

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Allan Dannenhauer

ELECTRIC FUNERAL: A INFLUÊNCIA DO CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO
NA PRODUÇÃO MUSICAL EM UM ESTUDO DE CASO DA BANDA *BLACK
SABBATH*

Florianópolis, 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Allan Dannenhauer

ELECTRIC FUNERAL: A INFLUÊNCIA DO CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO
NA PRODUÇÃO MUSICAL EM UM ESTUDO DE CASO DA BANDA *BLACK
SABBATH*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial
para a obtenção do grau de bacharel
e licenciado no Curso de História da
Universidade Federal de Santa
Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto
Voigt

Florianópolis, 2018




Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História


ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e cinco dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, às 20 horas e 00 minutos, na sala 10 do Departamento de História, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt (Orientador(a) e Presidente); Icles Rodrigues (Titular); Franco Alves da Silva (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 22/HST/CFH/2018, a fim de argüirem sobre o Trabalho de Conclusão de Curso do Acadêmico Allan Guilherme Maltez Dannenhauer, intitulado: **“Electric Funeral: a influência do contexto social e político na produção musical em um estudo de caso da banda Black Sabbath”**. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, o Acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt, nota 10, Icles Rodrigues, nota 10, Franco Alves da Silva, nota 10, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 10. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 04 de julho de 2018. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

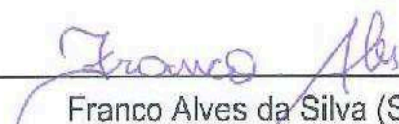
Florianópolis, 25 de junho de 2018



Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt (Orientador(a))



Icles Rodrigues (Titular)



Franco Alves da Silva (Suplente)



Allan Guilherme Maltez Dannenhauer (Acadêmico)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico ALLAN GUILHERME MALTEZ DANNENHAUER, matricula n.º 09161002, entregou a versão final de seu TCC cujo título é ELECTRIC FUNERAL: A INFLUÊNCIA DO CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO NA PRODUÇÃO MUSICAL EM UM ESTUDO DE CASO DA BANDA *BLACK SABBATH*, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, _04_ de _JULHO_ de 2018_.

Assinatura manuscrita em tinta preta, com uma linha horizontal decorativa abaixo.

Orientador(a)

Prof. MARCIO R. VOIGT

AGRADECIMENTOS

Nunca escrevi um agradecimento e provavelmente não lembrarei de várias pessoas. Se por acaso você for ler algo desta seção, for conhecido, e não estiver entre os aqui citados, não se sinta ofendido. Sou esquecido.

Agradeço inicialmente aos meus pais, Caren Maltez Dannenhauer e Gilnei Branco Dannenhauer pelo apoio incondicional, amor e paciência.

Agradeço ao professor Márcio Roberto Voigt por ter aceitado me orientar, e por fazer isso com o máximo cuidado e presteza. Agradeço também a Icles Rodrigues pela grande amizade construída ao longo destes anos de convívio e a Franco Santos Alves da Silva por se disporem a fazer parte da minha banca.

Agradeço aos companheiros de sala – e grandes amigos – que fiz durante o período de graduação: João Luiz Fernandes Borghezán, Camila Goetzinger, Gustavo Henrique de Siqueira, Rodrigo Prates de Andrade, Ederbal Bezerra, Daniel Postal, Isabel Brustolin, Ana Carolina Schweitzer, Gabriela Grimm, Júlia Albertoni, Gabrielle Beck, Manoela Bernardi, Yuri Lueska, “Mano” Eric, Renata Cechinel, Raphaella Cavalheiro, Juan Felipe Garcês, Pedro Pereira, Alice Faé, dentre outros não consigo lembrar.

Aos demais amigos feitos ao longo destes anos de UFSC: Edson Silva, Jovenson Casagrande, Catarina Junges, João “Branquelo” Gabriel, Athayde Neto, Luiz Felipe “Potter” Zimmermann, Guilherme Silva, Gustavo Pereira, Bárbara Juliana e Joel Rosa da Luz.

Ao pessoal da antiga Escola Livre de Música, sobretudo ao professor Cássio Moura.

À Jonathan Dambroz, e Bruno Varela amigos de longa data e companheiros da maior banda jamais saída da garagem, Os Psicofônicos.

À Joel Forteski, pela grande amizade e longas conversas sobre jazz e blues.

À Bruna Moutinho por ter segurado a minha mão nos mais difíceis anos pelo qual passei.

À Luana Cristina Araújo pelo apoio, amor e companheirismo.

À Vanessa Paese Maltez, tia e irmã que mudou a minha vida e me apresentou ao Heavy Metal.

E por fim à Yuri Maltez Dannenhauer. Te amo.

RESUMO

Birmingham faz parte da região mais industrializada da Inglaterra. Possui um vasto histórico fabril; é um dos berços da Revolução Industrial e possui uma grande e estabelecida classe trabalhadora. Durante a Segunda Guerra Mundial, a região foi a maior fornecedora de material bélico e suprimentos para o exército Inglês, sendo um dos locais que mais sofreram bombardeios da Luftwaffe. Após o conflito, Birmingham se torna uma cidade deformada pela imensa quantidade de ruínas de fábricas e edifícios habitacionais, ao mesmo tempo em que manteve a sua vocação industrial.

No contexto hostil desta cidade em reconstrução, infestada pela violência das gangues e com poucas perspectivas de ascensão social, nasceu o *Black Sabbath*, um dos maiores expoentes do rock e a banda que consideramos ter criado um gênero musical novo, o *Heavy Metal*. A música do *Black Sabbath*, foi a mais densa e soturna até então produzida, com um conteúdo lírico ácido misturando elementos de terror, ficção científica, distopia e realidade como mote para, em diversos momentos, tecer críticas à sociedade.

Do entrelaçamento dessas duas questões principais: da hostilidade do ambiente de Birmingham e da vida dos integrantes da banda nesse ambiente e, toda a “densidade” da música produzida pelo *Black Sabbath*; surge a questão da relação do contexto ambiental, socioeconômico, político e cultural para com a produção musical. Ou como ainda essas questões são tratadas pelos agentes. Através da análise de canções escolhidas da banda, iremos discutir essas relações.

Palavras chave: *Heavy Metal*, Birmingham, música, ambiente

ABSTRACT

Birmingham is a part of England's most industrialized zone. It has a vast factory history; is one of the cradles of the Industrial Revolution and has a large and established working class. During World War II, the region was the largest supplier of military equipment and supplies to the English army, being one of the places that suffered most from the Luftwaffe bombings. After the conflict, Birmingham became a city deformed by the immense amount of ruins of factories and residential buildings, while maintaining its industrial vocation.

In the hostile context of this rebuilding city, infested by gang violence and with few prospects of social ascension, Black Sabbath was born, one of rock's greatest exponents and the band we consider to have created a new musical genre, Heavy Metal. The music of Black Sabbath was the most dense and gloomy until then produced, with a lyrical acid content mixing elements of terror, science fiction, dystopia and reality as a motto to, in several moments, to criticize the society.

From the interweaving of these two main issues: the hostility of the Birmingham environment and the life of the band members in that environment and the whole "density" of the music produced by Black Sabbath; the question arises of the relation of the environmental, socioeconomic, political and cultural context to the musical production. Or how still these issues are handled by the agents.

Through the analysis of songs chosen by the band, we will discuss these relationships.

Keywords: *Heavy Metal*, Birmingham, music, environment.

LISTA DE IMAGENS

01. Trecho inicial da canção *Blue Bossa* de Kenny Dorham, p.60.
02. Trecho inicial da canção *Paranoid* do Black Sabbath, p. 60.

Introdução.....	14
1 Música e sociedade.....	22
1.1 “Texto” e “contexto”	23
1.2 Letra e música.....	24
1.3 Compositor, obra e sociedade.....	27
1.4 Gênero musical e sociedade	32
2 Welfare state, sociedade e produção cultural na Inglaterra	36
2.1 O welfare state	36
2.2 Trabalhistas, conservadores e as reformas sociais.....	37
2.3 O som da cidade	42
2.4 O som que é produzido na cidade.....	49
3 Black sabbath: sintaxe musical e temática.....	53
3.1 Timbre: distorção.....	54
3.1.1 Timbre: power chords e afinação	57
3.2 Estrutura, modos e riffs	65
3.2.1 intervalos e riffs	66
3.3 Temática: decadência, ocultismo e anti-guerra	79
3.3.1 “Por quê não fazer música de terror, cara?”	80
4 Considerações finais	95

INTRODUÇÃO

Quando, em 1947, Winston Churchill afirmou que sobre a Europa se instalara uma cortina de ferro, o ocidente e o restante do globo se encaminhavam para uma sociedade completamente diferente da do início do século. A destruição causada pela Segunda Guerra foi tamanha que facilmente a mesma pode ser reconhecida como o conflito mais sangrento da história humana, tanto que mesmo hoje, após mais de setenta anos do término da conflagração, ainda não existe um consenso sobre a quantidade de vítimas fatais ligadas direta ou indiretamente ao conflito. Segundo Robert McMahon¹, cerca de 60 milhões de pessoas pereceram durante o conflito. Destes, dois terços não eram combatentes. Algo entre 10 e 20% da população da União Soviética, Polônia e Iugoslávia pereceram e algo em torno de 4 a 6% das populações da Itália, Alemanha, Áustria, Hungria, China e Japão. Chocantes são também os números de edifícios destruídos por toda a Europa, sudeste da Ásia e Japão, este último, com duas cidades completamente destruídas pelo efeito devastador das bombas atômicas que colocaram fim à guerra no Pacífico.

Da assolação da guerra total² e do colapso dos impérios se impõe uma nova ordem mundial com duas superpotências, antagônicas entre si, disputando a hegemonia através de batalhas silenciosas no mundo desenvolvido e outras nem um pouco nas regiões periféricas. O período da Guerra Fria foi um momento em que durante a maioria do tempo a chance da conflagração de uma guerra atômica se deu tanto no campo da imaginação quanto no da realidade – e não que a imaginação não faça parte da “realidade crua” das ações e fatos, como diz Baczko: “... a mitologia que nasce a partir de um determinado acontecimento sobleva em importância o próprio acontecimento”³. E os quase 50 anos de Guerra Fria tiveram um impacto muito grande no imaginário da sociedade no mundo todo, como mostra a infindável produção cultural do período e a reverberação dessa produção até os dias atuais, quase 30 anos após o colapso da União Soviética.

¹ McMAHON Robert J. **Guerra Fria**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

² HOBBSAWM Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 29.

³ BACKZO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296

Do aporte financeiro do Plano de recuperação financeira, ou Plano Marshall, como ficou conhecido, se formou a base na qual a estrutura e a reconstrução europeia se firmaram. E apesar da notória oposição soviética ao modelo proposto pelos estadunidenses, considerado ofensivo à soberania das nações europeias, o modelo adotado foi ostensivamente defendido pelos países politicamente mais expressivos do continente e posto em prática pelos quatro anos seguintes a 1947, mudando drasticamente a situação econômica da Europa pelas três décadas seguintes ao pós-guerra e alterando profundamente o modelo cultural do continente.

Eric Hobsbawm, em sua aclamada obra *A Era dos Extremos*, disserta sobre as profundas mudanças ocorridas no ocidente no período do pós-guerra. Segundo o autor, a diferença entre as sociedades do pré e pós- Segunda Guerra Mundial se tornou tamanha que se pode dizer que houve uma revolução cultural ao longo do período⁴. O período pós Segunda Guerra Mundial, no ocidente, foi proeminente em movimentos culturais e tensões políticas e sociais, apesar da ideia geral de desenvolvimento rápido, grande oferta de bens de consumo, pleno emprego e estabilidade. Talvez pareça incoerente que num período de tanta fartura, surjam tantos movimentos contestatórios do *status quo* e do *American way of life*, vendido incessantemente através da vitrine da reconstrução europeia e do consumismo.

Dentre diversos eventos culturais do pós-guerra, o *rock n' rol*, - surgido entre a segunda metade da década de 1940 e início da década de 1950 da mescla de diversos ritmos como o jazz, o gospel, a *folk music*, mas principalmente do blues e do *country* - talvez seja o mais importante e com maior alcance. Pelo momento vivido em seu país de origem e pelas suas raízes multifacetadas, a nova vertente musical causou grande impacto nos setores mais conservadores estadunidenses. Desde o seu surgimento, o rock adotou posturas subversivas à época, tais como audiência e artistas de diversificadas origens étnicas – o que ao longo do tempo se tornou uma das principais características do movimento cultural – com artistas negros cujas raízes estavam mais atreladas ao blues, como Chuck Berry, até artistas brancos cujas ligações com a música country são evidentes, como Elvis Presley, Bill Halley, Jerry Lee Lewis e Carl

⁴ HOBBSAWM Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**, Op. Cit, p. 314 et seq.

Perkins.

Outra questão importante para entendermos o espanto dos setores conservadores da sociedade estadunidense, naquele contexto, está no fato de o estilo ser considerado subversivo devido a carga lírica ser visivelmente herdeira das questões mais “lascivas” do blues, além do seu ritmo agitado repetitivo que trazia para a frente dos palcos a “insinuação” à sexualidade. Vem do blues também a tendência a contestação dos valores de uma sociedade cujas questões raciais estavam cada vez mais acirradas com a semente do movimento pelos direitos civis começando a florescer com o fim da doutrina do “*separate but equal*”, no qual era permitida a separação “por raça” de instalações, serviços públicos, dentre outros, desde que houvesse equivalência entre os serviços.

Com o crescimento exponencial de público e vendas, tanto o rock n'roll quanto o jazz atravessaram o Atlântico para conquistar a Europa e principalmente a Inglaterra. Já em meados dos anos 1950 para o fim da mesma década, em pleno crescimento econômico proporcionado pelo Plano Marshall, uma porção considerável da juventude inglesa do pós-guerra se vê com boas condições materiais provenientes da grande oferta de trabalho e passam a consumir mais sem ter tantas preocupações em ajudar na economia doméstica. Segundo Chacon⁵, com propensão a formulações críticas herdadas da guerra que a pouco havia terminado, da corrida armamentista e nuclear, do colonialismo, o espírito vitoriano e outras questões históricas que pareciam povoar o imaginário inglês, o *british rock*, desde o início dos anos 60 apresenta uma grande movimentação cujas influências remontam ao grande fluxo cultural proveniente dos Estados Unidos através do contato amplificado pelo contexto do pós-guerra. Tal contexto se torna um campo fértil para o surgimento de diversas subculturas juvenis com seus ideais mais ou menos contestadores da sociedade e suas idiossincrasias.

Teddy boys, Rockers, Mods... Diversas “tribos urbanas” surgem na Inglaterra, da mesma maneira que cenas musicais começam a se formar e ganhar força nas suas regiões. É interessante perceber o quanto essas cenas criaram raízes e se tornaram paradigmas musicais e de comportamento da juventude local. Na Inglaterra, uma característica muito marcante foi a ligação da

⁵ CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo. Brasiliense. 1982, p.12

cultura de juventude com a classe trabalhadora, embora também existissem cenas culturais cujos laços eram mais estreitos com uma “elite intelectual” como ocorria em Londres, berço do rock progressivo; com a classe média urbana, como os *mods*; ou ainda com a cena *Mersey Beat*, cujo contato direto com a música produzida nos Estados Unidos, através do porto de Liverpool, incentivou a formação de inúmeros grupos musicais locais, como os The Beatles, por exemplo.

O rock foi com o tempo perdendo, ou ao menos, diluindo as suas características mais “ingênuas” para adentrar nos “campos mais espinhosos da música contestadora”. Sendo influenciado pelo *folk* norte-americano – cujos principais expoentes, Bob Dylan e Joan Baez começavam a despontar – e também pela música inglesa através da “invasão” de meados dos anos 60 por bandas como os Rolling Stones com a sua “*Street Fighting Man*”⁶; o The Who com “*My Generation*” ou ainda os Beatles, após um rápido amadurecimento, apresentando “*Revolution*”⁷. É claro que mais uma vez os ventos estavam favoráveis para tais divergências. A Guerra do Vietnã se tornava cada vez mais impopular perante a população norte americana, com músicas como “*Eve of Destruction*”⁸ de Barry McGuire ou “*Blowin in the Wind*”⁹ de Bob Dylan tendo enorme aceitação.

Dos diversos subgêneros derivados do rock, destacamos o Hard Rock e o Heavy Metal. Se a contestação e a subversão de valores estabelecidos pela sociedade estavam nos “genes” do rock, nestes dois subgêneros, e principalmente no Heavy Metal, outro patamar foi alcançado. Nestas divisões surgidas em fim dos anos 1960 e início dos 1970 fora adicionado peso extra e energia. O ano de 1968 foi de greve geral na França, movimento logo espalhado por inúmeros lugares do mundo, num período que vivia talvez o auge do psicodelismo ao mesmo tempo em que já experimentava da sua ressaca com algumas bandas procurando se desviar da exagerada experimentação e adicionando doses extra de peso e distorção à suas músicas. Eram apenas os

⁶ ROLLING STONES. *Street Fighting Man*. M. Jagger, K. Richards, B. Jones [Compositores]. In: Rolling Stones. **The Beggars Opera**. Decca, 1968. (ca. 40 min)

⁷ THE BEATLES. *Revolution*. J. Lennon, P. McCartney [Compositores]. In The Beatles. **Hey Jude/Revolution (Single)**. Apple Records, 1968

⁸ BARRY MCGUIRE. *Eve of Destruction*. P.F. Sloan [Compositor]. In: Barry McGuire. **Eve of Destruction (Single)**. Dunhill/RCA 1965.

⁹ BOB DYLAN. *Blowing In the Wind*. Bob Dylan [Compositor]. In: Bob Dylan. **The Freewheeling**. Columbia, 1963. (ca. 50 min)

primeiros passos, o embrião de uma nova forma de abordar o rock.

Inicialmente forjado em lugares que podem ser considerados hostis, o Heavy Metal, desde a sua origem foi marcado por disputas e contradições internas, ligação com o consumo de drogas, músicos contestadores e associações com diversos tipos de apologias. De temas sombrios, guitarras distorcidas e de posicionamentos claramente combativos aos valores conservadores da sociedade, o gênero surge como uma afronta aos movimentos do fim dos anos 60, excepcionalmente o hippie com suas letras sobre paz e amor, como a clássica *San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)*¹⁰ composto por John Phillips do grupo The Mamas & The Papas no ano de 1967.

Das *West Midlands*, mais precisamente da enfumaçada Birmingham, palco de intensivos bombardeios efetuados pela *Luftwaffe* durante a Segunda Guerra Mundial e grande polo industrial inglês, berço de um operariado empobrecido com quase nenhuma possibilidade de ascensão social para além do que se esperava desde os primeiros momentos em que o indivíduo toma consciência. Cidade cujos jovens, pela falta de perspectivas se entregavam à atividade de andar pelas ruas em grupo, testando constantemente sua virilidade ao se defrontar com gangues rivais. Deste cenário de visível decadência e pobreza – apesar da aparente impressão de sossego econômico que a fartura de empregos e o estado de bem-estar-social promovem – surge a banda que se não se pode creditar a “invenção” do rock pesado, pode-se reconhecer a paternidade do Heavy Metal.

Inúmeras bandas trouxeram mais peso para o rock. Dentre estas, Blue Cheer, UFO, Sir Lord Baltimore ou mesmo os blues rock de bandas como Cream e The Yardbirds, ou ainda bandas cuja sonoridade se tornou emblemática, criando novas formas de se pensar o rock como o Led Zeppelin, banda, aliás, para a qual em muitos momentos é creditada a paternidade do gênero com o lançamento do seu primeiro álbum em 1969, de peso, consistência e mesmo forma, nunca dantes vistas, ou ainda o Deep Purple, outra banda inglesa que à época estava ainda em período de encontrar-se com a sua sonoridade e que

¹⁰ SCOTT MCKENZIE. San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair). J. Phillips [Compositor]. In: Scott McKenzie. **The Voice of Scott McKenzie**. Columbia/Ode, 1967.

assim como o *Zeppelin*, lançam as pedras fundamentais do Hard Rock¹¹.

Quanto ao Heavy Metal, é numa sexta-feira, 13 de fevereiro de 1970 que o gênero pôde, de fato, ser considerado finalmente gerado.

Como descreve Ian Christie:

Formado em Birmingham, na Inglaterra, no final dos anos de 1960, o Black Sabbath é a origem do Heavy metal, a primeira banda com guitarras altas a sair do tempo e explorar dimensões sonoras únicas numa atmosfera de sons explosivos. (...). Eles estavam à frente de qualquer um – mais barulhentos, rápidos, inventivos e versáteis. Mais que isso, faziam os melhores riffs, suas guitarras eram poderosas, e as linhas de baixo inesquecíveis¹².

Retirando o nome de um filme de Mario Bava de 1963, o Black Sabbath lança o seu *debut* numa sexta-feira, 13 de fevereiro de 1970. Enquanto o guitarrista Tony Iommi carregava de distorção e peso os seus *riffs* e *power chords*¹³, o vocalista Ozzy Osbourne preenchia a parte lírica, cujos textos normalmente ficavam a cargo do baixista Geezer Butler, com temas soturnos; material voltado para causar espanto, como pode ser visto já nos primeiros versos da música título do álbum, envolta em uma atmosfera densa, introduzida pelo som de chuva e sinos badalando ao longe: “*What is this that stands before me? Figure in black which points at me*”¹⁴. Embora a crítica tenha se direcionado especialmente a espezinhar as relações com o oculto que a banda sugeria ter, Geezer Butler, Tony Iommi, Bill Ward e Ozzy Osbourne tinham muito mais a oferecer em suas músicas. Como fica evidente em canções contestatórias da sociedade no qual estavam inseridos, como “*Wicked World*”¹⁵ ou “*Behind The Wall Of Sleep*”¹⁶.

Nas canções do Sabbath fica evidente a vontade de exprimir a visão da realidade que os integrantes da banda possuíam. Uma visão oposta ao que vinha sendo propagado pelas canções psicodélicas que estavam em voga na época.

¹¹ Sobre as diferenças entre os gêneros *Heavy Metal* e *Hard Rock*, a questão é mais bem discutida no terceiro capítulo quando abordamos as características estruturais dos gêneros.

¹² CHRISTIE, Ian. **Heavy Metal: a história completa**. São Paulo: Arx, 2010. p. 24

¹³ Tipo de acorde em que são tocadas simultaneamente apenas a nota tônica e o intervalo de quinta justa. Este tema será explorado no terceiro capítulo.

¹⁴ BLACK SABBATH. **Black Sabbath**. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: Black Sabbath. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min)

¹⁵ Idem. **Wicked World**. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: _____ **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min) Faixa 8 (4:43)

¹⁶ Idem. **Behind The Wall Of Sleep**. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. _____ **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min) Faixa 3 (3:37)

Birmingham era uma cidade difícil de viver, com fábricas espalhadas por todos os lugares, inclusive em áreas residenciais e de escolas. Geezer Butler – baixista e principal letrista da banda, nascido em Aston, uma região suburbana do lugar, no ano de 1949 – fala em inúmeras entrevistas sobre o meio hostil que era a Birmingham do pós-guerra. Em uma delas comenta: “.... Cresci no pós-Segunda Guerra Mundial e a área em que eu vivia em Birmingham foi bombardeada durante a guerra e ela ainda estava sendo reconstruída enquanto eu crescia. Conheci muitas famílias cujos pais foram mortos na Segunda Guerra Mundial...”¹⁷. Tal contexto é expresso liricamente através de uma grande quantidade de canções do período inicial da banda. Um exemplo pode ser visto na anteriormente citada “*Wicked World*”, música que inicialmente foi excluída da primeira edição do primeiro álbum e que foi introduzida nas edições seguintes. Nela, Geezer expressa de forma mordaz as contradições da sua interpretação de mundo, como no trecho: “O mundo hoje é uma coisa tão perversa/ A luta continuará entre a raça humana/ as pessoas vão trabalhar apenas para ganhar o pão/ Enquanto as pessoas do outro lado do mar estão contando os mortos”¹⁸.

Consonante as críticas e interpretações do seu meio, a banda expressa também musicalmente toda esta tensão. Neste sentido, uma das bases primordiais da banda é a guitarra de Tony Iommi e a maneira incomum que ele aborda o instrumento. Na parte final do trabalho dedicaremos um grande espaço discutindo os códigos musicais criados principalmente pelo guitarrista e que serviram de base para todo o código musical do gênero Heavy Metal, tais quais: a ênfase em intervalos de semitom e quinta diminuta, uso de afinações baixas aliadas a altos níveis de distorção e estrutura musical modal e episódica.

Dividimos este trabalho em três seções principais. Na primeira discutiremos o uso da música enquanto fonte e a metodologia de análise que utilizamos; na segunda seção, partimos do questionamento que Murray Schafer faz acerca da “relação entre os homens e os sons do seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam”¹⁹. Tal questionamento se torna

¹⁷ POPOFF, Martin. **Black Sabbath: a história completa**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013, p.62.

¹⁸ BLACK SABBATH. *Wicked World*. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: Black Sabbath. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min). No original: “The world today is such a wicked thing/ Fighting going on between the human race/ People go to work just to earn their bread/ While people just across the sea are counting the dead” (Tradução livre do autor).

¹⁹ SCHAFFER, Murray. **A Afinação do Mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e

pertinente à luz de inúmeros relatos feitos por membros de grandes bandas locais que fazem referência ao ambiente duro de uma cidade repleta de indústrias pesadas e escombros, e como toda essa hostilidade foi importante para a sonoridade de suas produções. Em meio a isso, procuramos relacionar o que estava sendo produzido musicalmente em outras regiões vizinhas, partindo do princípio que existia uma grande troca de influências entre as cenas musicais locais, pelo fato do circuito musical inglês nos anos 1960 estar em pleno movimento de consolidação; por fim, na terceira parte entramos de fato na análise da obra da banda. Dividimos esta última seção em dois eixos principais: no primeiro abordaremos as questões de caráter musical, intervalos, timbre, afinação, melodias, ritmo e influências musicais dos membros da banda; a segunda parte será dedicada a questão temática, ou seja, ao conteúdo lírico das canções, abordando alguns temas principais como por exemplo, religiosidade, canções anti-guerra e anti-establishment, procurando sempre relacionar nas duas partes questões contextuais do período e do ambiente.

O nosso foco aqui é em como a música popular pode se tornar expressão da “visão de mundo” e das expectativas de agentes sociais a partir da relação deles com o meio social, geográfico, cultural e econômico em que vivem.

1 MÚSICA E SOCIEDADE

Partimos da premissa que a música, pelo grande alcance e apelo, é uma das mais poderosas formas de expressão que os indivíduos possuem na sociedade. Através dela as pessoas tem a possibilidade de expor os seus sentimentos, o seu cotidiano, ou a forma como entende o seu contexto de maneira muito direta.

No entanto, a importância da produção musical vai muito além do seu poder de expressão. No século XX a relação das pessoas com a música sofreu profundas alterações e, por conta do aperfeiçoamento tecnológico e do desenvolvimento de uma indústria, tornou-se possível a audição fora do local de concerto. Esse desenvolvimento permitiu o armazenamento de música em alta fidelidade e distribuição em massa. Também houve um “vasto aumento na quota que a música tem no orçamento dos cidadãos do mundo”²⁰. E o surgimento da juventude enquanto grupo consumidor e produtor de cultura.

A música de cinema trouxe novos referenciais auditivo/imagéticos às pessoas e gradualmente as possibilidades de expressão foram se tornando mais amplas – embora também haja um controle extensivo dos dirigentes quanto ao conteúdo produtos culturais – tanto no sentido do alcance quanto no que diz respeito às possibilidades de técnicas de gravação. Porém, apesar de todo o controle, há também uma relação dialética deste com os anseios do público, de modo que o espaço da produção cultural se torna também um espaço de combate.

Este trabalho discute basicamente a relação da música com as pessoas e a sociedade. E enquanto estudiosos e amantes de música, consideramos importante realizar algumas discussões sobre os aspectos musicais a serem analisados, como, por exemplo, o que define um gênero musical, timbres, intervalos, a relação entre o músico, a produção musical e a “paisagem sonora”, a questão da escuta musical, dentre outros pontos importantes para uma boa discussão e análise. Neste trabalho, não iremos apenas nos ater a questão lírica que, embora seja muito importante, entendemos ser insuficiente enquanto

²⁰ TAGG, Philip. **Analisando a música popular**: teoria método e prática. Revista Em Pauta, v.14, n.23. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808>> Acesso em: 02 de dezembro de 2017.

metodologia de análise musical e contextual.

