar consumido pelo tempo/ Fim de Tudo/ Nós nascemos com dor/ Não mais, nós somos mortos/ Células embrionárias/ Corrosão interna – nós sentimos/ Futuro condenado – nós vemos/ Vazio chama – nós ouvimos/ Premonição final – a verdade/ Terra do ódio/ Eu não pedi pra nascer/ Tristeza, sofrimento/ Tudo tão sozinho/ Doenças de laboratório/ Nós nascemos com dor/ Lembranças sofridas/ Nós nascemos com dor/ Lembranças sofridas/ Estamos mortos.¹¹⁴

A compreensão do mundo como um lugar hostil ao ser, já em seu nascimento, é colocada desde os primeiros versos: um mundo odioso o qual não pedimos, e que nos leva à

¹¹³ Para usar uma expressão da pesquisadora Paula Sibilia.

¹¹⁴ *Land of anger/ I didn't ask to be born/ Sadness, sorrow/ everything so alone/ Laboratory sickness/ infects humanity/ No hope for cure/ die by technology [...] War of races/ World without intelligence/ A place consumed by time/ End of it all/ We're born with pain/ No more, we're dead/ Embryonic cells/ Corrosion inside, we feel/ Condemned future, we see/ Emptiness calls, we hear/ Final premonition, the truth/ Land of anger, I didn't ask to be born/ Sadness, sorrow, everything so alone/ Laboratory sickness, infects humanity/ No hope for cure, die by technology/ We're born with pain/ Suffer remains/ We're born, with pain/ Suffer remains/ We're dead.* (SEPULTURA, 1991; tradução nossa).

tristeza e à solidão. Alguns dos motivos que orientam esse entendimento são revelados no decorrer da canção. Uma dessas razões seriam as doenças de laboratório que infectam a humanidade e a condenam à morte. O trecho da letra revela a posição de reconhecimento do pacto fáustico com a Técnica: morremos “pela tecnologia”. É a “premonição final”, a de que estamos condenados. O nascimento oferece apenas uma dor insuportável, cumulativa, que reside na memória e não nos permite escapar, levando a um estado de ressentimento irreversível: “estamos mortos”. Essa letra está muito distante de qualquer afirmação da vida, mas, pode-se dizer, paradoxalmente, que sua afirmação vem de uma espécie de denúncia de meios apocalípticos e, nesse sentido, a mensagem se torna uma afirmação ao expor o pacto e remetê-lo ao perigo da morte.

Entretanto, é a partir desse ponto que se desenvolve uma trajetória de pensamento heideggeriano, o qual, inspirado nos versos do poeta alemão Friedrich Hölderlin, diz que “[...] onde mora o perigo, é lá que também cresce o que salva” (HEIDEGGER, 2012, p. 37). O perigo corresponde à Técnica e aquilo que salva seria uma nova forma de pensamento (técnico). Assim, a Técnica que nos condenaria à morte passa a ser nosso projeto salvífico de superação das dores, do passado e das memórias atormentadas. Esse anseio nada moderado possui uma tendência marcadamente fáustica, uma vez que não mais se trata de apenas uma saga prometeica de melhoramento da vida, mas de sua própria superação mesma, como nos diz Paula Sibilia:

Em certos discursos da tecnociência contemporânea, o “fim da morte” parece extrapolar todo substrato metafórico para apresentar-se como um objetivo explícito: as tecnologias da imortalidade estão na mira de várias pesquisas atuais, da inteligência artificial à engenharia genética, passando pela criogenia e por toda a farmacopeia antioxidante. A própria morte estaria, então, ameaçada de morte? (SIBILIA, 2015a, p. 52).

A partir de um moderno pacto fáustico, tornar-nos-íamos células embrionárias eternas, carregando em nosso DNA a potência da imortalidade? Alguns pesquisadores defendem que não apenas o “fim da morte” seja um projeto possível, como também a ideia do “melhoramento” do corpo por meio da hibridização entre o corpo humano e as máquinas e outras espécies de vida. É o caso, já mencionado nesta dissertação, de Roberto Marchesini, que, em seu *Post-human, verso nuovi modelli di esistenza* (2002), defende um projeto pós-humanístico que ele define como “hibridismo” (FONSECA, 2015, p. 39). Seu princípio argumentativo reside sob sua crítica ao “paradigma da incompletude humana”, que seria a origem da oposição entre natureza e cultura. Diz Marchesini:

[...] o paradigma que tornou possível essa fratura entre tudo aquilo que chamamos de “natureza” e tudo aquilo a que atribuímos o título de “cultura” se baseia num tema simples e direto, vem a ser que o homem, como espécie é, do ponto de vista biológico, um ser incompleto (MARCHESINI *apud* FONSECA, 2015, p. 40).

As questões que envolvem natureza e cultura constituem um complexo embate antropológico que não nos cabe aqui adentrar, mas, de acordo com Marchesini, resumidamente, o paradigma da incompletude humana seria problemático por três razões fundamentais, as quais ele contesta. Seriam:

1) O equivocado conceito de “natureza humana”, com base no paradigma da incompletude, por implicar uma concepção fixista do homem, que ele recusa; 2) O pretensioso isolamento do homem em relação a outros seres (vivos e máquinas), pretensão que ele pejorativamente chamará de *purismo*; e 3) a errônea concepção de cultura como um processo exclusivo da espécie humana (FONSECA, 2015, p. 41).

Esses aspectos, reunidos, localizariam o ser humano numa posição reducionista, fixa, isolada das outras formas de vida e também das máquinas. Como explica Fonseca (2015, p. 57), Marchesini propõe em seu projeto pós-humano hibridista uma alteridade radical que relaciona o corpo humano com outros animais (*teriomorfismo*) e com máquinas (*maquinomorfismo*). Dessa perspectiva, é possível pensar desde a *body modification* praticada por artistas como Erik Sprague e Denis Avner, em que estes alteram seu corpo “transformando-se” em lagarto e tigre, respectivamente,¹¹⁵ até os *biochips*: microprocessadores fabricados pela Motorola e Affymetrix, formados a partir de composição de tecidos vivos e tecidos orgânicos – vidro, silício e material genético humano – e seriam usados para diagnosticar doenças como câncer e a diabetes (SIBILIA, 2015a, p. 89). Princípios prometeicos de melhoramento da vida, liberdade e autonomia sobre a (re)construção do próprio corpo, indo além daquilo que a natureza determina. Não obstante, o próprio controle sobre o tecido celular a fim de retardar o envelhecimento já é realidade no mundo dos cosméticos que funcionam como peles artificiais.¹¹⁶ Sibilía (2015a, p. 56) comenta que alguns cientistas com tendências fáusticas acreditam que, devido ao desenvolvimento da tecnologia voltada para o combate ao envelhecimento, os limites de expectativas de vida,

¹¹⁵ Mais detalhes sobre os artistas e imagens de sua arte no corpo podem ser encontrados na sugestão e link que segue: <<http://g1.globo.com/Noticias/PlanetaBizarro/0,,MUL737296-6091,00-ADEPTOS+DO+BODY+MODIFICATION+LEVAM+O+PROPRIO+CORPO+AO+LIMITE+DA+TRANSFORMAC.html>>. Acesso em 16 jan. 2018.

¹¹⁶ Sugestão de link: <<https://canaltech.com.br/ciencia/pesquisadores-desenvolvem-segunda-pele-que-pode-reduzir-rugas-65375/>>. Acesso em 16 jan. 2018.

hoje, não podem ser definidos, uma vez que tanto o envelhecimento quanto a degeneração celular podem ser controlados geneticamente. Nas palavras de Francis Fukuyama:

O envelhecimento e a degeneração celular são processos controlados geneticamente [...] que podem ser colocados em funcionamento ou desativado de maneira deliberada [...] alguns pesquisadores sugerem que os homens poderiam viver normalmente duzentos ou trezentos anos, talvez ainda mais, com alto grau de saúde e atividade (FUKUYAMA *apud* SIBILIA, 2015a, p. 56-57).

Outros pesquisadores são ainda mais diretos sobre o envelhecimento, como Aubrey de Grey, ao afirmar que, “uma vez desativado seu principal impedimento no plano molecular e celular, a imortalidade seria viável, em breve, para os outrora simples mortais” (SIBILIA, 2015a, p. 57).

Dessa forma, o medo primordial em “Endangered Species” (Spt), que alimentava o questionamento angustiado – “Espécies Ameaçadas/ É isso que nos tornamos?” –, vai se esvaindo na medida em que o campo tecnocientífico biotecnológico se fortalece ao ponto de projetar o fim da morte. O desconhecido, seja o “outro lado da vida”, de uma perspectiva metafísica, ou a “quase experiência” inédita e fatal da morte é sobrepujado pela ciência. E, ao contrário daquilo que diz a letra de “Dead Embryonic Cells” (Spt), não mais “Doenças de laboratório/ Infectam a humanidade/ Sem esperança para a cura/ Morrer pela tecnologia”, expecta-se: saúde produzida em laboratório, cura total e absoluta, vida pela tecnologia. Mesmo versos como “Lembranças sofridas/ Nós nascemos com dor/ Lembranças sofridas/ Estamos mortos”, onde a memória é tida como um agente da dor, podem ser questionados pela biotecnologia. Projetos em andamento, como o “Cérebro *Back-up*”, propõem registrar todo o conteúdo da mente humana a partir da preservação da memória, e, dessa forma, “descobrir como preservar o cérebro de alguém após sua morte. Depois, a informação contida nesse cérebro precisaria ser analisada e arquivada. Afinal, a mente da pessoa precisaria ser “recriada em um outro cérebro, construído artificialmente” (PARKIN, 2015). Pesquisadores de Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos, Universidade de Oxford, entre outros, se dedicam vigorosamente à questão da imortalidade a partir de técnicas de restauração da memória.¹¹⁷ O físico Stephen Hawking (2013) já declarou acreditar que “o cérebro é um programa dentro da mente, que funciona da mesma forma que um computador.

¹¹⁷ Maiores detalhes sobre esses projetos podem ser conhecidos no link que segue: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150129_vert_fut_imortalidade_mv>. Acesso em 16 jan. 2018.

Portanto, teoricamente, seria possível fazer uma cópia dos dados armazenados no cérebro para um computador e permitir alguma forma de vida mesmo depois da morte.¹¹⁸

Talvez, o campo das biotecnologias seja o alcance máximo da luz que parte do fogo de Prometeu. A luz dessa chama já flerta com a expressão de desejo no rosto de Fausto, aquela que reflete a sedução pela vida eterna e pelo conhecimento total, o qual o absorveu por completo e o fez pactuar com Mefistófeles. De fato, como diz Sibilia (2015a, p. 51), “a tecnociência contemporânea é um tipo de saber com forte inspiração fáustica, pois algumas de suas vertentes almejam ultrapassar todas as limitações biológicas ligadas à materialidade do corpo humano”. Então, as angústias refletidas em “Dead Embryonic Cells” (Spt) e “Endangered Species” (Spt) estariam extintas de fato? Ou seria preciso permanecer com os olhos no fáustico Godzilla e seu princípio biotecnológico que nos alerta sobre nossa vontade de Técnica? Retornando ao poema de Hölderlin: teríamos passado do ponto de residência do perigo que poderia ter nos salvado? Contudo, indagações a partir de “Endangered Species” (Spt) persistem: Seríamos espécie em extinção? Qual parcela da humanidade estaria condenada e em quais circunstâncias? Quais seriam aqueles colocados sob a condição de “seres rastejantes”?

Desde o princípio da revolução industrial, as alegorias mecânicas que representam o ápice da atenção Técnica são associadas ao labor contra o tempo em favor da velocidade do deslocamento: A locomotiva, a máquina a vapor e, sobretudo, o relógio (SIBILIA, 2015a, p. 21). Dessa forma, talvez pudéssemos ver a questão da Técnica como uma questão sobre o controle do tempo – ou das temporalidades. No que se refere às biotecnologias, talvez seja o campo onde as metáforas do tempo, ou de sua superação, emerjam com mais força, uma vez que elas se empenham no combate à velhice, no controle de vidas forjadas em laboratórios e, principalmente, em decretar o fim da morte. Não obstante, a Revolução Industrial, o embrião do capitalismo, como hoje o conhecemos, também carrega consigo a doutrina burguesa cunhada por Benjamin Franklin, marcando a ética capitalista de base protestante: “tempo é dinheiro” (SIBILIA, 2015a, p. 29). Assim, “prevenir” o envelhecimento, idealizar e controlar novas formas de vida, bem como vencer a morte podem se tornar empreendimentos lucrativos. Dessa forma,

Produzir sujeitos consumidores, eis o interesse primordial do novo capitalismo pós-industrial de alcance globalizado. Por isso, as biopolíticas¹¹⁹

¹¹⁸ Conferir as considerações de Hawking em: <<https://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2013/09/28/copiar-cerebro-para-computador-permitiria-vida-apos-a-morte-diz-hawking.htm>>. Acesso em: 15 set. 2017.

privatizadas e privatizantes deste século apelam ostensivamente às “alegorias do marketing”, em sua missão de construir corpos e modos de ser adequados a uma sociedade na qual a demanda de mão de obra operária despencou (SIBILIA, 2015a, p. 192).

O ramo da cirurgia plástica se configura como um bom exemplo inicial. Paula Sibilía (2015b, p. 112) nos lembra sobre a primeira cirurgia de transplante parcial de rosto, em 2005, para reconstruir o rosto de Isabelle Dinoire, que teve parte de seu rosto dilacerado por um cão. A operação consistia, basicamente, em transplantar tecidos epiteliais do rosto de uma falecida para o rosto de Isabelle. Apenas cinco anos após o primeiro transplante de rosto, em 2010, o presidente da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, Sebastião Guerra, afirmava que um transplante total de faces seria relativamente fácil (SIBILIA, 2015b, p. 117). Assim, não seria difícil pensar a possível abertura a um mercado de faces, uma vez que, já em 2001, o mercado de cirurgia plástica no Brasil, por exemplo, já era um dos mais agitados e tecnicamente eficientes, ao ponto do cirurgião Herbert Gauss Jr. se gabar ao dizer: “Faço um nariz em vinte minutos” (SIBILIA, 2015b, p. 119), como se tratasse de um serviço de entrega rápida.

