

## PRIMITIVE FUTURE: Metal, Tempo e Neoliberalismo na Produção Musical do Sepultura (1989)

### PRIMITIVE FUTURE: Metal, Time and Neoliberalism in Sepultura's Musical Production (1989)

Thales Reis ALECRIM<sup>1</sup>

**Resumo:** “Primitive Future”, última faixa do disco *Beneath the Remains* (1989) da banda brasileira, Sepultura, estreou a circulação global do conjunto e o consequente sucesso comercial. Musicalmente, a canção está focada no pulso e nos motivos horizontais (riffs) que são desenvolvidos em andamento acelerado. Além disso, não apresenta um centro tonal definido, criando, assim, uma atmosfera tensionada por meio de consonâncias e dissonâncias. O mesmo ocorre com a lírica que descreve um futuro pós-apocalíptico. Logo, indaga-se aqui quais condições históricas permitiram a produção e a circulação de uma canção pessimista em relação ao futuro. Examina-se, especialmente, tanto a ascensão do neoliberalismo como do presentismo em paralelo à constituição do realismo capitalista e do desempenho enquanto imperativo social em um contexto globalizado.

**Palavras-chave:** metal, neoliberalismo, presentismo.

**Abstract:** “Primitive Future” the last track on the album *Beneath the Remains* (1989) by the Brazilian band Sepultura, debuted the group’s global circulation and consequent commercial success. Musically, the song is focused on the pulse and horizontal motifs (riffs) that are developed in a fast tempo. Furthermore, it does not have a defined tonal center, thus creating a tense atmosphere through consonances and dissonances. The same happens with the lyric that describes a post-apocalyptic future. Therefore, it is questioned here which historical conditions allowed the production and circulation of a pessimistic song concerning the future. It examines, in particular, the rise of neoliberalism and presentism in parallel with the constitution of capitalist realism and performance as a social imperative in a globalized context.

**Keywords:** metal, neoliberalism, presentism.

#### Introdução

Quais condições históricas permitiram o surgimento e o sucesso comercial de um gênero musical que evocava sentimentos de desorientação e desesperança perante o futuro? Qual estado de sensibilidades oferecia um cenário em que essa música era pertinente em escala global? Essas perguntas saltam à cabeça do historiador no momento em que se inicia a escuta do long-play *Beneath the Remains* (1989),

---

<sup>1</sup>Investigador doutorando em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa (UCP) com financiamento da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT). Doutorando em História e Cultura Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestre em História e Cultura Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP). E-mail: [thales.alecrim@gmail.com](mailto:thales.alecrim@gmail.com).

performado pelos brasileiros do Sepultura e distribuído em escala planetária pela influente Roadrunner Records. Esses questionamentos ganham ainda mais pertinência quando se tem a noção de que esse conjunto de meninos contava com pouco mais de 18 anos no momento da gravação desse disco e que apenas quatro anos antes, eles realizavam concertos com base em algumas canções precariamente gravadas por um pequeno selo belo-horizontino, a Cogumelo Records.

Com efeito, o Sepultura realizou um salto colossal com o *Beneath the Remains*. De uma banda virtualmente desconhecida pelo grande público brasileiro, tornou-se um fenômeno midiático internacional que mobilizava centenas de milhares de fãs e ouvintes. De um conjunto de adolescentes mineiros que versavam sobre temas satânicos de forma quase infantil, tornou-se um grupo com letras recheadas de reflexões sobre a contemporaneidade. Ou ainda, de uma banda que estava limitada ao circuito alternativo nacional e internacional, converteu-se em um dos maiores nomes do *heavy metal*, realizando grandes concertos em todo o mundo.<sup>2</sup>