1.1 “TEXTO” E “CONTEXTO”

Para Marcos Napolitano, “o campo da musicologia popular vem sendo cada vez mais delimitado” e, para o autor:

a questão metodológica central, que vem emergindo dos debates, é problematizar a música popular, e particularmente a canção, a partir de várias perspectivas, de maneira a analisar “como” se articulam nas canções – musical e poeticamente – as tradições, identidades e ideologias que a definem, para além das implicações estéticas mais abstratas, como um objeto sociocultural complexo e multifacetado.²¹

Neste sentido, o pesquisador, ao analisar uma obra musical, deve ter sempre em mente a preocupação em articular o “texto” e o “contexto”, ou seja, procurar discutir na obra as “várias camadas de sentido” entre o que está sendo expresso lírica e musicalmente, assim como o diálogo com o meio em que foi produzida a obra – seu contexto político, social, de produção, etc. – de modo a evitar simplificações e distorções. Sendo assim, o historiador se vê em frente ao desafio de lidar com a linguagem musical enquanto um documento, pensar as suas estruturas, padrões, escolhas estéticas, uso de instrumentos e até mesmo de clichês e referências.

O método da corrente semiótica baseado no “cotejamento da “letra” com a altura das notas musicais correspondentes”²² contribui muito para

Identificar os procedimentos de criação e as bases linguísticas da canção, mas não permite um aprofundamento da análise da canção (ou da música popular como um todo) enquanto documento histórico, que deve enfatizar os elementos diacrônicos gravados na estrutura. ²³

Entendemos que o conhecimento da matéria musical é muito importante enquanto ferramenta, mesmo existindo a possibilidade de bons resultados sem o mesmo. Neste trabalho propomos a utilização de uma dupla abordagem onde a discussão dos aspectos sintático musicais contribuam para o melhor entendimento dos elementos diacrônicos presentes nas obras analisadas, pois as práticas musicais operam no nível social. As estruturas da música popular enquanto linguagem são construídas ao longo do tempo e se relacionam com o

²¹ Idem. Pg, 77

²² NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Op. Cit, p. 80.

²³ Idem, p 80

contexto material, social e cultural das pessoas de um local.

1.2 LETRA E MÚSICA

Ao problematizarmos a música popular nos deparamos com um problema: o da linguagem. É muito comum, a supervalorização dos aspectos líricos em detrimento dos aspectos musicais. Isto não ocorre sem motivo: muitas vezes o pesquisador não possui qualquer preparo ou convívio teórico com a matéria musical, caindo, deste modo, na tentação de analisar uma obra apenas pelo seu conteúdo mais “palpável”.

Richard Middleton afirma que:

Infelizmente, a maioria dos estudos sobre letras tomou a forma de análise de conteúdo – que tende a simplificar demais a relação entre o conteúdo lírico e a realidade, e ignorar a especificidade estrutural dos sistemas de significados verbais e musicais.²⁴

Além disso:

Os significados das letras não são governados principalmente suas óbvias denotações, mas pelo uso de convenções, e estas por sua vez são organizadas em termos de gêneros musicais: a técnica ‘poética’ do rock progressivo, o coloquialismo banal do pop e da disco, as rimas espertas dos sons da Broadway, a emotiva paralinguagem do soul.²⁵

Ao explorar apenas o lírico, o pesquisador acaba perdendo informações importantes para o próprio sentido do texto, ou seja, o significado do aspecto lírico das canções depende também da maneira como o aspecto musical interage com ele. Aspectos como o andamento da canção, o timbre dos instrumentos, os intervalos da melodia, ou ainda a entonação da voz do cantor pode alterar o sentido das palavras proferidas. Além disso, há ainda a questão “pré-musical”, a que diz respeito às expectativas do ouvinte e que estão relacionadas a linguagem do gênero musical da canção estudada. Mais adiante iremos discutir algumas questões relativas a isso.

Com um pequeno exercício de comparação – convido o leitor a fazê-lo –

²⁴ MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990. p. 227-228. No original: “Unfortunately, most study of lyrics has taken the form of content analysis – which tends to oversimplify the relationship between words and “reality”, and to ignore the structural specificity of the verbal and musical signifying systems.” (tradução livre do autor).

²⁵ Idem, p.228. No original: “ The significance of lyrics is governed not primarily by their obvious denotations but by their use of conventions, and these in turn are organized in terms of musical genres: the ‘poetic’ techniques of progressive rock, the banal colloquialisms of pop and disco, the clever rhymes of Broadway song, the emotive paralinguage of soul.” (tradução livre do autor)

podemos vislumbrar a deficiência de tal abordagem. Escutando a clássica versão de “*I put spell on you*”^{26 27} na voz de Nina Simone e logo após escutando a releitura da mesma música feita por Marilyn Manson²⁸. Perguntamos: as duas versões possuem o mesmo significado?

A versão de Nina Simone inicia em um andamento relativamente lento e com um conjunto de cordas realizando a melodia acompanhada pela harmonia dos metais. A bateria é típica de cool jazz, assim como o baixo que a acompanha, leve. O clima geral quando a intérprete começa a cantar é sensual, o acompanhamento perfeito para uma declaração de amor; e a entonação, os traços de Nina são emotivos, característico dos melhores cantores de soul. No final da canção temos a impressão que se trata de uma declaração de amor. Por outro lado, a versão de Marilyn Manson, inicia com ruídos que lembram o rangido de portas se abrindo; o primeiro instrumento a aparecer é a bateria, dura e bem marcada, o andamento é mais rápido que a versão de Nina Simone e às primeiras palavras proferidas temos a sensação de amor possessivo, de afirmação agressiva, impressão reforçada pelo uso de gritos como forma de inflexão e usada em grande parte da canção, sobretudo no trecho final após o solo de guitarra repleto de ruídos e feedback²⁹ como recurso estilístico. Além disso, é importante ressaltar que a gravação da versão de Marilyn Manson foi composta com a finalidade de fazer parte da trilha sonora do filme de suspense *Lost Highway*³⁰, do diretor David Lynch, no qual uma das principais características é a sensação de desorientação transmitida ao espectador através de um refinado trabalho de cortes com a intenção de retirar trechos explicativos³¹.

Em uma canção, letra e música são partes de um mesmo todo e que trabalham juntos para formar significados, “a música tem um aspecto sintático,

²⁶ A canção foi originalmente gravada por Screaming Jay Hawkins no ano de 1956 como um blues de caráter irônico. Pela estranheza da gravação, a canção chegou a ser banida das rádios estadunidenses. Nina a regravou como um jazz de caráter romântico no ano de 1965.

²⁷ NINA SIMONE. *I Put a Spell on You*. Phillips, 1965. 1CD (ca.34 min)

²⁸ MARILYN MANSON. *I Put a Spell on You*. In *Lost Highway*. Trent Reznor (Produtor). Nothing Records. 1997. (ca. 71 min)

²⁹ O feedback ocorre quando a fonte sonora (o amplificador no caso da guitarra) realimenta o instrumento. O efeito possui sonoridade semelhante à de um apito. Também é conhecido como “microfonia”.

³⁰ LOST HIGHWAY. David Lynch (Diretor). 1997

³¹ JOUSSE, Thierry. *Cahiers du Cinéma*, número 511. Tradução: Luiz Soares Júnior. Disponível em: < <https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=28888> > acesso em: 08/2017

até narrativo e as palavras possuem um lado musical”³². Marcos Napolitano, afirma que “na experiência estética da canção eles formam uma unidade”³³, mesmo que para fins de análise seja muitas vezes interessante ou até inevitável a separação entre os aspectos “verbo-poéticos” e os “parâmetros musicais de criação”, “cabe ao pesquisador tentar perceber as várias camadas que compõem a estrutura sem super- dimensionar um ou outro parâmetro”³⁴.

São inúmeras as possibilidades de significantes secundários presentes nos vários aspectos formadores da canção. Gino Stefani, lista uma série de possibilidades que nos ajudam muito enquanto guia para análise:

Valores intencionais. São reconhecidas conotações de estruturas específicas ou efeitos temáticos: a cadência carrega todas as conotações de ‘conclusão’ ou ‘descanso’; sintetizadores conotam ‘tecnologia’ ou ‘modernidade’ ou o ‘futuro’; ritmos *boogie* conotam ‘o erótico’.

Implicações posicionais. São as conotações que surgem de posições estruturais: como a ‘ponte’ em um blues de trinta e dois compassos AABA que gera conotações de contraste; um efeito de repetição em ‘loop’ no início de uma canção produz toda uma gama de associações de *vamps*³⁵ enquanto ao final da canção ela carrega associações com o efeito de *fade* – ‘interminável’ ou ‘atividade contínua’ (contra a completude estética).

Escolhas ideológicas. São significações particulares, selecionadas de uma gama de possíveis interpretações: associação com drogas de canções psicodélicas como *Lucy in the Sky with Diamonds*; atribuições conservadoras a estilos como *Country music*.

Conotações emotivas. Essas se referem a implicações afetivas associadas a eventos musicais; punk é associado com agressão; cantores românticos com intimidade confessional; *heavy soul* com paixão, êxtase ‘espiritual’ ou luta.

Conexões com outros sistemas semióticos. Esses são visuais, cinéticos, verbais, até mesmo olfatórios: ‘funky’ soul; swamp-rock ‘fumegante’; ‘altamente perfumada’ *Incredible String Band*.

Conotações retóricas. Essas associações surgem de correspondências com questões retóricas (questões, proposições, dialética, e por aí vai) e estilos (ironia, hipérbole, paradoxos): assim riffs geram conotações propositivas (‘comando’, ‘verdade’, ‘autoridade’); chamado e resposta no sentido dialético (‘conversação’ ‘mutualidade’); James Brown sugere hipérbole; Randy Newman ironia; *Public Image Ltd.* paradoxo.

Conotações estilísticas. São associações retiradas do código geral do estilo. Rock n’ roll significa teds, jiving, motocicletas, violência, calças de couro, e por aí vai.

Conotações axiológicas. Essas se referem aos valores morais ou políticos de peças musicais, estilos ou gêneros; rock n’ roll é corrupto/liberal/lascivo/inofensivo e banal. Billy Bragg é um roqueiro

³² MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Op. Cit, p.229. No original: “music has a syntamatic aspect, even narrative aspect, and words have a musical side” (tradução livre do autor)

³³ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Op. Cit, p. 78-9.

³⁴ Idem, p,80

³⁵ “Vamp” é um arranjo tocado repetidas vezes e que não contém a estrutura A B A, muito comum na música popular. São arranjos comuns em jazz modais, como *All Blues* de Miles Davis.

reacionário/ um cantor progressivo de folk e música de protesto/ um reformista 'hibridador'.³⁶

Embora o esquema acima nos dê uma grande quantidade de parâmetros para o entendimento dos significantes secundários, temos que ter em mente que a gama de possibilidades dos mesmos é, possivelmente muito maior. O conjunto das fontes, é claro, tem papel fundamental para as possíveis perguntas feitas pelo pesquisador, de modo que as relações entre o resultado musical e o contexto em que ele é produzido, e as relações entre os produtores das obras e a sociedade em que eles estão inseridos, são partes fundamentais da abordagem do pesquisador.

1.3 COMPOSITOR, OBRA E SOCIEDADE

Em uma sociedade multifacetada, entendemos que existe uma relação dialética entre o que os indivíduos produzem e experienciam enquanto membros desta sociedade. Sendo multifacetada, uma abordagem baseada em apenas uma perspectiva teórica se torna incompleta. Douglas Kellner afirma que,

A abordagem multiperspectívica implica que, quanto mais teorias se

³⁶ STEFANI, Gino Apud MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Op. Cit p,232. No original: "*Intentional values*. These are recognized, intended connotations of specific structural or thematic effects: thus, a cadence carries all the connotations of 'conclusion' or 'rest'; synthesizers connote 'the erotic'.

Personal implications. These are connotations arising from structural position: thus the 'bridge' in a thirty-two-bar AABA form generates the connotations of associations of 'contrast'; a repeated 'loop' effect at the beginning of a song produces all the associations of introductory vamps while at the end of the song it carries the associations of a fade – 'unendingness' or 'continuous activity' (as against aesthetic completeness).

Ideological choices. These are particular, preferred meanings, selected from a range of possible interpretations: drug readings of psychedelyc songs like 'Lucy in the Sky with Diamonds'; attributions of conservative political meanings to the styles of Country music songs.

Emotive connotations. These refer to the agreed affective implications of musical events: punk is associated with aggression; singer-songwriters with confessional-intimacy; heavy soul with passionate, 'spiritual' ecstasy or striving.

Links with semiotic systems. These are visual, kinetic, verbal, even olfactory associations: 'funky' soul; 'steamy' swamp-rock; 'highly-perfumed' Incredible String Band.

Rhetorical connotations. These are associations arising from correspondences with rhetorical forms (question, proposition, dialectic, and so on) and styles (irony, hyperbole, paradox): thus riffs generate connotations of propositions ('command', 'truth', 'authority'; call-and-response those of dialectic ('conversation', 'mutuality'; James Brown suggests hyperbole; Randy Newman irony; Public Image.Ltd. paradox.

Style connotations These are the associations summoned up by coding at the general level of style: rock n'roll means teds, jiving, motorbikes, violence, drainpipe trousers, and, so on.

Axiological connotations. These refer to moral or political evaluations of musical pieces, styles or genres; rock n' roll is corrupting/liberating/lascivious/harmless and banal; Billy Bragg is a reactionary rocker/ a progressive folkie and protest singer/ a reformist hybridizer." (Tradução livre do autor).

têm à disposição, mais tarefas poderão ser cumpridas e mais específicos serão os objetos e temas que poderão ser tratados. Além disso, quanto mais perspectivas incidirem sobre um fenômeno, melhor poderá ser a percepção ou o entendimento deste.³⁷

Para uma canção chegar pronta aos nossos ouvidos ocorrem muitos processos, são muitos os aspectos que se inter-relacionam em uma produção cultural. Aspectos de técnicas de produção e desenvolvimento tecnológico; escolhas que são feitas pelos detentores dos meios de produção e divulgação cultural, baseados, por exemplo, em dados de consumo; além é claro do papel dos compositores enquanto indivíduos que partilham valores, frustrações e visão de mundo sobre a sociedade ao mesmo tempo em que estão inseridos na lógica da mesma, sendo influenciados por aspectos como a cultura da mídia, tradições e contexto social. Ou seja, “além de sua lógica interna existe também o circuito no qual se insere que vai desde a sua concepção e produção, até a reprodução, distribuição, consumo, recepção e desdobramentos posteriores.”³⁸

Há algumas décadas que boa parte das pessoas dispense grande parte do dia imersos em programas de rádio, televisão e há poucos anos em sites na internet e smartphones. A história do último século e meio é também a da evolução tecnológica e, neste espaço de tempo, os produtos da mídia atingiram uma importância imensa nos seus diversos usos. A música, é claro, faz parte deste movimento, de modo que é impossível procurar entender as relações entre música e o seu contexto de produção sem se considerar as significativas mudanças que a evolução tecnológica promoveu e ainda promove com a distribuição massiva dos seus produtos.

Enquanto discurso, as produções culturais carregam a gama de significados que os agentes produtores fazem do seu meio e, numa sociedade de classes com suas contradições internas, os discursos tendem a ser múltiplos, pois “embora a estrutura do campo musical seja *relacionada* com as estruturas de poder, ela não é *determinada* por elas”³⁹.

A cultura da mídia e a de consumo andam de mãos dadas no sentido

³⁷ KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2010. p. 40

³⁸ CIRINO, Giovani. *Sobre as possibilidades de uma audição dialética*. Revista Ponto e vírgula nº8. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13953/10276> > Acesso em: 25/06/2017

³⁹ MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Op. Cit, p.7. No original: “Though the structure of musical field is *related* to structures of power, it is not *determined* by them.” (Tradução livre do autor).

de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes.

No entanto, o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios.⁴⁰

Sendo assim, embora a cultura veiculada pela mídia induza os indivíduos a se conformarem com o *status quo*, ela, enquanto um campo de batalha onde se disputa o controle do território cultural, também disponibiliza as ferramentas nos quais os agentes podem articular significados para fortalecê-los em oposição a essa configuração da sociedade.

Ao tocarmos neste último tema, abrimos espaço para outras importantes questões como a da recepção e a da audiência. Não é nossa intenção abordá-las a fundo, porém, entendemos que alguns pontos precisam ser tratados, sobretudo quando consideramos “a formação dos próprios músicos profissionais e amadores, que compõe a cena musical”⁴¹.

Desde os estudos em música popular iniciadas pela Escola de Frankfurt com Theodor Adorno e Max Horkheimer, a questão da audiência e da audição são centrais, embora o enfoque tenha passado por constantes transformações desde então.

Para Adorno a música popular representava a “realização mais perfeita do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte.”⁴² Sendo assim, numa sociedade onde a mercantilização da cultura passou a ter dimensões nunca antes vistas, o modo de audição da música também sofreu alterações. Para Adorno, neste contexto de padronização musical, o ouvinte, totalmente passivo e infantilizado, não teria condições de fruir e na verdade, para ele, “o próprio conceito de gosto está ultrapassado”, pois “já não há mais campo para escolha”, eles, o gosto e a escolha, “seriam apenas categorias ideológicas, pura “ilusão de subjetividade”, produzidas pela indústria cultural através de “rotulação” do produto musical”⁴³ e, além disso,

Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de

⁴⁰ KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Op. Cit, p 11.

⁴¹ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Op. Cit, p.31

⁴² Idem, p. 21

⁴³ Ibid, p. 27

entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda — e apenas — como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir.⁴⁴

Deste ponto de vista, a música popular tem apenas o caráter alienante perante o público. Esta visão unilateral e opressiva do impacto dos produtos culturais gerou posições contrárias. Walter Benjamin, outro expoente dos estudos culturais, embora influenciado pelos trabalhos de Adorno, possuía uma visão “muito mais aberta para as possibilidades ‘democráticas’ e ‘progressivas’ oferecidas pelo desenvolvimento de novas tecnologias e nas mudanças do contexto social das produções culturais”⁴⁵. Segundo Middleton, para Benjamin, as novas possibilidades técnicas de produção criavam a oportunidade de vários agentes terem ascensão sobre o resultado final da obra, como uma “construção” onde as várias etapas contribuem para o resultado final. E em relação à recepção, influenciado pelo teatro de Bertold Brecht,

os operários poderiam se conscientizar e edificar o seu “espírito” na mesma medida em que se divertiam (...) Para Benjamin, as massas operárias urbanas se relacionavam com a arte sem a perspectiva idealista-metafísica e sem o culto à “aura” da obra, bases da experiência estética burguesa e, portanto, oriundas da classe “dominante e exploradora”. O marxismo de Benjamin reconhecia certas virtudes, estéticas e políticas, na obra de arte voltada para o entretenimento e assimilada “distraidamente”.⁴⁶

Ou seja, para Walter Benjamin, os espectadores poderiam sim criar significados positivos a partir dos produtos da indústria cultural, e, além disso, a abordagem no qual os produtos são feitos a partir de uma construção onde vários indivíduos participam da mesma – mesmo que as suas decisões individuais tenham diferentes valores no resultado – oportuniza que o estudo das produções se torne mais detalhada.

O período pós Segunda Guerra trouxe consigo o surgimento do jovem e do adolescente como grande consumidor e modelo cultural idealizado⁴⁷.

⁴⁴ ADORNO, Theodor. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Textos escolhidos, Coleção os pensadores. P65-67

⁴⁵ MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Op. Cit , p 64. No original:” he was much more open to the ‘democratic’, ‘progressive’ possibilities offered by new technological developments and the changed social context of cultural production”. (Tradução livre do autor)

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Op. Cit, p, 24.

⁴⁷ HOBBSAWM Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Op. Cit, p. 318 -19.

Segundo Napolitano, a revisão das teses de Adorno deu origem a uma tentativa de separação entre ouvinte passivo, ou “regressivo”, e “ativo”, ou, “participante e consciente das suas escolhas estéticas e ideológicas, voltadas para a crítica ao ‘sistema’”⁴⁸. Ainda segundo o autor, esta abordagem originou duas vertentes, a desenvolvida pelo sociólogo estadunidense David Riesman e outra, influenciada por esta última, trouxe à baila o conceito de “subcultura”, desenvolvido por Stuart Hall e Paddy Wannel.

A partir deste conceito, ligado diretamente ao surgimento dos movimentos de contracultura, este “ouvinte” passa a se relacionar com os campos mais contestatórios da sociedade. Neste contexto, o indivíduo faz parte de grupos minoritários e identificados em suas idiossincrasias, mais ou menos contestadores do *status quo* e do que tem na identidade de classe e na música, geralmente, um dos principais pontos de unificação.

Middleton fala na “relativa autonomia” que as práticas culturais possuem em relação as estruturas de poder e introduz o conceito de articulação de Antonio Gramsci. Nele,

O argumento é que os elementos da cultura não são diretamente, eternamente ou exclusivamente atados a fatores específicos e determinados como posição de classe, eles são determinados em última instância por muitos fatores, através da operação de princípios de articulação que são atados a posições de classe. Estes operam combinando elementos existentes em novos padrões ou vinculando novas conotações a eles.⁴⁹

Vários elementos permeiam a relação entre indivíduos e sociedade, tais como: práticas culturais antigas e locais, experiências, ideias e valores compartilhados em comunidade ou em família, interpretações que o indivíduo pode fazer deste “contexto celular” e, por outro lado, existem ainda as relações entre esse indivíduo ou grupo com questões “determinadas economicamente como a classe social”⁵⁰ a que ele pertence. Este conceito diz respeito a percepção dos significados que os sujeitos fazem do meio e a articulação destes significados em novas conotações.

⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Op. Cit, p.29.

⁴⁹ MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Op. Cit, p 8. No original: “The argument is that while elements of culture are not directly, eternally or exclusively tied to specific economically determined factors such as class position, they *are* determined in the final instance by such factors, through the operation of articulating principles which *are* tied to class position. These operate by combining existing elements into new patterns or by attaching new connotations to them. (Tradução livre do autor)

⁵⁰ Idem p. 7 -8

Através desta perspectiva possuímos uma importante ferramenta para entender como signos atribuídos a valores hegemônicos podem ser ressignificados – por exemplo, através de conflitos de classe ou outros tipos de contradição existente – e usados contra o *establishment* ou ainda como reforço do mesmo.

1.4 GÊNERO MUSICAL E SOCIEDADE

A discussão sobre gênero musical e a sua relação com a sociedade vêm na esteira dos tópicos anteriores, pois os gêneros musicais fazem parte dos sistemas de interpretação e expressão que grupos ou indivíduos fazem do seu contexto, também faz parte dos sistemas de identificação destes indivíduos em relação a outros. Ou seja, dependendo do grau de correlação, os gêneros musicais podem se tornar um importante foco de articulação de ideias de grupo, sejam ligados por classe ou por regionalismos, ou ainda um importante meio de expressão de subculturas. Exemplos não faltam. Como afirma Walser, "os detalhes de um gênero e a sua grande presença ou ausência entre os vários grupos sociais pode revelar muito sobre as características constitutivas de uma sociedade"⁵¹.

Nosso foco aqui, novamente, é desfazer a noção comum da chamada "análise de conteúdo" no qual as definições musicais estão vinculadas apenas à superfície do textual. As definições de gênero em música popular são muito fluídas, e embora haja tentativas de definir as fronteiras, muitas vezes os estudos caem em definições baseadas mais em impressões do autor e ambiguidades do que em uma metodologia que consiga pôr em termos objetivos a questão. Paul Friedlander, por exemplo, defende que a diferença estilística entre bandas de *hard rock* e *heavy metal*, por exemplo, está "em sua maior parte, no nível de oposição que cada uma estabelecia"⁵², se referindo ao nível de agressividade do baterista, volume sonoro, quantidade de distorção das guitarras, e exotismos visuais ou temáticos. Esses pontos, claro, fazem parte também das estruturas

⁵¹ WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in heavy metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993. p. 29. No original: "the details of a genre and its very presence among various social groups can reveal much about the constitutive features of a society". (Tradução livre do autor)

⁵² FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll**: uma história social. 6. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 342

dos gêneros, porém, sem uma metodologia que os entenda enquanto linguagem, a compreensão dos mesmos enquanto significados produzidos a partir da articulação com o contexto, se torna tão difusa quanto a sua metodologia, ou falta dela.

Nas sociedades, as práticas culturais são construídas e se desenvolvem historicamente numa contínua relação dialética entre as várias esferas da coletividade. Deste modo, também existe uma indissociável relação entre o tempo histórico, o local e as práticas culturais compartilhadas entre os agentes. O conceito de gênero musical – nas sociedades ocidentais contemporâneas – é “só” mais uma dessas práticas que, desenvolvidas enquanto discurso no tempo, nos ajudam a “mapear coordenadas com base em estrelas fixas e triangular este momento textual específico”⁵³. Como afirma Walsler:

Através da abordagem dos gêneros musicais como discurso, se torna possível não apenas especificar certas características formais dos gêneros, mas também a variedade de entendimentos compartilhados entre músicos e fãs relativo à interpretação dessas características. O conceito de discurso nos habilita a além da divisão artificial entre “realidade material” e consciência. Discursos são constituídos por convenções entre práticas e interpretações, e, como John Fiske coloca, “convenções são os elementos estruturais do gênero que são compartilhadas entre produtores e audiência. Eles incorporam as preocupações do tempo em que são populares e são fundamentais para os prazeres que um gênero oferece ao público”⁵⁴.

Num sentido parecido, Franco Fabbri em “*A Theory of Musical Genres: Two Applications*”, entende que gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”⁵⁵, como códigos performativos, estéticos, sociais

⁵³ JAMESON apud WALSER, Robert. **Running with the devil**. Op. Cit, p. 27. No original: “we need the specification of the individual “genres” today more than ever, not in order to drop specimens into the box bearing those labels, but rather to map our coordinates on the basis of those fixed stars and to triangulate this specific given textual moment.” (Tradução livre do autor)

⁵⁴ WALSER, Robert. **Running with the devil**. Op. Cit, p. 28. No original: “By approaching musical genres as discourses, it is possible to specify not only certain formal characteristics of genres but also a range of understandings share among musicians and fans concerning the interpretation of those characteristics. The concept of discourse enable us to theorize beyond artificial division of “material reality” and consciousness. Discourses are constituted by conventions of practice and interpretation, and a John Fiske puts it, “Conventions are the structural elements of genre that are shared between producers and audiences. They embody the crucial ideological concerns of the time in which they are popular and are central to the pleasures a genre offers audience.” (Tradução livre do autor) .

⁵⁵ FABBRI, Franco. **A theory of musical genres: two applications**. Disponível em: <<https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>> Acesso em: 26 setembro 2017. p. 1. No original: “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules ” (tradução livre do autor).

e composicionais sintetizados em conjunto, mas com os códigos musicais possuindo ascendência sobre os outros no nível composicional⁵⁶. O autor também explica que no tocante ao estudo dos gêneros musicais enquanto texto, “as regras formais e técnicas referentes a ele devem ser levadas em consideração. O uso de sintaxe, métrica, as escolhas léxicas contribuem para a identificação de um gênero musical tanto quanto eles individualizam o estilo de um único autor”⁵⁷.

Dada a quantidade imensa de questões envolvidas o autor aponta a necessidade de uma abordagem interdisciplinar em que cada aspecto possui as suas ferramentas teóricas mais apropriadas para a análise⁵⁸. Sobretudo quando as regras que definem um gênero são confrontadas com os códigos determinados pelo meio em que ele é formado, como as regras de comportamento, as hierarquias entre os indivíduos naquele campo, as possíveis reverberações econômicas ou jurídicas, dentre outros.

Sobre a questão da codificação, Fabbri argumenta que “um gênero não nasce em um espaço vazio, mas sim em um sistema musical que já está estruturado”⁵⁹, de modo que novas regras nascem da transgressão das antigas. Essas transgressões podem ser de várias naturezas, de acordo com o contexto e as intenções. Para o autor, o ponto aqui é que estas transgressões se tornam regra a partir do sucesso de um determinado modelo criado. Ou seja, modelos são formulados e mantidos enquanto regra de acordo com o que os agentes do meio consideram como característica bem-sucedida.