Todo esse percurso revela um modo técnico do pensamento, especialmente no que toca o modo capitalista, um dos temas de uma composição da *Overdose*, intitulada “Capitalist Way”. Segue a letra:

Se você vive em um país de terceiro mundo/ Feio, negro, apenas um homem simples/ Procurando por um destino e um caminho/ Se você se sente como um homem normal/ Tendo as mesmas chances que todo mundo/ Trabalhando com esperança em suas mentiras/ Cara, você é um tolo/ Não consegue ver o que está acontecendo? / Você é um pedaço de merda/ No poderoso jogo do dinheiro [...] Se você não teve um pai rico/ Para pagar uma boa escola/ Ou dar-lhe uma vida mansa/ Se você quer ser um homem rico/ E ter tudo o que você sonhou [...] Você nunca conseguirá/ Você vai morrer do mesmo jeito que nasceu/ Nesta sociedade da oportunidade/ Apenas o rico é humano.¹²⁰

A letra alerta para como o indivíduo se mostra tolo ao acreditar que ele está inserido dentro de um sistema que privilegia a igualdade de oportunidades para todos e é enfática:

¹¹⁹ Sibilía faz referência a esse supraexplorado conceito inaugurado por Michel Foucault, que se refere ao modelo de poder que, a partir da virada para o século XIX, se distanciou do exercício de controle dos corpos individuais e se orientou à normatização da vida da população enquanto corpo social. Uma forma de poder que se difere daquela soberana, por se ocupar não da morte, mas do “melhoramento” da vida: “a velha potência de morte que simbolizava o poder soberano é, a partir de agora, revestida pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 1988, p. 131).

¹²⁰ *If you live in a third world country/ ugly, black, just a simple man/ looking for a fate and a way/ if you feel like a normal man/ having the same chances as everyone/ working with the hope in their lies/ man, you're a fool/ can't you see what's happening?/ you're a piece of shit/ in the powerful game of money [...] if you didn't have a rich father/ to pay you a nice school/ or give you a high life/ if you wanna be a rich man/ and get everything that you've dreamed [...] you will never get it/ you will die as you were born/ in this society of opportunity only the rich is human.* (OVERDOSE, 1993; tradução nossa).

“Você é um pedaço de merda/ No poderoso jogo do dinheiro”. Os versos são severamente críticos ao sistema capitalista e à forma como ele opera. Alguns pontos chamam a atenção para estratégias geopolíticas e socioeconômicas de segregação, como em: “Se você vive em um país de terceiro mundo” (tendo a população de países emergentes como em estado de fragilidade), e em “Se você não teve um pai rico/ Para pagar uma boa escola/ Ou dar-lhe uma vida mansa/ Se você quer ser um homem rico” (onde uma questão da disputa de classes fica mais patente, contrastando os mais fracos e os mais fortes socioeconomicamente). Contudo, há momentos em que essa geopolítica se entrelaça com a *bios*. Ainda que não se referindo diretamente à esfera biotecnológica, a letra de “Capitalist Way” (Ovr) opera pelo imaginário da denúncia fáustica que viemos construindo até o momento: uma fundação gnóstica que aglomera a esfera do capital à esfera da vida, buscando um tempo outro que não aquele da natureza, objetivando irmanar radicalmente o possuir riqueza e aquilo que se define como ser humano. Em resumo, o lugar do indivíduo na sociedade é valorado simetricamente como uma condição genética. A frase “Você vai morrer do mesmo jeito que nasceu” não indica um elogio ao nascimento, mas uma frustração ao ato mesmo de nascer. Sobretudo se você não participar da composição da elite socioeconômica. “Nesta sociedade da oportunidade [e aqui há uma ironia fina quanto ao termo oportunidade] Apenas o rico é humano”. A expressão “apenas o rico é humano” traduz sinteticamente o que apresentamos nas linhas anteriores: nessa sociedade, se o indivíduo possui em seu gene a riqueza, o domínio do capital, você tem o DNA humano.

Tais reflexões podem parecer distantes do mundo empírico, pertencentes ao mundo da ficção científica ou mesmo associações forçadas. Mas o imaginário que atua na composição dos versos de “Capitalist Way” (Ovr) tem origem numa série de atividades do mundo tecnocientífico, sobretudo aquelas que se dedicam com mais afinco ao projeto de controle total da vida – e é preciso considerá-las. Seja de forma direta, como em “Biotech is Godzilla” (Spt), onde a abordagem biotecnológica já é apresentada no título da letra da canção; seja de maneira mais sutil e alegórica, como em “Capitalist Way” (Ovr), a tensão entre Prometeu e Fausto na esfera das questões da Técnica é vivente e contemplada a sério pelas letras de Sepultura e Overdose, e não apresentadas como um romance *cyberpunk*.

Entre morrer pela tecnologia e viver pela tecnologia, os agenciamentos não são feitos por uma premissa heroicamente prometeica de melhoramento humano, mas por vontades reguladas pelo mercado, que busca satisfazer seus clientes, de modo fausticamente indefinido, e ignora as consequências sociais. De acordo com Fonseca (2015, p. 59), nos projetos que se

alinham aos de hibridação entre humanos, máquinas e outros seres vivos, como o projeto pós-humano de Marchesini,

[...] aloja-se ainda um problema tão complexo quanto aquele colocado pelo pós-humano e tão polêmico quanto a possibilidade da clonagem reprodutiva. Conquistada a possibilidade de se manipular a estrutura genética do ser humano, ganha novo fôlego uma prática largamente difundida entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX – abandonada após abusos nazistas –, que toma para si o propósito de realizar o “melhoramento” da espécie humana, a chamada *eugenia*¹²¹ (FONSECA, 2015, p. 59).

Os encontros entre campos das biotecnologias, de alguma maneira, retomam o pensamento eugenista, apenas aparentemente esquecido e superado como uma oportunidade de negócio que vai se distanciando de debates urgentemente éticos. Jeremy Rifkin, em seu *O século da biotecnologia*, alerta para o fato de que:

A possibilidade de programar mudanças genéticas na linha germinal humana para dirigir o desenvolvimento evolutivo das gerações futuras coloca a sociedade frente a uma era eugenética, cuja consequência, seja para a biologia da nossa espécie, seja para a civilização, são largamente imprevisíveis e desconhecidas. Já agora, biólogos moleculares, médicos e empresas farmacêuticas, sempre em maior número estão dispostos a arriscar, convencidos do fato de que controlar o destino da nossa evolução seja a próxima fronteira do gênero social humano. Seus argumentos são expressos em termos de saúde pessoal, escolha individual e responsabilidade pelas gerações futuras [...] a segregação dos indivíduos com base no perfil genético representa uma passagem fundamental no exercício do poder. Em uma sociedade onde o indivíduo pode vir determinado pelo genótipo, o poder das instituições torna-se absoluto [...] As famílias que podem permitir-se programar características genéticas “superiores” em seus filhos no momento da concepção podem assegurar às suas progênes uma grande vantagem biológica, e então mesmo uma vantagem econômica e social (RIFKIN *apud* FONSECA, 2015, p. 62).

Dessa forma, o desenvolvimento biotecnológico dentro de uma economia liberal de projeção “sociogenética”, como um tipo mesmo de mercado, poderia dar origem a uma classe de “nobreza genética”. Rifkin (*apud* FONSECA, 2015, p. 63) comenta que apologistas desse processo, como o biólogo molecular Lee Silver, defendem que, em um futuro próximo, será inevitável uma “genetocracia”. De acordo com Rifkin, partindo da perspectiva de Silver,

[...] a sociedade será constituída por duas diferentes classes biológicas, às quais ele se refere chamando-as de Gen Rich (Gene Rico) e (Gene) Natural. O Gene rico, que representa 10% da população, compreende um grupo de pessoas enriquecidas com genes sintéticos que são a cabeça da sociedade [...] No centro dessa nova aristocracia genética há os cientistas Gene rico,

¹²¹ Termo cunhado por Francis Galton, em 1883, e definido como “estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente” GOLDIN, 1998.

acrescidos de especiais características genéticas que aumentam enormemente as duas capacidades mentais, conferindo-lhe o poder de ditarem os termos dos futuros passos na evolução da Terra (RIFKIN *apud* FONSECA, 2015, p. 63).

A “genetocracia” de Lee Silver é inspirada na ideia liberal de “meritocracia”. A simetria argumentativa apresentada pelo cientista para fundamentar seus argumentos é das mais burlescas: de acordo com o autor, se a sociedade reconhece aos pais que ocupam a elite econômica da sociedade o direito de oferecer a seus filhos a oportunidade de estudar em escolas privadas de alto investimento, seria injusto pensar que estes também não possam ter acesso à tecnologia reprogenética (SILVER *apud* FONSECA, 2015, p. 63). A partir disso, Fonseca infere que:

[...] a questão da justiça que se pode aqui levantar, contra Silver, não é quanto ao fato de que eles possam, mas ao fato de que *só eles possam*. Ademais, Silver ignora, ainda, que a “reprogenética” fere a liberdade antes de realizá-la, dado que impõe um determinismo muito mais intransponível do que o socioeconômico: o determinismo genético que cria um abismo social e promove um elitismo que é, em todos os casos, *irreversível*. Ou, se poderia esperar que um novo “sistema de cotas” venha amenizá-lo? (FONSECA, 2015, p. 64).

A ironia contida no final da observação de Fonseca revela uma questão retórica, pois é possível inferir que não há nesse sentido nenhum projeto de desenvolvimento social, mas de eliminação, a longo prazo, de uma espécie que passaria a ter a pobreza não só em gráficos e estatísticas, mas também no sangue, dentro de um processo de exclusão radical.

Três questões podem ser destacadas nas letras de Overdose e Sepultura que vimos até aqui como sendo a base do percurso fáustico/prometeico no campo das biotecnologias: 1) “espécies ameaçadas, é isso que nos tornamos?”, em “Endangered Species” (Spt); 2); “Sem esperança para a cura/Morrer pela tecnologia”, em “Dead Embryonic Cells” (Spt); 3) “Você vai morrer do mesmo jeito que nasceu/Nesta sociedade da oportunidade/Apenas o rico é humano”, em “Capitalist Way” (Ovr). O fascínio pelo fogo prometeico encanta a humanidade e a faz acreditar ser possível superar a condição de apenas mais um ser vivo sujeito à extinção do planeta Terra e, ao invés de morrer pela tecnologia, renascer por meio dela. Todavia, o projeto prometeico se lança ao destino fáustico do homem que vê sua imagem mais incandescente do que o próprio fogo da Técnica. Em sua vontade de poder, exclui aqueles que podem obstruir seu caminho, se possível, condenando sua carne e sangue desde o nascimento, de acordo com as vontades daqueles que operam pelo Capital. Um processo cambaleante entre as atmosferas de Fausto e Prometeu que reforça sua tensional condição de existência siamesa.

Os imaginários prometeicos e fáusticos nas letras de *Sepultura* e *Overdose* não são apenas delírios ou fantasias (como já vimos com *Durand*, o imaginário não contradiz o real, mas o forma). Eles têm origem nas práticas tecnocientíficas e ocorre nas letras de forma mais sutil ou de forma mais explícita. As letras carregam certa dose do que Roger Dutra (2015), a partir das discussões de Hermínio Martins, chamou de “realismo científico”. O termo se refere “mais a uma atitude face aos fenômenos constatados e às perspectivas de concretização das promessas, premissas e projetos tecnocientíficos” (DUTRA, 2015, p. 27). Por mais que as letras sejam expressões poéticas e não se dediquem ao empirismo da constatação dos fenômenos, estes são tratados com diligência. Seja no desenrolar dos projetos tecnocientíficos observados na grande mídia (como no caso de “*Biotech is Godzilla*” (Spt) e os movimentos da Eco 92), seja pensando sobre as piores consequências da esfera biotecnológica (como a eugenia tratada, em “*Capitalist Way*” (Ovr), de forma sutil), é possível reconhecer que:

[...] uma atenção meticulosa, dedicada a ir além das possibilidades do preexistente singulariza o realismo tecnocientífico de Martins [...] São duas as principais lições legadas pelo realismo tecnocientífico e que alicerçam a epistemologia das tecnociências de Martins. Uma, a de que nunca é cedo demais para submeter quaisquer possibilidades ou promessas tecnocientíficas a um minucioso exame crítico e moral; a outra é a de que, quando se trata delas, ceticismo e prudência não devem ser moderados (DUTRA, 2015, p. 28-29).

Essa postura pode ser reconhecida nas letras de *Overdose* e *Sepultura*, não somente quando essas tratam das reais possibilidades de uma nova casta de nobreza genética, mas quando o imaginário prometeico e fáustico tecnocientífico se mescla ao imaginário metafísico judaico-cristão. Por exemplo, como vimos anteriormente, na letra de “*Bestial Devastation*” (Spt), a associação entre a guerra nuclear e a tomada do mundo por demônios, criando uma perspectiva gnóstica muito própria do *Heavy Metal* sobre a Técnica, que se compreende como fundamento daquilo que se tem como “o real”. Nesse aspecto, o diálogo com Martins é direto, quando este se refere às biotecnologias:

Talvez devêssemos olhar estas experiências do pensamento e os programas de investigação que a dramatizam como o último e mais alto estágio do gnosticismo tecnológico e como a inflexão mais fáustica na “retórica do tecnologicamente sublime”. Como no pós-modernismo contemporâneo, a “profundidade” (ontológica ou epistemológica) é evitada, mas uma espécie de terrível e até demoníaca sublimidade é cultivada. Que a mente possa alguma vez vir a ser totalmente translúcida perante a si mesma é um horror metafísico peculiar da tecnociência hiperbólica (MARTINS, 2012, p. 32).