Em comparação com as gravações anteriores, *Bestial Devastation* (1985), *Morbid Visions* (1986) e *Schizophrenia* (1987), o *Beneath the Remains* apresenta, inquestionavelmente, uma maior sofisticação técnica. Entretanto, é necessário reconhecer que o acordo com Roadrunner Records tinha diversas problemáticas: “o Sepultura ganharia uma miséria em royalties e teria de devolver à gravadora todo o dinheiro investido nas gravações e turnês” (Barcinski; Gomes, 1999, p. 61). Mesmo assim, foi um importante passo que alavancou a carreira da banda em âmbito transnacional, pois estima-se que mais de 800.000 mil cópias do disco foram vendidas, sem contar as versões piratas que são impossíveis de se mapear precisamente (*Idem*, p. 71-72). Além disso, essa experiência proporcionou a produção de Scott Burns, reconhecido produtor musical estadunidense de *metal* extremo, que trabalhou tanto com os timbres dos instrumentos como com a tradução das letras para o inglês.

---

<sup>2</sup> Para a minha tese de doutorado, realizei um levantamento em fanzines e revistas sobre *heavy metal* publicados na década de 1980 e 90, assim, constatei que, a partir do *Beneath the Remains*, o Sepultura passou a ser cada vez mais citado e aclamado como uma banda influente e paradigmática para esse gênero musical. Além disso, a partir desse ponto, a carreira internacional do Sepultura alavancou, pois foi realizada a primeira turnê na Europa e na América do Norte, ainda em 1989, quando a banda foi calorosamente recebida pelos fãs, em especial na Alemanha e nos Estados Unidos (Barcinski; Gomes, 1999, p. 76). Por fim, apesar de não estarem disponíveis os números de vendagem total desse disco, infere-se que ela atingiu números consideráveis (estima-se que, ainda em 1989, mais de 800.000 cópias foram vendidas). A Roadrunner Records investiu cada vez mais no Sepultura, até atingir o auge de vendas com o *Roots* em 1996, com mais de 1 milhão de discos vendidos em todo o mundo em menos de um ano após o seu lançamento (*Idem*, p. 143).

Esse crescimento do Sepultura revela-se presente inclusive na produção acadêmica dedicada à banda. Idelber Avelar (2003), por exemplo, analisa a trajetória dos rapazes mineiros em face dos desenvolvimentos da música popular no contexto da redemocratização brasileira. Jeder Janotti Júnior (2014), em outro registro interpretativo, explora a produção sonora do Sepultura para avaliar as experiências estéticas em torno do *heavy metal*. Contudo, está claro que existe uma preferência em analisar os discos do Sepultura que realizam hibridações entre o *heavy metal* e elementos afro-diaspóricos ou de brasilidade, nomeadamente, o *Chaos A.D.* (1993) e o *Roots* (1996). O próprio Janotti Júnior (2020) caminhou por essa avenida analítica, assim como Keith Kahn-Harris (2000), em uma perspectiva sociológica, e Flávio Garcia da Silva (2019), por meio da etnomusicologia. Além deles, também pode-se citar Garcia e Gama (2021), Williams e Rocha (2017), Ferreira (2017) e Luna (2014).

No presente artigo, farei diferente, vou dar um passo para trás. Quero analisar justamente o disco que estava em maior consonância com o gênero *heavy metal* estandardizado e que, ao mesmo tempo, colocou o Sepultura em circulação na cultura de massas globalizada. *Beneath the Remains* é o fonograma com a menor quantidade de experimentações e com a maior parcela de canções padronizadas na convenção do *heavy-thrash metal* do final dos anos 1980. Com efeito, esse disco marcou a profissionalização da banda e sua definitiva inserção no *mainstream*, isto é, no circuito hegemônico de circulação da cultura de massa global. Pesa-se tanto a participação da Roadrunner na distribuição como a produção profissional de Scott Burns que contribuiu para conformar a música do Sepultura no padrão do mercado internacional.