Aqui, neste trabalho, a pertinência destas questões diz respeito, em consonância com a interpretação de Andrew Cope, ao nosso entendimento de que ao usar extensivamente, por exemplo, intervalos de segunda menor, trítonos, transgredir as regras tonais do rock e blues ao basear a sua música em

⁵⁶ COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Farmham: Ashgate, 2010. p. 18.

⁵⁷ FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**. Op. Cit. Disponível em: <<https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>> Acesso em: 26 setembro 2017. p. 56. No original: “the formal and technical rules referring to it should also be taken into consideration. The use of syntax, metre, the lexical choices all contribute to the identification of a musical genre no less than they individualize the style of a single author. More generally, the conception of the relationship text-music and the formal solutions used to broach the subject, and the subject's ideology itself, vary enormously from genre to genre.” (Tradução livre do autor).

⁵⁸ Idem p.54.

⁵⁹ Ibid, p. 61. No original: “A new genre is not born in na empty space but in a musical system that is already structured” (Tradução livre do autor).

séries modais, não usar a estrutura “verso-refrão-verso” – comum no rock – mas sim de episódios e variações temáticas dentro da mesma canção, dentre outras características do âmbito da estrutura musical que acabaram se tornando a base do gênero Heavy Metal, o Black Sabbath formou um discurso musical e o usou como expressão do seu modo de entender o contexto. Mas não só isso. Na esteira da tensão musical veio a tensão temática, uma das principais características da música do Black Sabbath e do Heavy Metal.

Outro ponto que deve ser considerado é que apesar de ter recebido intermináveis críticas negativas por parte da crítica especializada, a banda sempre contou com expressivas vendas dos seus álbuns e público em seus concertos, indício evidente do apelo ao seu público e do compartilhamento, se não dos valores temáticos, ao menos dos valores estéticos.

No próximo capítulo iremos discutir alguns pontos que consideramos cruciais para a discussão do nosso objeto. Dividimos a nossa análise em dois eixos centrais: Inicialmente faremos uma breve contextualização do ambiente econômico e cultural da Inglaterra do período pós Segunda Guerra Mundial e a seguir, o nosso foco incide sobre a pergunta central do trecho que é a relação entre o ambiente sonoro, social e cultural da região de Birmingham e as suas implicações no que consideramos o nascimento do gênero Heavy Metal através da música do Black Sabbath.

2 WELFARE STATE, SOCIEDADE E PRODUÇÃO CULTURAL NA INGLATERRA

Ao longo das duas ou três décadas seguintes imediatas ao término da Segunda Guerra Mundial as esferas, ocidental e oriental, capitalista e socialista e a desenvolvida e em desenvolvimento, do mundo, passaram por profundas transformações culturais, tecnológicas e sociais. Nos mais distantes lugares do globo essas transformações foram interpretadas e expressadas das mais diversas maneiras pelos atores sociais da época.

Neste capítulo pretendemos discutir de modo resumido o ambiente inglês do imediato pós-guerra bem como a década seguinte – tal escolha foi feita dada a importância das reformas promovidas pelos primeiros governos, sobretudo o de caráter trabalhista de Clement Atlee – passando por questões como a consolidação do *welfare state* britânico não apenas como um desejo coletivo por reformas sociais, mas acima disso, como um espaço de disputa entre diversas correntes⁶⁰, procurando discutir até que ponto esse estado se fez presente contribuindo com a melhora das condições de vida da população, principalmente a das classes mais baixas.

2.1 O Welfare State

O *welfare state* britânico do período pós Segunda Guerra nasce da necessidade de repensar o Estado e reconstruí-lo econômico e socialmente. Em novembro de 1942 é publicado o documento que é considerado a pedra fundamental do welfare britânico, o intitulado *Social Insurance and Allied Services*, mais conhecido como *Beveridge Report*. Escrito por William Beveridge⁶¹, com cerca de meio milhão de cópias vendidas no Reino Unido –

⁶⁰ WHITESIDE, Noel. **Creating the Welfare State in Britain, 1945–1960**. Journal of Social Policy, 25. Cambridge, 1996, pp 83-103 doi:10.1017/S0047279400000076. Pg 84. Disponível em < <https://sci-hub.io/10.1017/S0047279400000076> > Acesso em 3 fev. 2017.

⁶¹ Economista liberal nascido em 1879 na cidade de Bengal, Índia. Autoridade na questão da seguridade social desde o início da carreira na *Junta* Comercial no período anterior à Primeira Guerra Mundial, quando supervisionou a criação de um sistema nacional de agências de emprego foi convidado por Winston Churchill quando o mesmo ainda era presidente da Câmara e Comércio para ajudar na implementação de um sistema nacional de leis trabalhistas, sendo ainda posteriormente alocado na função de Ministro da Alimentação. Após a guerra se tornou diretor da *London School of Economics* tendo retornado ao governo no ano de 1934.

sendo esta a maior distribuição de um documento oficial em qualquer período – e que apesar do temor provocado na ala conservadora do governo inglês, nos oficiais do Departamento do Tesouro, e no Primeiro Ministro Winston Churchill, o documento foi recebido euforicamente pela imprensa e população.⁶²

No texto de mais de 300 páginas, Beveridge identifica o que para ele são os cinco grandes males da sociedade: miséria, ignorância, desejo, ociosidade e doença. Para combater esses males ele propõe três principais recomendações para a política do pós-guerra: a introdução de subsídios familiares, benefício concedido através do *Family Allowance Act*⁶³ de 1945 com o pagamento, para famílias com dois ou mais filhos, de 5 Xelins por semana para cada criança com idade inferior a dezesseis anos com exceção do mais velho⁶⁴; a criação de um sistema nacional de saúde gratuito e universal⁶⁵; e por último a função do estado em manter políticas para a manutenção do pleno emprego. Sendo o último tópico um objeto pouco tocado no documento, mas questão principal em outro texto do economista, o *Full Employment in a Free Society*.

2.1.1 TRABALHISTAS, CONSERVADORES E AS REFORMAS SOCIAIS

A importância do documento e a sua aprovação foram tamanhas, que um dos principais motivos da vitória do partido trabalhista na eleição de julho de 1945 se deu em razão do grande apoio dado às recomendações de William Beveridge e da já citada relutância de Churchill e seus pares. A vitória de 1945 garantia o apoio do *Trade Union Congress (TUC)*, federação de sindicatos fundada na década de 1860, e também a continuidade e aprofundamento de uma política posta em prática durante o governo de coalisão de Winston Churchill.

⁶² WHITESIDE, Noel .**The Beveridge Report and Its Implementation: a Revolutionary Project?** , *Histoire Politique*,2014, n° 24, p. 24-37. Disponível em: < <http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2014-3-page-24.htm> > Acesso em 31 mar. 2017

⁶³ **The Family Allowances Act, 1945**. *The Modern Law Review*. Vol 9, Issue 3, Version of Record online: 18 Jan 2011. Disponível em < <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2230.1946.tb01015.x/pdf> > Acesso em 11 abr 2017

⁶⁴ **Family Allowances in Various Countries**. United States Department of Labor. Bureau of Labor Statistics. Pg 2,3. Disponível em < https://fraser.stlouisfed.org/files/docs/publications/bls/bls_0853_1946.pdf > Acesso em: 11 abr 2017. No original: “ (...) provides for na allowance to every Family including 2 or more children, at the rate of 5 shillings per week for each child in the Family except the eldest.” (Tradução livre do autor)

⁶⁵ O *National Health Service ACT. 1946* foi posto em prática no ano de 1948 sob o governo trabalhista de Clement Atlee.

Durante o período da guerra o controle do Estado sobre a economia se tornou maior com o *TUC* apoiando o controle e restrição sobre o valor dos salários e tendo como contrapartida o controle sobre o preço dos produtos da alimentação básica, vestuário e moradia além de um considerável incremento na assistência para a população em situação de carestia⁶⁶; houve ainda a ampliação dos serviços médicos de emergência para todas as faixas da população. De fato, durante os anos de guerra o controle estatal, aos olhos da população, foi reconhecido como uma opção viável para a obtenção da justiça social, tanto que “até o racionamento de mantimentos essenciais foi visto menos como uma imposição ao consumidor e mais como uma precaução para assegurar uma ‘divisão justa para todos’ e como uma garantia dos direitos individuais”⁶⁷. Portanto, não gera espanto a significativa vitória do partido trabalhista em 1945 como um sinal de aprovação da população ao modelo de estado proposto.

Com o fim da guerra, de acordo com o compromisso feito anteriormente⁶⁸, os controles sobre salários foram removidos e a negociação entre trabalhadores e empregadores foi reestabelecida. Porém, isso não significou o fim da intervenção estatal. Vale lembrar a situação de fragilidade vivida pelo país após o significativo esforço de guerra na qual “sofreu danos extensos, sobretudo com os bombardeios nazistas, enquanto perdia aproximadamente um quarto do total de sua riqueza nacional ao longo do conflito”⁶⁹, além, é claro, da crise colonial que se ampliou ao longo do período.

O desafio da administração era enorme. Num cenário onde as memórias do desemprego da década anterior estavam tão vivas, ao mesmo tempo em que a lógica da produção industrial deveria ser modificada e altos índices de inflação e desemprego eram inconcebíveis, a administração procurou conciliar o sistema de controle com a ideia de “justiça social” incluindo benefícios de custeio e

⁶⁶ WHITESIDE, 1996, p 87. No original: “In wartime, universal state protection had been extended and a *modus operandi* for wage controls had been created. During these years, the TUC had agreed to voluntary wage restraint in exchange for compulsory prices controls on essential foods, clothing and household goods, together with the considerable extension of state support to people in need.” (Tradução livre do autor)

⁶⁷ Ibid, p. 87. No original: “Even rationing of essentials was seen a less as an imposition on the consumer, more as the means to ‘fair shares for all’ and a guarantee of a individual entitlement”

⁶⁸ Ibid, p. 88.

⁶⁹ McMAHON Robert J. **Guerra Fria**. Op. Cit, p.10.

proteção ao custo de vida da população.⁷⁰

Em 1945, a configuração do estado de bem-estar social britânico estava encaminhada. “A legislação que introduzia os benefícios familiares financiados por impostos havia avançado logo após a eleição”⁷¹; em 1946 a introdução do Sistema Nacional de Saúde (*National Health Service* ou *NHS*) também corria a passos largos com a legislação para a introdução da seguridade social proposta por Beveridge e com a suplementação em 1948 do *National Assistance Act* que abolia a *Poor Law* em vigor desde 1884. Houve ainda a expansão dos programas de alimentação escolar e construção de casas populares, as *council housings*; subsídio para baratear o preço do leite; a introdução de cantinas nas fábricas; e, sobretudo, o comprometimento com o pleno emprego.

Em relação à oposição, havia uma visão que embora os benefícios possuíssem méritos em conter os salários, eles poderiam sobrecarregar o tesouro público. De fato, houve um crescimento vertiginoso dos investimentos públicos em assistência social durante a década de 1940 de cerca de £72 milhões para £526 milhões em 1948⁷², enviados principalmente para os subsídios de alimentação e moradia.

Por volta de 1949 o sistema de controle de salários passa a entrar em colapso por existirem atritos com o movimento sindical em relação à política. Segundo o *TUC*, existia uma defasagem entre os dados disponibilizados pelo *Retail Price Index (RPI)*⁷³ e o aumento dos preços dos produtos essenciais. Sobre essa questão algumas considerações podem ser feitas e que dizem respeito tanto aos dados disponibilizados sobre a inflação pelo *RPI* quanto os benefícios oferecidos pela assistência social: Dado um país com um território relativamente vasto como o inglês e com inúmeras particularidades regionais de industrialização, urbanização e de custo de vida, se tornou extremamente difícil estabelecer um piso onde os benefícios, os salários e os preços dos

⁷⁰ WHITESIDE, Noel. **Creating the Welfare State in Britain, 1945 – 1960**. *Journal of Social Policy*, 25, pp 83 – 103. Doi: 10.1017/S0047279400000076. Disponível em <http://journals.cambridge.org/abstract_S0047279400000076> Acesso em: 31 maio 2017. p. 88.

⁷¹ WHITESIDE, Noel. **The Beveridge Report and Its Implementation**. Op. Cit, p. 7. No original: “ (...) legislation to introduce tax-funded Family allowances had been passed before the election” (Tradução livre do autor)

⁷² *TUC* figures in MSS 292/110.44/lb: MRC Warwick Apud: WHITESIDE, Noel. **Creating the Welfare State in Britain, 1945 – 1960** Op. Cit, p.88.

⁷³ O Retail Price Index entrou em vigor no ano de 1947 com a função de coletar dados, calcular a inflação e publicá-los mensalmente.

essenciais sejam satisfatórios a todos. Neste ponto reside uma das maiores falhas do *Welfare State* britânico: a falta de consideração sobre as desigualdades existentes entre as diferentes regiões do país, visto que o *welfare state* inglês era baseado em um modelo centralizado⁷⁴.

No início da década de 1950, a política do governo Atlee em relação ao congelamento de salários já mostrava sinais de desgaste, porém, era consenso entre a população a importância da assistência social e do comprometimento do estado com o pleno emprego para a melhora da qualidade de vida.

Winston Churchill, em 1951, é eleito pela segunda vez primeiro ministro pelo partido conservador. Segundo Noel Whiteside, o partido conservador – para desgosto dos trabalhistas – via o pleno emprego como um “fim em si mesmo”, ou seja: como a pobreza generalizada da década de 1930 estava apenas na memória, as medidas de assistência social poderiam ser direcionadas apenas para as camadas mais carentes da população, ao mesmo tempo em que o pleno emprego e a restauração dos mecanismos de liberdade de mercado, como a livre negociação salarial, promoveriam a estabilidade necessária para as demais camadas.

No curto prazo, porém, não houve grandes alterações no que diz respeito ao *Welfare State*, embora Churchill tenha sido eleito sob o discurso de reorganização financeira e corte nos impostos, havia um receio muito grande em relação à opinião pública e na verdade “nos primeiros cinco anos de governo conservador, as despesas com o *welfare* cresceram 28% (excetuando-se os benefícios do *National Insurance*)⁷⁵.

O desmantelamento do *Welfare State* foi sendo feito “à conta-gotas” e em áreas que englobavam os benefícios para o custo de vida, considerados pelo governo como áreas que promoviam uma distorção indesejada no mercado. Em 1952, os subsídios para alimentação sofreram um corte de £160 milhões, embora tenha ocorrido um aumento no valor das pensões familiares e alguns outros benefícios⁷⁶; no ano seguinte os recursos para a compra de casas

⁷⁴ Ibid. p. 101.

⁷⁵ PRO, T 227/413, Hall memo, May 1955. Apud WHITESIDE, Noel. **Creating the Welfare State in Britain, 1945 – 1960** Op. Cit. p. 96. No original: “(...) in their first five years in office, Conservative social expenditure on welfare rose by 28 per cent (excluding National Insurance expenditure)” (Tradução livre do autor)

⁷⁶ PRO, T 227/119. Apud WHITESIDE, Noel. **Creating the Welfare State in Britain, 1945 – 1960** Op. Cit p. 96

populares foram direcionados à população mais pobre e a programas de redução de favelas, enquanto a população em geral deixou de receber suporte neste sentido⁷⁷. Além disso, pela metade da década de 1950 também havia uma preocupação crescente com a inflação.

Neste contexto de crescimento da inflação e do custo de vida aliados a redução dos benefícios sociais, houve um clamor pelo aumento salarial liderado pelo sindicato, em defesa do padrão de vida alcançado durante a última década, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, no governo se tornava cada vez mais evidente a tentativa de congelar os salários. No médio prazo, esse embate foi uma das principais causas para a desvalorização da Libra Esterlina no ano de 1961 por conta da crescente desregulação na balança comercial do país em razão da dificuldade cada vez maior dos produtos ingleses competirem no mercado internacional devido aos seus altos custos de produção. No mesmo ano o governo adotou a medida drástica de suspender a correção dos pagamentos dos servidores públicos, congelando-os, ato que marcou o abandono dos princípios de livre negociação.

Neste mesmo ano é notável a preocupação existente pelo estado e pelos meios de comunicação com a baixa competitividade frente aos seus vizinhos e concorrentes diretos. Na edição de janeiro a revista conservadora *The Spectator* reserva um longo espaço em suas páginas com um artigo tratando das esperadas dificuldades econômicas para o restante do ano, focando na provável queda das exportações de automóveis e bens para os Estados Unidos e no prolongado estado de alerta com a economia:

quanto às exportações, não vejo recuperação ainda em 1961. A América não irá comprar novamente os carros britânicos, inconvenientes por serem modelos “compactos”, e como ela está determinada a corrigir o seu déficit de pagamento fortalecendo os próprios produtos, pode estorvar os bens britânicos em uma medida ainda maior (...). A participação britânica nas exportações mundiais de manufaturas caiu quase 15% (e quase 22% comparado com 1951), enquanto a participação alemã aumentou para 19% e a americana 221%. Na opinião sombria do Instituto Nacional de Pesquisas Econômicas e Sociais, uma recuperação nas exportações britânicas só ocorrerá quando o comércio mundial se expandir de forma rápida o suficiente para compensar a queda do nosso setor(...).⁷⁸

⁷⁷ Ibid. p. 96.

⁷⁸ The Spectator. **New Year Resolution for Mr.Lloyd**. 6, Jan,1961. Pg 34. Disponível em <http://archive.spectator.co.uk/article/6th-january-1961/34/new-year-resolutions-for-mr-lloyd>> Acesso em: 2 de Junho de 2017 No original: “As for exports, i fail to see where the recovery

No final do ano, o resultado foi de queda na produção em todos os setores, crescimento do desemprego para “387,339, ou 1,7 por cento da população trabalhadora, até meados de novembro as vagas na indústria caíram para 262,915”⁷⁹.

Embora um índice de desemprego de 1,7% possa ser considerado um valor baixo e o valor dos salários ter crescido consideravelmente durante a década de 1950, causa incomodo a relativa longa duração de resultados negativos na economia inglesa, sobretudo se comparado com outros países do período, mais competitivos e com melhores índices de crescimento e produtividade. Ademais, o ponto mais importante da questão econômica é a consequência da mesma na vida da população, e considerando a enorme diversidade em um país como a Inglaterra, onde em algumas regiões as principais ocupações da população trabalhadora advêm do setor de comércio e serviços e em outras a economia depende essencialmente da indústria, questões como a dificuldade em competir no setor automotivo e de manufaturas podem ter um peso enorme na qualidade de vida da população, principalmente num contexto de retirada progressiva dos benefícios sociais, ou ainda em uma cidade como Birmingham, essencialmente industrial e polo de produção automotiva.

2.2 O som da cidade

Aqui mudamos um pouco o foco para discutir algumas questões que nos serviram como impulso para a concepção do trabalho como um todo. Em *A Afinação do Mundo*, Murray Schafer elabora algumas perguntas fundamentais para o estudo das produções musicais e a sua relação com o contexto ambiental

i, coming from 1961. America is not going to buy again the British cars displaced by her 'compact' models, and as she is determined to right her own payments deficit by trying American aid to American goods she will be displacing British goods to an even larger extent. (...) The British share of the world exports of manufactures has now dropped to nearly 15 per cent (against close on 22 per cent in 1951), while the German share has risen to 19 per cent and the American 221 per cent. In the gloomy opinion of the National Institute of Economic and Social Research a recovery in British exports will only take place when world trade again expands fast enough to offset the fall in our share! (...)” (Tradução livre do autor)

⁷⁹ The Spectator. **The economics of pay pause**. 1, dez, 1961. Pg 27. Disponível em <<http://archive.spectator.co.uk/article/1st-december-1961/27/the-economics-of-the-pay-pause>> Acesso em: 2 de Junho de 2017. No original: "Unemployment had risen (than seasonally) to 387,339, or 1,7 per cento of the working population, by mid-November and vacancies in industry had fallen to 262,915." (Tradução livre do autor)

em que elas são criadas. A primeira delas – e que o autor atribui como sendo um questionamento de todos os pesquisadores da área – é a seguinte: “Qual a relação entre os homens e os sons do seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam?”⁸⁰. O questionamento de Schafer está inserido em um contexto onde ele procura analisar a evolução do ambiente acústico no qual o homem está inserido, e que o autor chama de “paisagem sonora”, em uma tentativa de atingir um ponto onde a pesquisa seja voltada para a questão prática da poluição sonora no ambiente da sociedade contemporânea.

Para Schafer, “o mundo é como uma composição musical macroscópica”⁸¹. Tal abordagem do ambiente reverbera em sua pesquisa no sentido tanto de praticamente tornar ilimitado o sentido de o que pode ser considerado música – algo que inclusive sofreu profundas rupturas ao longo do século XX –, mas também torna a responsabilidade da sociedade para com o ambiente sonoro enorme ao transformar cada indivíduo em um agente que contribui ao menos um pouco para o conjunto desta “composição universal” que o ambiente contemporâneo se transformou. No entanto, se por um lado o indivíduo exerce um papel nesta (des)harmonia cotidiana, ele, como ouvinte, também é sensibilizado por ela. Ou seja, há uma relação de troca entre indivíduo e conjunto da sociedade, de modo que “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e evolução dessa sociedade”⁸².

Birmingham faz parte da região mais industrializada da Inglaterra. Como afirma Michael Leigh Harrison, os “mapas e plantas da Birmingham do pós-guerra, mostra uma cidade moldada e dominada pela indústria pesada, dominância que atingiu o zênite no final da Segunda Guerra Mundial”⁸³. Em inúmeras entrevistas com os membros dos integrantes do Black Sabbath e Judas Priest, encontramos

⁸⁰ SCHAFFER, Murray. **A Afinação do Mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora Unesp, 2001. p.18

⁸¹ Ibid. p.19

⁸² Ibid. p.23

⁸³ HARRISON, Michael Leigh. **Factory Music**: how the industrial geography and working-class environment of post-war Birmingham fostered the birth of Heavy Metal. *Journal of Social History*. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/74653092/54454103> > Acessado em: 10 de Junho de 2017. p.1. No original: “Maps and surveys of post-war Birmingham show a city shaped and dominated by heavy industry, a dominance that reached its zenith following the end of the Second World War.” (Tradução livre do autor)

referências às impressões profundas que o ambiente lúgubre, cinza e rodeado por fábricas e pelos seus sons produziu. Em uma delas Bill Ward, lembra dos sons das prensas que ouvia em seu quarto durante a infância:

Você podia ouvir o ruído das prensas de estampagens. E à noite deitado na cama, batendo com os dedos na cabeceira, como... (o músico imita sons repetitivos de máquinas). Você sabe, colocando ritmos extras nos sons das prensas.⁸⁴

Em entrevista, Rob Halford, vocalista do Judas Priest, também relata as impressões deixadas sobre o ambiente de Birmingham:

Eu lembro, quando era criança no colégio RC Thomas em Bloxwich, nós estávamos estudando inglês e havia nas proximidades uma fundição de metal, e os martelos batiam por todo lado. A mesa inteira tremia. (...) voltando para casa, você pegaria todo o ... eles não podem fazer isso agora, mas naqueles dias o ar era repleto destes pedaços de grãos de metal. Você podia sentir o gosto daquilo, e você podia respirar aquilo.⁸⁵

Como Schafer afirma, a audição é um sentido muito especial, pois ao contrário da visão, no qual podemos selecionar o que vemos direcionando os olhos ou mesmo fechando-os, “A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis, para se concentrar no que é desejável”⁸⁶.

As lembranças relatadas acima são muito fortes e constantemente reiteradas; e não só pelos músicos, que vivenciaram este ambiente, mas também pela mídia especializada que com frequência repete toda a ascendência que o ambiente de Birmingham possuiu para a constituição do Heavy Metal.

Ao formular meios para a análise da paisagem sonora, o autor utiliza dois termos: *hi-fi* e *lo-fi* (de alta fidelidade e baixa fidelidade). Na primeira, a relação entre sinal e ruído é favorável, ou seja, os sons do ambiente podem ser distinguidos claramente em razão da quantidade de ruídos ser baixa. “Há

⁸⁴ BBC SEVEN AGES OF ROCK. **Never Say Die**. NAYLOR, William (Produtor). 2007. Entrevista com Bill Ward. Aprox. 5:20 aos 5:35 min. No original: “You could hear the drop stamp forges. And...i’d be laying in bed at night and just kind of like tapping on the headboard, you know... like (o músico imita sons repetitivos de máquinas). You know, putting the extra rythm into the stamp.” (Tradução livre do autor)

⁸⁵ BBC HEAVY METAL BRITÂNIA. RODLEY, Chris (Produtor). 2010. Entrevista com Rob Halford. Aprox. 2:10 aos 2:30 min. No original: I can remember as a kid at RC Thomas School in Bloxwich, we’d be doing english, and we’d be next to a metal foundry, and the steam hammers would be banging up and down. The whole desk would be shaking. (...) Walking home, you’d get all the... they can’t do it now, but in those days the ai ris full of all these bits of metal grit, you could taste it and you could breathe it in. (Tradução livre do autor)

⁸⁶ SCHAFFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. Op. Cit, p.28.

perspectiva”, “figura e fundo”⁸⁷. Já “em uma paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são todos obscurecidos por uma população de sons superdensa”⁸⁸. Com a revolução Industrial e posteriormente domínio da energia elétrica, uma série de novos sons foram se tornando cada vez mais frequentes: o chiar incessante de máquinas a vapor e o uso cada vez maior de metais como o ferro fundido e a mecanização da produção. A revolução tecnológica iniciada no período da Revolução Industrial trouxe uma infinidade de novos sons para o dia-a-dia das pessoas e tornou a cidade ainda mais distante do campo. E claro, houve consequências sociais: a relação com o trabalho mudou drasticamente. Se no campo o trabalhador seguia basicamente o tempo da natureza, nas fábricas iluminadas o dia é contado em horas, longas horas, “dezesesseis ou mais”⁸⁹. E o próprio espaço das cidades se conformou às novas relações com a formação de enormes guetos no entorno das fábricas.

A ideia de paisagem sonora está diretamente vinculada à ideia visual de paisagem. Na paisagem da visão, percebemos o espaço em perspectiva, ou seja, enquanto sobreposição de diversos elementos que podem nos chamar mais ou menos atenção. Em um ambiente de campo, podemos, talvez, enxergar a linha do horizonte separando claramente a faixa de terra do céu, alguns pássaros próximos, talvez uma casa. Em um ambiente congestionado, como o interior de uma floresta tropical, podemos, talvez, sequer visualizar o céu em razão da enorme quantidade de copas de árvores; talvez consigamos enxergar alguns poucos metros à frente, mas não muitos, e em comparação com a paisagem aberta do exemplo anterior, talvez essa distância se torne ainda mais insignificante.

Com a paisagem sonora ocorre o mesmo. Na *lo-fi* há uma superabundância de sinais congestionando o ambiente e desta maneira diminuindo a noção de perspectiva. Schafer traz inúmeros exemplos de como a partir da Revolução Industrial o ruído ambiental se tornou paulatinamente abarrotado de ruídos cada vez mais altos e contínuos – O ruído de uma motosserra, por exemplo, em detrimento da batida cadenciada do machado –.

Como o autor pontua:

⁸⁷ Ibid p.70

⁸⁸ Ibid. p31

⁸⁹ Ibid, p 109

A linha contínua no som surge como resultado de um crescente desejo de velocidade. Impulso rítmico mais velocidade é igual a altura. Sempre que os impulsos ficam mais velozes, acima de vinte ocorrências ou ciclos por segundo, eles se fundem uns aos outros e são percebidos como um contorno contínuo. O aumento nos sistemas de manufatura, transporte e comunicação funde os impulsos dos sons mais antigos em novas energias sonoras, com ruídos de altura determinada em linha contínua. Os pés do homem aumentaram a velocidade para produzir o ronco do automóvel; os cascos dos cavalos aumentaram a velocidade para produzir o gemido da estrada de ferro e do tráfego aéreo; a pena de escrever aumentou a velocidade para produzir a onda de rádio e o ábaco aumentou a velocidade para produzir o zumbido dos periféricos de computador.⁹⁰

A densidade do ambiente sonoro de qualquer cidade contemporânea pode ser ouvida com um exercício simples de “abrir os ouvidos”. Caminhando na rua no horário de maior movimento do trânsito, com um pouco de atenção, perceberemos a quantidade enorme de sons contínuos de buzinas, motores e pneus que se digladiam formando uma parede de sons cuja perspectiva é inexistente.