Outra questão que merece a devida atenção é que, talvez, colocar-se fora desse controle tecnocientífico, de modo geral, seja impossível. Esse reconhecimento, porém, não

implica resignação ou fatalismo, que podem ser confundidos com o realismo tecnocientífico de Hermínio Martins (DUTRA, 2015, p. 28). No caso do *Heavy Metal*, como espécie de resistência poética, as letras são quase um manifesto, em tom imperativo, de insubordinação, algumas, particularmente diretas. É o caso de “Out of Control – A Fairy Tale” (Ovr),¹²² que expressa ironicamente o realismo tecnocientífico de controle de corpos ideais e das economias genéticas, associando-o à ideia de um “conto de fadas”. E resume, de certa forma, o que apresentamos até aqui:

Era uma vez, um Rei/ Que amava a si mesmo o quanto podia suportar/
Ninguém poderia discordar dele. Ele costumava dizer:/ Primeiramente
falarei sobre os negros – Raça Inferior/ Eles não precisam de direitos ou
chances/ Cuspa nos latinos – Aliens, voltem pra casa!/ Banir toda a sujeira/
Agora falaremos sobre os gays/ Espalhando AIDS/ Eu acabarei com toda
anormalidade pela raiz/ Olhe para essas putas sujas vendendo amor
indecente/ Vergonha da sociedade/ Eu irei purificar a humanidade/ Eu
salvarei o mundo dessa perversão/ Dessa doença/ Em nome da evolução/
Não permitirei nenhuma imprudência/ Diferença ou qualquer tipo de
divergência [...] / Morram os aleijados, morram os idosos/ Morram os
inúteis/ Por fim, o terceiro mundo está morto/ Eles não podem usar suas
cabeças/ Vamos roubar seu trabalho, sua saúde, a mente e suas almas/ Eu irei
esterilizar as aberrações/ Eu devo limpar o lixo das ruas/ Primeiramente
falarei sobre gays, os aliens e as putas/ Eles não tem que ter direito ou
chances/ Olhe para o Terceiro Mundo, Olhe para os latinos/ Vergonha da
sociedade/ Agora falaremos sobre os negros/ Os aleijados e os velhos/ Me
tragam seu trabalho, saúde, mente e almas [...] Extermine a impotência,
elimine a diferença/ Erradique a insolência, extirpe a divergência.¹²³

A letra de “Out of Control – A Fairy Tale” (Ovr) apresenta uma voz tirânica que se expressa de forma imperativa e extremamente direta. O que fica expresso, de modo subliminar, é um “eu” que dita as normas. Quem diz que irá “purificar a humanidade”? Aqui, essa figura é apresentada jocosamente na imagem de um Rei: ser soberano, colocado como superior, vaidoso e temido. Esse Rei, imagem do uno, na idade da Técnica, pode ser, na verdade, múltiplo. Uma imagem autoritária e inquestionável construída de várias formas, com

¹²² “Fora de controle – um conto de fadas”. Tradução nossa.

¹²³ *Once upon a time, there was a king who/ loved himself so much that he could not bear/ anyone different from him. This is what he used to say:/ first I'll talk about the blacks – inferior race/ they don't need to have rights or chances/ spit on the Latins – aliens go home!!!/ Banish all impurity/ now let's talk about the gays/ spreading that Aids/ I'll root out abnormality/ look at the filthy whores selling indecent love/ shame of society/ I gotta purify the humanity I'm gonna save the world from this weakness/ from this sickness in the name of evolution/ I cant stand any imprudence/ difference and any kind of divergence [...] die the crippled ones-die the old ones/ die all the useless/ at last the third world is dead/ they cant use their heads/ lets steal their work- wealth-minds-their souls/ I'll sterilize all the freaks/ I must clean the trashy streets/ first I'll talk about the gays, the aliens and the whores/ they don't have to have rights or chances/ look at the third world-look at the Latins/ shame of society/ now let's talk about the blacks/ the crippled, and the old/ bring me their work, wealth, minds and souls [...] exterminate impotence-eliminate difference/ eradicate insolence, extirpate divergence.* (OVERDOSE, 1995; tradução nossa).

a participação de vários agentes, que colaboram no ato de cooptar subjetividades. A letra pode ser compreendida, assim, como um irônico manifesto de denúncia do totalitarismo que, nesse momento, avança sobre as minorias, propondo a higienização do mundo, com base em todas as formas de eugenia praticadas ao longo da história da modernidade, nomeando diretamente aquelas minorias que sofrem esse ataque megalomaniaco de projeto de poder: negros, mulheres, idosos, população terceiro-mundista, deficientes físicos, tachados como inúteis, sujos e até como alienígenas. Para “erradicar a insolência e extirpar toda forma de divergência”, esse projeto de poder precisa fazer com que essas minorias aceitem, da forma menos crítica possível, a vontade da Técnica por ela mesma, induzindo os indivíduos a um monólogo global. As letras de Sepultura e Overdose, de certo modo, assumem como um dos principais agentes dessa alienação o que podemos chamar de *mass media*.

4.3 *Mass Media*

Preferia não.

Herman Melville¹²⁴

É preciso esclarecer, desde o início, que, ao tratarmos da *mass media*, não buscamos alinhamento a cânones escolares específicos. Pretendemos observar os movimentos que orientam os imaginários fáustico e prometeico na ambiência dos estudos em comunicação, e, especificamente, como ocorrem nas letras de Sepultura e Overdose. Contudo, à guisa de um referencial sem maiores pretensões, talvez esteja este texto localizado ao par com os movimentos britânico e americano dos Estudos Culturais, que emergem fortemente entre as décadas de 1970 e 1990, e intentam lançar “um olhar crítico, atento às formas de dominação cultural, a uma visada abrangente dos usos da cultura midiática, no seio de uma nova solução teórica ao problema do vínculo entre poder e cultura” (MAIGRET, 2010, p. 223).

É possível localizar um princípio prometeico em alguns teóricos dos meios de comunicação. Suas abordagens tendem a pensar a *mass media* como agentes possíveis de justiça e libertação,¹²⁵ pelo viés de uma operação democrática. Esse tipo de operação pode ser

¹²⁴ MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente*: uma história de Wall Street. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 41.

¹²⁵ Como destaca Hermínio Martins (2012, p. 48), ao lembrar de Renouvier e Proudhon. O primeiro pensava o progresso técnico como um dos maiores provedores de bem-estar social por meio de políticas sociais guiadas pela justiça e pela solidariedade. O segundo compreendia as máquinas como difusões da mente e acreditava que as sociedades, independentemente do seu norte político-ideológico, viriam a dar origem a máquinas sempre melhores.

encontrado, por exemplo, em conceitos como a “inteligência coletiva”, em Pierre Lévy, onde, a partir das tecnologias de comunicação formadas em rede, poder-se-ia perceber “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (LÉVY, 2003, p. 28). Ou seja,

[...] a inteligência coletiva é aquela que se distribui entre todos os indivíduos, que não está restrita para poucos privilegiados. O saber está na humanidade e todos os indivíduos podem oferecer conhecimento; não há ninguém que seja nulo nesse contexto. Por essa razão, o autor afirma que a inteligência coletiva deve ser incessantemente valorizada. Deve-se procurar encontrar o contexto em que o saber do indivíduo pode ser considerado valioso e importante para o desenvolvimento de um determinado grupo (BEMBEM; SANTOS, 2013, p. 142).

Em contrapartida, surgem posturas radicalmente dissidentes dessas posições, como a de Umberto Eco que, pouco antes de seu falecimento, comentou que um dos grandes problemas da expansão internet, hoje grande representante das tecnologias de comunicação, é que “ela promoveu o idiota da aldeia a portador da verdade”.¹²⁶ Eco pensa um tipo de “ignorância coletiva” promovida pela internet e observa de considerável distância o conceito de “inteligência coletiva” de Lévy.

Um reconhecimento fáustico perante a *mass media* poderia ser observado em, por exemplo, Adorno e Horkheimer. Para estes, as críticas aos meios de comunicação de massa devem ser proferidas, pois, esclarece Maigret: “[...] eles prolongam a dominação capitalista através da informação e do divertimento, oferecendo simulacros de felicidade ou de ação sonhada, enquanto as massas colaboram para sua própria perda pelo gosto irrefreado pelo espetáculo” (MAIGRET, 2010, p. 22).

A postura das bandas Overdose e Sepultura em relação à *mass media*, de forma geral, é uma postura de enfrentamento, pois veem nas tecnologias da informação e suas aplicações um instrumento de controle das massas em favor das forças do Estado e do Capital. Postura que fica patente em letras como a de “Manipulated Reality” (Ovr):¹²⁷

A rede de comando guia todos meus pensamentos, vontades, minhas necessidades/
Preso nesse mundo, Não posso sequer me mover em frente à TV/
Não consigo parar de assistir esse lixo/
Vivo para isso – Sem isso eu morro/
Outro escravo foi capturado pelas telas/
Em cada atração comercial exibida na TV/
Mas eu não sei como sair disso tudo/
Minha vida inteira controlada por essa velha máquina/
Eles dizem como devo me vestir/
Eles dizem como devo ver e pensar/
Como um servo deve viver/
O abrigo da

¹²⁶ Sugestão de leitura: <<https://www.revistaforum.com.br/2015/06/12/eco-redes-sociais-deram-voz-a-legiao-de-imbecis/>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

¹²⁷ “Realidade manipulada” (tradução nossa).

covardia e do medo/ Induzido por suas ilusões eu faço o que você acha que devo fazer/ Porque seus pensamentos/ E suas mãos estão amarrados pela falsa realidade que você vê e lê/ Eu não consigo entender porque isso acontece, de fato/ Minha fraqueza e minha indiferença não podem ser superadas/ Eu venho sendo enganado pelos jornais/ Controverso, jornais vazios/ Eu tenho sofrido um massacre televisivo/ O que nós vemos e ouvimos não é real/ Eu não consigo mais engolir essas mentiras cruéis/ Mas não consigo transformar minhas palavras em atitudes.¹²⁸

A letra expressa uma hierarquia evidente entre aquele que produz e aquele que recebe as informações, apesar de os órgãos produtores de conteúdo se manterem em certa obscuridade: há uma “rede de comando” que capitaneia os pensamentos e as vontades dos indivíduos. A letra de “Manipulated Reality” (Ovr) é do álbum *Scars*, de 1995, e a internet ainda não tinha se popularizado no Brasil. No entanto, o princípio do compartilhamento da informação em redes de socialização por meio das mídias – do impresso às telas – sendo estas reguladas por complexas instâncias de poder, permanece. Em “Manipulated Reality” (Ovr), o principal e mais popular aparelho de transmissão de informação é a televisão. É sempre à TV que a letra se refere quando diz sobre a imposição de modos de ver o mundo transmitidos em tela. “Preso nesse mundo, não posso sequer me mover em frente à TV/ Não consigo parar de assistir esse lixo/ Vivo para isso – Sem isso eu morro”. O indivíduo consegue perceber que está sendo manipulado, reconhece aquilo que assiste como sendo “lixo”, mas reconhece que essa posição de receptor de detritos é a condição de um escravo vital da mídia. Em determinado ponto, a letra destaca as atrações comerciais que surgem entre uma programação e outra como sendo um dos principais agentes colonizadores da vida do sujeito: “Porque seus pensamentos/ E suas mãos estão amarrados pela falsa realidade que você vê e lê/ Eu não consigo entender porque isso acontece, de fato”.

O que podemos perceber, até então, é um sujeito angustiado com seu posicionamento no mundo, induzido por agentes da mídia, e seu desespero devido à consciência do próprio estado de impotência. Nesse ponto, a Técnica já não possui mais o desejo do projeto prometeico da justiça, liberdade e bem-estar – possível por meio de uma justa rede de comunicação. O que se percebe é a intenção de uma expansão ilimitada de controle sobre os

¹²⁸ *Network commands guiding all of my thoughts-my will-my needs/ locked inside this world, I cannot even move before the tv/ I can't stop watching all this trash/ for this I live-without this I die/ another slave is captured by the screen/ in each commercial appeal that's on tv showed/ but I don't know how to get out of all this/ my whole life is controlled by this old machine/ they say how I must dress/ they say how I must see and think/ just like a serf you have been living/ it is a shelter for cowardice and fear/ induced by your illusions I do whatever you please-i need it/ just cause you have your thoughts and your/ hands tied by the fake reality you see and read/ I cannot understand why it's really going on/ my weakness and my indifference can't be overcome/ I've been fooled by the news/ controverted, empty news/ a television slaughter I've been suffering/ what I've been hearing and seeing is not real/ I can't swallow anymore of these cruel lies/ but I can't turn my words into attitudes.* (OVERDOSE, 1995; tradução nossa).

corpos por meio da propaganda veiculada na TV. O ato de informar carrega em si a dubiedade inerente a um esquema sempre presente entre aquilo que é prometeico na promessa e aquilo que se revela fáustico na ação. De acordo com Patrick Charaudeau:

Comunicar, informar, tudo é escolha. Não somente escolha de conteúdos a transmitir, não somente escolha das formas adequadas para estar de acordo com as normas do bem falar e ter clareza, mas escolha de efeitos de sentido para influenciar o outro, isto é, no fim das contas, escolhas de estratégias discursivas (CHARAUDEAU, 2012, p. 39).

A escolha de uma estratégia discursiva pode variar de acordo com os agentes enunciativos, que podem traçar estratégias de cunho prometeico – justo, deliberativo e pautado por uma ideia de bem-estar social controlado – ou se integrar ao desejo infinito de cunho fáustico de dominação total pela informação. O que percebemos na letra de “Manipulated Reality” (Ovr) em nada se relaciona com a proposta de um diálogo entre mídia e sujeitos, mas à imposição de uma realidade manipulada, como o título já diz. Pois, se pensarmos ao lado de Rousiley Maia (2008), podemos identificar se há possibilidade de deliberação, ou não, se observarmos a existência dos seguintes critérios: se há acessibilidade expandida dos meios de informação aos públicos interessados; se há identificação e caracterização dos interlocutores, apontando claramente seus papéis institucionais; a utilização dos argumentos observando a organização das posições e contraposições; reciprocidade e responsividade, ou seja, das possibilidades de diálogo; reflexividade e revisibilidade de opiniões, observando possíveis mudanças das opiniões dos interlocutores. O que a letra torna explícita é uma ofensiva dos meios de comunicação a fim de controlar o sujeito por completo, de acordo com suas premissas. Sem abertura a nenhum tipo de diálogo, a acusação é direta: “Controverso, jornais vazios/Eu tenho sofrido um massacre televisivo/O que nós vemos e ouvimos não é real/Eu não consigo mais engolir essas mentiras cruéis/Mas não consigo transformar minhas palavras em atitudes”.

Ao contrário da expressão de resignação, de completa dominação pelas formas midiáticas em “Manipulated Reality” (Ovr), letras como a de “Propaganda” (Spt) expressam repreensão sobre o mundo construído através da mídia:

Por que você não muda seu estilo de vida e cresce?/ Por que você não percebe que você está ferrado?/ Por que você critica o que não entende?/ Por que altera minhas palavras, você é tão medroso/ Você acha que tem o direito de me humilhar/ A propaganda esconde sua escória/ Frente a frente você não tem uma palavra pra dizer/ Você entrou no meu caminho, agora terá que

pagar/ Não, não acredite no que você vê/ Não, não acredite no que você lê/
Não!¹²⁹

A primeira estrofe se dirige em tom de questionamento ao sujeito que já se encontra dominado pela propaganda, em estado de conformação e adesão ao discurso propagandista. Ao fim dessa estrofe, novamente, o medo surge como imagem do inimigo interno na inflexão depreciadora: “você é tão medroso...”. A segunda estrofe, em tom de confronto, contudo, não constitui, ao fim, agressão direta. Essa instância já é um preparativo para a mensagem de resistência na terceira estrofe que, vigorosamente, sinaliza para que o sujeito não conceda credulidade àquilo que lhe é apresentado através de imagens midiáticas, sejam impressas ou audiovisuais: resista a crer! “Não, não acredite no que você vê/ Não, não acredite no que você lê/ Não!”.