Dentre as canções desse fonograma, quero atentar especialmente para a última faixa, “Primitive Future”. Ao passo que, essa canção se vale de convenções musicais do *metal* (marcação rítmica acelerada, timbre agressivo e som dissonante), a letra descreve o vislumbre de um futuro pós-apocalíptico. Tanto na lírica como na estrutura musical estão contidas questões muito instigantes para o historiador. Além de expressar características comuns que atravessam as outras produções do fonograma e do *metal* no geral, também percebem-se sonoridades, imagens e versos que remetem a um tempo violento, desolador e com inevitáveis perspectivas catastróficas para o futuro. Assim, retomo a questão apresentada: qual estado cultural e histórico permitia a emergência de tal miríade de representações no interior da indústria musical global e por que esse discurso encontrou tanta ressonância na sensibilidade de milhões de ouvintes?

Frente a essa questão, torna-se pertinente analisar a cultura da participação do *heavy metal* como um laboratório reflexivo. Logo, por meio do exame desse circuito

cultural, observa-se o desenrolar no micro de um processo histórico de aspecto globalizante. Isso se deu de tal modo que, na conclusão icônica de “Favor fechar os olhos”, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2021) oferece uma anedota interessante com o intuito de argumentar que a percepção de tempo na contemporaneidade está em contínua aceleração e que, provavelmente, o desfecho desse processo será trágico. Contundentemente, o exemplo utilizado refere-se ao concerto de uma banda de *metal*.

Ora, o fato de Han evocar essa situação para ilustrar esse tempo em aceleração e sem conclusão remete fortemente às próprias convenções estéticas desse gênero cuja estrutura musical está estruturada em um andamento veloz, ritmo fragmentado e sonoridade dissonante. O *metal* alimenta-se de iconografias demoníacas e macabras com insistentes referências líricas ao fim apocalíptico do mundo que é encarado de forma cínica ou indiferente. Assim, vale a longa citação, pois, na análise do filósofo, esse concerto e esse gênero musical metaforizam as consequências desse aceleração:

Há alguns anos foi possível presenciar, no CTM Festival de música experimental e eletrônica, uma banda de *death metal* que estava, antes de entrar no palco, seriamente preocupada com como ela deveria encerrar a música a ser tocada. Não é verdadeiramente possível encerrar de maneira dotada de sentido uma música à qual não inere estruturalmente nenhuma conclusão. Os músicos da banda de *death metal* ficaram, então, muito aliviados, quando os autofalantes ficaram sobrecarregados e queimaram. A salvação chegou, então, na forma de uma catástrofe. Tão abruptamente, sim, em um *tempo inoportuno*, e, em última instância, catastrófico, também terminará o nosso mundo, que, por causa da forma faltante de conclusão, se acelera cada vez mais (Han, 2021, p. 45-46).

Ao começar pelo fim, perde-se um pouco do argumento de Han que, na verdade, sugere um exame de como a experiência do tempo no capitalismo neoliberal não é mais estruturada por inícios e conclusões de forma narrativa. Isso ocorre por conta do constante aceleração inerente ao ritmo do desempenho financeiro. Logo, a experiência da aceleração oblitera as “estruturas próprias de sentido e tempo”. No nível das subjetividades, “O inquietante na experiência de tempo atual não é a aceleração como tal, mas sim a conclusão faltante, ou seja, a falta do ritmo e do compasso das coisas” (*Idem*, p. 13).

A constatação de Han postula o tom do presente trabalho onde, justamente, quero sustentar que o *metal* (em especial a forma extrema) operou uma síntese das representações de crise do futuro colocadas em circulação pelo neoliberalismo por meio tanto do realismo capitalista (Fisher, 2020) como do presentismo (Hartog, 2021). Aqui, desenvolverei essa reflexão a partir da canção “Primitive Future” do Sepultura. Logo, o

exame dessa fonte se desenrola em dois níveis. Por um lado, trata-se de um exercício metodológico de interpretação de uma peça musical enquanto registro das representações de um período. Por outro, pauta-se na consideração de que ao investigar uma produção artística e seu diálogo com as tensões culturais, pode-se tecer considerações sobre as recepções e os estados de sensibilidade de dado recorte histórico.