No caso da análise da paisagem sonora de outros locais que não o nosso, temos que buscar nos relatos as impressões sobre os sons do ambiente. Birmingham se torna um espaço especialmente interessante para o estudo da paisagem sonora tanto pelo seu longo histórico como um dos centros iniciais da Revolução Industrial, quanto pela produção musical surgida ali nos anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a produção de uma música densa, congestionada, como foi com o *Blues Rock* de bandas como o Chicken Chack e Ten Years After, e logo depois com o *Heavy Metal* do Black Sabbath e Judas Priest, parece seguir um caminho consonante com o ambiente sonoro denso relatado.

Como afirma Schafer,

Os sons do ambiente têm significados referenciais. Para o pesquisador da paisagem sonora, eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos. Um signo é qualquer representação de uma realidade física (a nota dó em uma partitura musical, o botão de ligar e desligar o rádio etc.). Um signo não soa, apenas indica. Um sinal é um som que tem significado específico e, frequentemente, estimula uma resposta direta(...). Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique.⁹¹

⁹⁰ SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. Op. Cit. p.115.

⁹¹ Ibid. p. 239

Ou seja, quando na introdução de “*Jugulator*”⁹² do Judas Priest, ou “*Computer God*”⁹³ do Black Sabbath, escutamos claras referências a sons de fábricas na introdução, podemos vislumbrar um pouco da ligação entre a música destas bandas e os sons referenciais do ambiente; da mesma maneira podemos traçar paralelos entre a forma que Bill Ward toca o bumbo de sua bateria na introdução de “*Iron Man*”⁹⁴ e os sons repetitivos das prensas que escutava na infância em seu quarto.

Outra questão muito importante diz respeito ao próprio ambiente físico da cidade; a forma que ela era organizada e a forma que os habitantes a vivenciavam, suas impressões do meio. Alguns dados do período nos ajudam a dimensionar como era a região durante o período:

Birmingham começou o período do pós-guerra declarando 51.000 casas impróprias; no final dos anos 1960 38.000 haviam sido demolidas. Uma pesquisa de planejamento feita pelo West Midland Group, um grupo de acadêmicos e planejadores urbanos de Birmingham, estimou que cerca de um terço das casas em Birmingham e Smethwick eram inadequadas para habitação. A Pesquisa de Habitação do Departamento de Saúde Pública de Birmingham de 1946 revelou que 81.000 casas não possuíam banheiros, 35.000 sem banheiros internos e 29.000 casas geminadas. A Pesquisa de Habitação também documentou que o problema de superlotação e densidade habitacional foi agravado pela presença de fábricas, oficinas e armazéns misturados com áreas residenciais. A pesquisa descobriu que a proximidade da indústria às habitações impedia que a luz e o ar atingissem as casas que cercavam, ilustrando até que ponto as fábricas de Birmingham dominaram a vida dos habitantes da cidade.⁹⁵

Do mesmo modo que os sons do ambiente podem ter significados referenciais, cremos que o ambiente geográfico também pode exercer o mesmo efeito sobre as pessoas de um lugar – até porque existe uma relação direta entre

⁹² JUDAS PRIEST. *Jugulator*. G. Tipton, K.K. Downing [Compositores]. In: Judas Priest. **Jugulator**. SPV/Steamhammer, 1998. 1CD. Faixa 1. (ca. 58 min)

⁹³ BLACK SABBATH. *Computer God*. G. Butler, T. Iommi, R.J. Dio [Compositores]. In: Black Sabbath. **Dehumanizer**. I.R.S., 1992. 1 CD Faixa 1. (ca. 52 min)

⁹⁴ BLACK SABBATH. *Iron Man*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In: **Paranoid**. Vertigo, 1970. Faixa 4.

⁹⁵ HARRISON, Michael Leigh. **Factory Music**. Op. Cit, p.2-3. No original: “Birmingham began the post-war period by declaring 51,000 houses unfit; by the end of the 1960’s 38,000 had been demolished. A 1948 planning survey of by the West Midland Group, a gathering of Birmingham academics and planners, estimated that about one-third of the housing stock in Birmingham and Smethwick were unsuitable for habitation. Birmingham Public Health’s Department’s Housing Survey of 1946 revealed 81,000 houses without baths, 35,000 without inside toilets and 29,000 homes built back-to-back. The Housing Survey also documented that the problem of excessive overcrowding and housing density was compounded by the presence of factories, workshops and warehouses mixed in with residential areas. The survey found the close proximity of industry to housing meant noise and smoke from the factories hindered light and air from reaching the houses they surrounded, illustrating the extent to which Birmingham’s factories dominated the lives of the city’s inhabitants.”⁹⁵. (Tradução livre do autor)

a configuração do ambiente e os sons que são produzidos nele –; e também da mesma maneira que os sons do ambiente, não podemos ter uma leitura tão conjectural. Porém, as referências à questão abundam de tal forma que elas não podem ser ignoradas. São muitos os relatos dos músicos de Birmingham sobre a cidade. Em um deles, por exemplo, Ozzy Osbourne expõe suas impressões e relembra:

A menos que sua ambição seja trabalhar numa fábrica, se matar no turno noturno de uma linha de montagem, não há muito o que fazer em Aston. Os únicos empregos que existem estão nas fábricas. E as casas não têm banheiro interno, além de estarem caindo aos pedaços. Como muitos tanques, caminhões e aviões foram feitos nas Midlands durante a guerra, Aston foi muito atacada durante a Blitz. Em cada esquina, quando eu era criança, havia “lugares bombardeados” – casas que tinham sido destruídas pelos alemães quando estavam tentando acertar a fábrica Castle Bromwich Spitfire. Durante anos achei que “lugares bombardeados” era o nome que se dava aos playgrounds⁹⁶.

Embora tenha nascido no período imediato ao término da Segunda Guerra Mundial, Ozzy relembra as memórias de seu pai quando era mestre ferramenteiro no início da década de 1940:

(...)toda noite, os alemães bombardeavam toda a porra de Coventry, que ficava a uns 80 quilômetros. Lançavam explosivos e minas com paraquedas, e a luz era tão forte que meu pai conseguia ler o jornal durante o blecaute. Quando eu era criança, nunca entendi realmente como aquilo tudo deve ter sido difícil. Imaginem isso: as pessoas iam dormir à noite sem saber se suas casas estariam de pé na manhã seguinte.⁹⁷

Ozzy nos ajuda a trazer cor à frieza dos números apresentados por Leigh. Na sua biografia, o músico relata as suas impressões da falta de perspectivas e opções para a classe trabalhadora da cidade, além das condições precárias de habitação. Novamente, assim como é difícil traçar uma relação direta entre o som do ambiente e a música produzida, o é também com o ambiente físico; no entanto em relatos como este vemos através da memória a profundidade das marcas deixadas pelas condições de vida do local, de modo que não se torna absurdo traçarmos paralelos, por exemplo, entre a força de memórias dos bombardeios como a do pai do músico e a tensão da introdução de “*War Pigs*”⁹⁸, cujo uso destacado do efeito sonoro de sirenes – aliado a todo o peso impresso pelo andamento lento e pelo “muro de som” que a guitarra e o baixo altamente

⁹⁶ OSBOURNE, Ozzy; AYRES, Chris. **Eu sou Ozzy**. São Paulo: Saraiva, 2010. p.23.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ BLACK SABBATH. *War Pigs*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Paranoid**. Vertigo, 1970. Faixa 1.

distorcidos impõe ao trecho da canção – evoca imediatamente no ouvinte familiarizado o ambiente de devastação de um campo de guerra. Ou ainda como em “*Wicked World*”⁹⁹, cuja temática dos últimos versos recai sobre a questão da superexploração do trabalhador e de um âmbito da realidade que, infelizmente, ainda é extremamente comum como a ausência paterna.

2.3 O som que é produzido na cidade

Como falamos anteriormente, há uma relação dialética entre os sons do ambiente e as pessoas que fazem parte dele. Neste sentido, as pessoas podem tanto, serem agentes deste ambiente agindo no meio, quanto, influenciadas por ele (dentre outros fatores), criarem formas de expressão que reflitam o seu ponto de vista sobre este meio. No trecho anterior falamos um pouco sobre o ambiente sonoro e físico de Birmingham; neste, iremos falar brevemente sobre a cena musical da cidade em fins dos anos 1960 e sobre o nascimento do Black Sabbath, banda central para este trabalho.

A produção artística de um lugar não nasce sozinha como que por geração espontânea; ela faz parte de um contexto. Como Andrew Cope afirma, “a posição geográfica de Birmingham foi crucial para a emergência de inovações musicais específicas durante os anos 1960 e início dos anos 1970”¹⁰⁰. O autor pontua que a construção e expansão da linha rodoviária – a M62 em 1958, a M1 entre Londres e Birmingham em 1959 e uma seção da M6 ligando à M62 em 1963 – trouxe para a cidade uma ligação muito mais próxima com dois polos musicais ingleses, o de Londres e o de Liverpool.

Ao mesmo tempo, nos anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma grande mudança no comportamento da juventude que gradualmente deixou de frequentar as antigas instituições comunitárias como a Igreja Protestante para entrar cada vez mais em contato com as novas formas de entretenimento juvenil promovidas pelo crescente número de bares e pubs impulsionados pelo maior poder aquisitivo adquirido pela juventude do

⁹⁹ BLACK SABBATH. *Wicked World*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. Faixa 8

¹⁰⁰ COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Op. Cit, p.9. No original: “It would seem taht the geographical positioning os Birmingham was crucial to the emergence of specific musical innovations during the 1960s and early 1970s” (Tradução livre do autor)

período¹⁰¹. Ou seja, atividades antes tradicionais para a juventude foram paulatinamente sendo substituídas por atividades seculares. Como afirma Leight:

um estudo sobre as atividades da juventude de Birmingham promovida pela Westhill Training College concluiu que poucos indivíduos da juventude frequentavam pubs no final dos anos 1940, mas no fim dos anos 1950 muitos pubs e bares do centro e subúrbio eram voltados quase que exclusivamente para as pessoas na faixa de idade entre dezesseis e vinte e cinco anos¹⁰²

Ainda segundo o autor, e Andrew Cope segue o mesmo pensamento, tal contexto formou um mercado na cidade para novas músicas cujo resultado foi a formação de inúmeras bandas. O fenômeno da cena musical de Birmingham nos anos 1960 ficou conhecido como *Brumbeat*¹⁰³, uma adaptação do *Merseybeat* de Liverpool liderado pelos Beatles. A cena de Birmingham do período forma bandas tão diversas quanto *Electric Light Orchestra*, *Chicken Shack*, *Locomotive*, *The Moody Blues*, *The Move* e *Judas Priest*; além de músicos do calibre de Robert Plant, John Bonham, Cozy Powell, Bev Bevan e Carl Palmer.

Os músicos do Black Sabbath começam a se interessar por música e a aprender a tocar instrumentos neste período de crescimento do mercado fonográfico inglês e do “descobrimento” do seu conteúdo pelo maior mercado do mundo, o estadunidense. Ao mesmo tempo, a música norte americana era uma forte influência para a produção musical da juventude inglesa. Para ter ideia disto basta vermos a quantidade de covers de clássicos do blues e rock n’ roll que fizeram parte do repertório de formação das grandes bandas inglesas como os Rolling Stones, The Beatles, Cream e Yardbirds – citando alguns poucos grupos.

No entanto, no final da década de 1960 a música vinda de fora parecia cada vez mais descolada da realidade vivenciada em Birmingham; e mesmo grande parte do rock inglês havia aderido aos modismos hippies. Ozzy comenta em sua autobiografia o asco que sentia ao escutar no ambiente pesado de

¹⁰¹ HARRISON, Michael Leigh. **Factory Music**. Op. Cit, p.3.

¹⁰² Ibid. No original: “A study into the activities of Birmingham’s youth by the Westhill Training College found that very few young people frequented public houses in the late 1940s, but by the late 1950s many pubs and bars in the city center and in the suburbs were catering almost exclusively to young people between the ages of sixteen and twenty-five” (Tradução livre do autor)

¹⁰³ Segundo o site *brumbeat.net*, após o grande sucesso comercial dos Beatles, a música produzida na Inglaterra alcançara grande valor comercial. Neste ínterim *Norrie Paramor*, um importante produtor musical da EMI, resolveu percorrer as cidades ao norte de Londres em busca de novas bandas cunhando o termo *Brumbeat* como parte de uma campanha de promoção da música da região.

Birmingham – logo após cumprir pena de seis semanas por furto – essas canções:

As merdas hippies que tocavam nas rádios depois que saí de Winston Green também me cansavam, muito. Todos esses moleques estudantes iam comprar músicas como “San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair)”. *Flores no cabelo?* Faça-me o favor. Eles até tinham começado a tocar aquela merda nos pubs ao redor de Aston. Você ficava sentado lá com sua cerveja e seus cigarros, seus ovos e pickles, numa bosta de mesa amarela, indo mijar a cada cinco minutos, com todo mundo cansado, quebrado e morrendo de envenenamento por amianto ou outra merda tóxica que respiravam todo dia. Aí, de repente, ouvia essa merda hippie sobre “pessoas gentis” indo para love-ins em Haigh-Ashbury, onde quer que fosse essa merda de lugar.

E continua,

Quem se importa como que as pessoas estavam fazendo em San Francisco? As únicas flores que a gente via em Aston eram aquelas que jogavam no buraco depois do enterro quando alguém morria com cinquenta e três anos porque tinha trabalhado sem parar até bater as botas.

Eu odiava aquelas músicas hippies, cara.

Realmente odiava.¹⁰⁴

Esse tipo de música utópica e de classe média, centrada em uma crítica à sociedade que no fim das contas resultava em um final feliz, era completamente desconexa com a realidade de uma cidade onde as únicas flores que se viam eram as jogadas em túmulos e onde se respirava fuligem no caminho para a escola, como pontuam Ozzy e Rob Halford respectivamente.

Geezer Butler, o principal responsável por escrever as letras da banda, comenta em entrevista a sua frustração com as canções da época:

Foi tudo sobre o futuro do mundo. Eu realmente estava interessado em poluição e (inaudível)... *Hippy*. Você podia ver que havia um monte de coisas indo mal no mundo e ninguém falava nada sobre isso. Bob Dylan havia muito tempo desaparecido da memória do presente... E não havia ninguém falando sobre as coisas que eu queria falar. Coisas políticas. Então isto me inspirou.¹⁰⁵

Embora na entrevista ele cite o seu interesse pelas questões levantadas pela cultura hippie, fica evidente o seu descontentamento com o descompasso

¹⁰⁴ OSBOURNE, Ozzy; AYRES, Chris. **Eu sou Ozzy**. Op. Cit, p.60.

¹⁰⁵ BBC CLASSIC ALBUMS. **Paranoid**. H. Northrop. M. M. Hicks [Produtores]. 2010. Entrevista com Geezer Butler. Aproximadamente aos 20:45 min. No original: “It was all about future of the world. I was really into pollution and (inaudível)... *Hippy*. You could just see there were a lot of things going wrong in the world, and nobody saying anything about it. Bob Dylan had long since faded from presente memory... And there was nobody talking about the stuff that i wanted to talk about. Political stuff. So, that’s what inspired me.” (Tradução livre do autor).

entre o que ele vivenciava e sentia e o conteúdo das canções que ouvia. Existem outros fatores importantes para as escolhas temáticas das canções do Black Sabbath – e à frente iremos discutir alguns deles – mas relacionando estes depoimentos com o contexto de crescimento do mercado fonográfico e maior possibilidade de expressão, fica evidente a desconexão e o descontentamento dos músicos com o conteúdo do que estava em voga e a necessidade que eles sentiam em encontrar meios para se expressar, ou ainda, aliviar por meio do escapismo, as frustrações que jovens da classe trabalhadora, entediados com a falta de sentido e desigualdade do sistema e vida escolares¹⁰⁶, e em uma cidade altamente insalubre num período onde as perspectivas eram cada vez menores.

¹⁰⁶ Sobre o assunto, o texto *“Date of birth, Family background, and the 11 plus exam: short – and long – term consequences of the 1944 secondary educations reform in Englan and Wales”*, traça um bom panorama sobre as características do sistema educacional inglês no período pós Segunda Guerra Mundial e como o sistema tripartite contribuiu para a manutenção da desigualdade educacional e social entre as classes sociais inglesas. O artigo pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.management.stir.ac.uk/research/economics/working-papers.>>

3 BLACK SABBATH: SINTAXE MUSICAL E TEMÁTICA

Neste capítulo, após uma indispensável discussão do contexto político e social inglês do pós Segunda-Guerra e, sobretudo o seu reflexo nas classes operárias; das cenas musicais inglesas; e da biografia do Black Sabbath, chegamos ao momento de analisar algumas músicas da vasta obra da banda.

Como afirmamos na primeira parte deste trabalho, não iremos nos ater apenas ao conteúdo lírico das canções. Sendo assim, resolvemos dividir este capítulo em dois eixos principais. No primeiro iremos discutir os aspectos musicais que tornaram o Black Sabbath uma banda tão inovadora. Procuraremos entender os aspectos de estrutura presente nas músicas, como timbre, o papel dos instrumentos no conjunto, melodias, harmonias, procurando sempre que possível relacionar estes aspectos com o contexto em que foram produzidos. No segundo eixo, discutiremos o conteúdo lírico das canções abordando alguns temas centrais como ocultismo e religião, aversão a guerra e a interpretação que os músicos possuíam do seu contexto através das alegorias presentes no conteúdo das canções.

Ao realizar a escolha das fontes, principalmente como na canção que toca no lado sensível, o historiador:

...corre o risco de achar que a sua sensibilidade, seu gosto pessoal e sua acuidade crítica podem dar conta da pertinência da seleção para análise. Ledo engano... Trata-se, antes de mais nada, de uma escolha metodológica, cuja única garantia de "acerto" é a sua coerência interna e sua pertinência crítica. Portanto, temos um tipo de problema anterior, um procedimento básico para qualquer trabalho deste tipo, em qualquer área do saber. A escolha das canções constitui parte da pesquisa ou do curso em questão.... Uma canção que, aparentemente, achamos sem interesse estético ou sociológico, pode revelar muitos aspectos fundamentais da época estudada.¹⁰⁷

Como Napolitano destaca, nem sempre o gosto pessoal ou mesmo a maior popularidade de uma canção garantem a melhor escolha em um contexto de pesquisa. Neste sentido, em cada eixo principal, escolhemos conjuntos de músicas que consideramos pertinentes dentro do tema estudado no trecho, independente dos nossos gostos pessoais enquanto fãs da banda ou da popularidade da canção.

¹⁰⁷ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**, Op. Cit, p.94.

3.1 TIMBRE: DISTORÇÃO

Timbre é algo muito difícil de definir, pois antes de tudo, ele é essencialmente empírico. Por Exemplo: como “por em palavras” a diferença entre a sonoridade das guitarras da banda The Shadows¹⁰⁸ e as de Zakk Wilde na banda Black Label Society¹⁰⁹? Inevitavelmente seríamos obrigados a usar adjetivos como “leve”, “limpo”, “escuro”, “pesado”, ou “denso”, dentre tantas outras possibilidades. Podemos discutir por horas sobre a sonoridade de diversos instrumentos, mas sem a vivência, ou a audição de alguns referenciais, corremos o risco de não conseguir interpretar adequadamente as diversas nuances presentes.

No entanto, apesar da dificuldade em “por em palavras”, o timbre é um dos mais importantes aspectos que definem a sonoridade de um conjunto ou mesmo de um gênero. Como afirma Walser: “Antes de qualquer letra ser compreendida, antes dos padrões harmônicos ou rítmicos serem estabelecidos, o timbre sinaliza instantaneamente o gênero”¹¹⁰. Tentaremos aqui discutir um pouco as propriedades do mesmo, procurando entender como aspectos mais “palpáveis” interferem no conjunto sonoro de forma a nos transmitir essa gama imensa de sensações tão subjetivas.

De maneira geral, quando pensamos em rock ou heavy metal, uma das primeiras coisas que nos vêm à cabeça é o som de guitarras distorcidas. Walser continua: “O mais importante sinal sonoro do heavy metal é o som de guitarras extremamente distorcidas. (...) em qualquer performance que isto falta, não pode ser incluída no gênero”¹¹¹. A evolução do rock andou de mãos dadas com a evolução tecnológica em amplificação de instrumentos e com a eletrônica. Na década de 1950 quando Chuck Berry ainda era o grande expoente da guitarra,

¹⁰⁸ The Shadows é uma banda inglesa de rock instrumental. Os seus maiores sucessos foram alcançados nos anos 1960 e a principal característica de sua música é a utilização de melodias limpas de guitarra que denotam espaço ou movimento, como que trilhas de filmes – a canção *Apache* é um excelente exemplo.

¹⁰⁹ Black Label Society é uma banda estadunidense de Heavy Metal fundada por Zakk Wylde, um dos maiores expoentes do Rock/Heavy Metal dos anos 1980.

¹¹⁰ WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in heavy metal music. Middletown Op. Cit, p.41.

¹¹¹ Ibid. p.41. No original: “The most importante aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar. [...] any performance that lacks it cannot be included in the genre” (Tradução livre do autor).

o som distorcido era indesejado pela maioria dos músicos – ao menos os de fora do circuito do rock, como os músicos de blues, jazz e country - que buscavam uma sonoridade próxima aos instrumentos acústicos. Neste período o som distorcido era somente alcançado elevando-se ao limite o volume dos amplificadores, algo que provavelmente reforçou a relação entre distorção e volume sonoro. Outra maneira encontrada por guitarristas de criar artificialmente o efeito – como por exemplo pelos irmãos Davies da banda britânica The Kinks – era rasgando os autôfalantes dos amplificadores com uma lâmina, ação que evidencia o descompasso existente na época entre os fabricantes e a necessidade dos músicos.

Foi somente na década de 1960, com a tecnologia de amplificação começando a se tornar voltada especificamente para músicos de rock, que se passou a ter um controle maior sobre o efeito. E para tanto, o blues/rock inglês foi decisivo. Andrew Cope afirma que um dos pontos de maior significância para a emergência do heavy metal são “os novos desenvolvimentos na liberdade artística e de timbre surgidos sob o selo Decca na direção de (Mike) Vernon¹¹², centrado no nascimento do ‘guitarrista autor’¹¹³.

No ano de 1966, sob a batuta de Vernon, foi gravado o álbum *John Mayals and the Blues Breakers with Eric Clapton*, considerado um divisor de águas no que diz respeito à sonoridade e ao timbre das guitarras; e ao papel exercido pelos instrumentos, incluindo a voz, no conjunto da banda. “Este álbum forjou o caminho para o futuro não somente para o blues Britânico mas para um tipo particular de guitarra solo surgida com Clapton, que teve repercussões bem além do domínio do blues”¹¹⁴. A importância do álbum se deu pela conjunção de alguns fatores na produção, dentre eles a liberdade que Eric Clapton teve de, conforme a sua vontade, gravar as partes de guitarra no estúdio com volume de concerto para conseguir obter a riqueza harmônica do amplificador em volume máximo. Outro ponto importante, foi o uso dos amplificadores Marshall JTM 45¹¹⁵, de 30

¹¹² Mike Vernon foi um importante produtor inglês que trabalhou com inúmeros artistas como *Ten Years After*, *Chicken Chick*, *David Bowie* e *John Mayals and the Bluesbreakers*.

¹¹³ COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Op. Cit, p.16. No original: “[...] new developments in artistic freedom and timbre emerged at Decca under Vernon, centred rise of ‘guitarist auteur’.” (Tradução livre do autor)

¹¹⁴ Ibid. p.16. No original: “[...] this album forged the way for the future not only of British blues but for a particular type of guitar soloing from Clapton that would send repercussions well beyond the realm blues.” (Tradução livre do autor).

¹¹⁵ O timbre encontrado por Clapton neste álbum ficou tão famoso pela sua riqueza que este

watts de potência, extremamente altos e agressivos para os padrões da época.

Em uma entrevista¹¹⁶ realizada no ano de 2002, Jim Marshall, conta sobre a transformação realizada na sua loja em fins dos anos 1950, quando ele ainda dava aulas e vendia baterias. Neste período, jovens como Pete Townsend e Ritchie Blackmore – na época adolescentes, ainda longe do sucesso do The Who e Deep Purple – o questionaram sobre a possibilidade de fabricar alguns amplificadores para eles, pois as lojas de *West London* os “tratavam como idiotas” por tocar Rock n’ Roll. Em outro ponto da entrevista, falando sobre o desenvolvimento dos seus amplificadores, Jim comenta sobre a importância do diálogo entre os músicos e quem produz os equipamentos. No trecho (por volta de 1min e 50s em diante), ele relata que os mesmos músicos comentavam com ele que embora os amplificadores Fender fossem bons, não eram o que estavam procurando, e após algumas conversas, ficou claro que eles (os músicos de rock) buscavam um som mais “quente”, com mais harmônicos das válvulas, ou seja, com mais distorção. Destas interações, Jim resolveu criar um projeto próprio voltado para as necessidades dos músicos de rock. Surgiram os icônicos amplificadores Marshall, talvez a maior referência em amplificação da sonoridade do Rock e Heavy Metal até os dias atuais.

Mas o que torna o efeito de distorção tão interessante? Ao sobrecarregar o amplificador ao ponto de ele, trabalhando em regime crítico, distorcer o formato das ondas evidenciando assim harmônicos que seriam inaudíveis em situação normal, o sinal é comprimido e as notas da guitarra ganham maior sustentação, ou seja, elas não desaparecem rapidamente como ocorreria em uma situação de não saturação do sinal. Na verdade, em algumas situações as notas podem ser sustentadas quase indefinidamente, vide os solos que David Gilmour executa em *Comfortably Numb*¹¹⁷. Tal efeito oportunizou novas abordagens no instrumento, permitindo à guitarra uma posição de destaque nos conjuntos, indo de instrumento harmônico e de acompanhamento para o de melodia e solo, em substituição ao saxofone ou ao piano, por exemplo.

No Black Sabbath, a importância do efeito fica evidente ao escutarmos as

modelo de amplificador ficou conhecido como *Bluesbreaker* após a gravação.

¹¹⁶ MARSHALL. Jim. Entrevista concedida em 21/07/2002. Disponível em: <<https://www.namm.org/library/oral-history/jim-marshall>> Acesso em: 10/10/2017

¹¹⁷ PINK FLOYD. *Comfortably Numb*. D. Gilmour, R. Waters [Compositores]. In: _____. **The Wall**. Columbia Records, 1979.

músicas. Tony Iommi explica a importância do efeito para o baixo e o para conjunto sonoro da banda, em um trecho de sua biografia onde relembra a gravação do primeiro álbum:

Nosso problema sempre foi explicar para as pessoas que nos gravaram como configurar o nosso som. Minha guitarra e o baixo de Geezer tem de combinar entre si para criar o muro de som. Todo mundo ouvia um baixo simplesmente como um baixo, 'dumm-dum-dumm', limpo e simples. No entanto, o som de Geezer é mais desagradável, mais cru, ele sustenta e modifica as notas, como se tocasse guitarra, para deixá-las mais encorpadas. Alguns caras tentaram convencê-lo a tirar a distorção e deixar apenas "tum-tum-tum". (...) Além disso, sempre separavam os sons. Ouviam a guitarra separada e diziam:
 - Nossa, está tão distorcida!
 - Eu sei! Mas ouça tudo junto, como uma banda completa, e veja como soa! ¹¹⁸

É importante destacar que a banda não possui um segundo guitarrista, de modo que no momento dos solos, apenas o baixo mantém a base das músicas. Neste contexto, onde o músico explica a necessidade de criar o que ele chama de "muro de som", o efeito da distorção é parte fundamental pois contribui tanto para a formação de uma unidade entre os instrumentos, quanto para "preencher" o som, tornando-o "maior" e mais agressivo, tanto nos momentos em que guitarra e baixo executam os riffs¹¹⁹, quanto nos momentos em que a guitarra está solando e o baixo precisa sustentar, junto com a bateria, o peso da música.