Tanto em “Manipulated Reality” (Ovr) quanto em “Propaganda” (Spt), o sujeito percebe as forças midiáticas que atuam sobre sua subjetividade. Na letra da primeira canção, o sujeito encontra-se impotente, totalmente entregue às intenções dessas forças, e, na segunda composição, o sujeito é chamado à resistência. O que parece comum às duas perspectivas é a compreensão da mudança que a *mass media* provoca no sujeito diante das telas, e não se percebe em ambos os cenários nada que indique seu bem-estar ou uma relação dialógica com a *mass media*. Ainda em 1985, o filósofo Vilém Flusser, em seu livro *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* observada as duas grandes possibilidades das “imagens técnicas”:

Partindo das imagens técnicas atuais, podemos reconhecer nelas duas tendências básicas diferentes. Uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens. As duas formas de sociedade parecem fantásticas para nós, embora a primeira utopia tenha características negativas, a segunda positivas. Hoje, sem dúvida, ainda temos liberdade de pôr em questão esta avaliação. Mas o que não podemos questionar mais é o domínio das imagens técnicas na sociedade futura (FLUSSER, 2008, p. 14).

É facilmente perceptível a adoção da primeira tendência como temática lírica pelas bandas Sepultura e Overdose. Suas letras revelam uma postura autoritária da *mass media*, a qual não oferece a possibilidade de um diálogo, ao contrário: impõe o monólogo. Se temos

¹²⁹ *Why don't you get a life and grow up/ Why don't you realize that you're fucked up/ Why criticize what you don't understand/ Why change my words, you're so afraid/ You think you have the right to/ Put me down/ Propaganda hides your scum/ Face to face you don't have a word to say/ You got in my way, now you'll have to pay/ Don't, don't believe what you see/ Don't, don't believe what you read/ No!!!* (SEPULTURA, 1993; tradução nossa).

hoje um apagamento do ponto originário do acontecimento relacionando-se, também, com o desbotar de uma esteira discursiva, esses movimentos se dão através da forma mais comum de compartilhamento textual, imagético e sonoro: as mídias (seja a televisão, a internet, jornais e revistas, etc.). Não obstante, é possível captar o exercício de poder de uma voz sobre a outra, de um corpo sobre outro. Se há a tentativa de apagamento de algo, ou da construção de um único caminho possível, isso não se dá através de um diálogo, mas de um monólogo, de forma impositiva. Há o controle de escolha e empobrecimento das informações para que esses objetivos sejam alcançados, sendo o sujeito colocado na condição de sujeito e tendo seus afetos administrados. Sobre esse solilóquio midiático, e seu projeto de conformação dos corpos, é interessante relembrar o que diz Umberto Galimberti:

A sociedade conformista, apesar da enorme quantidade de vozes difundidas pela mídia, ou talvez justamente por isso, fala, em seu conjunto, somente consigo mesma. De fato, na base de quem fala e de quem ouve não há, como na época pré-tecnológica, uma diferente experiência do mundo, porque cada vez mais idêntico é o mundo oferecido a todos pela mídia, assim como são cada vez mais idênticas as palavras colocadas à disposição para descrevê-lo [...] O monólogo coletivo da mídia [...] instituindo-nos como espectadores e não como partícipes de uma experiência ou atores de um evento, nos entrega aquelas mensagens que, por diversos que sejam os objetivos a que tendem, veiculam eventos que têm em comum o fato de que nós deles não fazemos parte, mas consumimos somente a imagem deles. (GALIMBERTI, 2006, p. 722-736).

A postura de enfrentamento reconhecida nas letras até aqui é direcionada aos grandes canais de comunicação que, de acordo com a compreensão de ambas as bandas “[...] se põe a serviço dos interesses dos grupos que os controlam [...] fazem com que os meios sejam cada vez menos fiáveis ou menos úteis à cidadania” (RAMONET, 2013, p. 53). Os efeitos de tal captura de subjetividades e a sobreposição dos interesses desses grupos ao interesse cidadão, por meio da *mass media*, pode ser reconhecido em letras como de “Mass Hypnosis” (Spt).¹³⁰

Olhando por dentro, seu futuro incerto/ O medo cresce como uma doença incurável/ O silêncio agoniza, a palavra soa forte/ Olhe dentro dos olhos, deixe este mundo/ O ódio corre pelas artérias/ Hipnose em massa/ Incerto em estar de volta/ Eles te fazem se sentir tão bem/ Tudo está obscurecido/ Obedeça como um tolo/ O ódio corre pelas artérias/ Hipnose em massa/ Soldados indo a lugar algum/ Fiéis que se ajoelham sobre os seus pecados/ O instinto desumano de líderes covardes/ Faz o mundo andar à maneira deles/ Dezenas de milhares hipnotizados/ Tentando achar uma razão/ Olhe dentro de seus olhos vazios/ Obedeça até o fim/ Olhando por dentro, seu futuro incerto/ O medo cresce como uma doença incurável/ O silêncio agoniza, a palavra soa forte/ Olhe dentro dos olhos, deixe este mundo/ O ódio corre

¹³⁰ Hipnose em massa. Tradução nossa.

pelas artérias/ Hipnose em massa/ Soldados indo a lugar algum/ Soldados cegos por suas crenças.¹³¹

O grito para não acreditar naquilo que se lê e naquilo que se vê nas telas e mídias em geral, e de forma unilateral, pela força da propaganda, é precisamente o grito de resistência diante do desejo fáustico de hipnose massiva. Os afetos do medo, transmitidos em tela, se tornam medo crescente, doença incurável que imobiliza o sujeito e lhe retira sua vontade de ação. Como um oculto mestre da hipnose, as palavras e imagens proferidas pela *mass media* funcionam como agentes encantatórios, obscurecendo visões e fazendo o sujeito agir como um tolo. Medo e incertezas que alimentam um ódio que corre pelas artérias. As artérias são as “redes de comando” de um grande corpo social que, como em uma realidade manipulada, guia pensamentos, vontades e necessidades. Sujeitos hipnotizados ao ponto de serem reconhecidos como soldados. Massa de obediência militar que marcha para lugar algum, sem mira no horizonte, com olhos esvaziados por crenças fabricadas em telas.

Para Umberto Galimberti (2006, p. 722), o rádio, o telefone e a televisão, e mesmo os computadores conectados à internet, não são “meios”, pois nada mediam. Diz o filósofo:

Em si, nenhum destes “meios” é um meio de comunicação, e, no limite, nem mesmo um aparelho, pois sua existência só é justificada pela existência de outros aparelhos semelhantes, de que cada aparelho em parte tem necessidade e, em parte, impõe. Tal como um parafuso que, inserido numa engrenagem, busca na engrenagem a sua razão de ser, do mesmo modo o aparelho telefônico, e radiofônico, o televisivo, o computador são só uma parte daquele *mega-aparelho*, oportunamente chamado de “rede”, que só um atraso linguístico pode definir como “meio” à disposição do indivíduo para um fim por ele livremente escolhido (GALIMBERTI, 2006, p. 724).

A vontade de Técnica por ela mesma pode ser reconhecida nas palavras de Galimberti e no diálogo que ela estabelece com as letras de Sepultura e Overdose. Mais do que estabelecer prometeicas relações democráticas de comunicação, as redes de comunicação são expressas nos versos das bandas como a intenção fáustica de domínio dos corpos por meio da imposição de descrições do mundo construídas de forma estratégica. Assim, “talvez o homem nunca tenha tido contato com as coisas, mas sempre e unicamente com as ideias que fazem

¹³¹ *Looking inside, your future uncertain/ The fear grows as a sickness uncured/ The silence agonizes, the word sound strong/ Look inside the eyes, leave this world/ Hate through the arteries/ Mass hypnosis/ Uncertain of being back/ They make you feel so good/ Everything's darkened/ Obey like a fool/ Hate through the arteries/ Mass hypnosis/ Soldiers going nowhere/ Believers kneeling over their sins/ Inhuman instinct of cowardly leaders/ Make the world go their own way/ Tens of thousands hypnotized/ Trying to find a reason why/ Look inside your empty eyes/ Obey 'till the end/ Looking inside, your future uncertain/ The fear grows as a sickness uncured/ The silence agonizes, the word sound strong/ Look inside the eyes, leave this world/ Hate through the arteries/ Mass hypnosis/ Soldiers going nowhere/ Soldiers blinded by their faith.* (SEPULTURA, 1989; tradução nossa).

das coisas” (GALIMBERTI, 2006, p. 724). As descrições forjadas de acordo com discursos inerentes a palavras e imagens dentro de um espaço delimitado, um enquadramento, como nos diz Robert Entman:

O enquadramento envolve essencialmente seleção e saliência. Enquadrar significa selecionar alguns aspectos de uma realidade percebida e fazê-los mais salientes em um texto comunicativo, de forma a promover uma definição particular do problema, uma interpretação causal, uma avaliação moral e/ou uma recomendação de tratamento para o item descrito (ENTMAN *apud* PORTO, 2004, p. 82).

Uma perspectiva fáustica pode ser lançada sobre a *mass media*, ao se pensar a ideia de enquadramento não apenas como o molde fabril de determinadas enunciações, mas, sobretudo, como formador de seu receptor e a própria manipulação da realidade, como canta a Overdose. As palavras não se convertem em atitudes, uma vez que um “massacre televisivo” – e não apenas televisivo – converte o mundo e aquilo que se compreende como “realidade” em apenas um mundo comunicado, o qual habitamos, mero mundo descrito. Sendo essa a base da “opinião pública como espelho de refração da descrição midiática do mundo” GALIMBERTI, 2006, p. 726), o sujeito hipnotizado e inerte passa, assim, a ser mero reflexo de um mundo referido. Para que o processo fáustico de “hipnose em massa”, por meio da *mass media*, denunciado em “Mass Hypnosis” (Spt), alcance o patamar da eficiência técnica, é preciso que todos os corpos constituintes dessa massa entrem em um tipo de inércia consensual. Ou seja, o consenso diante de uma dada representação do mundo seria fundamental para a construção de uma população em hipnose, manipulada. De acordo com Galimberti, esse consenso seria:

Um consenso que não chega às coisas, mas se detém na sua representação, nesse jogo de espelhos no qual a pesquisa de opinião pública é a sondagem da eficiência persuasiva da mídia, que primeiro cria a opinião pública e depois investiga a sua própria criação. Nesse ponto, o “meio”, o “*medium*”, não é tanto a televisão, mas a opinião pública, reduzida a espelho de refração do discurso televisivo, no qual se celebra a descrição do mundo (GALIMBERTI, 2006, p. 726).

Desse modo, a *mass media* ganha outros contornos: passam de “meios de massa”, para uma “massa de meios”, uma vez que são a opinião pública e os agentes que a enunciam o próprio *medium*, o próprio corpo arterial em rede. Ou, o “mega-aparelho” mencionado por Galimberti.

Essa “massa de meios”, esse mega-aparelho de consensualidade sobre o mundo descrito pelos meios de comunicação que constituem esse projeto fáustico, foi tratada por Vilém Flusser, em seu texto *Da embriaguez* (2017). Nesse texto, o filósofo aborda a ideia de

um sujeito “embriagado” pelas formas de dominação exercidas pelo meio Técnico que, for fim, (re)programa os sujeitos frente às telas e outros instrumentos técnicos de informação. O que remonta àquela sua ideia de um mundo centralmente programado pelas imagens técnicas, reservando ao sujeito o papel de “funcionário da imagem”: Diz Flusser:

Jamais, e em lugar algum, era fácil a vida humana. Porque sempre, e em todo lugar, vida em cultura. E a cultura é ambiente ambivalente: embora liberte do condicionamento natural, passa a condicionar, ela própria, a existência humana. Por isto os homens procuravam sempre, e em todo lugar, escapar a tal dialética da cultura para um “mundo melhor”. Inventam instrumentos que possibilitem tal escape. Do ponto de vista da sociedade, tais instrumentos são considerados “entorpecentes”, porque paralisam a consciência política. Do ponto de vista do embriagado são considerados “meios de salvação”, porque abrem caminho para fora da situação cultural que provoca “*Unbehagen*”, incômodo. Tal duplicidade dos instrumentos de embriaguez transparece pelo termo “droga”: remédio e veneno (FLUSSER, 2017, p. 1).

A citação de Flusser carrega parte do percurso que fizemos até o momento: a insatisfação humana frente ao condicionamento imposto pela natureza e a busca de seu domínio pela Técnica (Flusser compreendendo aí também a cultura), e a tensão entre aquilo que salva (remédio) e aquilo que mata (veneno). Toda essa ambiência embalada pela expectativa de “salvação” que confere à Técnica as características gnósticas de que fala Hermínio Martins. A terapia prometeica e o veneno fáustico continuam em tensão sob o sujeito frente às telas no fluxo da *mass media*. Na perspectiva de Overdose e Sepultura, o veneno sobrepõe-se ao remédio e o sujeito permanece “dopado” pelas mídias.

Letras de músicas como “Manipulated Reality” (Ovr), “Propaganda” (Spt) e “Mass Hypnosis” (Spt) expressam também outra “previsão” de Flusser. A de que “os aparelhos possuem, desde já, entorpecentes muito mais eficientes que os atualmente em uso. Podem injetar determinadas drogas na rede de águas, podem entorpecer-nos ‘subliminarmente’ pela televisão”. (FLUSSER, 2017, p. 2). “A propaganda esconde sua escória”, sua droga. O sujeito viciado não consegue “parar de assistir esse lixo”, as imagens e discursos veiculados pela *mass media*.

Uma interpretação poética – e de caráter distópico – dessas proposições foi feita pela Overdose em “Zombie Factory”.