Dado que *Beneath the Remains*, por conta das facilidades postas pela difusão da Roadrunner Records, circulou por diversos países, seja no circuito oficial e comercial, seja através da informalidade (Barcinski; Gomes, 1999, p. 59-72), pode-se partir do pressuposto que foi amplamente aceito dentro da cultura da participação do *heavy metal*. Além disso, pode-se testemunhar indícios positivos de recepção através de periódicos institucionais (*Heavy Metal Subterrâneo* no México ou *Kerrang* na Inglaterra) ou de fanzines (*Metal Meltdown* nos EUA e *Algema Metallica* em Portugal) que não serão aqui analisados, pois quero enfatizar o exame crítico da canção em sua potência cultural. Diante do exposto, sustento que “Primitive Future” expressava uma consonância dessas percepções sobre o tempo e sobre a realidade social em diferentes estratos que ignoravam as fronteiras do Estado-nação.

Apesar de ter sido gravado em dezembro de 1988 e lançado oficialmente em abril de 1989, *Beneath the Remains*, junto com as desilusões frente ao futuro que ele carrega, adiantaram a queda do muro de Berlim que aconteceria em seguida, no mesmo ano de lançamento, em novembro. Esse evento representou tanto o desvanecer da Guerra Fria como principal conjuntura geopolítica como o apagar de luzes da possibilidade de mudança por meio da revolução socialista. Contudo, tal como descreve Nicolau Sevcenko (2001, p. 35), mesmo antes da queda, no começo da década de 1980, o capitalismo já havia assumido um discurso triunfalista que ficou marcado pela icônica frase de Margaret Thatcher, “*there is no alternative*” (não há alternativa). Contudentemente, o disco se intitula *Beneath the Remains*, sob os escombros. Pode-se sugerir que esses “escombros” eram, fundamentalmente, as perspectivas de uma utopia, de um futuro possível, de uma melhora vindoura. Considerando que existe uma circularidade cultural em que artistas e público compartilham de um universo comum de signos e referências, através desse disco, pode-se perceber que para os fãs de *heavy metal* dos anos 1980, o porvir se apresentava como um puro apocalipse.

Essa síntese não foi operada somente pelo Sepultura. Outros álbuns que estrearam nos anos 1980, em especial nesse simbólico ano de 1989, realizaram procedimentos semelhantes de representação de futuros catastróficos ou mesmo inexistentes para a raça humana. Evidentemente, trata-se de uma convenção do *heavy*

*metal*, o apocalipse, o holocausto nuclear, a tragédia ambiental, todos eram temas comuns às bandas que prezavam por se inserir nessa cultura da participação (Campoy, 2010). Mas sustento que não se tratava somente disso. Era também a sintonização com ideias correntes que circulavam nesse momento histórico. Como exemplo de algumas bandas e discos, podem-se citar os aclamados *Practice What You Preach* do Testament (EUA, 1989), *Extreme Agression* do Kreator (Alemanha, 1989), *Alice in Hell* do Annihilator (Canadá, 1989), *Agent Orange* do Sodom (Alemanha, 1989), *Handle with Care* do Nuclear Assault (EUA, 1989), *Bajo Una Luna Cámbrica* do Dorso (Chile, 1989), *Searching for the Light* do Dorsal Atlântica (Brasil, 1989) e *Blue Blood* do X Japan (Japão, 1989). Em suma, todos esses *long-plays* tratavam da desilusão em relação ao futuro, com extensas representações catastróficas tanto na parte lírica quanto na estrutura musical, revelando ser, portanto, um tópico corrente da agenda cultural desse recorte histórico.