3.1.1 TIMBRE: POWER CHORDS E AFINAÇÃO

Em uma banda, as características pessoais dos músicos são de grande importância para o perfil sonoro do grupo. As influências musicais, por exemplo, de um vocalista podem afetar dramaticamente a forma como ele cria melodias ou utiliza a entonação da sua voz; as leituras feitas durante a adolescência, ou a criação mais ou menos religiosa, podem ser significativas no momento em que se escreve a letra de uma canção. No caso do Black Sabbath, há um agravante: Musicalmente a banda se ancora em torno do guitarrista Tony Iommi e da abordagem única desenvolvida por ele no instrumento.

Em 1965, com recém completados 17 anos, Tony Iommi, não teria como

¹¹⁸ IOMMI, Tony. **Iron Man**: minha jornada com o Black Sabbath. São Paulo: Planeta, 2013, p 83.

¹¹⁹ *Riff* é um motivo musical. Uma frase que no contexto da música é repetida diversas vezes e se torna, naquele momento o centro melódico da canção.

saber que o acidente sofrido em seu último dia de trabalho afetaria tanto o seu modo de tocar quanto, conseqüentemente, a sonoridade de sua guitarra. Ao perder as pontas dos dedos médio e anelar da mão direita em uma máquina de dobrar chapas de metal, lommi, sendo canhoto, perdeu grande parte da sensibilidade, pois a mão direita é a responsável pelo contato com o braço do instrumento na formação dos acordes e melodias. Tal dificuldade impôs a ele uma mudança drástica na forma de interagir com o instrumento, o forçando a adotar posturas e adaptar mudanças como o uso de encordoamentos mais leves e afinações alternativas que alteraram profundamente a sua maneira de tocar e o timbre de sua guitarra

Como afirma em sua autobiografia¹²⁰, após um período de depressão por não poder mais tocar guitarra, o gerente da fábrica onde ele trabalhava lhe apresentou um disco de *Django Reinhardt*, um violonista belga de Gypsy jazz que também sofrera um grave acidente e perdera o movimento de dois dedos da mão da escala e, apesar disso, possuía uma excelente técnica. Este, segundo o próprio guitarrista, foi o momento em que decidiu tentar voltar a tocar.

Para suportar a dor, lommi precisou pensar em um modo de proteger os dedos. Como afirma:

Peguei uma garrafa de detergente, a derreti, a moldei no formato de uma bolinha e esperei esfriar. Depois, fiz um buraco com um ferro de solda até que aquilo coubesse por cima do meu dedo. Eu a esculpi um pouco mais com uma faca, peguei uma lixa e fiquei ali, lixando durante horas até formar uma espécie de dedal. (...). Como era feito de plástico, ficava deslizando para fora da corda e eu mal conseguia tocar, pois doía muito. Depois disso, tentei pensar em algo que pudesse colocar por cima daquilo (...). Então, achei uma jaqueta velha e cortei um pedaço de couro dela (...). Cortei-o de uma maneira que desse para colocar por cima do dedal e o coleí, deixei secar e tentei mais uma vez. Pensei, caramba, agora eu consigo tocar a corda de verdade!¹²¹

No entanto, embora agora conseguisse tocar, o acidente ainda trazia muitas limitações, e não só técnicas, mas relativas à própria construção da guitarra e do calibre das cordas, muito grossas e pesadas. Em outro trecho, lommi explica algumas dessas limitações e como encontrou as maneiras de contorná-las:

Na época, eu continuava a tocar uma Fender Stratocaster. Desmantei a guitarra inúmeras vezes, tentei torná-la mais confortável, lixei os

¹²⁰ Ibid., p.38.

¹²¹ Ibid., p. 39.

trastes, coloquei as cordas na altura certa. (...) não consigo sentir direito a pressão que faço nas cordas. Costumo fazer pressão demais, pois, se não fizer, a corda escorrega. Eu precisava de cordas muito finas, porque puxar cordas grossas era muito difícil para mim.

Continuando, ele explica sobre a sua necessidade de cordas mais finas para conseguir tocar confortavelmente:

As cordas de calibre mais fino na época eram 11 ou 12. Eram pesadas (...). Apenas um conjunto de cordas, de determinado calibre eram fabricadas. Fui o primeiro a ter a ideia de fazer cordas mais finas, simplesmente porque precisava achar uma maneira de tornar a guitarra mais fácil de tocar para mim. (...). Usei as duas cordas de banjo mais finas, como as cordas Si e Mi maior (sic), na minha guitarra, o que significava que dava para diminuir o calibre das cordas restantes para que ficassem mais leves. Dessa forma consegui me livrar da corda Mi menor (sic) grossa, usando uma corda Lá. (...). Para afinar a guitarra era tentativa e erro, porque, ao afinar uma corda Lá como corda Mi, ela tende a chacoalhar nos trastes. Era uma arte afiná-las e era uma arte tocá-las.¹²²

Comumente a sonoridade da guitarra de Tony Iommi está associada a adjetivos como “escura”, “densa” ou “pesada” e grande parte dessas sensações estão intimamente associadas à combinação dos fatores mencionados acima com a nova postura que o músico teve de adotar na abordagem da guitarra.

Parte do meu som advém da aprendizagem de tocar principalmente com os dois dedos bons, o indicador e o mindinho. Faço os acordes com eles e depois aplico o vibrato (...). Tenho uma limitação, pois, mesmo com os dedais, há certos acordes que nunca serei capaz de tocar. Nem sempre consigo tocar da mesma maneira nas situações em que costumava fazer um acorde completo antes do acidente, por isso compenso com um som mais denso. Por exemplo, toco o acorde Mi e a nota Mi e aplico um vibrato nela para fazê-la soar mais forte, o que compensa o som mais denso que eu conseguiria tocar como se ainda tivesse pleno uso de todos os dedos.¹²³

Como mencionado no depoimento acima, tecnicamente, uma das principais consequências do acidente foi a impossibilidade de o músico realizar a formação de acordes mais complexos com o uso de muitos intervalos no mesmo bloco sonoro, como os comumente usados por músicos de jazz por exemplo. Usando as imagens abaixo tratamos brevemente a questão comparando alguns trechos da canção “Blue Bossa” de Kenny Dorham e “Paranoid” do Black Sabbath:

¹²² Ibid., p. 42-3.

¹²³ Ibid., p. 41.

Blue Bossa (K. Dorham)

(Figura 1) Compassos iniciais da música *Blue Bossa* de Kenny Dorham. Retirado do livro *557 Jazz Standards*¹²⁴.

Verse

E5 D5 G5 D5 E5 Em7

1. Fin-ished with my wom - an 'cause she could-n't help me with my mind.
4. Make a joke and I will sigh and you will laugh and I will cry.

Rhy. Fig. 1

slight P.M.

(Figura 2) Primeiro verso da música *Paranoid* do Black Sabbath (trecho pode ser ouvido a partir dos 12 segundos da canção). Retirado do livro *Guitar songbook. Black Sabbath: Paranoid*¹²⁵

A música *Blue Bossa* inicia os cinco primeiros compassos com o acorde de Cm6 (Dó menor com sexta), passando a seguir para o acorde de Fm7 (Fá menor com sétima), passando para Dm7b5 (Ré menor com sétima e quinta bemol, ou ainda, Ré meio diminuto). No primeiro acorde, Cm6, são tocadas simultaneamente as notas C, E, G e Db (intervalos de tônica, terça menor, quinta justa e sexta). No terceiro acorde, Dm7b5, são tocadas simultaneamente as notas D, F, Ab e C (intervalos de tônica, terça menor, quinta bemol e sétima).

¹²⁴ 557 **Jazz Standards: Swing to bop.** p. 40. Disponível em <<http://valdez.dumarsengraving.com/557JazzStandards.PDF>> Acesso em 20 mar 2017

¹²⁵ Guitar Recorded Versions. **Black Sabbath: Paranoid.** Hal Leonard. ISBN 0793567297. Disponível em <<http://documents.scribd.com/s3.amazonaws.com/docs/7bfvnd1glc58vma7.pdf>> Acesso em 20 mar 2017.

Uma das formas mais comuns de executar o último acorde em uma guitarra é pressionando com o dedo indicador a quinta corda na quinta casa (nota Ré); com o dedo médio a quarta corda na sexta casa (nota lá bemol); com o indicador ainda, executando a pestana¹²⁶, a quinta casa da terceira corda (nota Dó); e, por fim, o dedo anelar pressiona na segunda corda a casa seis (nota Fá). Perceba que para executar tal posição é imprescindível que os dedos anelar e médio pressionem as cordas do instrumento.

Já na segunda figura, temos um trecho contendo o primeiro verso da música *Paranoid* do disco homônimo do Black Sabbath. No trecho destacado perceba que para se executar o *power chord* de E5 (Mi com quinta justa) é necessário apenas que o dedo indicador pressione a sexta corda na casa doze e o dedo anelar pressione a casa 14 da quinta corda, sendo opcional a repetição da nota Mi na casa 14 da quarta corda. Por sentir desconforto ao usar os dedos anelar e médio, Tony Iommi executa as mesmas notas com os dedos indicador e mínimo, deixando os dedos lesionados para uso principalmente em solos e trechos melódicos, como exposto pelo mesmo anteriormente.

O que nos interessa neste ponto é a natureza dos acordes executados por Iommi. Na verdade, não podemos considerar o *power chord* como um acorde propriamente dito. Um *power chord* é formado pela nota tônica¹²⁷ adicionada do

¹²⁶ Quando com o dedo indicador toca simultaneamente notas localizadas na mesma casa do braço, porém, em cordas diferentes.

¹²⁷ *Harmonia* de Arnold Schoenberg é provavelmente o melhor e mais completo livro sobre teoria musical já escrito. Nele o autor disserta com muita clareza sobre a natureza da nossa escala maior (dividida em sete sons: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) e a sua origem nos harmônicos da nota fundamental. Neste ponto vale a longa citação sobre o assunto (página 61 em diante):

“1. Um som constitui-se de uma série de sons concomitantes, os harmônicos superiores, Forma, pois, por si próprio, um acorde. Tais harmônicos, para um som fundamental dó, são: *dó2 – sol2 – dó3 – mi3 – sol3 – (sib3) – dó4 – ré4 – mi4 – fá4 – sol4 etc.*

2. Nesta série, o *dó* é o que soa com mais força, tanto por ocorrer mais vezes quanto por ser, ademais, realmente o som fundamental. Ou seja, ressoa ele mesmo.

3. Depois do *dó*, o que soa mais forte é o *sol*, por aparecer antes e com maior frequência que os outros harmônicos.

Imagine-se agora que este *sol*, soa como som real, não mais como harmônico (como ocorre nas formações horizontais dos harmônicos superiores quando, por exemplo, toca-se a quinta de uma trompa em dó. Assim, seus harmônicos serão: *sol3 – ré3 – sol4 – si 4 – ré 4 etc;* e a origem deste *sol*, junto com seus harmônicos superiores, é *dó* (som fundamental da trompa). Com isso temos a circunstância de entrarem em ação os harmônicos superiores do harmônico superior.

Sucedem então?

4. Que um som efetivamente sonante (*sol*) depende de um som situado uma quinta abaixo dele, ou seja, de um som *fá*.

Se tomarmos agora o *dó* como som central, poderemos representar sua posição entre duas forças: uma tendendo para baixo, ao *fá*, e outra para cima, ao *sol*; *SOL < DÓ > FÁ*.

Logo, *sol* depende de *dó* na mesma direção em que *dó* sofre a influência de *fá*. Por assim imaginar, é algo semelhante à força de um homem pendurado a uma viga, opondo-se à força da gravidade. Ele atua ao mesmo tempo e na mesma direção, em relação à viga, quanto a força da

intervalo de quinta justa¹²⁸ – ou quarta justa se considerarmos a inversão – ou seja, a principal característica que define um acorde, a presença do intervalo de terça, inexistente neste caso. Um pouco mais a frente discutiremos as implicações harmônicas do uso de *power chords* no contexto em que Iommi os inseriu. Por hora, nos atemos às implicações de timbre do artifício.

Robert Walser nos traz uma interessante explicação sobre a sonoridade do *power chord*. Nela, o autor afirma que além da guitarra elétrica, o único instrumento na história da música ocidental que possui a capacidade de manter as notas sustentadas indefinidamente e ainda produzir *power chords*, é o órgão de tubo (além dos sintetizadores modernos). Continuando, o autor explica que um *power chord* é mais do que apenas duas notas pois, a junção das duas,

gravidade em relação a ele. [...].

De momento, é importante notar que estes três sons estão numa relação muito estreita, são aparentados, *Sol* é o primeiro harmônico superior (excetuando-se *dó*, a oitava) de *dó*, e *dó* é o primeiro harmônico de *fá*. Portanto, este primeiro é o harmônico mais semelhante (depois das oitavas) ao som fundamental, o que mais contribui à caracterização do som como eufonia [*wohlkand*].

Se é legítimo supor que os harmônicos de *sol* possam ser levados efetivamente em consideração, então podemos estender esta hipótese, analogamente, aos harmônicos de *fá* uma vez que *fá* está para *sol* assim como *dó* está para *sol*. E dessa maneira se explica que a série de sons resultante é sempre composta pelos consecutivos essenciais de um som fundamental e pelos seus afins. São estes parentes mais próximos, precisamente, o que fornece estabilidade ao som fundamental, mantendo-o em equilíbrio através de suas forças atuantes em direções opostas. Essa série de sons aparece como um sedimento [*Niederschlag*] resultante das particularidades dos três fatores, como projeção vertical, como soma:

Som Fundamental	Harmônicos
FÁ	<i>fá dó . . fá . lá</i>
DÓ	<i>dó sol dó mi</i>
SOL	<i>sol ré sol si</i>
	<i>Fá dó sol lá ré mi si</i>

A soma dos harmônicos superiores, eliminando-se os que se repetem, proporciona os sete sons de nossa escala. Todavia aqui ainda não ordenados em uma sucessão. ”

¹²⁸ Em outro trecho, na página 60, o autor explica a relação de consonância entre os intervalos dentro da série dos harmônicos: “A consonância mais perfeita (depois do uníssono) é a oitava, que ocorre mais cedo na série dos harmônicos e, por isso mesmo, com maior frequência; logo, com maior força sonora. Segue-lhe a quinta e depois a terça maior. A terça menor e as sextas maior e menor não são, em parte relações do som fundamental e, de outra parte, não se encontram na série ascendente dos harmônicos. Isso explica porque, outrora, não foi respondida a pergunta sobre serem ou não consonâncias. A quarta, por sua vez, designada como consonância imperfeita, é uma relação do som fundamental, porém em direção oposta. Poderia, então, ser contada entre as consonâncias imperfeitas, como a terça menor e as sextas maior e menor; ou simplesmente entre as consonâncias, como às vezes acontece. Todavia, a evolução da música seguiu outro caminho e reservou à quarta uma posição singular. Como dissonâncias, só se consideram: as segundas maior e menor, as sétimas, maior e menor, a nona, etc; além de todos os intervalos aumentados e diminutos, ou seja, intervalos aumentados e diminutos de oitava, quarta, quinta etc.

aliada aos altos níveis de distorção e volume, formam harmônicos graves que transmitem uma “esmagadora sensação de força”¹²⁹. O autor prossegue:

O timbre forte resultante é produzido na diferença entre frequências das notas principais. Se, por exemplo, a corda A aberta da guitarra (que vibra a uma frequência de 110 ciclos por segundo, ou 110Hz) e o E acima dela (165 Hz) são tocadas simultaneamente como um power chord, então uma nota A uma oitava abaixo ($165 - 110 = 55$ Hz) vai soar muito proeminentemente enquanto um som resultante. Se o A é tocado com uma quarta acima em vez da quinta, D (147 Hz), o D duas oitavas abaixo (37 Hz) vai ser produzido. Estes sons resultantes são amiúde frequências mais baixas que o instrumento pode produzir normalmente por si só; ambos os exemplos resultam na produção de notas muito abaixo da tessitura da guitarra.¹³⁰

O autor ainda afirma que a “distorção resulta em uma mudança do timbre em direção a uma sonoridade mais brilhante, em direção a uma forma mais complexa de onda sonora”¹³¹, por outro lado os *power chords* “produzem fortes sinais *abaixo* das notas que são enviadas para o amplificador”¹³² (os “sinais abaixo” mencionados, são os harmônicos resultantes conforme a explicação dada logo acima). Ou seja, indo em direções opostas, a distorção tornando as ondas sonoras mais complexas, comprimidas – logo com muita sustentação – e brilhantes; e com os *power chords* adicionando harmônicos graves, que aliados aos altos volumes no contexto de uma banda, transmite uma enorme sensação de força e peso, uma das características cruciais do Heavy Metal e dos seus subgêneros.

Outro aspecto importante para compreendermos como o timbre se relaciona com o conjunto da banda é a maneira como o Black Sabbath abordou as mudanças na afinação e que também se tornaram referência para a linguagem do Heavy Metal.

A afinação padrão, na guitarra é E, A, D, G, B, E, (Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi)

¹²⁹ WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in heavy metal music. Op. Cit, p. 43. No original: “to display an overwhelming power” (Tradução livre do autor).

¹³⁰ Ibid., p 43. No original: “The strongest resultant tone is produced at the frequency that is the difference between the frequencies of the main tones. If, for example, the open A string on the guitar (which vibrates at a frequency of 110 cycles per second, or 110 Hz) and the E above it (165Hz) are played as a power chord, then A na octave lower ($165 - 110 = 55$ Hz) will sound very prominently as a resultant tone. If A is played with a fourth above instead of a fifth, D (147 Hz), the D two octaves lower (37Hz) will be produced. These resultant tones are often at frequencies lower than the instrument itself can normally produce; both of these examples result in the productions of pitches far below the actual range of the guitar”.

¹³¹ Ibid., p. 43. No original: “Distortion also results in a timbral change toward brightness, toward a more complex waveform”. (Tradução livre do autor)

¹³² Ibid., p. 43. No original: “produce powerful signals *below* the actual pitches being sent to the amplifier.” (Tradução livre do autor)

partindo da corda mais grave para a mais aguda. Ao vivo, um recurso muito utilizado é baixar a afinação de todas as cordas em um semitom, o que se traduz na seguinte afinação: Eb, Ab, Db, Gb, Bb, Eb. Normalmente tal recurso é utilizado para reduzir a fadiga do vocalista que, com os constantes concertos, tende a “perder a voz”. Fazendo isso, a relação dos intervalos entre cada corda permanece a mesma, o que permite ao guitarrista e ao baixista tocarem as músicas exatamente da mesma maneira, embora a tonalidade tenha sido transposta.

Ao baixar a afinação da guitarra e usar cordas mais leves, além das questões técnicas – sobretudo o contato da mão da escala com as cordas que se torna muito mais delicado, pois baixar a afinação, significa também afrouxar as cordas – o timbre do instrumento sofre profundas mudanças. Neste contexto o ataque das notas se torna menos proeminente, mais “frouxo”, e as frequências altas tendem a aparecer menos. O som tende a se tornar mais “abafado”, “fechado”.

Percebendo a força que a sonoridade das afinações mais baixas trazia para o conceito sonoro da banda, de “escuridão”, “potência” e “peso”, Tony Iommi passou a experimentar novas afinações, baixando em até 1 ½ tom a afinação padrão (C#, F#, B, E, G#, C#, da corda mais grave para a mais aguda).

A partir do álbum *Master of Reality*, de 1971, esta afinação passou a ser recorrente nas gravações de estúdio e apresentações ao vivo da banda. Iommi comenta sobre o fato:

Em “*Children of the Grave*”, “*Lord of this World*” e “*Into the Void*”, afinamos três semitons abaixo. Fazia parte de uma experiência: afinar tudo abaixo para obter um som mais potente, mais pesado. Naquela época, todas as outras bandas tinham guitarristas base ou teclados, mas a gente se virava e com a guitarra o baixo e a bateria, então tentamos fazer tudo soar o mais encorpado possível. Afinar um tom abaixo simplesmente parecia oferecer mais profundidade. Acho que fomos os primeiros a fazer isso.¹³³

Durante o processo de experimentação com a afinação e com os timbres dos instrumentos, a banda também desenvolve uma maneira própria de destacar as nuances que a extensão da tessitura promoveu.

A maneira encontrada de destacar as partes pesadas, foi criar uma dinâmica de “luz” e “sombra” onde as partes limpas, com violões, cordas ou

¹³³ IOMMI, Tony. **Iron Man**: minha jornada com o Black Sabbath. Op. Cit, p. 115.

orquestrações, contrastassem com os trechos mais distorcidos e graves.

Na música “*Children of the Grave*”¹³⁴, citada acima, por exemplo, Iommi compôs uma canção introdutória chamada “*Embryo*”¹³⁵ que foi gravada apenas com a guitarra sem distorção. Nela, que lembra muito algumas canções medievais, ele cria este “efeito de luz” usando o timbre limpo com um andamento médio, focando na nota C# e no modo eólio, com uma pequena passagem mais ao final com o foco no relativo maior do modo eólio, o E Jônico. Esta passagem, possivelmente gravada na afinação de C#, transmite uma sensação de leveza, possivelmente em razão do andamento médio e pelo fato do músico não ter enfatizado tanto os intervalos mais tensos de semitons. Ao fim da canção de apenas 28 segundos, quase que imediatamente é iniciada “*Children of the Grave*”, ela inicia na mesma nota C# de “*Embryo*” – exceto que aqui ela está duas oitavas mais grave – e no mesmo modo E eólio; apenas o andamento se tornou mais rápido. Porém, a impressão é completamente diferente da canção anterior. Aqui, a guitarra e o baixo estão com muita distorção e tanto Tony Iommi quanto Geezer Butler estão executando *power chords* e focando em intervalos de segunda menor em alguns trechos do riff principal. Além disso, Bill Ward acentua com vigor as notas mais tensas com os pratos de ataque e com o chimbau.

É importante ressaltarmos que o uso de afinações mais graves se tornou comum na linguagem tanto do *Heavy Metal*, quanto do Black Sabbath; que nos álbuns seguintes ao *Master of Reality*, aperfeiçoou cada vez mais a potência e a tensão que as afinações baixas transmitem em conjunto com os outros aspectos da linguagem da banda.

3.2 ESTRUTURA, MODOS E RIFFS

Qualquer música que escutarmos, seja bossa, música erudita, ou rock, é composta por quatro partes fundamentais: ritmo, harmonia, timbre e melodia. Mesmo algumas músicas tribais, que muitas vezes, por não possuir instrumentos melódicos ou mesmo vozes, podem dar a impressão de não possuir melodia, a

¹³⁴ BLACK SABBATH. *Children Of the Grave*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Master of Reality**. Vertigo, 1971. Faixa 4.

¹³⁵ Idem. *Embryo*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Master of Reality**. Vertigo, 1971. Faixa 3.

tem. Se prestarmos atenção nos acentos rítmicos, nas diferentes alturas que cada instrumento rítmico pode transmitir, escutaremos essa espécie de “melodia oculta”.

Na música, cada um destes aspectos interage de modo que a forma com que o compositor maneja cada um deles pode tanto criar códigos, quanto ser fundamentados neles. Esta é uma ideia fundamental quando pensamos no que define um gênero musical ou ainda, por exemplo, em qual a diferença entre compositores ou bandas de gêneros afins como “*Hard Rock*” e “*Prog Rock*”. Middleton afirma que,

O conceito de *código* é central – tanto no sentido da forma de organização que governa a estrutura interna de um sistema, quanto no modo de relacionamento que liga um sistema sintático a um sistema semântico, de *significante* a *significado*, do plano expressivo para o plano interpretativo¹³⁶.

Ou seja, um código não apenas serve para definir a estrutura do todo, mas também como algo que sendo identificável enquanto característica peculiar àquele sistema (gênero musical ou grupo), pode ser um portador de sentido para os ouvintes.

Como mencionamos na parte final do primeiro capítulo, consideramos que o Black Sabbath, ao transgredir certas características do rock e aprofundar outras, acabou moldando os principais códigos que definem o gênero *Heavy Metal*. Neste sentido, é essencial o entendimento de como certos intervalos, escalas e modos são trabalhados pelos músicos e, sobretudo, a maneira como estes elementos unidos à distorção, *power chords*, afinação baixa, dentre outros que iremos discutir adiante, estão inseridos num contexto de associação, com uma estética de tensão constante.

3.2.1 INTERVALOS E RIFFS

O álbum de estreia da banda inicia com o som ambiente de chuva torrencial cortada pelo som de trovões e de um sino de igreja. Aos 38 segundos, o clima de tensão é reforçado pelo “choque” sonoro do início da canção

¹³⁶ MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Op. Cit, p.172-3. No original: “The concept of code both in sense of the mode of organization governing to the internal structure of a system, and the mode of relationship coupling a syntactic to a semantic system, a *signifiant* to a *signifié*, expression plane to content plane[...]” (Tradução livre do autor).

propriamente dita. O riff inicial de “Black Sabbath” consiste em apenas duas notas que, a despeito da simplicidade, possuem imensa força. Nele, Tony Iommi executa com um *power chord* a nota G para em seguida tocar a mesma nota, mas uma oitava acima e logo depois repousar de forma ambígua, com um trinado¹³⁷, em um Db, materializando dessa maneira o intervalo de quinta diminuta, exatamente no centro da tessitura existente entre as duas notas anteriores. Por volta de 1min e 10s o volume geral da banda diminui drasticamente. A guitarra se torna quase limpa por conta da diminuição do volume de sinal enviado para o amplificador; a bateria e o baixo seguem o mesmo modelo, preparando o ambiente da canção – e enfatizando o efeito de “luz e sombra” – para a entrada do vocal de Ozzy.

Já nesta primeira música, encontramos alguns dos códigos que se tornaram fundamentais na linguagem da banda. O primeiro deles está no intervalo de quarta aumentada (ou quinta diminuta, conforme o contexto tonal da música analisada); outro é a variação da dinâmica geral da banda que efetua enormes variações no clima da canção e, por último, o uso extensivo de melodias baseadas em séries modais, sobretudo o modo eólio.

O trítono, ou quarta aumentada, é talvez o intervalo mais icônico na linguagem da banda, e provavelmente o é devido ao longo histórico no qual este intervalo é associação à tensão, dissonância e principalmente à proibição pela igreja, durante a Idade Média, período em que ficou conhecido como “*diabolus in musica*”.

Em “Tritonal crime and ‘music as music’”¹³⁸, o musicólogo Phillip Tagg questiona os motivos que levaram os intervalos de segunda menor e, sobretudo o de quinta diminuta, a serem associados à temática de crimes e a serem extensivamente utilizados em trilhas sonoras de filmes e seriados sobre detetives nas décadas de 1950 em diante. Partindo deste questionamento, o autor traça um apanhado que contextualiza como a quinta diminuta e o acorde meio diminuto¹³⁹ vêm sendo utilizados tanto na música popular quanto na erudita

¹³⁷ Trinado é um ornamento musical em que notas adjacentes, normalmente com a distância de um semitom ou um tom, são alternadas rapidamente.

¹³⁸ TAGG, Phillip. **Tritonal crime and ‘music as music’**. In Miceli, S., Gallenga, L. e Kokkaliari, L. (Ed) *Norme con ironie: scritti per I settant’ anni di Ennio Morricone*. Milano: Suvini Zerboni, 1998. p. 273 – 312. Disponível em: < <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/morric70.pdf> > Acesso em: 04/10/2017.

¹³⁹ O acorde meio diminuto é formado pelos intervalos de 3º menor, 5º diminuta e 7º menor.

para descrever musicalmente situações de tensão, além de situações de transição e ambiguidade, onde a tonalidade da canção pode ou não ser modulada, “o que implica em um aumento do drama musical e retórica”¹⁴⁰.

Neste sentido, considero importante ressaltar o uso destes intervalos na música popular, principalmente no ponto onde o autor destaca o uso da variante em tom menor do acorde em canções de jazz nos anos 1920 e 30:

O verso de “*Alabama Song*” (ex.20) de Weil e outras canções em tom menor da era popular do jazz, como *Moanin’ Low* (ex.21), *St. James Infirmary* (Armstrong 1959, ex.22), *Have you ever Felt This Way* (Johnson 1944) and *Ain’t necessarily So* (Gershwin 1935) todas com o acorde menor com sexta (m6). *Alabama Song* é cantada por prostitutas, os números de *Porgy & Bess* por afro-americanos vivendo em pobreza urbana, enquanto as letras de *St. James Infirmary*, lidam com a morte, violência e luto. *Moanin’ Low* e *Have You Ever Felt This Way* também são músicas de lamentação usualmente tocadas por artistas afro-americanos.