Liguem os motores do medo.../ Liguem os motores da dor.../ Liguem os motores da loucura.../ Liguem os motores da vida e da morte.../ Mais uma criança está nascendo/ embaixo do sol/ menino ou menina, não importa/ apenas um empregado/ Natimorto, sua sorte está escrita/ sua vida está apenas começando a mudar/ Atrás de uma máscara de liberdade/ A escória tecnológica mente/ mais um escravo está sendo feito/ na fábrica de zumbis/ O que são aquelas coisas que criamos/ Máquinas removem suas almas/

corpos vazios no estado de controle/ mais um escravo acorda para a vida/
sem nome, sem identidade/ Apenas reinando a ideologia/ mais um zumbi
está pronto para morrer/ na fábrica de zumbis/ mais um homem trabalhando,
sob controle/ Tolo estúpido, um impotente, cumprindo um papel/ Veja-o
libertando-se de fortes correntes/ Boca calada, é para obedecer/ carregando a
cruz da angústia/ Pronto para um dia interminável/ mais um escravo foi
morto/ tipo de vida substituível/ porque zumbis de verdade nunca morrem/
Outro escravo está sendo feito/ na fábrica de zumbis/ Nós somos tudo aquilo
que criamos.¹³²

O imaginário tecnológico pode ser notado já nos primeiros versos da letra de “Zombie Factory” (Ovr). Afetos do medo, da dor e da loucura são despertados a partir de um tipo de botão acionador dos motores de uma grande máquina industrial que opera na fabricação de zumbis.¹³³

A criança que nasce sob o sol pode ter aí aquele sentimento prometeico de um projeto de justiça e igualdade sob a égide do sol, a chama máxima. O infante, símbolo de renascimento e esperança de novos tempos na cultura ocidental, (LURKER, 2003, p. 166) é desprezado desde seu gênero, importando apenas a demanda de sua fabricação: ser mais um empregado – ou, um “funcionário”, para Flusser. Tal como se apresentam de forma geral nas letras que analisamos até aqui, os versos sobre o nascimento da criança – o sujeito da era da Técnica – poderiam dizer sobre o fogo prometeico que carrega em seu DNA um destino fáustico. Em “Zombie Factory” (Ovr), o modo como essa vida irá encontrar-se com sua mortalidade, já projetada desde o nascimento, é um processo fabril. A *mass media* se torna um agente fundamental desse processo de fabricação, pois é por meio dela que são transmitidas as mensagens que formam a “máscara de liberdade”. “A escória tecnológica” – a TV, o rádio, os canais de internet e outros possíveis meios de comunicação – “mente”. Fazendo uma breve conexão com os tempos atuais (2018), sob o refúgio de discursos pautados na ideia de liberdade, governos autoritários, milícias fascistas e mesmo neonazistas têm se erguido

¹³² *Turn on the engines of fear.../ Turn on the engines of pain.../ Turn on the engines of madness.../ Turn on the engines of life and death.../ One more child is born/ Under the sun/ Boy or girl it doesn't matter/ Just a working one/ Born dead, his fate is written/ Life's shift has just begun/ Behind a mask of freedom/ Lies the technological scum/ Another slave's been made/ In the zombie factory/ What are those things we create?/ Machines remove his souls/ Empty bodies the state controls/ Another slave awakes for life/ No name, no identity/ Just the reigning ideology/ Another zombie's ready to die/ In the zombie factory/ One more working man under control/ A stupid fool, a powerless, filling the role/ Strong chains look up his freewill/ Mouth shut, he's to obey/ Carrying the cross of anguish/ Ready for an endless day/ Another slave has died/ Replaceable kind of life/ cause real zombies never die/ Another slave's been made/ In the zombie factory/ We're everything we create.* (OVERDOSE, 1992; tradução nossa).

¹³³ “Zumbi é um morto-vivo, uma pessoa que morreu e ressuscitou, é apenas um corpo sem alma, e tem origem no termo *nzumbe*, que é de um idioma africano. O termo zumbi começou a se tornar conhecido através de livros e filmes de terror, e o filme “A noite dos mortos-vivos”, de 1968 foi um dos responsáveis por popularizar o termo e a criatura”. (ARSENAL ZUMBI, 2017).

cerceando espaços de diálogo e de convívio com a diferença. Sob a cínica alcunha de *alt-right* (algo como “direita alternativa”) e reivindicando a liberdade de expressão, nazistas marcham pelas ruas dos EUA entoando gritos xenofóbicos, LGBTQIfóbicos e racistas.¹³⁴ No Brasil, movimentos se autoproclamam liberais, mas discursam contra a liberdade do indivíduo sobre o próprio corpo¹³⁵ e se unem à classe de conservadores e religiosos em prol da deturpação dos conceitos de obras artísticas e da censura.¹³⁶ Todas essas ações sendo apoiadas pelos grandes veículos de mídia ou recebendo indiferença, apesar de toda a repercussão nas redes sociais.

A letra de “Zombie Factory” (Ovr) não diz abertamente sobre a *mass media* ser o grande motor da fábrica de zumbis, mas, se nos ativermos à perspectiva barthesiana e observarmos as tessituras e deslizamentos entre as demais letras, tanto de Overdose quanto em Sepultura, torna-se uma leitura plausível. Conectando a poética das letras analisadas, é possível compreender “Fábrica de zumbis” como a indústria de realidade manipulada, sendo seu principal produto “zumbis-funcionários”, embriagados pelas mensagens da *mass media*, a serviço dos desconhecidos proprietários industriais.

O termo “controle” se repete nos versos que seguem e orientam a poética da letra de “Zombie Factory” (Ovr): “Máquinas removem suas almas/ corpos vazios no estado de controle/ mais um escravo acorda para a vida/ sem nome, sem identidade [...] mais um homem trabalhando, sob controle/ Tolo estúpido, um impotente, cumprindo um papel”. É possível inferir que o controle total das massas seja o grande projeto, e, para Paula Sibilia, “a sociedade atual assiste ao surgimento de um tipo de saber com um anseio inédito de totalidade. Fáustico, esse conhecimento pretende exercer controle total sobre a vida” (SIBILIA, 2015a, p. 52). Sujeitos hipnotizados em massa, zumbis fabricados, funcionários e embriagados são termos que, a partir das letras de Overdose e Sepultura, podem ser associados às intenções de uma mobilização total.

O termo “mobilização total” foi adotado pelo filósofo Ernst Jünger para pensar as transições de comportamento e visão de mundo das sociedades de massa ocorridas entre o fim do século XIX e início do século XX. A Primeira Guerra Mundial seria o principal fator que tornaria essas mudanças mais manifestas. Para Jünger, a mobilização total consiste no

¹³⁴ Sugestão de leitura: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/12/album/1502552919_477485.html#foto_gal_7>. Acesso em 18 jan. 2018.

¹³⁵ Sugestão de leitura: <<https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/kim-kataguiri-grava-video-contra-legalizacao-do-aborto/>>. Acesso em 18 jan. 2018.

¹³⁶ Sugestão de leitura: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/quem-decide-o-que-pode-1.1529048>>. Acesso em 18 jan. 2018.

[...] processo simétrico de engajamento do mundo do trabalho e do mundo da guerra. Toda a massa que se formou nos grandes centros urbanos no início do século XX, em redor das grandes indústrias, foi mobilizada nos anos da guerra, isto é, foi “chamada” à produção de armas, ao escoamento de produtos que giravam em torno da guerra, à dinâmica fatal que a guerra implicava (FERNANDES, C., 2017).

As projeções da mobilização total implicam a captura da vida civil pela vida militar. Ou seja, não só os soldados estavam absorvidos pela ambiência das guerras, mas também os trabalhadores e toda a sociedade civil. Os trabalhadores eram absorvidos pelo *pathos* militar, fazendo com que todas as suas forças fossem direcionadas para o campo de batalha, e tudo que se compreenda como ambiência bélica. Assim, para cada grupo de soldados, havia um grupo de trabalhadores que estaria de “prontidão para a mobilização”.¹³⁷ Desse modo,

[...] como toda vida, ao nascer, já traz consigo o gérmen de sua morte, também o surgimento das grandes massas encerra em si uma democracia da morte. A época do tiro mirado, com efeito, já ficou para trás. O chefe de esquadra que, altas horas da noite, dá a ordem de ataque de bombas não conhece mais diferença alguma entre combatentes e não combatentes, e a nuvem de gás letal avança como um elemento natural sobre tudo que é vivo. A possibilidade de tais ameaças, porém, não pressupõe uma mobilização, nem parcial, nem geral, mas *total*, que se estende ela mesma até a criança de berço, a qual está ameaçada como todo mundo, aliás, ainda mais fortemente (JÜNGER, 2002, p. 198).

Tal como a Técnica, com vontade dela mesma, sua ramificação conhecida como mobilização total “é consumada mais por ela mesma do que por nós; ela é na guerra e na paz, a expressão da reivindicação misteriosa e compulsória à qual nos submete essa vida da época das massas e das máquinas” (JÜNGER, 2002, p. 198).

A princípio, a ideia de mobilização total em Jünger parece apartada do nosso assunto central, a *mass media* e o que lhe acompanha de fáustico e prometeico. No entanto, revistando nosso percurso, é possível perceber algo como uma “tessitura fáustica” nas teorias abordadas, uma possível derivação desse conceito e, não obstante, deslizamentos entre as letras de Sepultura e Overdose tratadas neste subcapítulo. O sujeito hipnotizado pela *mass media* responde a uma captura de afetos que o orienta em seu modo de ver o mundo a partir das imagens e discursos exibidos em tela. Os enquadramentos definidos pela *mass media* compõem uma realidade estrategicamente orientada, ou, manipulada. Esses enquadramentos buscariam atender à eficiência da grande máquina midiática que, apesar de gritos recorrentes de resistência contra a propaganda exibida nas telas, busca “fabricar” o sujeito dócil ideal. O

¹³⁷ JÜNGER, 2002, p.199. Aqui, associação de “prontidão” com a “disponibilidade” formulada em Heidegger é inevitável, uma vez que estar de *prontidão* é estar à *disposição*.

sujeito mobilizado, idealizado em meados da Primeira Guerra Mundial, acabou sofrendo transformações. Hoje, ele não estaria mais à disposição do *pathos* militar, mas do *pathos* midiático. Apesar da metáfora militar surgir em *Mass Hypnoses* (Spt), quando a massa hipnotizada é referida como “soldados indo a lugar algum/Soldados cegos por suas crenças”, por exemplo, ela passa por uma atualização se colocada em relação com as demais letras. O trabalhador que estaria de prontidão para as intensivas militares, hoje está à disposição das imagens e dos discursos midiáticos e suas vontades. Imobilizando suas ações e capacidade de reação, uma vez que ele está totalmente imerso nessa ambiência de consumo e discurso espetacular, “até a criança de berço”, como disse Jünger. O sujeito que não consegue reagir em “Manipulated Reality” (Ovr), porque se torna aquele que carrega a cruz da angústia e se converte em uma vida substituível, em “Zombie Factory” (Ovr). Desse modo, o projeto fáustico de dominação total dos sujeitos pela *mass media*, poeticamente versados em Overdose e Sepultura, não seria exatamente um projeto de “mobilização total”. Seria uma derivação deste que, adequando sua forma e preservando seus objetivos, talvez, pudéssemos chamar de “imobilização total”.

À vista disso, é possível perceber nas letras analisadas seu alto teor fáustico em relação à *mass media*, indo contra qualquer possível perspectiva prometeica que possa ser apresentada. O sujeito evidenciado por Sepultura e Overdose, funcionário da técnica, cujo único trabalho é a imobilidade subserviente perante as telas hipnóticas da *mass media*, saboreia o doce remédio e o amargo veneno da Técnica, ou seja, aquilo que dociliza seu comportamento é também o que torna acrimoniosa sua realidade. Nesse sentido, a poética *Heavy Metal* acompanha aquilo que aponta Jünger (2002, p. 214) no tocante à Técnica: “Por trás de toda solução salvadora em que esteja desenhado o símbolo da felicidade, espreitam a dor e a morte”. A letra de “Sweet Reality” (Ovr) é um breve e quase direto resumo da pretensão prometeica da *mass media* e seu final fáustico delirante:

Cheio de desejo/ Descendo por ruas enevoadas/ Em um esquecido país de terceiro mundo/ eu caminho enquanto a cidade dorme/ Na minha tela/ Me alimento de figuras/ Carros e lugares ricos/ Jovens bonitas e solitárias/ Mas o que eu realmente vejo é uma miséria suja/ Pessoas vivendo em farrapos e morrendo/ Fantasia do lixo/ eu ando em círculos/ Procurando meu sonho perdido/ Então encontrei seu rastro na ilusão da TV/ Então a liguei de novo/ Ainda tentando me seduzir/ Agora eu vejo através da mentira da tela/ Oh! Doce realidade/ Você quebra meu coração/ Você não precisa mentir mais para mim/ Oh! Amarga realidade/ Você destrói minha mente/ Você não pode escravizar meus pensamentos, não mais/ Minha cabeça está pegando fogo/ Por tudo que eu vejo/ A nossa vida tornou-se um grande show/ Quando você nasce você começa o seu *script*/ Homens trabalhando duro/ Lutando por sua comida/ Ganhando salários parcos/ Seguindo regras estranhas/ Mas o que

eles realmente tem é apenas uma pobre cabana pra viver/ trapos imundos para vestir e restos rançosos para comer/ eu ando em círculos/ Procurando meu sonho perdido/ Então encontrei seu rastro na ilusão da TV/ Então a liguei de novo/ Diferentes mundos à minha frente/ Agora eu vejo através da mentira da tela.¹³⁸

Entre o dulcificado e a acidez, o sujeito em “Sweet Reality” (Ovr) insiste em uma conclusão aguda: a tela mente. “Sweet Reality” (Ovr) sintetiza o percurso fáustico/prometeico da *mass media*. Em Sepultura e Overdose, aquilo que começa como um grande projeto sob a chama de Prometeu, com a intenção da democratização da comunicação no seio da humanidade, finda como a grande máquina de dominação e imobilização dos corpos e das maneiras de ver o mundo.

De modo geral, as letras de Sepultura e Overdose se apresentam de forma direta. Suas letras são formadas por uma poética muitas vezes imperativa, como dissemos anteriormente, podendo ser julgada precipitadamente como simplistas. Entretanto, as letras de Sepultura e Overdose operam em outro tempo, que não o tempo da racionalidade científica, que não o tempo das telas.