(...) Mas como essas harmonias contribuíram para a conotação de crime?

É razoável presumir que conotações de “morte”, “cidade”, “criminoso” e “subcultura urbana americana” poderiam já estar incorporadas pela cultura WASP do fim da década de 1930 para desacelerar apresentações de jazz como *St James Infirmary*, criado e usado por uma população urbana frequentemente marginalizada (Afro-americanos) e frequentemente preocupada com assassinatos e mortes prematuras. Ao mesmo tempo o mainstream branco americano estava, como mencionado antes, usando o mesmo acorde de m6 (m7b5), não em um contexto de jazz, mas no idioma europeu romântico, de situações de “horror” e “aflição. Além disso, os músicos de jazz do Sul eram ativos em cidades como Nova York e Chicago, onde muitos deles, ao menos durante a era da proibição, tocavam em bares esfumaçados e de mafiosos que depois seriam dramatizados pela TV em séries como “*Os Intocáveis* (1959-62).¹⁴¹

¹⁴⁰ Ibid., p. 8 No original: “[...] entail in terms of heightened musical drama and rhetoric.” (Tradução livre do autor)

¹⁴¹ Ibid., p.10-11. No original: “The verse of Weill’s *Alabama Song* (ex.20) and other minor-key tunes from the popular era of jazz, such as *Moanin’ Low* (ex. 21), *St. James Infirmary* (Armstrong 1959, ex.22), *Have You Ever Felt This Way* (Johnson 1944), *Summertime* and *It Ain’t Necessarily So* (Gershwin 1935) all feature the minor six chord (m6). *Alabama Song* is sung by prostitutes, the *Porgy & Bess* numbers by African-Americans living in urban poverty, while the lyrics of *St. James Infirmary* deal with death, violence and mourning. *Moanin’ Low* and *Have You Ever Felt This Way* are also tunes of complaint usually performed by African-American artists. (...)

But how do such harmonies contribute to connotations of crime?

It is reasonable to assume that connotations of ‘death’, ‘city’, ‘criminal’ and ‘US urban subculture’ could already be attached by WASP culture of the late 1930s to slow minor key jazz numbers like *St James Infirmary*, created and used by a frequently marginalised urban population (US-African-Americans) and often explicitly concerned with murder or untimely death. At the same time white mainstream America was, as suggested earlier, using the same m6 (m7b5) chord, embedded not in a jazz context but in the European romantic idiom, for ‘horror’ and ‘worry’ situations at the movies. Moreover, jazz musicians from the South were active in cities like New York and Chicago, where many of them, at least during the prohibition era, played the sort of mob-run smoky dives that were later dramatised in TV series like *The Untouchables* (1959-62).” (Tradução livre do autor)

Aqui temos algumas questões importantes que valem ser destacadas. O jazz é um gênero musical que se formou em ambiente urbano, mas possui fortes laços com a música negra do campo, o blues. Do blues também herdou o apelo social, como afirma Hobsbawm: “O ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual* comentando a vida cotidiana”¹⁴². Como pontua Tagg, muitos destes músicos de jazz eram muito ativos no período da lei seca, onde tocavam diversos números em “bares esfumaçados e de mafiosos”, contribuindo muito para o desenvolvimento de um estereótipo de “música de crime” baseada em elementos de jazz, ou mesmo completamente em números de jazz, quando da romantização destes lugares feita pelo cinema – as trilhas de *film noir* são um excelente exemplo – ou pela TV.

No mesmo texto, após citar diversos exemplos de temas de séries e filmes de crime e detetive – e de expor também com partituras os mesmos exemplos – Tagg chega à conclusão que, quanto a estrutura, aquele gênero divide importantes características como: “(I) todas usam modos menores; (II) todas demonstram influências claras de jazz; (III) todas contêm cromatismos; (IV) os trítonos aparecem de forma proeminente em todas”¹⁴³.

No caso dos integrantes do Black Sabbath, é notória a familiaridade com os elementos da linguagem do jazz. Bill Ward por exemplo vêm de uma família de músicos e pontua:

Havia algumas músicas clássicas que eu gostava, mas nasci em 1948. Então como uma criança crescendo logo após a Segunda Guerra Mundial, minha mãe e meu pai foram influenciados de alguma forma por aquilo que era chamado na época de ‘*GI music*’ ou música americana... Minha mãe e meu pai tinham vários discos que eles tocavam das *Big bands* americanas, tais como Count Basie, Benny Goodman, Glenn Miller... Foi isso que me influenciou quando eu era pequeno¹⁴⁴.

E na verdade, por algum tempo quando ainda tocavam sob o nome de *Polka Tulk Blues Band*, logo antes de se tornar um quarteto, a banda tocava números de jazz e blues repletos de improvisos, além de possuir como membros um saxofonista e um guitarrista de slide¹⁴⁵.

¹⁴² HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. 13. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016. p.66

¹⁴³ TAGG, Phillip. **Tritonal crime and ‘music as music’**. Op. Cit, p.5. No original: “(i) they all use a minor mode; (ii) they all show clear jazz influences; (iii) they all contain their fair share of chromaticism; (iv) *tritones feature prominently in all of them*”. (Tradução livre do autor)

¹⁴⁴ McLVER Joel. **Sabbath Bloody Sabbath**. São Paulo, Madras. 2012. p.24.

¹⁴⁵ OSBOURNE, Ozzy; AYRES, Chris. **Eu sou Ozzy**. Op. Cit, p. 76.

Em outro polo, existia a tradição da música europeia que utilizava o intervalo em situações de tensão e que também foi extremamente importante para a formação de um padrão na música de cinema, tanto do ponto de vista instrumental e de timbre, quanto no musical propriamente dito e de clichês que evocam espaços, afinal, de certa maneira, parte da música erudita também pode ser considerada trilha sonora, pois procura se afastar do abstrato e contar uma história. São inúmeros os exemplos. Como “Romeu e Julieta” e “Hamlet” de Tchaicovsky ou ainda – este talvez seja o exemplo mais imediato – “As quatro estações” de Antônio Vivaldi. E, na verdade, o caráter da música de cinema é tal, que o inverso disso também pode ocorrer. Enio Morricone e John Williams, por exemplo, são autores de trilhas que frequentemente são apreciadas fora do contexto do filme, eles são apreciados por si só.

Em um trecho do documentário “*Classic Albums: Paranoid*”¹⁴⁶, Geezer Butler, ao mencionar o período de ensaios e composição antes da gravação do primeiro álbum, menciona como o riff da canção “Black Sabbath” foi composto:

Eu era um fã da suíte “Os Planetas”, de Holst, particularmente “Marte”, naqueles dias... E em um daqueles dias... Sempre estávamos ensaiando e eu (toca um trecho de “Marte”) tentando tocar “Marte”, Tony veio: um minuto (Toca o riff de Black Sabbath). E foi assim que Black Sabbath surgiu”¹⁴⁷.

É notória a semelhança entre o tema inicial da suíte e o riff de Black Sabbath. Mas não só com ela, é notória a influência desta peça também na obra de John Williams para os filmes “Star Wars”, sobretudo a “Marcha Imperial”.

Simon Frith afirma que “atualmente, muitas das nossas premissas sobre áudio e vídeo são derivadas da nossa experiência com filmes: as imagens que passam em nossas cabeças quando escutamos música são determinadas pelos códigos das trilhas sonoras que nós aprendemos das centenas de visualizações públicas”¹⁴⁸

Muito importante para o desenvolvimento da música do Black Sabbath e

¹⁴⁶ BBC CLASSIC ALBUMS. **Paranoid**. Op. Cit.

¹⁴⁷ Ibid., Entrevista com Geezer Butler. A partir de 4:45 min. No original: “I was a medium size fan of a Holts “The planet suite, particularly “Mars” in those days... One of the days. Always in the we are rehearsal, i was going (toca um trecho de Mars) Trying to play Mars and in the next day, Tony: waiting the minute (o músico toca no contrabaixo o riff da Black Sabbath). And thats the way “Black Sabbath” came bet” (Tradução livre do autor)

¹⁴⁸ FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1988. p. 142 No original: “These days, most of our assumptions about sound and vision are derived from our experience of film: the private images we run thought our heads when we hear music are determined by the soundtrack codes we’ve learnt from hundreds of public viewings”. (Tradução livre do autor).

que também possui relações com a estética da música de cinema, foi o crescente interesse pelo oculto, no período em que os integrantes da banda estavam na adolescência e iniciando os seus experimentos musicais – adiante abordaremos brevemente o assunto quando discutirmos a temática da banda. E neste contexto, muitos filmes de terror obtiveram relativo sucesso comercial, como atesta a grande variedade de produções da *Hammer Films* no período. Com uma rápida audição sobre a trilha, por exemplo, do filme *The Mummy*¹⁴⁹ de 1959, conseguimos perceber a grande quantidade de trítomos em acordes tensos e potencializados pelo timbre dos metais, além da grande dinâmica e presença de intervalos de semitons nas melodias. Sobre este contexto, Iommi comenta o gosto por filmes de terror:

Bem, Geezer e eu costumávamos ir muito ao cinema e ir e ver um monte de filmes de terror. Nós gostávamos naquela época. Boris Karloff, os velhos, Christopher Lee e tudo isso. Nós gostávamos daquilo, íamos nas exibições da meia noite...¹⁵⁰

Outro elemento presente na música do Black Sabbath, no que Andrew Cope chama de “intervalos angulares”¹⁵¹, é a segunda menor, ou semitom. Embora este intervalo não possua a grande carga conotativa que o trítomo possui, ele é carregado de tensão e usado em situações de suspensão, onde a melodia clama por resolução. Um traço importante do intervalo, assim como acontece com o trítomo, é o seu uso em um contexto de música modal¹⁵² e, sobre isso, achamos importante abrir um pequeno “parêntese” diferenciando música modal de tonal, visto que o modalismo é uma importante característica da música do Black Sabbath e do heavy metal que os diferenciam de outras vertentes da música popular.

Ian Guest, um dos mais importantes professores de música no Brasil, diferencia música modal da tonal da seguinte forma:

A música modal é milenar, tem a história da humanidade e expressa sua emoção. É base nos rituais de vitória, derrota e prece. É contagiante e estimula à participação. É feita de ritmos, sonoridades e

¹⁴⁹ THE MUMMY (Original Motion Picture Soundtrack.). F. Reizenstein. GDI Records, 1959.

¹⁵⁰ BBC HEAVY METAL BRITANNIA. RODLEY, Chris (Produtor). 2010. Entrevista com Tony Iommi. A partir de 20:40. No original: “Well, Geezer and myself used to go to the cinema a lot and go and see a lot of horror films. We used to like that in them days. Old Boris Karloff ones, Christopher Lee and all that. We used to go to the midnight viewing” (Tradução livre do autor).

¹⁵¹ COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Op. Cit. p. 53.

¹⁵² Estes intervalos são também enfatizados com frequência no contexto tonal, porém, como veremos adiante, a abordagem e a finalidade diferem na música modal.

climas. A melodia é simples, curta e repetitiva. A harmonia, se é que existe, é feita de um ou poucos acordes, que quase sempre são tríades, por vezes não cifráveis (não decifráveis). (...)

A música tonal, em contrapartida, vem dos últimos séculos e adota uma linguagem melódica e harmônica inventada e, por vezes, rebuscada. Sua harmonia é uma narrativa imprevisível; uma sucessão de preparações e resoluções ou preparações não resolvidas, ou ainda, resolvidas inesperadamente, tal como um conto de aventuras.¹⁵³

Ao nos depararmos com esta definição, podemos pensar que existe um abismo separando as duas maneiras de abordar a construção musical e que diante de tal diferença, as formas não se relacionam entre si.

Ao pensarmos na música ocidental e na harmonia da música ocidental, vemos que sim, as formas se relacionam, e a ideia de centro tonal é crucial para entendermos a relação. Schoenberg fala que “a tonalidade é uma possibilidade formal, brotada da essência mesma da matéria sonora, de alcançar uma determinada unidade graças a uma certa homogeneidade”¹⁵⁴. É a partir desta ideia de homogeneidade e unidade que podemos pensar no desenvolvimento das escalas, e das sonoridades das mesmas enquanto uma busca pelo equilíbrio sonoro, ou ainda, pelo som mais “natural”¹⁵⁵ possível dentro do sistema musical temperado.

Este “equilíbrio sonoro” nos fornece uma boa perspectiva de onde podemos traçar melhor a diferenciação entre modal e tonal, pois ele nos traz também a noção de tensão. E a música tonal é baseada na manipulação desta sensação constante de “tensão” versus “relaxamento” através do uso de cadências¹⁵⁶ que, grosso modo, respeitam “funções harmônicas”¹⁵⁷ dentro da canção. Recorrendo a elas que o músico realiza a “sucessão de preparações e resoluções” como Guest afirma, com o objetivo de construir a sua narração.

De modo geral, o rock tem muito desta característica ligada à função harmônica que cada acorde possui quando confrontado com o centro tonal. Grande parte do gênero é baseada na progressão (ou cadência) IV – V – I (no

¹⁵³ GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. Lumiar, Rio de Janeiro, 2006. p.36.

¹⁵⁴ SHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo, UNESP, 2001. p. 69

¹⁵⁵ Aqui, “natural”, vai em direção ao sentido da nota número 123 onde foi explicada a relação entre os harmônicos superiores nas notas musicais e a formação da escala natural.

¹⁵⁶ Cadência é uma sequência, ou um clichê, harmônico, melódico ou rítmico que produz um efeito característico e que, portanto, por carregar sensações conhecidas. Ela define as seções musicais estabelecendo conexão entre elas.

¹⁵⁷ As funções harmônicas, são referentes ao estudo das sensações que determinados acordes, em um contexto harmônico, transmitem ao ouvinte. As três principais funções harmônicas são as seguintes: tônica, dominante e subdominante.

campo de C maior, por exemplo, os acordes seriam F, G7 e C, respectivamente) onde I é a tônica e, portanto, o local de repouso da canção, e os acordes de IV grau e sobretudo o de V grau, transmitem a sensação de instabilidade e tensão, tendendo sempre a buscarem a resolução na tônica. Este padrão se torna especialmente importante quando relacionado com a forma de 12 compassos típica do rock e do blues, onde a própria quantidade de compassos e fechamento/início de versos e refrãos está intimamente ligada ao desenvolvimento destas cadências.

O primeiro álbum da banda, embora contenha muitas referências ao formato blues, principalmente nas inflexões dos solos de Tony Iommi, a estrutura de 12 compassos baseados na progressão de IV – V – I, ou mesmo variações dela, não aparecem. Com exceção do início de “*Warning*”¹⁵⁸ – um cover da banda Ainsley Dunbar Retaliation – que o baixo “dá a entender” que está seguindo a cadência para logo em seguida não completá-la. Neste ponto, a banda já havia desenvolvido grande parte da linguagem baseada em linhas modais.

Os modos gregos¹⁵⁹ surgem das variações de grau da escala natural, ou seja: a estrutura destas escalas tem como base a escala natural, porém, cada um dos sete modos atuais inicia em um dos sete graus desta escala. O que nos interessa destacar aqui é que cada modo possui uma assinatura sonora própria, como um “sabor”, ou ainda, uma conotação. Explicando mais detalhadamente, a relação entre os intervalos da escala natural é a seguinte: tom – tom - semitom – tom – tom – tom – semitom (respectivamente do primeiro ao sétimo grau). Partindo do segundo grau, ou modo Dórico, temos a seguinte relação: tom – semitom – tom – tom – tom – semitom – tom. Perceba que a relação entre os intervalos é a mesma da escala natural, só diferenciando o ponto onde a escala é iniciada. No entanto, ao possuir o terceiro grau menor, a escala já possui outro

¹⁵⁸ BLACK SABBATH. Warning. Aynsley Dunbar [Compositores]. In. _____. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. Faixa 7.

¹⁵⁹ Os modos gregos são tipos de escala e se dividem em 7 diferentes escalas, cada uma iniciando em um dos 7 diferentes graus da escala maior natural (dó, ré, mi, fá, sol, lá ou si; no caso da escala de Dó).

A própria escala natural já forma o primeiro modo grego, o Jônico. Seguindo a escala de C (Dó) temos então a seguinte sequência de intervalos: tom-tom-semitom-tom-tom-semitom (Graus I – II – III – IV – V – VI – VII respectivamente). Em cada modo esta relação intervalar é mantida, porém, o início da escala se dá em dos sete graus. Sendo assim, por exemplo, no segundo modo, o Dórico, temos a seguinte relação intervalar: tom – semitom – tom – tom – tom – semitom – tom. O que a diferencia do modo Jônico é o “lugar” onde ela é iniciada, de modo que a relação dos intervalos para com a tônica é alterada, o que traz diferentes características para cada um dos modos.

caráter sonoro, ela se torna uma escala menor.

Dentro da estrutura tonal baseada em cadências, os modos são largamente utilizados enquanto ferramenta melódica, onde os intervalos característicos das escalas são enfatizados em contraposição aos acordes e às funções harmônicas – de tensão, preparação ou resolução – executadas no trecho, porém, neste contexto, os modos sempre estão “à serviço” da harmonia.

A estrutura modal, no entanto, como Ian Ghest coloca, não respeita a este modelo de preparações, resoluções e de funções harmônicas. No contexto do uso de diferentes escalas e modos, o que conota tensão ou leveza é a simples ênfase nos diferentes intervalos ao gosto do compositor. Voltando ao exemplo do modo dórico, se um compositor for usá-lo, o sexto grau – além da tônica e da terça – é que muito provavelmente será enfatizado, pois é o intervalo que mais chama atenção e o único que o diferencia de outro modo, o eólio. E claro, o compositor poderia ainda enfatizar o intervalo de semitom entre os sexto e sétimo graus, o que conotaria tensão, em oposição à “doçura” da sexta maior do modo dórico.

A canção “Black Sabbath” do álbum homônimo já possuía grande parte das características que se tornaram parte da linguagem da banda. Nela já vemos o que Cope chama de estilo “multi-sessional” onde a canção é dividida em sessões que variam em dinâmica, riffs, andamento, ou modo como a letra é cantada além de variações temáticas. Nesta canção, os movimentos são feitos através da alteração da dinâmica do riff baseado nas notas G e Db, caracterizando o trítono. A letra é cantada quando os instrumentos abrem espaço para ela com a diminuição do volume e distorção, criando a atmosfera para a história ser contada. Quando a primeira sessão é encerrada por volta dos 4:35 min, ocorre um súbito aumento no andamento e o início de um outro riff baseado no modo eólio de G (G – A – Bb – C – D – Eb – F – G). Neste ponto o movimento da história também muda. Enquanto na primeira sessão o sujeito está descrevendo uma cena que de certa forma é estática, como ocorre na segunda estrofe, por exemplo: “Grande forma negra com olhos de fogo/ Contando às pessoas seus desejos/ Satã está sentado lá, ele sorri/ Vejam aquelas chamas ficando cada vez maiores/ Oh não, não, por favor Deus, me ajude!”¹⁶⁰.

¹⁶⁰ BLACK SABBATH. Black Sabbath. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. Faixa 1. No original: “Big black shape with eyes off

Na segunda sessão, a descrição do sujeito vai em direção à ação. A figura negra, que antes estava estática observando, está agora perseguindo as pessoas, como sugere a estrofe: “Este é o fim meu amigo?/ Satã está virando a curva/ as pessoas correm assustadas/ pessoal é melhor correr e tomar cuidado!/ Não, não, por favor, não”¹⁶¹. Nesta parte o andamento muda de cerca de 70 bpm¹⁶² para quase 130 bpm, ou seja, quase dobra. A canção se torna frenética com o riff pulsando em tercinas¹⁶³. Outro ponto muito importante é o riff em G eólio. Este é um modo menor e com o sexto grau também menor, e que por estas características é constantemente descrito como “triste”, “tenso” ou “introspectivo”.

No ápice de tensão da canção, quando Ozzy grita freneticamente “*Oh no, please God help me*”, Iommi executa o solo baseado na escala pentatônica de G menor – neste solo, aliás, é nítida a influência de Eric Clapton e Alvin Lee – porém, aqui já fica clara outra característica do músico. Com frequência a escala pentatônica menor é usada na forma de escala blues com a adição do intervalo de quinta diminuta, principalmente como nota de passagem criando inflexões mais “vocalizadas”. Iommi, no entanto, não costuma usar este recurso. Nos seus solos, as variações da pentatônica costumam ir em direção a inflexões modais, destacando o intervalo de sexta menor, por exemplo, através de breves passagens pela nota ou de *bends* que alcançam este intervalo.

Em “The Wizard”¹⁶⁴, a segunda canção do álbum, o intervalo de segunda menor aparece com destaque. Após a introdução (uma seção com harmônica baseada na pentatônica menor de A (Lá), por volta de 1:07 min guitarra e baixo executam o riff que irá acompanhar o vocal por toda a canção. Nele as notas A e Bb são tocadas, em complemento à seção anterior onde além de A e G (tônica e sétima menor) são o centro. Este movimento de ênfase no intervalo de segunda menor em complemento com a sétima menor do trecho anterior conota o modo frígio de A (A – Bb – C – D – E – F – G).

fire/ Telling people their desire/ Satan’s sitting there, he’s smiling/ Watches those flames get higher and higher/ Oh no, no, please God help me” (Tradução livre do autor)

¹⁶¹ Ibid. No original: “Is it the end my friend?/ Satan’s coming ‘round the bend/ people running ‘cause they’re scared/ The people better go and beware/ No, no, please, no” (Tradução livre do autor)

¹⁶² Bpm (beats per minute): indica a quantidade de pulsos por minuto na canção (andamento).

¹⁶³ Tercina é a divisão de um tempo em três partes.

¹⁶⁴ BLACK SABBATH. The Wizard. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. Faixa 2

“N.I.B”, a quarta canção do álbum, destaca o mesmo intervalo, porém em um contexto muito diferente. Esta música, uma espécie de desenvolvimento de temas bastante conhecidos como “You really got me”¹⁶⁵ dos Kinks e principalmente “Sunshine of your love”¹⁶⁶ do Cream, possui uma estrutura um pouco mais usual onde após a introdução (um solo de baixo com o efeito de *wah wah* com cerca de 40 segundos), o riff principal é iniciado. Nele são tocados os intervalos de I – bVII – bIII – II – além da adição passageira dos intervalos de IV e V quando Iommi executa um *bend* acompanhando Ozzy entre uma repetição e outra do riff. Aqui, o semitom, distintamente do exemplo anterior, está entre os intervalos de II e bIII (F# e G). O segundo riff (por volta de 1:56 min) é constituído pela sequência descendente de *power chords* em I – bVII – bVI – V, onde ocorre a ênfase da segunda menor através da repetição de B e C (V e bVI), caracterizando o modo eólio de E (E – F# – G – A – B – C – D).

O primeiro álbum do Black Sabbath é um álbum de experimentação. Nele, muitas das características que acabamos de discutir ainda não estão completamente amadurecidas, inclusive porque ele foi um álbum gravado “ao vivo” e em apenas duas sessões¹⁶⁷ durante o intervalo entre um dos muitos concertos que eles faziam na época; além disso, as influências do blues eletrificado do Cream e do Ten Years After estão muito presentes ainda. Canções como “Warning” e “Wicked World” possuem seções de improviso com muitas acentuações de blues e jazz como as que eram tocadas nos bares durante os concertos, por exemplo.

O segundo álbum, “Paranoid”, foi lançado em setembro de 1970 apenas sete meses após o álbum de estreia. E assim como o primeiro, este é um álbum que foi praticamente todo construído “na estrada”, sobretudo no período em que a banda tocou no famoso bar Star Club em Hamburgo, onde, como afirma Geezer: “eram oito *sets* diferentes de 45 minutos e só tínhamos oito sons na época. Então esticamos cada som por 45 minutos. Porque improvisávamos muito”¹⁶⁸. Desta maneira, assim como o primeiro álbum, *Paranoid* soa muito “cru”

¹⁶⁵ THE KINKS. You Really Got Me. D. Davies [Compositor]. In: The Kinks. **Kinks**. Pye. 1964. Faixa 7.

¹⁶⁶ CREAM. Sunshine of Your Love. E. Clapton, J. Bruce, P. Brown [Compositores]. In: Cream. **Disraeli Gears**. ATCO Records. 1967.

¹⁶⁷ BBC CLASSIC ALBUMS. **Paranoid**. Op. Cit. Entrevista com o produtor Tom Allom, na época engenheiro de áudio no estúdio Regent Sound. 9min aproximadamente.

¹⁶⁸ Ibid. Entrevista com Geezer Butler. Aproximadamente aos 7:20 minutos. No original: “It’s like eights diferents 45 minutes sets of wich strait eights and we adle 8 songs at the time. So we

e “direto”. Porém, é nítido o amadurecimento temático e da linguagem desenvolvida pela banda.

Em “*War Pigs*”, a canção de abertura, já vemos grande parte deste amadurecimento. É uma música longa, dividida em várias seções e que transmite ao ouvinte não apenas uma mensagem que está contida na letra, mas também uma ambientação onde os efeitos sonoros, as mudanças de andamento e modulações exercem papel fundamental.

“*War Pigs*” inicia como um bloco sonoro, com guitarra e baixo tocando as notas D e E em uníssono e com a bateria marcando um andamento lento em 12/8, a cerca de 60 bpm. Toda a introdução é baseada no modo mixolídio de E (E – F# - G# - A – B – C# - D) com a tensão entre a sétima maior (nota D) e a terça maior (G#) bastante pronunciada pela repetição constante das notas em conjunto com a tônica (E) que é mantida sempre presente na forma de nota pedal. Em meio à parede sonora que os cerca de 50 segundos de introdução nos entrega, surge o efeito de sirenes como os usados durante a Segunda Guerra Mundial para alertar a população de ataques aéreos. O efeito cumpre muito bem o papel de inserir mais tensão ainda ao trecho e de introduzir ao ouvinte o tema da canção.

Na segunda seção, após a introdução, Ozzy mantém a melodia vocal centrada no mesmo E mixolídio até a deixa para a terceira parte (por volta de 1:47 min), onde baixo e guitarra executam um riff que modula a canção para um modo menor, o E eólio¹⁶⁹. Neste ponto o andamento também aumenta, passando para cerca de 90 bpm, e o intervalo de segunda menor é destacado na forma de *power chords* descendentes da nota G até E, com ênfase entre o F e o E. Aos 2:08 min é iniciada a terceira parte. Aqui, os instrumentos executam um riff com características sincopadas de funk e o centro tonal se mantém no mesmo E eólio até a repetição do riff de transição enfatizando os intervalos de semitom e que prepara para o início do solo aos 3:32 min. No início do solo, Iommi toca um pequeno trecho em E mixolídio, e que pode ser interpretado como um desenvolvimento do tema da introdução, para logo em seguida voltar para o E menor do modo eólio onde ele executa o restante do solo.

stretch each song for 45 minutes. Because we jamming some. Whats is was we wrote practical first álbum and some of the second album” (Tradução livre do autor)

¹⁶⁹ A diferença entre os modos eólio e mixolídio está no terceiro grau, onde no primeiro ele é menor e no segundo, maior.

A última seção de versos repete à primeira. Neste ponto é importante ressaltar a transição para a longa seção instrumental do final da canção, onde, aos 5:44 min, Iommi toca inicialmente um riff baseado nas notas E – B – D, caracterizando um acorde de E7 mas sem a presença da terça, tornando-o ambíguo no contexto do trecho. Logo após ele dissolve a ambiguidade ao executar a sequência E – G – E em *power chords*, caracterizando o tom menor. Porém, logo após, o riff é desenvolvido ao seguir uma sequência descendente que é resolvida novamente na tonalidade menor do modo eólio.

Todo este movimento transmite instabilidade e reforça a sensação de que a música é construída sobre o conjunto de diferentes seções instrumentais. Demonstra também a tendência que a banda desenvolveu para os longos trechos instrumentais com temáticas distintas.