Laymert Garcia dos Santos, em seu texto *O tempo mítico hoje* (1992), conta a experiência do pajé Davi Kopenawa Yanomami, da tribo Yanomami (Brasil), com um antropólogo Bruce Albert. No texto, Santos observa que os modos de expressão do jovem pajé, ao falar sobre o mundo que se autoproclama civilizado, se assemelham aos do poeta. São palavras de uma “dimensão propriamente trágica” (SANTOS, 1992, p. 192). O poeta, assim como o pajé, “capta o perigo, revela a iminência do fim, e não consegue se fazer ouvir. Como o pajé, o poeta é o homem que assume a responsabilidade de dizer”, e, assim considerando, Santos ainda se pergunta se xamãs e poetas não pertenceriam a outro mundo, a outro tempo (SANTOS, 1992, p. 194). Esse tempo seria o tempo mítico, o tempo de criação e de metamorfoses, do qual poetas e xamãs são guardiões (SANTOS, 1992, p. 198). As linguagens que adotam não “convencem” a racionalidade e a compreensão de mundo estabelecida como

¹³⁸ *Full Of Desire/ Down Misty Streets/ In A Forgotten Third World Country/ I Walk While The City Sleeps/ On My Screen/ Pictures Feed Me/ Cars And Rich Places/ Nice And Lonely Chicks/ But What I Really See/ Is A Dirty Misery/ Ragged People Live And Die/ A Trashy Fantasy/ I Wander Round And Round/ Seeking My Own Promised Dream/ Then I Found Its Trace On! My Deceiving TV/ I Turn It On Again/ Still Tries To Seduce Me/ Now I See Beyond Its Lying Screen/ Oh! Sweet Reality/ You Break My Heart/ You Don't Need To Lie To/ Me No More/ Oh! Bitter Reality/ You Destroy My Mind/ You Cannot Enslave My Thoughts No More/ My Mind Is On Fire/ For All I See/ Our Lives Became A Big Show/ When You're Born You Get Your Script/ Hard Working Me/ Fighting For Their Food/ Earning Meager Wages/ Following Strange Rules/ But What They Really Have/ Is A Poor Shack To Live In/ Filthy Rags To Wear/ And Rancid Scraps To Eat/ I Wander Round And Round/ Seeking My Lost Promised Dream/ Then I Found Its Trace On My Deceiving TV/ I Turn It On Again/ Different Worlds In Front Of Me/ Now I See Beyond Its Lying Screen.* (OVERDOSE, 1990; tradução nossa).

padrão, seja pelo senso comum, seja pelo alto rigor científico padronizado. Nesse aspecto, é interessante a passagem do texto onde é relatada uma visita de Davi Yanomami à Grécia, para receber um prêmio da Fundação Onassis.¹³⁹ Quando Davi pergunta aos gregos onde estavam suas matas, os gregos respondem que não havia mais florestas na Grécia. Nisso, Davi Yanomami, em seu saber original, responde: “agora entendo: aqui é a casa do avô do garimpeiro. Vocês são construtores de ruínas” (SANTOS, 1992, p. 198).

Do mesmo modo, as letras de *Overdose* e *Sepultura* aqui analisadas se expressam por entre um tempo mítico: o tempo de Prometeu e Fausto. O *Heavy Metal*, com linguagem muitas vezes direta e simples, diz sobre o mundo técnico onde vivemos como se falasse a partir de outro mundo. E, justamente, por essa característica de exterioridade, de outro tempo, aparentemente tão afastado deste, compreendam sua armação de modo muitas vezes quase profético. Sobretudo no que toca as relações da humanidade com a *mass media* na contemporaneidade, onde o ódio que escorre pelas artérias da rede nos tem tornado, ora “bárbaros midiaticizados”, ora “nômades imobilizados”.

O metal pesado forjado por Efesto no fogo de Prometeu mira o domínio do mundo pretendido por Fausto. Bandas como *Sepultura* e *Overdose* gritam através de um tempo mítico que conta sobre os escombros do Século XX.

¹³⁹ Fundação designada a pagar informações sobre a civilização helênica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Arde a perene lâmpada do templo.
 Repara na alta fresta!
 (Apontando para uma das janelas cimeiras da Igreja)
 O lume santo
 circunfunde-se em luz, que a pouco e pouco
 vai de círculo em círculo caindo
 até penumbra, e da penumbra em trevas:
 imagem deste amor na escuridade.*
 Goethe¹⁴⁰

Este trabalho resultou de um esforço de leitura sobre a poética *Heavy Metal*, partindo de uma perspectiva que pudesse identificar em conjunto de composições mitos orientadores da vontade Técnica: Fausto e Prometeu. É um prisma, uma proposta de interpretação das letras de Overdose e Sepultura, por intermédio de um olhar acompanhado das pesquisas sobre o imaginário que, advindo das Letras, estabelecem relações problemáticas com o campo social. Portanto, esta pesquisa não pretende autonomia sobre as forças aqui elencadas. Trata-se de uma perspectiva sobre acontecimentos em curso, mas que, no entanto, são afectos que partilham sobremaneira de uma reconhecimento, de uma repetição de forças que terminam por reforçar, muitas vezes, as forças que desejam combater. O imaginário compreende a criação de sentidos como uma estrutura dinâmica e ambivalente, e assim buscamos proceder. O que torna o título “considerações finais” apenas uma burocracia textual, uma vez que, na verdade, diria que são considerações em movimento. Como o imaginário. Também não foi um trabalho de compromisso militante em prol da valorização e do reconhecimento do *Heavy Metal* enquanto gênero musical e criador de Textos, tampouco buscou “aconselhar” como o estilo deveria se manifestar. Pretendemos, aqui, apenas uma captura dos ressoadores da Técnica no universo *Heavy Metal*, e esperamos que essa perspectiva tenha sido demonstrada com a maior isenção possível.

Foi possível perceber, por exemplo, que o imaginário judaico-cristão é intenso e indissociável da poética *Heavy Metal* em geral. O que, em grande medida, pode ser encarado como uma surpresa, considerando a pretensa radicalidade com que as bandas geralmente se apresentam. A estreita relação entre o desejo de transcendência radical da condição humana no gnosticismo tecnológico e a representação metafísica inerente aos embates entre Deus e o Diabo, ambos recorrentes, e em larga medida, nas letras de *Heavy Metal*, orientam esta

¹⁴⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução: Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949. p. 243.

desconcertante conclusão. Mesmo que tenham sido abordadas apenas duas bandas, Sepultura e Overdose, elas aqui fazem papel do *Heavy Metal* brasileiro que, por sua vez, reflete o que é feito em termos internacionais. Caveiras, apocalipses, mortos-vivos, anjos e demônios são imagens que surgem no imaginário comum, seja *do headbanger* ou daqueles que possuem uma ideia a distância sobre o que seja o *Heavy Metal*. Entretanto, foi possível perceber que o imaginário Técnico atravessa as letras *Heavy Metal*, como demonstraram as composições de Sepultura e Overdose. As guerras, o avanço das pesquisas em biotecnologia e os meios de comunicação em massa revelam a tensão entre as benesses que a Técnica pode providenciar à sociedade, bem como seu ponto ápice, quando ela deixa de ser elemento assessor de bem-estar social e passa a buscar satisfazer seus próprios interesses, infinitamente. Por meio de uma pesquisa mitocrítica, definida por três mitemas axiais (guerra, biotecnologias e *mass media*), ficou patente a presença de Prometeu e Fausto nas letras de Sepultura e Overdose, no tocante à questão da Técnica. Ainda que, em determinadas letras, a Técnica apareça na sutileza de um título, onde apenas um verso, contrariamente a outras canções, onde a Técnica habita energicamente cada linha, os deslizamentos entre umas e outras ocorrem formando o imaginário fáustico e prometeico das duas bandas.

O caminhar por entre essas tessituras pôde revelar que há uma forte tendência para que o “timbre” do *Heavy Metal* se afine a uma propriedade fáustica em seus Textos. O estado positivo ou cauteloso das coisas, que pode ser oferecido pela chama de Prometeu, aparece como tímido princípio. É Fausto e seu pacto de domínio total sobre a vida e o conhecimento que emerge com mais força nas letras de Sepultura e Overdose. Como efeito colateral dessa constante denúncia do modo fáustico operado pela Técnica, as letras apresentam um devir-minoritário que busca falar em intenção daqueles que, direta ou indiretamente, sofrem as consequências do pacto fáustico, ainda que, inicialmente, tenham acreditado na promessa prometeica da Técnica. A “emoção social” que aparece nas letras de Sepultura e Overdose, ao falarem do trabalhador explorado, das vítimas dos tiranos e ditadores, de guerras, da segregação (social, racial e econômica) promovida pelos discursos da indústria biotecnológica e da cumplicidade dos meios de comunicação, podem explicitar, talvez, três direcionamentos ideológicos: de esquerda, anarquistas e, por vezes, liberais, no sentido clássico, que preveem a firmação dos direitos civis ante as forças de Estado. Em nenhum momento, ao menos de forma assumida e direcionada, percebe-se o alinhamento a filosofias políticas autoritárias, de segregação racial e aos modos como opera o mercado financeiro internacional. As vertentes

do *Heavy Metal* que promovem filosofias autoritárias, e até mesmo nazistas, existem.¹⁴¹ Contudo, são parcelas muito pequenas se comparadas à totalidade dos músicos e públicos do gênero musical. Ainda assim, a postura reacionária e conservadora de muitos *headbangers* tem sido constantemente questionada por vários canais de comunicação dedicados ao *Heavy Metal*.¹⁴² Tal postura não encontra par nas letras que aqui analisamos, nem em toda a produção artística de Sepultura e Overdose ou no *Heavy Metal*, de modo geral. Mas a ocorrência de tais debates acerca desses casos em específico nos faz pensar em que medida o Heavy Metal poderia ser, de fato, rebelde e revolucionário. Lapoujade nos disse sobre “a máquina de guerra negativa”, aquela que, sob a máscara da pacificação, carrega a guerra e apresenta a morte. Entretanto, num sentido deleuziano, a máquina de guerra poderia ser pensada de outra forma. Uma máquina de guerra que “constitui uma potência de destruição positiva que faz morrer tudo o que impede a livre circulação das multiplicidades [...] a máquina de guerra está inteiramente a serviço da distribuição ‘anárquica’ das multiplicidades nômades” (LAPOUJADE, 2015, p. 248). Essas máquinas de guerra poderiam ser as várias formas de arte nas suas múltiplas formas de expressão. O mote das discussões levantadas no círculo *Heavy Metal* nos leva a indagar se ele poderia ser considerado um desses agentes bélicos de destruição positiva. Alguns versos percebidos durante o trabalho reforçaram esses questionamentos. Trechos de canções como “Postcard from Hell” (Ovr) chamaram a atenção nesse aspecto, quando dizem: “Pessoas e ratos compartilham as cabanas e lutam por sucatas/Assustados com os policiais e delinquentes”. Ora, não é preciso ser uma leitora ou um leitor dos mais atentos para perceber que a crítica às forças de repressão do Estado é uma constante nas letras de Sepultura e Overdose. A polícia é um aparato do Estado, e o Estado, sob representação da polícia, pode atuar como delinquente. Entretanto, a letra acaba fazendo uma ingênua distinção entre “mocinhos e bandidos”. Talvez, uma herança simbólica do imaginário judaico-cristão, que se sustenta na eterna luta binária entre o Bem e o Mal, descartando a complexidade das relações. Por que os gritos que ecoam como afirmação da

¹⁴¹ Sugestão de alguns links que tratam do nazismo dentro do cenário *Heavy Metal*:
<<http://www.imprensadorock.com.br/saudacao-nazista-de-phil-anselmo-deixa-o-clima-pesado-na-cena-metal-diz-jornal/>>; <<http://longedoreal.blogspot.com.br/2012/08/a-linha-tenue-entre-o-black-metal-e-o.html>>. Acesso em 18 jan. 2018.

¹⁴² Sugestão de links que levantam a questão sobre o reacionarismo na cena *Heavy Metal*:
<<https://whiplash.net/materias/opinioes/241741.html>>; <<http://megalomania-metal.com.br/por-que-o-heavy-metal-se-tornou-tao-reacionario/>>; <<http://www.wikimetal.com.br/headbanger-de-extrema-direita-o-resultado-catastrofico-de-quem-ouve-musica-sem-se-aprofundar-em-seu-conceito/>>;
<<http://revistamovinup.com/noticias/cena-br/2016/o-metal-vem-do-proletariado-violator/>>;
<<http://www.ceert.org.br/noticias/direitos-humanos/11823/a-cena-heavy-metal-decidu-debater-racismo-e-machismo-aqui-estao-os-motivos>>. Acesso em 18 jan. 2018.

vida e resistência de um devir-minoritário são acompanhados de afetos de ódio e, por vezes, de ressentimento? O que alimentaria essa embriaguez apocalíptica constante, nas palavras de Sloterdijk, como se fosse um desejo pelo final de tudo, havendo aspectos de potência revolucionária presente nas letras? As letras condizem com as práticas dentro das cenas *Heavy Metal* formadoras de sua sociologia? Falta aí uma dose maior de radicalidade para afirmar seu devir-minoritário e se apresentar como uma potente “máquina de guerra”?

Como é possível observar, o imaginário prometeico e fáustico nas letras que propusemos analisar acabam levando por caminhos outros que podem extrapolar e muito a sua lírica. Como foi dito anteriormente, por uma questão de critério, definimos este trabalho como uma pesquisa mitocrítica, sem fazer diferenciação entre mitocrítica e mitanálise. Contudo, se assumíssemos essa distinção, poderia ser dito que as respostas a todas essas questões que surgem deveriam ser direcionadas a uma pesquisa sequencial a esta que, aí sim, fosse uma pesquisa mitanalítica. Ou seja, uma pesquisa que, partindo desta presente dissertação, investida sobre as letras de Sepultura e Overdose, perscrutasse sobre o ambiente sociocultural do *Heavy Metal* (sua cena, seus testemunhos, seus costumes, etc.), a fim de revelar não somente Prometeu e Fausto em sua sociologia, mas também o encontro com outros mitos diretores. Porém, este será um trabalho para outro momento, outra pesquisa.