Em *War Pigs* a modulação entre o E mixolídio e eólio é largamente usada, tanto pela proximidade existente entre os modos, que só se diferenciam pelo terceiro grau, quanto pela sonoridade tensa de ambas as escalas. O modo mixolídio por ser uma escala maior com o sétimo grau menor (e quinto grau da escala natural, ou seja, um grau de função “dominante” na música tonal e que prepara para a resolução na tônica), o que acaba destacando o trítone existente entre a terça e a sétima; e o modo eólio, pelos motivos que já comentamos anteriormente.

Nas outras canções do álbum, as mesmas características aparecem mas com desenvolvimentos diferentes. Em “*Iron Man*” e “*Electric Funeral*”¹⁷⁰, respectivamente quarta e quinta canções do álbum, os intervalos de segunda menor são destacados nos riffs principais. Na primeira através da repetição das notas G e F; na segunda, a relação entre as notas C – B e G – F# são destacadas no riff de abertura, as notas C – B nos versos e, E – Eb – D no trecho intermediário entre seções aos 1:56 min, onde também ocorre uma mudança no andamento, que duplica a velocidade. *Planet Caravan* é contada em uma única e grande seção dividida apenas pelo solo com entonações de jazz em E eólio.

Hand of Doom, que tematicamente é irmã de *War Pigs* e *Electric Funeral*,

¹⁷⁰ Nessas canções podemos ver muito da definição de Ian Guest para música modal. As duas tem como base “melodias simples, curtas e repetitivas”, e assim como outras canções do Black Sabbath, elas são feitas de “ritmos, sonoridades e climas” (de mudanças deles). E principalmente, possuem uma das características mais importantes do *Heavy Metal*: o coletivo, o convite a “entrar na roda e participar”.

apresenta tantas variações quanto a primeira. Na primeira seção vemos as variações de dinâmica baseadas no mesmo tema, como ocorre. Na segunda, aos 2:05 min o andamento é acelerado; na terceira seção, que inicia aos 3:39 min, o intervalo de segunda menor é destacado na base instrumental do verso. Aos 4:12 min ocorre a repetição do riff da segunda seção que serve de base para o solo baseado no modo dórico de C (notas C – D – Eb – F – G – A – Bb). Por fim, a canção retorna para o tema da primeira seção onde as variações de dinâmica são enfatizadas. *Rat Salad*, uma espécie de irmã de *Moby Dick*¹⁷¹ do Led Zeppelin e continuação instrumental de *Hand of Doom*, mantém o solo de guitarra baseado no modo dórico de C. Por fim, em *Fairies Wear Boots*, as longas seções instrumentais são destacadas. Como na introdução com acentos jazzísticos, e na parte intermediária que repete a introdução e serve como interlúdio para o solo.

Os próximos álbuns seguem a mesma tônica. Neles, no entanto, a maior possibilidade de uso dos recursos de estúdio permite uma grande variedade do uso de efeitos e instrumentos alternativos como pianos e sintetizadores. Além disso, as experimentações feitas com o uso de afinações alternativas, como discutido anteriormente, aprofundam a maneira como os intervalos de segunda menor, quarta aumentada, as linhas modais e as seções instrumentais são utilizadas. Canções como *Into the Void*¹⁷², *Under the Sun*¹⁷³ e *Killing Yourself to Live*¹⁷⁴, são ótimos exemplos de como estes intervalos passam a ser pronunciados em um contexto onde a afinação também é alterada.

3.3 TEMÁTICA: DECADÊNCIA, OCULTISMO E ANTI-GUERRA

O verso inicial de “*Wicked World*”, última canção do primeiro álbum do Black Sabbath possui o seguinte conteúdo: “O mundo hoje é como algo perverso/
A luta continuará entre a raça humana/
As pessoas vão trabalhar apenas para ganhar o pão/
Enquanto as pessoas do outro lado do mar estão contando os

¹⁷¹ LED ZEPPELIN. *Moby Dick*. J. Bonham, J. Paul Jones, J. Page. [Compositores]. In: _____. **Led Zeppelin II**. Atlantic. 1969.

¹⁷² BLACK SABBATH. *Into the Void*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In: _____. **Master of Reality**. Vertigo, 1971. Faixa 8

¹⁷³ BLACK SABBATH. *Under the Sun*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In: _____. **Volume 4**. Vertigo, 1972. Faixa 10

¹⁷⁴ BLACK SABBATH. *Killing Yourself to Live*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In: _____. **Sabbath Bloody Sabbath**. Vertigo, 1973. Faixa 5

mortos”¹⁷⁵.

É uma letra dura, que transmite muito bem a severidade do ponto de vista de quem a escreveu. Tematicamente, as canções do Black Sabbath possuem diversas tônicas. Algumas, como *Wicked World*, falam sobre a decadência e a contradição de um mundo onde há abundância suficiente para “pôr um homem na lua com facilidade, enquanto as pessoas aqui na Terra estão morrendo de velhas doenças”¹⁷⁶. Outras, falam sobre guerra, uso de drogas e meio ambiente. Há ainda as canções que tratam do “oculto”, do “horror”, do “bem versus mal”. São muitas as tramas narradas nas canções da banda e, como iremos ver, grande parte delas tem a intenção de expor um ponto de vista preocupado em fazer sentido da realidade e crítico sobre o contexto.

3.3.1 “POR QUÊ NÃO FAZER MÚSICA DE TERROR, CARA?”

Quando nos deparamos com artigos em revistas, especializadas ou não em Heavy Metal; ou ainda, quando perguntamos a alguém quais características temáticas são as mais marcantes do gênero, com certeza “ocultismo”, “satanismo” ou “horror”, irão aparecer.

Como afirma Walser, temas de horror são muito comuns na música e literatura populares nos últimos dois séculos. O autor comenta que o gênero literário gótico foi originado durante o período iluminista em contos e novelas do século dezoito. Desde então, continuamente são produzidas obras que intentam gerar no público sensações extremas como medo, surpresa, perigo e dor. Com isso, podemos nos perguntar: qual o motivo das pessoas irem ao cinema para assistir filmes de terror; ou então, por que os contos de Edgar Allan Poe, por exemplo, são lidos até os dias de hoje?

Estas sensações podem dizer respeito a nossa busca por confrontar de maneira segura os maiores medos que possamos ter; ou ainda confrontar ou mesmo “escapar” da racionalidade do mundo. Walser continua:

... historiadores notaram que os filmes de horror possuem a tendência de ressurgir em popularidade a cada dez ou vinte anos, coincidindo

¹⁷⁵ BLACK SABBATH. *Wicked World*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. Faixa 8. No original: “The world today is such a wicked thing/ Fighting going on between the human race/ People go to work Just to earn their bread/ While people just across the sea are counting the dead” (Tradução livre do autor)

¹⁷⁶ Ibid. No original: “They can put a man on the moon quite easy/ While people here on Earth are dying of old diseases” (Tradução livre do autor)

com períodos de tensão social ou desordem: os filmes Expressionistas de horror durante o tempo de crise na República de Weimar, os clássicos de monstros de Hollywood surgiram inicialmente durante a Depressão, o *revival* deles nos anos 1950 surgiu como metáfora à Ameaça Vermelha e os outros inimigos internos, e a maior popularidade deles nos anos 1970, em outro tempo de crise de legitimidade das instituições dominantes e da economia.¹⁷⁷

Na Inglaterra, o interesse pelo oculto surge por diferentes vias durante fins dos anos 1950 e década de 1960. Grande parte do interesse¹⁷⁸ “veio de navio”, junto com os “race records” – sobretudo álbuns de blues que chegavam dos Estados Unidos aos portos ingleses. Estas gravações se tornaram a base de grande parte da música produzida no Reino Unido e Europa, sendo o combustível para o *boom* do blues britânico nos anos 1960, para músicos como Robert Plant, Jimmi Page, e para bandas como os Rolling Stones e The Beatles, apenas citando alguns. Durante o período, as obras de *Aleister Crowley* também se tornaram muito populares, sendo Jimmy Page um de seus grandes divulgadores; e claro, os movimentos contra culturais também se apropriaram de muitos dos signos ligados ao oculto.

Como Cope afirma,

O período de tempo em que o Black Sabbath nasceu, foi marcado pelo crescimento significativo no oculto. 1969-75 engloba o período dos inovadores desenvolvimentos musicais do Sabbath, coincidindo com um número de eventos importantes no mundo do oculto. Estes incluem, por exemplo, os assassinatos de 1969 de Manson, que foram envolvidos em um mito satânico altamente divulgado (Baddeley 1999: 54-60), a fundação da Igreja de Satã em 1966 por Anton Lavey, seguida da publicação subsequente de suas obras polêmicas e altamente divulgadas (que passou a formar o núcleo da moderna filosofia satânica) – *The Satanic Bible* (1969), *The Compleat Witch* (1970) e *The Satanic Rituals* (1972) – e a realização cinemática de *Rosemary's Baby* (1968) e *The Exorcist* (1973).¹⁷⁹

¹⁷⁷ WALSER, Robert. **Running with the devil**. Op. Cit, p.161. No original: “[...] historians have noted that horror films have tended to resurge in popularity in cycles of ten or twenty years, coinciding with periods of social strains or disorder: the Expressionist horror films at time of crisis in the Weimar Republic, the classical Hollywood monster films that first appeared during the Depression, their revival in the 1950s as metaphors for the Red Threat and the other internal enemies, and their greatest popularity ever in the 1970s, another time of crisis of legitimacy for dominant institutions and the economy”. (Tradução livre do autor)

¹⁷⁸ A associação entre o *blues* e o oculto é muito conhecida e fartamente reproduzida através da figura do músico que através de um “pacto” recebe dons musicais inalcançáveis as outras pessoas.

¹⁷⁹ COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Op. Cit, p. 83. No original: “The time period in which Black Sabbath came into existence was one marked by a significant growth of interest in the occult. 1969–75 encompasses the period of Sabbath’s innovative musical developments, coinciding with a number of important events in the world of the occult. These included, for example, the 1969 Manson murders, which were shrouded in highly publicised Satanic myth (Baddeley 1999: 54–60), the founding of the Church of Satan in

Este também foi um período de quebra que – a despeito do grande legado de valores e conquistas – marca uma transição no pensamento da juventude. Em uma entrevista para a BBC, Geezer Butler pontua a sua percepção do momento:

Eu acho que todos nós sentimos raiva. Houve muitas manifestações em todo lugar. Paris, América. Havia estudantes sendo baleados. Todos nós percebemos que a revolução de '67 e '68, nunca aconteceria. Você sabe, era como... um sonho. Foi como um tempo de “volta a realidade”.¹⁸⁰

Usando como mote o clássico de Thompson, “*A Formação da Classe Operária Inglesa*”, onde o autor “documenta a formação da consciência de classe e cultura entre o proletariado inglês em resposta à industrialização entre mais ou menos os anos de 1780 e 1850”¹⁸¹, Ryan Moore traça a relação entre os movimentos milenaristas durante a Revolução Industrial e no nascimento do Heavy Metal. Segundo o autor, a história social de Thompson demonstra como “a exploração de classe pode ter consequências culturais em que o poder e o caos só são indiretamente confrontados através da fantasia e metáfora”¹⁸².

Como vimos em parte do segundo capítulo, o final dos anos 1960 é de crise do *welfare state*, da economia, e também é período de desindustrialização, que em última instância, estava ligada a “reorganização” da produção devido à globalização. Tal contexto, claro, atinge com maior força os locais altamente industrializados, como Birmingham; e os jovens da classe trabalhadora, que acabam perdendo a perspectiva de conseguir estabilidade e bons salários.

Expondo este contexto – e também relacionando o processo de desindustrialização com uma “crise de masculinidade” geracional e apropriação

1966 by Anton LaVey followed by the subsequent publication of his contentious and highly publicised works (that went on to form the core of modern Satanic philosophy) – *The Satanic Bible* (1969), *The Compleat Witch* (1970) and *The Satanic Rituals* (1972) – and the cinematic release of *Rosemary's Baby* (1968) and *The Exorcist* (1973) (Tradução livre do autor)

¹⁸⁰ BBC CLASSIC ALBUMS. **Paranoid** Op. Cit. Entrevista com Geezer Butler. Aproximadamente aos 31:10 minutos. No original: “I think we all felt the anger. There was a lot of riots going on everywhere. Paris, America, there were students being shot. We all realised, '67 and '68, revolution was never going to happen. You know, it was just like... a dream... It was like “back to reality” time. (Transcrição e tradução feita pelo autor)

¹⁸¹ MOORE, Ryan. The Unmakink of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal M. In: BAYER, Gerd (Org). **Heavy Metal Music in Britain**. Ashgate. Farnham. 2009. p. 143. No original: “[...] documented the formation of class consciousness and culture among the english proletariat in response to industrialization in the years ruoghly between 1780 and 1850.” (Tradução livre do autor)

¹⁸² Ibid., p. 143. No original: “exploitation can have cultural consequences in which power and chaos are only indirectly confronted through fantasy and metaphor. (Tradução livre do autor)

de símbolos de rebelião contra cultural como, por exemplo, o uso de drogas, cabelos compridos, música alta e suspeição das autoridades – Moore argumenta que na subcultura do *Heavy Metal* a consciência de classe é mediada pela reificação.

Nas palavras do autor,

A reificação foi inicialmente conceitualizada por Georg Lukács como uma metamorfose em que 'a relação entre as pessoas tomam o caráter de coisa e adquirem uma "objetividade fantasma" (83). No modo capitalista de produção, as criações da sociedade parecem ter vida própria independente do controle humano, como se elas fossem forças da natureza e, portanto, eternas e imutáveis. (...) A reificação expressa o sentimento de estar à mercê de processos que são absolutos e esmagadores em suas consequências, ainda que invisíveis e impessoais em suas origens. No heavy metal, a reificação é evidente na forma como as forças sociais de poder e destruição são imaginadas na forma de seres inumanos ou sobrenaturais que não podem ser compreendidos, muito menos resistidos, pelos seres humanos comuns. É uma expressão da impotência das pessoas frente às forças socioeconômicas, 'como o feiticeiro, que já não é capaz de controlar os poderes do mundo inferior que ele invocou através dos seus feitiços' (478), nas palavras de Marx e Engels (aludindo ao poema 'O aprendiz de feiticeiro' de Johann Wolfgang Von Goethe), que, aliás, se assemelha a muitas letras de músicas de heavy metal. Considere, por exemplo, os paralelos entre esta passagem de Marx e Engels e a maneira como o Black Sabbath retrata a humanidade como escravos das forças sobrenaturais em 'Lord of This World' (1971) (...)”¹⁸³

Ou seja, a reificação é uma forma de alienação. Nela, a percepção das relações entre as esferas da sociedade se tornam “nebulosas” e distantes, intransponíveis até; de modo que, para os indivíduos, se torna muito difícil conseguir associar os eventos maiores da sociedade a algo onde, as relações de poder entre os estratos sociais se tornem mais palpáveis e menos abstratas. Este abismo cria então nos indivíduos um sentimento de impotência frente aos eventos onde a diferença de magnitude entre os dois é enorme.

¹⁸³ Ibid., p.147-8. No original: “Reification expresses the sense of being at the mercy of processes that are absolute and overwhelming in their consequences, yet invisible and impersonal in their origins. In heavy metal, reification is evident in the way that social forces of power and destruction are envisioned as inhuman or supernatural beings that cannot be comprehended, much less resisted, by ordinary human beings. It is na expression of the powerlessness of people in the face of socio-economic forces, 'like the sorcerer, who is no longer able to control the powers of the nether world whom he has called up by his spells' (478), in the words of Marx and Engels (alluding to Johann Wolfgang von Goethe's poem 'The Sorcerer's Apprentice') that also resemble the lyrics of many heavy metal songs. Consider, for instance, the parallels between this passage from Marx and Engels and the way Black Sabbath depicts humanity as the slaves of supernatural forces in 'Lord of This World' (1971), which exist in a realm dominated by 'evil ways' and a cruel 'master of the world'. In short, reification describes how people make the things that will become their masters, selling their souls along the way, but come to believe that these masters have actually been created by 'someone above' (Tradução livre do autor)

Nas canções dos primeiros álbuns do Black Sabbath, encontramos muitas imagens onde não há possibilidade de mudança pelas mãos das pessoas. O clima de “volta à realidade” é então expresso através das canções. A própria personificação do mal é feita de um modo muito mais opressivo do que, como Moore aponta, a figura comum de Satã no blues, onde através de uma troca eleva o potencial do indivíduo; ou mesmo o retrato feito pelos Rolling Stones em “*Sympathy for the Devil*” que “personifica o espectro de mudança que atraiu milhões de jovens ao redor do mundo em 1968”¹⁸⁴.

Na primeira canção do álbum de estreia, Satã aparece como uma figura irresistivelmente opressora. No segundo verso da canção, Ozzy descreve a seguinte imagem: “grande forma preta com olhos de fogo/ dizendo as pessoas os seus desejos/ Satã está sentado lá, ele sorri/ vejam aquelas chamas ficam cada vez maiores”. No final do verso, ele ainda canta: “oh não, por favor, Deus, me ajude!”¹⁸⁵. Aqui, não há modo de escapar do domínio e a única forma de salvação é a ajuda divina. Em algumas versões¹⁸⁶ antigas do período anterior à gravação do primeiro álbum, vemos ainda a adição de um terceiro verso onde é reforçada essa imagem de impotência perante todo o poder e violência. Nele, Ozzy descreve a cena de uma criança que chora enquanto sua mãe grita e queima no fogo; logo após, o narrador é empurrado e novamente clama por Deus.

Já em N.I.B, o Diabo se assemelha – como a figura típica do blues – a um trapaceiro manipulador que “em troca do amor” promete “o sol, a lua e as estrelas”. Na canção, o Diabo não aparece como a figura de explícita força onde não há forma de resistência, mas, apesar disso, ele mantém o controle. Como se desse uma falsa opção à pessoa que ele está seduzindo.

Porém, embora Satã seja retratado como uma figura extremamente sufocante – principalmente se comparado com as representações anteriores – no álbum de estreia ele está mais vinculado a uma estética de terror cujas principais influências vêm do cinema, como o próprio nome da banda remete, e

¹⁸⁴ Ibid., p. 148. No original: “personifies the spectre of change which entranced millions of youths all over the world in 1968. (Tradução livre do autor)

¹⁸⁵ BLACK SABBATH. *Black Sabbath*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. Faixa 1. No original: “Oh no, please, God help-me!” (Tradução livre do autor)

¹⁸⁶ A versão pode ser encontrada, por exemplo no álbum “*The Ozzman Comenth*” de Ozzy Osbourne.

como Geezer comenta em entrevista referindo-se ao filme de Mário Bava:

Sim, meu irmão viu quando tinha 16. Eu era muito jovem para ir vê-lo. Ele sempre estava me falando sobre este filme, Black Sabbath. Eu sempre amei este nome, Black Sabbath. E isto mexeu comigo. Eu sempre disse, se eu estivesse em uma banda, gostaria de chamá-la de Black Sabbath.¹⁸⁷

Os contos de Edgar Allan Poe e as novelas de Dennis Wheatley também fazem parte da estética destes primeiros tempos da banda, como pode ser percebido no poema “*Still Fall the Rain*”¹⁸⁸ impresso no interior de uma cruz invertida na contracapa, mas principalmente com canções como “*Behind The Wall of Sleep*” que, descrevendo um pesadelo, combina perfeitamente a letra com a ambientação lúgubre que Tony Iommi e Ozzy conseguem imprimir através dos dedilhados sem distorção da guitarra e da entonação grave e repleta de *reverb* do vocal.

A partir de *Paranoid* há certo desvio desta estética de horror propriamente dito e as mesmas imagens de “peso” e “impotência” perante o mal passam a ser mais utilizadas enquanto ferramentas para fazer sentido da realidade, demonstrando as contradições da mesma. Como Moore afirma,

A procura do heavy metal por fontes místicas de empoderamento também dialoga com um profundo senso de desapontamento no mundo social, pelo qual só podem imaginar métodos fantásticos e metafísicos como resistência ao poder. A reificação então opera em duplo sentido, tanto na forma como o heavy metal representa as autoridades como espíritos malignos e em suas fantasias sobre resistência oriunda de energias mágicas. Em ambos os casos, a imagem do heavy metal expressa uma mistificação das relações de poder, um senso geral de confusão sobre como o poder social subjuga os jovens e a classe trabalhadora e como as pessoas exploradas podem assumir o poder e resistir aos seus exploradores”¹⁸⁹

¹⁸⁷ BBC HEAVY METAL BRITÂNIA. RODLEY, Chris (Produtor). 2010. Entrevista com Geezer Butler. A partir de 20:13 min. No original: “yeah, my brother went see it when he was about 16. I was too young to go and see it, so he was Always telling me about this film, Black Sabbath. I Always love that name, Black Sabbath. And it stuck with me. I Always said, if i was in a band, that’s what i would call the band, Black sabbath.” (Tradução livre do autor).

¹⁸⁸ O poema não possui referências de quem o possa ter escrito.

¹⁸⁹ MOORE, Ryan M. **The unmaking of the english working class: Deindustrialization, reification and the Origins of Heavy Metal.** In: BAYER, Gerd (Org). **Heavy metal music in Britain.** Farmhan, Ashgate, 2009. p.148 No original: “Heavy metal’s search for mystical sources of empowerment also speaks to a profound sense of disempowerment in the social world, for it can only imagine fantastic and otherworldly methods of resistance to power. Reification thus operates in a dual sense, both in the way that heavy metal depicts oppressive authorities as evil spirits and in its fantasias about resistance derived from magical energies. In either case, the imagery of heavy metal expresses a mystification of power relations, a general sense of confusion about how social power subjugates young people and the working-class and how exploited peoples can take power and resist their exploiters. (Tradução livre do autor)

Robert Walser segue direção parecida quando afirma que “como outros ícones transgressores, o Demônio é usado para significar e evocar em contextos sociais particulares; ele não é simplesmente conjurado para ser adorado”¹⁹⁰. Para o autor, no gênero, a maior parte das letras possui sentido figurativo, e a maior preocupação delas é explorar as tensões entre realidade e sonho, maldade e poder. E para isso, se vale de uma infinidade de símbolos que evocam poder e mistério; sejam estes símbolos, religiosos, mitológicos e/ou históricos.

Continuando, o autor – referindo-se aos jovens estadunidenses, mas com validade também para os jovens ingleses de fins dos anos 1960 - afirma que “a audiência do Heavy Metal faz parte da primeira geração Americana que será economicamente mais frágil que seus pais”¹⁹¹. O Heavy Metal,

oferece oportunidade de expressar a raiva individual, é majoritariamente devotado à criação de vínculos comunitários que ajudarão os fãs a enfrentar as tensões da modernidade. Os fãs dependem de um alinhamento poderoso com um “outro” como uma maneira de fazer sentido de sua própria situação e de compensar a si mesmos por isso. O Heavy Metal explora o “outro”, tudo o que a sociedade hegemônica não quer saber, o lado sombrio do mundo adulto iluminado e esclarecido. Fazendo isso ele encontra distinção nas transgressões chocantes e apropria-se de fontes de fortalecimento comunitário.¹⁹²

Desta maneira, as imagens perniciosas para a moral da sociedade, como a violência e a loucura na forma de demônios e de situações extremamente opressivas, possuem a função de formar sentido – mesmo que para isso elas mistifiquem as relações de poder de uma sociedade onde estas relações parecem tão irracionais – e laços comunitários entre indivíduos que muitas vezes estão em má situação social e com poucas perspectivas de melhora.

Em *Paranoid* a evolução lírico/temática é tão grande quanto a musical. É um álbum que aborda principalmente situações de conflito, e que, portanto, é

¹⁹⁰ WALSER, Robert. **Running with the devil**. Op. Cit. p. 151. No original: “... as with other transgressive icons, the Devil is used to signify and evoke in particular social contexts; he is not simply conjured up to be worshipped.” (Tradução livre do autor)

¹⁹¹ Ibid., p. 161. No original: “The Heavy Metal audience is part of the first American generation that will be worse economically than its parentes” (Tradução livre do autor)

¹⁹² Ibid., p.162: “If it offers opportunities for expressing individual rage, it is largely devoted to creating communal bonds that will help fans to weather the strains of modernity. Fans rely on an alignment with that is "other" but powerful as a way of making sense of their own situation and of compensating for it. Heavy Metal explores the "other", everything that hegemonic society does not want to acknowledge, the dark side of daylight, enlightened adult world. By doing so it finds distinction in scandalous transgression and appropriates sources of communal empowerment.” (Tradução livre do autor)

muito coerente no seu conjunto. Porém, essa abordagem não é feita de maneira pobre e repetitiva. No álbum, as canções são muito diversas nas imagens e perspectivas que traçam sobre esses conflitos, sobretudo nas canções que abordam a tensão constante que tanto a Guerra Fria quanto a Guerra do Vietnã exerciam na sociedade. Canções como *War Pigs*, *Electric Funeral* e *Hand of Doom* expõem com acidez a percepção e o sentimento dos músicos sobre o seu contexto.

War Pigs inaugura a abordagem antibelicista nas letras da banda. Na primeira canção de *Paranoid* encontramos diversas imagens onde as representações do mal operam de modo a criar sentido da realidade. Liricamente a canção é contada em seções que dialogam com as seções musicais, de forma que o andamento, a melodia e a entonação mais grave ou mais aguda do vocal e os riffs formam uma narrativa sonora coerente com o que está sendo dito. Na canção a história se desenvolve em quatro estrofes que podem ser consideradas como três seções distintas. A primeira, como discutido anteriormente, inicia por volta de 1 minuto após a longa e poderosa introdução complementada pelo efeito de sirenes como as que se usavam para advertir da iminência de ataques aéreos:

Generais reunidos em suas massas
 Como bruxas em missas negras
 Mentas malignas que tramam a destruição
 Feiticeiros da construção da morte
 Nos campos os corpos queimando
 Enquanto a máquina de guerra continua girando
 Morte e ódio à humanidade
 Envenenando as suas mentes lavadas
 Oh, Senhor, sim!¹⁹³

Neste trecho, Ozzy introduz o tema central da canção descrevendo a imagem de um campo de batalha – aqui é importante destacar a importância da escolha musical, onde o vocal é executado sozinho, apenas com o chibal contando o tempo ao fundo, tem para destacar o tom de narração do início da canção – cujo ponto central, está na comparação feita entre como os generais comandando as suas tropas se parecem com bruxas comandando missas

¹⁹³ BLACK SABBATH. *War Pigs*. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Paranoid**. Vertigo, 1970. Faixa 1. No original: "Generals gathered in their masses/ just like witches at black masses/ evil minds that plot destruction/ sorcerer's of death construction/ In the fields the bodies burning/ As the war machine keeps turning/ Death and hatred to mankind/ Poisoning their brainwashed minds/ Oh, Lord, Yeah!" (Tradução livre do autor)

negras.

O segundo trecho ocorre quando há um aumento no andamento da canção e se desenvolve em duas estrofes:

Políticos se escondem
Eles apenas iniciaram a guerra
Por que eles deveriam sair para lutar?
Eles deixam isto tudo para os pobres, Sim!

O tempo irá falar a suas mentes poderosas
Fazendo guerra só por diversão
Tratando as pessoas como peões de xadrez
Espere até o dia do julgamento deles chegar, sim!¹⁹⁴

Neste trecho, há uma mudança de movimento, a letra da canção opera no sentido de tanto identificar os sujeitos que promovem os conflitos quanto apontar quem é prejudicado. Na terceira estrofe é dito que estes mesmos políticos “fazem guerra só por diversão” enquanto “tratam as pessoas como peões de xadrez”, porém no contexto da letra, não há punição aqui, mas no plano divino, como é finalizado o verso: “espere até o dia do julgamento deles chegar”.