Prometeu e Fausto encontram-se no paradoxo da complementaridade. A chama da criação positiva do titã grego se mistura ao fogo destrutivo oferecido por Mefistófeles ao megalomaniaco alemão, forjando “Metal Pesado” – essa luz segura que nasce como grande esperança e, por muitas vezes, se encerra em trevas, tragicamente.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**, Florianópolis, UFSC, n. 5, p. 9-16, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>> Acesso em: 20 ago. 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ALMEIDA, Rogério; ARAÚJO, Alberto Filipe; BECCARI, Marcos. Prometeu contra Hermes: o lugar do design no imaginário contemporâneo. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 40, p. 36-56, set./dez. 2017.
- ALMEIDA, Rogério; FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Aproximações ao Imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- AMARAL, Adriana da Rosa. **Visões perigosas**: para uma genealogia do cyberpunk. Os conceitos de cyberpunk e sua disseminação na comunicação e na cibercultura. Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n52/6Amaral.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2017.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; SILVA, Armando Malheiro da. Mitáanse: uma metodologia do imaginário? In: ARAÚJO, Filipe Alberto; BAPTISTA, Fernando Paulo (Orgs.). **Variações sobre o imaginário**. Lisboa: Piaget, 2003.
- ARAÚJO, Felipe. **Evemerismo**. 2017. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/filosofia/evemerismo/>> Acesso em: 1º dez. 2017.
- ARSENAL ZUMBI. **Zumbis: o que são?** Disponível em: <<http://arsenalzumbi.blogspot.com.br/>> Acesso em: 5 nov. 2017.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BADIOU, Alain. **O século**. Tradução: Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Penguin, 2011.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BATALHA, Maria Cristina. O que é uma literatura menor? **Revista Cerrados**, v. 22, n. 35, p. 113, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10923/pdf_9>. Acesso em: 11 jan. 2018.
- BATALHA, Ricardo. **A história do Heavy Metal no Brasil**. 2016. Disponível em: <<https://heavymetalnacional.wordpress.com/a-historia-do-heavy-metal-no-brasil/html>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

BEMBEM, Ângela Halen Claro; SANTOS, Plácida Leopoldina Ventura Amorim da Costa. Inteligência coletiva: um olhar sobre a produção de Pierre Lévy. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 18, n. 4, p. 139-151, out./dez. 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 165-196.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAPRARA, Leonardo. **Entenda o que é um filme Trash**. 2013. Disponível em: <<http://musicaecinema.com/filme-trash/>>. Acesso em: 10 out. 2017.

CARVALHO, José Carlos de Paula. **Antropologia das organizações e educação**: um ensaio holonômico. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução: Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949. p. 05-34.

CHARAUDEAU, Patrick. O que quer dizer informar: dos efeitos de poder sob a máscara do saber. In: _____. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 31-64.

COCCO, Ricardo. A questão da técnica em Martin Heidegger. **Controvérsia**, v. 2, n. 1, p. 34-54, jan./jun. 2006.

COPIAR cérebro para computador permitiria vida após a morte, diz Hawking. **Uol Notícias**. 28 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2013/09/28/copiar-cerebro-para-computador-permitiria-vida-apos-a-morte-diz-hawking.htm>>. Acesso em: 15 set. 2017.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: ALAZRAKI, Jaime (Org.). **Obra crítica 2**. Tradução: Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 345-363.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da tecnologia**: um convite. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Antônio Carlos Sussekind; Jorge Lacette; Mariathereza Rezen de Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 334-341.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução: Fatima Saadi, Ovidio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUTRA, Roger Andrade. Filosofia das tecnociências: um enfrentamento à opacidade do mundo. In: D'INCAO, Maria Angela (Org.). **Domínio das tecnologias**: ensaios em homenagem a Hermínio Martins. São Paulo: Letras a Margem, 2015. p. 17-41.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELTIT, Diamela. **Jamais o fogo nunca**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FARIAS SILVA, James Wlisses de. **Heavy Metal no Brasil**: os incômodos perdedores (década de 80). São Paulo: USP, 2014.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERNANDES, Cláudio. **Mobilização total segundo Ernst Jünger**. Disponível em: <<http://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/mobilizacao-total-segundo-ernst-junger.htm>>. Acesso em: 25 out. 2017.

FERNANDES, Roque Fernando. **A corrida do ouro**. 2017. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/brasil-colonia/corrida-do-ouro/>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

FERREIRA, Wanderley J. A questão do fim da filosofia e a tarefa do pensamento na era da técnica planetária. Natal (RN), **Princípios – Revista de Filosofia**, v. 20, n. 33, p. 485-529, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/viewFile/7527/5597>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

FLUSSER, Vilém. **Da embriaguez**. 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art322.pdf>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA, Lilian Simone Godoy. **Bioteχνologias: novos desafios e nova responsabilidade à luz ética de Hans Jonas**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e techne**: o homem na idade da técnica. Tradução: José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.

GARCIA, José Luis. A plenitude tecnológica em questão. Hermínio Martins e o *Experimentum Humanum*: civilização tecnológica e condição humana. **Análise Social – Revista do ICS**, Universidade de Lisboa, v. XLVII, n. 203, 2. trim., p. 483-489. abr. 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução: Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Editora Brasileira, 1949.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução: Sílvio Meira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GOLDIN, José Roberto. **Eugenia**. 19 de abril de 1998. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>> Acesso em: 10 nov. 2017.

HALFIN, Ross; MAKOWSKI, Pete. **Heavy Metal: power age**. Delilah Books, 1982.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JANOTTI, Jéder. **Heavy Metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos**. Campinas: UNICAMP, 1994.

JUDAS PRIEST. Electric Eye, **Screaming for Vengeance**. Vinil, CBS, EUA, 1982, faixa 2, Lado A.

JÜNGER, Ernst. A mobilização total. **Natureza Humana**, v. 4, n. 1, p. 189-216, jan./jun. 2002.

KOROLENKO, Jason. **Relentless: 30 anos de Sepultura**. São Paulo: Benvirá, 2016.

LAPOUJADE, David. **Deleuze e os movimentos aberrantes**. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1, 2015.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. 4. ed. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2003.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Tradução: Mario Krauss; Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAIA, Rousiley. Deliberação e mídia. In: MAIA, Rousiley (Org.). **Mídia e deliberação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, v. 1, p. 93-122.

MAIGRET, Érik. **Sociologia da comunicação e das mídias**. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MARTINS, Hermínio. **Experimentum humanum: civilização tecnológica e condição humana**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

MENDONÇA, Sônia. **A industrialização brasileira**. São Paulo: Moderna, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado**: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. Hermenêutica, sentido e simbolismo. In: ARAÚJO, Filipe Alberto; BAPTISTA, Fernando Paulo (Orgs.). **Variações sobre o imaginário**. Lisboa: Piaget, 2003.

PÁL PELBART, Peter. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1, 2016.

PARKIN, Simon. É possível fazer um ‘back up’ do cérebro? **BBC Brasil**. 4 de fevereiro de 2015. Disponível em:
<http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150129_vert_fut_imortalidade_mv>.
Acesso em: 20 out. 2017.

PORTAL de estudos em Química. **Inverno nuclear**. Disponível em:
<http://www.profpc.com.br/armas%20nucleares/%C3%8Dndice/Inverno_nuclear.htm>.
Acesso em: 14 out. 2017.

PORTO, Mauro. Enquadramentos da mídia e política. In: ANTÔNIO, A.; RUBIM, C. (Orgs.). **Mídia, poder e contra-poder**: da concentração monopólica à democratização da informação. Salvador: Edufba, 2004. p. 73-104.

RAMONET, Ignácio. Meios de comunicação: um poder a serviço de interesses privados? In: MORAES, D.; RAMONET, I.; SERRANO, P. (Orgs.). **Comunicação e política**: conceitos e abordagens. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 53-70.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica**: prospectos acerca do futuro do homem. Porto Alegre: Sulina, 2006.

RUÍDO das Minas: a origem do *Heavy Metal* em Belo Horizonte. Direção Filipe Sartoreto. Realização: Filipe Sartoreto, Gracielle Fonseca e Rafael Sette Câmara. Documentário. DVD. 83min. Belo Horizonte, 2009.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. Alguma poesia e a técnica. **Revista Texto Poético**. v. 17, p. 209-226, 2014.

SANTOS, Laymert Garcia dos. O tempo mítico hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 191-200.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**, ou o moderno Prometeu. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 56.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

SIBILIA, Paula. Transplante de rosto: a tecnociência entre Fausto e Frankenstein. In: D'INCAO, Maria Angela (Org.). **Domínio das tecnologias**: ensaios em homenagem a Hermínio Martins. São Paulo: Letras a Margem, 2015b. p. 103-134.

SLOTERDIJK, Peter. **Ira e tempo**. Tradução: Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores**. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.

TROUSSON, Raymond. **Prometeu na literatura**. Porto: RÉS Editora, 1987.

TROUSSON, Raymond. Prometeu. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Antônio Carlos Sussekind; Jorge Lacette; Mariathereza Rezen de Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 784-793.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VALÉRY, Paul. **L'idée fixe**. Paris: Gallimard, 1934.

WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender and madness in Heavy Metal music**. Hanover: University Press of New England, 1993.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: the music and its culture**. New York: De Capo, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução: Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

APÊNDICE I

MÚSICAS ANALISADAS

Overdose:

OVERDOSE. Última Estrela, **Última Estrela**. Demo Cassete, Independente, Brasil, 1983, faixa 1.

OVERDOSE. Século XX, **Século XX / Bestial Devastation** [*Split album*]. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1985, faixa 3, Lado A.

OVERDOSE. Messengers of Death, **Conscience**. Vinil, Heavy Discos, Brasil, 1987, faixa 2, Lado A.

OVERDOSE. Sweet Reality, **Addicted to Reality**. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1990, faixa 1, Lado A.

OVERDOSE. Século XX, **Século XX**. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1990, faixa 3, Lado A.

OVERDOSE. Nuclear Winter, **Século XX**. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1990, faixa 6, Lado B.

OVERDOSE. Zombie Factory, **Circus of Death**. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1992, faixa 1, Lado A.

OVERDOSE. Capitalist Way, **Progress of Decadence**. CD, Cogumelo Records, Brasil, 1993, faixa 5.

OVERDOSE. Powerwish, **Circus of Death**. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1992, faixa 8, Lado B.

OVERDOSE. Aluquisarrerá, **Progress of Decadence**. CD, Cogumelo Records, Brasil, 1993, faixa 8.

OVERDOSE. Manipulated Reality, **Scars**. CD, Cogumelo Records, Brasil, 1995, faixa 3.

OVERDOSE. Postcard from Hell, **Scars**. CD, Cogumelo Records, Brasil, 1995, faixa 10.

OVERDOSE. Out of control – Fairy Tale, **Scars**. CD, Cogumelo Records, Brasil, 1995, faixa 12.

Sepultura:

SEPULTURA. Bestial Devastation, **Século XX / Bestial Devastation** [*Split album*]. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1985, faixa 5, Lado B.

Século XX / Bestial Devastation [*Split album*]. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1985, faixa 3, Lado A.

SEPULTURA. War, **Morbid Visions**. Vinil, Cogumelo Records, Brasil, 1986, faixa 4, Lado A.

SEPULTURA. Beneath the Remains, **Beneath the Remains**. Vinil, Roadracer Records, Holanda,1989, faixa 1, Lado A.

SEPULTURA. Mass Hypnosis, **Beneath the Remains**. Vinil, Roadracer Records, Holanda,1989, faixa 4, Lado A.

SEPULTURA. Arise, **Arise**. Vinil Roadrunner Records, EUA, 1991, faixa 1, Lado A.

SEPULTURA. Dead Embryonic Cells, **Arise**. Vinil, Roadrunner Records, EUA, 1991, faixa 2, Lado A.

SEPULTURA. Territory, **Chaos A.D.** Vinil, Roadrunner Records, EUA, 1993, faixa 2, Lado A.

SEPULTURA. Propaganda, **Chaos A.D.** Vinil, Roadrunner Records, EUA,1993, faixa 6, Lado A.

SEPULTURA. Biotech is Godzilla, **Chaos A.D.** Vinil, Roadrunner Records, EUA,1993, faixa 7, Lado B.

SEPULTURA. Endangered Species, **Roots**. CD, Roadrunner Records, EUA,1996, faixa 14.

APÊNDICE II**LETRAS DAS MÚSICAS NA ÍNTEGRA****Overdose:****Última Estrela**

Estava no meu quarto
 Sem nada pra fazer
 Abro a janela
 E vejo o sol nascer

Dentro dos meus olhos
 Vejo o azul do céu
 E nele uma estrela
 Que nunca vai descer

Visto qualquer roupa
 Saio pela rua
 Quem sabe a procura de uma aventura
 Sigo aquela estrela
 A última do céu
 Guiando a um lugar não sei onde vai dar

Olho aquela estrela
 No alto a brilhar
 Ouço no infinito
 O Heavy a rolar

Enquanto aquela estrela brilhar no azul do céu
 O Heavy nunca vai parar de rolar

Século XX

Passei anos trancado em casa
 Sozinho a sonhar
 E agora quero me libertar
 E o mundo reencontrar

Saio pelas ruas da cidade
 Ver o que mudou
 Tudo é tão estranho
 Não dá para acreditar

Miséria guerra e fome
 São coisas tão normais
 Paro para pensar
 Melhor seria não acordar

Quero mudar para outro lugar
 Aqui não dá mais para viver
 O mundo não é mais aquele
 O tempo passou não volta atrás

Pego o caminho de casa
 Confuso e assustado
 Tudo que foi belo
 Perdido e arrasado

Meus sonhos vão se desabando
 Não sei como aguentar
 O mundo está errado
 Não sei se vai se salvar

Messengers of Death

In some country
 Another war begin
 Invaders stealing peace
 With their dirty feet
 Sitting on resting chairs
 They don't worry they don't care
 Presidents always smiling
 While soldiers are dying

Messengers of Death
 Bringing war in their hands
 They don't wanna see the truth
 They're leading us to the end

Too much talking much discussing
 Foolish diplomacy
 They keep telling each other
 The same ideology
 Are they blind? They can't discover
 What we have seen
 They're playing a real game
 That no one will gonna win

Sweet Reality

Full of desire
 down misty streets
 In a forgotten third world country
 I walk while the city sleeps
 On my screen
 Pictures feed me
 Cars and rich places
 Nice and lonely chicks
 But what I really see
 Is a dirty misery
 Ragged people live and die
 A trashy fantasy
 I wander round and round
 Seeking my own promised dream
 Then I found its trace on my deceiving tv
 I turn it on again
 Still tries to seduce me
 Now I see beyond its lying screen

Oh, sweet reality
 You break my heart
 You don't need to lie to me no more
 Oh, bitter reality
 You destroy my mind
 You cannot enslave my thoughts no more

My mind is on fire
 For all I see
 Our lives became a big show
 When you're born you get your script
 Hard working men
 Fighting for their food
 Earning meager wages
 Following strange rules
 But what they really have
 Is a poor shack to live in
 Filthy rags to wear
 And rancid scraps to eat
 I wander round and round
 Seeking my lost promised dream
 Then I found its trace on my deceiving tv
 I turn it on again
 Different worlds in front of me
 Now I see beyond its lying screen

Nuclear Winter

Closed within my thought's
 Thinking about my life
 I can't fall asleep
 In the still of this night
 People around me
 Stare at the frozen sky
 And a cold wind blows winds blows
 Blinding all my sight

Am I alive?
 Can I survive?

Out there the snow falls
 Killing all kinds of life
 No trees, no sea and no sun
 The world is painted in white
 Take me away
 I wanna see a burning sky
 Save me from this nuclear winter
 Show me some kind of light

From inside this shelter
 I see a deadly black bird
 Crying an old sad song
 To a land once called earth
 I'm cold and weak
 My mind is such a torment
 I'm lost and confused
 I'm dying at each moment

Am I alive?
 Can I survive?

Dreams that once I had
 A little boy's fantasy
 Now they're all gone
 That's the end for me
 Save me from this nuclear winter
 Show me some kind of light

Zombie Factory

The Zombie Factory
 Turn on the engines of fear...
 Turn on the engines of pain...
 Turn on the engines of madness...
 Turn on the engines of life and death...

One more child is born
 Under the sun
 Boy or girl it doesn't matter
 Just a working one

Born dead, his fate is written
 Life's shift has just begun
 Behind a mask of freedom
 Lies the technological scum
 Another slave's been made
 In the zombie factory
 What are those things we create?

Machines remove his souls
 Empty bodies the state controls
 Another slave awakes for life
 No name, no identity
 Just the reigning ideology
 Another zombie's ready to die
 In the zombie factory

One more working man under control
 A stupid fool, a powerless, filling the role

Strong chains look up his freewill
 Mouth shut, he's to obey
 Carrying the cross of anguish
 Ready for an endless day
 Another slave has died
 Replaceable kind of life
 cause real zombies never die

Another slave's been made
 In the zombie factory
 We're everything we create

Capitalist Way

If you live in a third world country
 Ugly, black, just a simple man
 Looking for a fate and a way
 If you feel like a normal man
 Having the same chances as everyone
 Working with the hope in their lies

Man, you're a fool
 Can't you see what's happening?
 You're a piece of shit
 In the powerful game of money

I feel, I feel you burning
 In the new inquisition of the capitalist way
 I see, I see you drowning
 In the broken system of the decadent days

If you didn't have a rich father
 To pay you a nice school
 Or give you a high life
 If you wanna be a rich man
 And get everything that you've dreamed
 Like girls, cars and nice places to go

You will never get it
 You will die as you were born
 In this society of opportunity
 Only the rich is human

Powerwish

Mainspring, energy, pushing us all
 Strong impulse leading us to survival laws

We wish to kill and live
 We make big wars and build solid ideologies
 We subjugate, and we desecrate
 We deny our culture for a major force inside

We destroy and create
 (for powerwish)
 We command and we enslave
 (for powerwish)
 And we can't tear it down
 We corrupt and we smile
 (for powerwish)
 Now we live and we die
 (for powerwish)

And we won't stop it now

Strange battle, with no start, no end
Sometimes amusing, sometimes innate to men

We wish to bleed and breathe
We rise and fall
Fighting a well-known enemy
We alienate, and we procreate
We feed the cursed for a
Major force inside

Aluquisarrera

There's a poor – black child
Crying – walking on the streets
Looking for water and bread
But he only finds scorn
We all see it
But we do nothing

There's a red faced indian
But he isn't painted in red
It's just blood of a wild heart
Life traded by gold and trees
We all see it
But we do nothing – “aluquissarrera”

On my tv I just see the same old news and faces
In Rio another tragedy in the favela
More people died
We all see it
But we do nothing

The congress wants new laws
The president wants more money
But when it is election time
They turn into nice guys
We all see it
But we do nothing

Where do you think
The rain forest trees are?
Where do you think our stolen gold went to?
Do you think this poverty is our fault?

You all say
The same thing
But you damage
Our land

Will you help?
Forget your money
And do what you can

Children made in Brazil
Sent to Europe
As cheap merchandise
The dirty dealers pull the children's gut and sell it
In the black market

The people know everything
But on sunday there's soccer
And if you have nothing to eat
And nowhere to live
No problem, man
We have carnival

Manipulated Reality

Network commands guiding all of my thoughts-my will-my needs
Locked inside this world, I cannot even move before the tv

I can't stop watching all this trash
For this I live-without this I die

Another slave is captured by the screen
In each commercial appeal that's on tv showed
But I don't know how to get out of all this
My whole life is controlled by this old machine

They say how I must dress
They say how I must see and think
Just like a serf you have been living
It is a shelter for cowardice and fear
Induced by your illusions I do whatever you please-I need it
Just cause you have your thoughts and your
Hands tied by the fake reality you see and read

I cannot understand why it's really going on
My weakness and my indifference can't be overcome

I've been fooled by the news
Controverted, empty news

A television slaughter I've been suffering
 What I've been hearing and seeing is not real
 I can't swallow anymore of these cruel lies
 But I can't turn my words into attitudes.

Postcard from Hell

I have some good places to show you
 Pride of our fair society open your eyes
 Wide to enjoy this tour
 Feel deep in your heart the things you'll see

Our first stop will be at a slum where
 People and rats share the huts and fight for the scraps
 Scared by the cops and delinquents
 Stray bullets don't think- stray bullets just kill

Ragged children play in open sewers
 Drug dealers- to be to escape from misery

Beaten and abused by drunk adults
 Open sores in their souls that will never heal

This is what you used to call
 A free world where everyone is equal

“ordem e progresso o caralho
 Seu filho da puta mercenário”

I hope you like hanging out in hell
 I hope you like the reality hidden behind
 The postcards and the magazine's lies

Lots of people dying in hospital lines
 Many more coming to replace them

In this fancy church you'll realize
 That you'd better die than stay alive
 And if you wanna buy a spot in heaven
 Just pay the price and they will provide

But as you're alive you need to survive
 So get a job and carry your cross
 In this zombie factory, I'll introduce you
 To the real devil who'll suck your soul
 Eaten alive by starving machines
 You'll pay with your life for cheap merchandise

“cest ce que tu appeles liberte, egailte, fraternite
Es esto lo que tu llamas desarollo? Hija de puta sanguinario”

This is what you used to call
A free world where everyone is equal
So now make yourself at home
Help yourself if you want some more

Out of control – Fairy Tale

Once upon a time, there was a king who
Loved himself so much that he could not bear
Anyone different from him. This is what he used to say:

First I'll talk about the blacks – inferior race
They don't need to have rights or chances
Spit on the latins – aliens go home!!!
Banish all impurity
Now let's talk about the gays
Spreading that aids
I'll root out abnormality
Look at the filthy whores selling indecent love,
Shame of society

I gotta purify the humanity
I'm gonna save the world from this weakness
From this sickness
In the name of evolution
I can't stand any imprudence
Difference and any kind of divergence

Burn the Jews and their faith
Conspiring to take control of all the human race
Die the crippled ones-die the old ones
Die all the useless

At last the third world is dead
They can't use their heads
Let's steal their work- wealth-minds-their souls
I'll sterilize all the freaks -
I must clean the trashy streets

First I'll talk about the gays, the aliens and the whores
They don't have to have rights or chances
Look at the third world-look at the Latins
Shame of society
Now let's talk about the blacks,
The crippled, and the old

Bring me their work -wealth-minds- and souls
I'll sterilize all the Jews alive I must clean humanity

Kill the red skins-kill the black eyed
Kill the long haired – kill all the junkies
Kill the left handed-kill the ugly ones
Kill the southerners-kill all the witches
Exterminate impotence-eliminate difference
Eradicate insolence-extirpate divergence

Kill the percussion-kill the guitars-kill the drums-kill the bass
“what makes people noble are their actions and not their color, nationality, religion, sex,
money, age, appearance, social class, language, dress, “o tamanho do seu pau...”

APÊNDICE III

LETRAS DAS MÚSICAS NA ÍNTEGRA

Sepultura:

Bestial Devastation

A legion of demons
Born from boundaries of death
Like a onslaught of evil
To destroy this Earth

Covering the morbid skies
Like a mist of Sulphur
I can see Satanas
The cursed of death
Terminate masses and reigns
With blood axes of hate
The beasts of son of devil
Tormenting the preachers of Christ

The humans try to react
To this nuclear war
Which is like a endless pain
Burning in the fire of Hell

War

Nuclear warheads cry out for destruction
Insanity and corruption of the universe
Concentration camps are back again
Third Reich is here between us

Total slaughter is only rule
Kill to live, live to kill
Mass extermination, black death
The corrosion of the world is done

War!!!

The radiation corroses our faces
Over mutilated corpses we have to march
Destructed empires, where's God now?
That calls himself the redeemer of the mankind

Infernal visions torment our minds
Pools of blood spreaded through the world
Christians cry in torment
Asking for help to their redeemer

War!!!

The black sunset breaks out the silence
 The last scream of pain is heard
 Death burns its victims
 Sending their souls to hell
 Feel the blade in your sacrifice
 Now it's the time to abjure gods
 The black war comes with the wind
 There is neither heaven nor hell, but only war

Massacring the won's
 Mutilating the fools
 The black death empire
 Exterminating without mercy

War!!!

Nuclear warheads cry out for destruction
 Insanity and corruption of the universe
 Concentration camps are back again
 Third Reich is here between us

Total slaughter is the only rule
 Kill to live, live to kill
 Mass extermination, black death
 The corrosion of the world is done

Beneath the Remains

The middle of a war that was not started by me,
 Deep depression of the nuclear remains
 I've never thought of, I've never thought about this happening to me
 Proliferations of ignorance, orders that stand to destroy
 Battlefields and slaughter, now they mean my home and work

Who has won?
 Who has died?
 Beneath the remains

Cities in ruins, bodies packed on minefields
 Neurotic game of life and death
 Now I can feel the end, premonition about my final hour
 A sad image of everything, everything's so real

Who has won?
 Who has died?
 Everything happened so quickly

I felt I was about to leave hell
 I'll fight for myself, for you
 But so what?

To feel a deep hate, to feel scared
 But beyond that, to wish being at an end
 Clotted blood, ass mutilation
 Hope for the future is only utopia

Mortality, insanity, fatality
 You'll never want to feel what I've felt
 Mediocrity, brutality and falsity
 It's just a world against me

Cities in ruins, bodies packed on minefields
 Neurotic game of life and death
 Now I can feel the end, premonition about my final hour
 A sad image of everything, everything's so real

Who has won?
 Who has died?
 Beneath the remains

Mass Hypnosis

Looking inside, your future uncertain
 The fear grows as a sickness uncured
 The silence agonizes, the word sound strong
 Look inside the eyes, leave this world

Hate through the arteries
 Mass hypnosis

Uncertain of being back
 They make you feel so good
 Everything's darkened
 Obey like a fool

Hate through the arteries
 Mass hypnosis

Soldiers going nowhere
 Believers kneeling over their sins
 Inhuman instinct of cowardly leaders
 Make the world go their own way

Tens of thousands hypnotized
 Trying to find a reason why

Look inside your empty eyes
Obey 'till the end

Looking inside, your future uncertain
The fear grows as a sickness uncured
The silence agonizes, the word sound strong
Look inside the eyes, leave this world

Hate through the arteries
Mass hypnosis

Soldiers going nowhere
Soldiers blinded by their faith

Arise

Obscured by the sun
Apocalyptic clash
Cities fall in ruin
Why must we die?

Obliteration of mankind
Under a pale grey sky we shall arise

I did nothing, saw nothing
Terrorist confrontation
Waiting for the end
Wartime conspiracy

I see the world, old
I see the world, dead

Victims of war
Seeking some salvation
Last wish
Fatality

I've no land
I'm from nowhere
Ashes to ashes
Dust to dust

Face the enemy
Manic thoughts
Religious intervention
Problems remain
Obliteration of mankind
Under a pale grey sky we shall arise

Dead Embryonic Cells

Land of anger,
I didn't ask to be born
Sadness, sorrow,
Everything so alone
Laboratory sickness,
Infects humanity
No hope for cure,
Die by technology

A world full of shit coming down
Tribal violence everywhere
Life in the age of terrorism
We spit in your other face

War of races
World without intelligence
A place consumed by time
End of it all

We're born with pain
No more, we're dead
Embryonic cells

Corrosion inside, we feel
Condemned future, we see
Emptiness calls, we hear
Final premonition, the truth

Land of anger, I didn't ask to be born
Sadness, sorrow, everything so alone
Laboratory sickness, infects humanity
No hope for cure, die by technology

We're born with pain
Suffer remains
We're born, with pain
Suffer remains
We're dead

Territory

Unknown man
Speaks to the world
Sucking your trust
A trap in every world

War for territory
War for territory

Choice control
 Behind propaganda
 Poor information
 To manage your anger

War for territory
 War for territory

Dictators' speech
 Blasting off your life
 Rule to kill the urge
 Dumb assholes' speech

Years of fighting
 Teaching my son
 To believe in that man
 Racist human being
 Racist ground will live
 Shame and regret
 Of the pride

You've once possessed
 War for territory
 War for territory

Propaganda

Why don't you get a life and grow up
 Why don't you realize that you're fucked up
 Why criticize what you don't understand
 Why change my words, you're so afraid

You think you have the right to
 Put me down
 Propaganda hides your scum
 Face to face you don't have a word to say
 You got in my way, now you'll have to pay
 Don't, don't believe what you
 See
 Don't, don't believe what you read
 No!!!

I know my ways, I'm here to stay
 I didn't start all this yesterday
 I'll prove you wrong all the way
 Life teaches me you're always alone

Don't, don't believe what you
 See
 Don't, don't believe what you read
 No!

Biotech is Godzilla

Rio summit, '92
 Street people kidnapped
 Hid from view
 To save the earth
 Our rules met
 Some had other
 Secret plans

No... No... No... No...

Biotech
 Biotech
 Biotech
 Biotech
 Say what?

Strip-mine the amazon
 Of cells of life itself
 Gold rush for genes is on
 Natives get nothing

Biotech
 Biotech
 Biotech
 Biotech
 Is Godzilla

Mutations cooked in labs
 Money-mad experiments
 New food, + medicine?
 New germ, + accidents!
 Like Cubatão
 World's most polluted town
 Air melts your face
 Deformed children all around

Bio-technology

Ain't what's so bad
 Like all technology
 It's in the wrong hands

Cut-throat corporations
 Don't give a damn
 When lots of people die
 From what they're made

Biotech
 Biotech
 Biotech
 Is A.I.D.S.?

Stop!!!

Endangered Species

Life!!
 The struggle to survive
 Crawling, raging
 Feed the hate inside

Are we going to see another day?
 Are we going to make it all the way?
 Are we going to see the light of day?
 Are we going to make it till the end?

Rise!!
 Bad moon rise
 Another war, another crime
 End in sight

Bleak!!
 Why & what the fuck?!?
 Shut your mouth, shut your mind, this the way
 You're just another prey

Is that what we've become??

Rise!

Are we going to see another day?
 Are we going to make it all the way?
 Are we going to see the light of day?
 Are we going to make it till the end?

Endangered species

Is that what we've become??