Após o solo de guitarra, a parte instrumental da primeira sessão é repetida. Aqui, por volta dos 4 minutos e 40 segundos, ocorre a última mudança de movimento na letra, como podemos ver:

Agora na escuridão o mundo para de girar
Cinzas onde seus corpos queimavam
Não há mais porcos da guerra do poder
Mão de Deus marcou a hora
Dia do julgamento, Deus está chamando
Sobre os seus joelhos os porcos da guerra rastejam
Implorando piedade pelos seus pecados
Satã, gargalhando, abre as suas asas
Oh, Senhor, sim!¹⁹⁵

“*War Pigs*” faz parte de uma onda de canções de protesto que no final dos anos 1960 começaram a ter maior apelo popular cujo auge ocorreu durante a primeira metade dos anos 1970. Nela, encontramos grande parte das características discutidas por Moore. É uma canção que alude à Guerra do

¹⁹⁴ Idem. No original: “Politicians hide themselves away/ They only started the war/ Why should they go out to fight/ They leave that all to the poor, yeah!/ Time will tell on their power minds/ Making war just for fun/ Treating people just like pawns in chess/ Wait’til their judgment day comes, yeah!” (Tradução livre do autor)

¹⁹⁵ Ibid. No original “Now in darkness, worlds stop turning/ Ashes where their bodies burning/ No more war pigs of the power/ Hand of God has stuck the hour/ Day of judgment, God is calling/ On their knees, the war pigs crawling/ Begging mercy for the sins/ Satan, laughing, spreads his wings/ Oh, Lord, yeah!” (Tradução livre do autor)

Vietnam, embora não a cite explicitamente, e que identifica algumas questões importantes como quando questiona a ida dos mais pobres à guerra, que são tratados como “peões de xadrez”, neste jogo que é feito “apenas pela diversão”. Este trecho, aliás, reforça a ideia de que em *War Pigs* as relações são mistificadas, pois não há um motivo para a guerra que não advenha da maldade destes dirigentes. Por fim, na última estrofe, o sentimento opressivo de que não há salvação fora da esfera divina retorna, e aqui, Satã aparece não como a figura de *Black Sabbath*, mas como uma entidade que ao punir os “porcos da guerra” salva o mundo daquele ciclo sem fim, afinal, como o primeiro verso desta parte narra: “Agora na escuridão, o mundo para de girar”.

Se por um lado “*War Pigs*” realiza uma crítica à sociedade belicista utilizando imagens de fantasia para retratar as relações de poder, “*Hand of Doom*” explora a ruína que a realidade crua e sem fantasias pode se tornar; e talvez por isto mesmo, ela seja uma das canções mais viscerais de toda a obra da banda.

“*Hand of Doom*” se desenvolve em quatro seções que dialogam com as mudanças instrumentais. A primeira delas possui cerca de dois minutos de duração e é cantada por Ozzy em um registro grave e inquiridor durante as duas primeiras estrofes, quando a dinâmica da banda muda e se torna mais potente com o aumento de volume e distorção da guitarra e linhas de bateria:

O que você vai fazer
O tempo alcançou você
Agora você espera a sua vez
Você sabe que não há retorno

Mude suas regras vazias
Você se juntará aos outros tolos
Mude para algo novo
Agora isto está lhe matando

Primeiro foi a bomba, napalm no Vietnã
Desiludido, você empurra a agulha
Da vida você escapa, realidade velada
Cores na sua mente, satisfazem o seu tempo¹⁹⁶

“*Hand of Doom*” explora o tema do uso das drogas sob um viés

¹⁹⁶ BLACK SABBATH. Hand of Doom. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Paranoid**. Vertigo, 1970. Faixa 6. No original: “What you gonna do/ Times caught up with you/ Now you wait you turn/ You Know there’s no return/ Change your empty rules/ You join the other fools/ Turn to something new/ Now It’s killing you/ First was the bomb, Vietnam napalm/ Desilusioning, you push the needle in/ From life you escape, reality’s black drape/ Colors in your mind, satisfy your time” (Tradução livre do autor).

completamente oposto ao modo como o tema fora explorado pouco tempo antes em músicas como *Heroin*¹⁹⁷ do *Velvet Underground* que reflete muito o ideal de niilismo e experimentação das drogas como algo contra cultural. *Hand of Doom* aborda a questão sob o ponto de vista de que o indivíduo faz uso da heroína para escapar da realidade não por querer contestá-la, mas simplesmente porque a realidade vivenciada pelo sujeito da canção é muito dura para ser vivida; e ao fazer isto a canção se torna um poderoso veículo de contestação social. Em entrevista para a BBC, Geezer comenta sobre os eventos que o levaram a escrever a canção:

Eu sempre vou me lembrar de quando tocamos nestas duas bases do exército americano e ali ficavam todos os caras que haviam terminado a sua estada no Vietnã, e em vez de irem direto para a América, eles teriam que ficar em uma base no meio do caminho. E uma ficava na Alemanha e a outra na Inglaterra. Então estávamos conversando com os soldados e tudo, e eles estão em um estado terrível, dizendo que muitos estavam usando heroína. Não havia nada nos noticiários sobre isso, nenhum programa falando para você sobre como as tropas dos EUA no Vietnã, para superar essa horrível guerra, estavam, como que fazendo todo esse tipo de coisa. Isto ficou preso na minha cabeça, e quando nós fizemos *Hand of Doom*, é o que eu escrevi sobre isso¹⁹⁸

Como o músico relata, “*Hand of Doom*” toca num tema sensível do contexto da guerra do Vietnã, onde parte considerável dos soldados instalados naquele país se tornaram viciados em heroína. Outra questão importante mencionada pelo músico é que não havia qualquer menção na mídia sobre isto. No arquivo online do jornal *The New York Times*, por exemplo, a menção mais antiga que encontramos data de 1966¹⁹⁹ em um caso onde quatro soldados são acusados de posse de narcóticos; Até 1970, a única matéria que encontramos

¹⁹⁷ THE VELVET UNDERGROUND. *Heroin*. L. Reed [Compositor]. In: _____. **The Velvet Underground & Nico**. Verve, 1967. Faixa 7.

¹⁹⁸ BBC CLASSIC ALBUMS: **PARANOID**, 2010. Entrevista com Geezer Butler. A partir dos 37 minutos. No original: “I’ll Always remember we did these two american army bases, and it was where all the guys once they’d finished their tour of Vietnam, instead of going straight back to America, they’d have to have like a half-way house. And there was one in Germany and one in England. Then we got talking to the soldiers and everything, and they in a terrible state, telling me that a lot of them doong heroin. Nothing on the news about this, no programmes telling you that the US troops in Vietnam, to get through that horrible war, were, like fixing up and all this kind of thing. It just stuck my head, and when we did *Hand of Doom* that’s what i wrote it about. (Tradução livre do autor).

¹⁹⁹ APPLE JR. R.W. **Four G.i’s are acused of possessing narcotics under inquiry; 4 G.i’s in Vietnam are arrested in narcotics case**. *The New York Times*. Nova York. 27.Jan de 1966. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1966/01/27/archives/four-gis-are-accused-of-possessing-narcotics-20-under-inquiry-4-gis.html>> acesso em:24/02/2018

sobre o assunto, além da citada acima, data de dezembro de 1967²⁰⁰, em um artigo sobre o consumo de maconha.

No jornal, apenas a partir de 1970 que as matérias sobre o consumo de drogas pelos soldados começam a abundar, sobretudo as sobre o vício em heroína. Um artigo de 1971²⁰¹, que descreve como epidêmico o vício, estima que cerca de 10 a 15%, algo em torno de 37 mil soldados estavam viciados, mas que alguns oficiais estimavam que mais de 25%, ou 60 mil soldados estavam viciados na droga, e em algumas unidades o número ultrapassava os 50%. Segundo o artigo ainda, havia expectativa do aumento do número de overdoses para aquele ano, que no primeiro trimestre já estava em 35 óbitos. No ano anterior (1970) o número de óbitos por overdose havia sido de 103.

A segunda seção de *“Hand of Doom”* começa por volta dos 2:05 minutos quando há uma súbita mudança no riff de guitarra, que tocado sem nenhum acompanhamento, quase dobra a pulsação da música e serve como interlúdio à sessão propriamente dita, quando os outros instrumentos passam a acompanhar o próximo riff. Neste ponto a música se torna frenética e ganha muita força, mas não de um modo tenso. A sensação que o trecho passa é mais de libertação em relação à sessão anterior, pois aqui embora seja tocado o intervalo de semitom no riff principal – baseado no modo eólio de C –, ele é apenas uma nota de passagem, enquanto os intervalos de quarto e sétimo graus são enfatizados. Além disso, a expressividade e entonação do vocal, que “abre” a voz e inicia os versos 1 e 3 de cada estrofe no quinto grau (nota G) e executa a melodia sem enfatizar nenhum intervalo mais tenso, contribui muito para esta sensação de abertura que funciona muito bem com o caráter afirmativo da letra:

Oh você, você sabe que deve estar cego
Para fazer coisas assim
Provando doçuras que você não conhece
Você está dando um beijo na Morte
Pobre tolinho

Sua mente está cheia de prazer
Seu corpo parece doente
Para você é um lazer superficial
Então largue a pílula de ácido

²⁰⁰ **U.S. Denies 75% of G.I.'s In Vietnam Use Marijuana.** The New York Times. Nova York. 28. Dez de 1967. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1967/12/28/archives/us-denies-75-of-gis-in-vietnam-use-marijuana.html>> acesso em:24/02/2018

²⁰¹ SHUSTERMAY, Alvin, M. **G.I. Heroin Addiction Epidemic in Vietnam** .The New York Times. Nova York. 16. Maio de 1971. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1971/05/16/archives/gi-heroin-addiction-epidemic-in-vietnam-gi-heroin-addiction-is.html>> acesso em 24/02/2018

Não pare de pensar agora²⁰²

A terceira sessão é iniciada por volta dos 3:40 minutos, e nela, toda a sensação de libertação proporcionada pela instrumentação, mas principalmente pelo vocal, é dissipada e transformada em tensão; pois toda a instrumentação gira em torno da repetição das notas C e Db, caracterizando o intervalo de segunda menor. Além disso, há ainda a tensão menos aparente, que o Db tem com a nota G enfatizada pelo vocalista – caracterizando o trítono –, que mantém uma melodia semelhante com o trecho anterior. Liricamente a canção segue a toada do trecho anterior:

Você está se divertindo baby
 Mas isso não vai durar
 Suas mentes estão cheias de coisas
 Você está vivendo muito rápido
 Saia, se divirta
 Não coloque isto em você
 Você precisa de alguém que o ajude
 Coloque a agulha, sim²⁰³

A quarta e última parte da canção é iniciada após o solo de guitarra. Instrumentalmente ele é uma repetição da primeira parte, onde guitarra e baixo executam um riff lento enfatizando intervalos de semitom. A tensão do trecho também é reforçada pelas mudanças de dinâmica da banda que é limpa e baixa na primeira e terceira estrofe, e alta e distorcida na segunda e terceira estrofe.

O caráter da letra neste ponto também muda completamente. Aqui ela se torna extremamente crua e intensa ao descrever com detalhes o momento da morte por overdose de heroína:

Agora você conhece a cena
 A sua pele começa a ficar verde
 Seus olhos já não veem a realidade da vida

Empurre a agulha
 Encare o sorriso doentio da morte
 Os buracos estão na sua pele
 Causados pelo alfinete mortal

A cabeça começa a rodar

²⁰² BLACK SABBATH. Hand of Doom. B. Ward, G. Butler, O. Osbourne, T. Iommi [Compositores]. In. _____. **Paranoid**. Vertigo, 1970. Faixa 6. No original: “Oh you, you know you must be blind/ To do such things like this/ To take the sweet that you don’t know/ You’re giving Death a kiss/ Poor little fool now/ Your mind is full of pleasure/ Your body looking ill/ To you it’s a shallow leisure/ So drop the acid pill/ Don’t stop think now” (Tradução livre do autor)

²⁰³ Ibid. No original: “You’re having a good time baby/ But that won’t last/ Your minds all full of things/ You’re living too fast/ Go out, enjoy yourself/ Don’t bottle it in/ You need someone to help you/ Stick the needle in, yeah” (Tradução livre do autor)

Você cai no chão
Sinta seu corpo nausear
A morte começa a acenar

É muito tarde para voltar
Você não quer aprender
O preço da vida é alto
Agora você vai morrer²⁰⁴

No entanto, a mudança do foco de “aconselhamento e suporte” para algo como a descrição em imagens tão intensas de uma morte por overdose, acrescenta à canção imensa força. Como Walser afirma, “O lado negro do heavy metal está intimamente relacionado ao lado negro do moderno estado de segurança capitalista: guerra, ganância, patriarcado, vigilância e controle”²⁰⁵; e neste sentido, as imagens densas como as da última seção, mas sobretudo as de suporte, como por exemplo: “você sabe que deve estar cego para fazer coisas assim”, “você está se divertindo baby, mas isto não vai durar”, “não coloque isto em você. Você precisa de alguém que o ajude”, dentre outras; podem servir como uma “maneira de articular e sustentar identidades comunais e individuais para sobreviver a tais tensões”²⁰⁶.

Em entrevista para o documentário *Heavy Metal Britannia*, Bill Ward relembra o período inicial da banda, quando foram realizadas as primeiras turnês pelos Estados Unidos:

Havia centenas e centenas e centenas de veteranos chegando aos shows, e eles estavam em cadeiras de rodas, sabe. E eles tinham como uma bandeira em suas cadeiras de rodas...Então eles pegaram “*Children of the Grave*”, eles pegaram “*Iron man*”, entende. Eles não precisavam de tradução ou qualquer coisa. Eles sentiram. Eles ouviram. Eles gostaram. E quando tocávamos “*War Pigs*”, Deus os abençoe, quase todos se levantavam e eles estavam mantidos em suas cadeiras de rodas. E quando você vê isso, você não esquece.²⁰⁷

²⁰⁴ Ibid. No original: “Now you Know the scene/ Your skin starts turning green/ Your eyes no longer see life’s reality/ Push the needle in/ Face Death’s sickly grin/ Holes are in your skin/ Caused by deadly pin/ Head starts spinning ‘round/ You fall down to the ground/ Feel your body heave/ Death start to weave/ It’s too late to turn/ You don’t want to learn/ Price of life is high/ Now you’re gonna die” (Tradução livre do autor)

²⁰⁵ WALSER, 2010. p.163. “The dark side of heavy metal is intimately related to the dark side of the modern capitalist security state: war, greed, patriarchy, surveillance, na control.” (Tradução livre do autor)

²⁰⁶ Ibid., p. 162. “Heavy metal is, among other things, a way of articulating and sustaining individual and comunal identities that can survive such strains” (Tradução livre do autor)

²⁰⁷ BBC HEAVY METAL BRITANNIA. Op. Cit. Entrevista com Bill Ward sobre os shows nos EUA. A partir de 33 minutos. No original: “There were hundreds and hundreds and hundreds of vets coming in to the shows, and they were in wheelchairs, you know. And they have like a flag on their wheelchair... So they got Children of the Grave, they got Iron Man, you Know. They didn’t need to translate it or anything else. They felt it. They heard it. They enjoyed it. And when we played War Pigs, God bless them. Nearly to a man, they all stood up and they were being held

Seguindo o mesmo caminho, Geezer também comenta o período das primeiras turnês da banda pelos Estados Unidos e toda a tensão presente naquele contexto:

Quando viemos para cá, a Guerra do Vietnam, era como.... Por aqui estava um caos. Você tocava em um show e havia literalmente uma linha de policiais com gás lacrimogêneo e porretes. Como uma vez que todo mundo veio em direção ao palco e eles (os policiais) começaram a bater neles (nos expectadores). Era realmente violento.

Quando tocamos pela primeira vez em Washington. Eles viraram um carro da polícia e atearam fogo. E isso enquanto nós... estávamos carregando o equipamento para cima, tinha como uma revolta a nossa volta.

Eu acho que os jovens estavam tão bravos lá e essa era a música perfeita para a libertação dessa raiva.²⁰⁸

Esses depoimentos se conectam bem com o ponto levantado por Walser. Em inúmeras canções do gênero vemos imagens de terror e sofrimento; ou mesmo como ocorre em *“Hand of Doom”*, imagens de crua realidade; ou ainda imagens distópicas como em *Iron Man* e *“Into the Void”*. No entanto, como Bill e Geezer deixam explícito, as canções da banda formam laços de identidade entre os grupos e contribuem para que esses grupos lidem com as suas dificuldades cotidianas, formem laços com seus pares e se sintam representados por elas.

up in their wheelchairs. And when you see that, you don't forget that.(Transcrição e tradução feitas pelo autor)

²⁰⁸ Idem. Entrevista com Geezer Butler sobre o primeiro concerto da primeira tour pelos Estados Unidos em 1971. A partir de 32:20 minutos . No original: “When we came over here, the Vietnam war was like... It was in chaos over here. You'd play a gig and there would literally be a line of police with tear gas and truncheons, like as soon as anybody came towards the stage they'd pummelling them. It's really violent over here. When the first gig we did in Washington. They'd overturned a police car and set on fire, and this is while we. Were loading the gear up, there's like a riot going around us.

I think kids were so angry over there and this was the perfect music for the release of, you know, their anger. (Transcrição e tradução feitas pelo autor)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como Walser pontua, “a cultura é valiosa pois mobiliza significados que dizem respeito aos mais profundos valores sociais mantidos e as mais profundas tensões”²⁰⁹. Ou seja, ao estudar a produção cultural sob um determinado contexto, não estamos apenas estudando uma forma de entretenimento inocente; estamos, na verdade, penetrando em uma área muito profunda do coletivo, onde o simbólico – em muitos casos um simbólico reforçado pela tradição – cumpre o papel de portador dos anseios e carrega múltiplos significantes para os diversos estratos a que se dirige.

Quando escolhemos o Black Sabbath como estudo de caso para este trabalho, não foi apenas por questão de gosto pessoal e paixão musical. O escolhemos pois “salta aos olhos” a sincronia existente entre a produção da banda e o ambiente familiar e social dos integrantes e o ambiente da própria cidade de Birmingham, densa, violenta, nublada e aparentemente sem muitas perspectivas.

Passado este primeiro momento de vislumbre geral do objeto, nos deparamos com alguns problemas, o primeiro deles: de que forma podemos entender esta interação entre ambiente e as pessoas que fazem parte deste meio, os músicos, através principalmente do que é produzido musicalmente; esta interação é suficientemente forte? Existem outros fatores mais importantes?

O segundo problema, nos veio sob a forma do “como”. Na discussão feita no primeiro capítulo falamos um pouco sobre a deficiência de uma abordagem puramente lírica das canções, pois o instrumental é a outra metade do todo que compõe uma canção. Em história – e possivelmente em outras áreas das Ciências Humanas – há uma tendência à valorização do textual em detrimento do sonoro, e nesse sentido, o nosso desafio foi buscar um equilíbrio, procurar autores, métodos e formas de suprir esta demanda.

Procuramos, sobretudo, realizar um trabalho crítico utilizando da maior quantidade possível de perspectivas de análise. Os produtos da cultura da mídia, em todas as suas fases de produção, são permeados por uma infinidade de agentes, que possuidores de mais ou menos poder, infligem ao resultado final

²⁰⁹ WALSER, Robert. **Running with the devil**. Op. Cit, p.143.

um pouco dos seus interesses. Ao estudarmos estes produtos, temos de ter em mente que estas relações acontecem em diversas esferas, de tal modo que o resultado final pode ter uma miríade de facetas. E de fato é assim; os produtos culturais não são neutros e possuem uma gama enorme de discursos.

E neste sentido, os álbuns do Black Sabbath e o discurso dos integrantes da banda também não o são. Nos primeiros álbuns percebemos a forte ligação entre a sua formação enquanto integrantes da classe trabalhadora e a sua frustração com questões contextuais políticas maiores. Não é à toa que imagens fortes de distopia são constantemente reiteradas em canções como *“Into the Void”*, *“Lord of this World”* e *“Electric Funeral”*. Nelas está imbuído, sob outra perspectiva, a desilusão e o medo do porvir que o mundo da Guerra Fria traz e que é exposto com tanta crueza em *“Hand of Doom”*.

Esperamos, que ao leitor, sejam proveitosas as discussões aqui apresentadas. Procuramos ao longo de todo o trabalho manter a coerência com os objetivos traçados no início do trabalho, sobretudo a atenção ao caráter múltiplo do nosso objeto – caráter este que pode ser transposto para qualquer outro produto da mídia – e à postura crítica de análise que a complexidade de tal objeto pede.

REFERÊNCIAS

Música

Barry McGuire. **Eve of Destruction (Single)**. Dunhill/RCA 1965. 1 CD (ca. 3, 38 min).

Black Sabbath. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD. (ca. 38 min).

_____. **Dehumanizer**. I.R.S, 1992. 1 CD. (ca. 52 min).

_____. **Master of Reality**. Vertigo, 1971. 1CD. (ca. 36 min).

_____. **Paranoid**. Vertigo, 1970. 1 CD. (ca. 42 min).

_____. **Sabbath Bloody Sabbath**. Vertigo, 1973. 1 CD. (ca 42 min).

_____. **Vol. 4**. Vertigo, 1972. 1 CD. (ca 42 min).

Bob Dylan. **The Freewheeling**. Columbia, 1963. (ca. 50 min).

Cream. **Disraeli Gears**. ATCO Records. 1967. (ca 33 min).

Judas Priest. **Jugulator**. SPV/Steamhammer, 1998. 1CD. (ca. 58 min).

Led Zeppelin. **Led Zeppelin II**. Atlantic. 1969. 1 CD. (ca. 42 min)

MARILYN MANSON. I Put a Spell on You. In **Lost Highway**. Trent Reznor (Produtor). Nothing Records. (ca. 71 min)

NINA SIMONE. **I Put a Spell on You**. Phillips, 1965. 1CD (ca.34 min)

Pink Floyd. **The Wall**. Columbia Records, 1979. 2 CD. (ca. 81 min)

Rolling Stones. **The Beggars Opera**. Decca, 1968. (ca. 40 min)

The Beatles. **Hey Jude/Revolution (Single)**. Apple Records, 1968. (ca. 12 min)

The Kinks. **Kinks**. Pye. 1964. 1 CD. (ca. 32 min)

The Velvet Underground. **The Velvet Underground & Nico**. Verve, 1967. 1 CD. (ca. 49 min).

Filmes e Documentários

BBC CLASSIC ALBUMS. **Paranoid**. H. Northrop. M. M. Hicks [Produtores]. 2010.

BBC HEAVY METAL BRITANNIA. RODLEY, Chris (Produtor). 2010.

LOST HIGHWAY. David Lynch (Diretor). 1997

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Textos escolhidos, Coleção os pensadores.

BACKZIO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo. Brasiliense. 1982.

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

COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Farmham: Ashgate, 2010.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1988.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. Lumiar, Rio de Janeiro, 2006.

HOBBSAWM. Eric. **História social do jazz**. 13. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOBBSAWM Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IOMMI, Tony. **Iron Man: minha jornada com o Black Sabbath**. 1. Ed. São Paulo: Planeta, 2013.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2010.

McLVER Joel. **Sabbath Bloody Sabbath**. São Paulo, Madras. 2012.

McMAHON Robert J. **Guerra Fria**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MOORE, Ryan M. **The unmaking of the english working class: Deindustrialization, reification and the Origins of Heavy Metal**. In: BAYER, Gerd (Org). **Heavy metal music in Britain**. Farmham, Ashgate, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

OSBOURNE, Ozzy; AYRES, Chris. **Eu sou Ozzy**. São Paulo: Saraiva, 2010

POPOFF, Martin. **Black Sabbath: a história completa**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo, UNESP, 2001.

WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in heavy metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993

Internet

557 Jazz Standards: Swing to bop. p. 40. Disponível em <<http://valdez.dumarsengraving.com/557JazzStandards.PDF>> Acesso em: 20 março 2017

APPLE JR. R.W. **Four G.I's are accused of possessing narcotics under inquiry; 4 G.i's in Vietnam are arrested in narcotics case**. The New York Times. Nova York. 27.Jan de1966. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1966/01/27/archives/four-gis-are-accused-of-posses-sing-narcotics-20-under-inquiry-4-gis.html>> acesso em: 24 fevereiro 2018.

CIRINO, Giovani. **Sobre as possibilidades de uma audição dialética**. Revista Ponto e vírgula nº8. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13953/10276> > Acesso em: 25 junho 2017

HART, Robert A; MORO, Mirko; ROBERTS, Elizabeth J. **Date of birth, Family background, and the 11 plus exam**: short – and long – term consequences of the 1944 secondary educations reform in England and Wales. Disponível em: <<http://www.management.stir.ac.uk/research/economics/working-papers>> Acesso em: 10 março 2017.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**: two applications. Disponível em: <<https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>> Acesso em: 26 setembro 2017.

Family Allowances in Various Countries. United States Department of Labor. Bureau of Labor Statistics. Pg 2,3. Disponível em < https://fraser.stlouisfed.org/files/docs/publications/bls/bls_0853_1946.pdf > Acesso em: 11 abril 2017.

Guitar Recorded Versions. **Black Sabbath: Paranoid**. Hal Leonard. ISBN 0793567297. Disponível em <<http://documents.scribd.com.s3.amazonaws.com/docs/7bfvnd1glc58vma7.pdf>> Acesso em 20 março 2017.

HARRISON, Michael Leigh. **Factory Music**: how the industrial geographhy and working-class environment of post-wart Birmingham fostered the birth of Heavy Metal. Journal of Social History. Disponível em: < <https://pt.scribd>.

com/document/74653092/54454103> Acesso em: 10 de Junho de 2017.

JOUSSE, Thierry. **Cahiers du Cinéma**, número 511. Tradução: Luiz Soares Júnior. Disponível em: < <https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=28888>> acesso em: 13 agosto 2017.

MARSHALL. Jim. Entrevista concedida em 21/07/2002. Disponível em: <<https://www.namm.org/library/oral-history/jim-marshall>> Acesso em: 10 outubro 2017.

SHUSTERMAY. Alvin, M. **G.I. Heroin Addiction Epidemic in Vietnam**. The New York Times. Nova York. 16 de maio de 1971. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1971/05/16/archives/gi-heroin-addiction-epidemic-in-vietnam-gi-heroin-addiction-is.html>> acesso em: 24 fevereiro 2018.

TAGG, Philip. **Analisando a música popular**: teoria método e prática. Revista Em Pauta, v.14, n.23. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em < <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808>> Acesso em: 02 dezembro 2017.

TAGG, Phillip. **Tritonal crime and 'music as music'**. In Miceli, S., Gallenga, L. e Kokkaliari, L. (Ed) Norme con ironie: scritti per I settant' anni di Ennio Morricone. Milano: Suvini Zerboni, 1998. p. 273 – 312. Disponível em: < <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/morric70.pdf>> Acesso em: 04 outubro 2017.

TAGG, Phillip. **Tritonal crime and 'music as music'**. In Miceli, S., Gallenga, L. e Kokkaliari, L. (Ed) Norme con ironie: scritti per I settant' anni di Ennio Morricone. Milano: Suvini Zerboni, 1998. Disponível em < <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/morric70.pdf>> Acesso em: 4 outubro 2017.

The Family Allowances Act, 1945. The Modern Law Review. Vol 9, Issue 3, Version of Record online: 18 Jan 2011. Disponível em < <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2230.1946.tb01015.x/pdf>> Acesso em 11 abr 2017.

The Spectator. **New Year Resolution for Mr.Lloyd**. 6, Jan,1961. Pg 34. Disponível em <http://archive.spectator.co.uk/article/6th-january-1961/34/new-year-resolutions-for-mr-lloyd>> Acesso em: 2 Junho de 2017.

The Spectator. **The economics of pay pause**. 1, dez, 1961. Pg 27. Disponível em <<http://archive.spectator.co.uk/article/1st-december-1961/27/the-economics-of-the-pay-pause>> Acesso em 2 de Junho de 2017.

U.S. Denies 75% of G.I.'s In Vietnam Use **Marijuana**. **The New York Times**. **Nova York**. **28. Dez de 1967**. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1967/12/28/archives/us-denies-75-of-gis-in-vietnam-use-marijuana.html>> acesso em:24 fevereiro 2018.

WHITESIDE, Noel. **Creating the Welfare State in Britain, 1945 – 1960**. Journal of Social Policy, 25, pp 83 – 103. Doi: 10.1017/S0047279400000076. Disponível em < http://journals.cambridge.org/abstract_S0047279400000076> Acesso em:

31 maio 2017.

WHITESIDE, Noel .**The Beveridge Report and Its Implementation: a Revolutionary Project?** , *Histoire Politique*,2014, n° 24, p. 24-37. Disponível em: < <http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2014-3-page-24.htm> > Acesso em 31 março 2017.