Posto isso, metodologicamente esse trabalho estabelece diálogos com as tendências do estudo cultural da música popular, tal como foi proposto pelos britânicos Allan Moore (2012), Simon Frith (2007) e Richard Middleton (2003). Nesse sentido, entende-se que as peças musicais populares não são somente sequências de notas disseminadas e comercializadas pelos meios de comunicação de massa. Elas vão além, pois ensejam práticas culturais com potência de construção de significados capazes de cimentar sociabilidades e construir percepções sobre a realidade social. Esse entendimento casa-se perfeitamente com a proposta de uma história cultural realmente preocupada “com a necessária articulação entre as obras singulares e as representações comuns”, isto é, com “o processo pelo qual os leitores, os espectadores ou os ouvintes dão sentido aos textos (ou às imagens) dos quais se apropriam” (Chartier, 2016, p. 35-36).

Junto com a historiadora Tânia da Costa Garcia (2013, p. 207), aqui considera-se que a música popular urbana, devido ao fato de ser “Veiculada pelos meios de comunicação de massa” e estar “presente intensamente no nosso cotidiano”, logra em “expressar as mais diversas visões de mundo e mobilizar diferentes tipos de escuta”. Nesse sentido, a música “constitui-se numa fonte privilegiada para o estudo das sociedades modernas”. Portanto, aborda-se aqui a fonte proposta de maneira historiográfica, mas com um olhar atento aos aspectos musicológicos. Tal enfoque parte do pressuposto de que esse estudo passa, necessariamente, pela interdisciplinaridade. Assim, é necessário considerar tanto os aspectos musicais da canção – compasso, ritmos, acordes, harmonia, melodia, performance, análise da letra –, como os aspectos

socioculturais e técnicos – relação com determinada corrente ideológica ou tradição, processos de concepção e produção, meios de circulação e sentido social da obra.

Contudo, para lidar com a canção enquanto fonte histórica, deve-se considerar a existência dos circuitos culturais nas quais ela está inserida, aqui, nomeadamente, refere-se ao *heavy metal* enquanto um conjunto de práticas que também são extramusicais. Diferentes autores conceitualizam o conjunto de práticas em torno da música pesada, tanto que todo um campo de estudos diverso e profícuo se desenvolveu, emergindo, assim, os *Metal Music Studies* (Brown, 2011). Por isso torna-se importante definir um ponto de partida e uma definição acurada.

Tanto o sociólogo britânico, Keith Kahn-Harris (2007), como o teórico da comunicação, Jeder Janotti Júnior (2014), pensam o *metal* com auxílio do conceito de “cena musical”, isto é, um modo de definir as sociabilidades em torno da circulação de música nos diferentes meios urbanos. Ao passo que os musicólogos Eric T. Smialek (2015) e Lewis F. Kennedy (2018) classificam-no como um gênero midiático-musical, pois esses acadêmicos focam nas características em comum encontradas nas peças musicais. Ainda outros estudiosos se apoiaram no conceito de subcultura (Gracyk, 2016), pois sugerem que o *metal* é apenas uma dissidência ou segmentação em relação à cultura hegemônica.

Todas essas categorias visam apreender a relação orgânica entre indústria musical, desenvolvimento artístico e integração dos fãs e ouvintes por meio da produção de artefatos culturais ou práticas extramusicais. Porém, tanto a cena quanto o gênero enfatizam mais precisamente as relações comerciais construídas em cima de uma sociabilidade atravessada por princípios de mercado.

Esses posicionamentos jogam para o escanteio um aspecto de fundamental importância para o presente trabalho. As dimensões históricas e simbólicas que alimentavam a vontade de músicos e fãs de participarem de algum movimento cultural que oferecesse formas de pertencimento são, no mínimo, omitidas nos conceitos de cena ou de gênero. Para além deles, a definição de “cultura da participação” elaborada pelo comunicólogo estadunidense, Henry Jenkins (1992), visa compreender esses códigos de interpretação da realidade inscritos em um conjunto de práticas construtoras de significados no interior dos próprios circuitos culturais, mas mantendo os laços de conexão com a realidade histórica ou política.

Não se trata de afirmar que cena, subcultura ou gênero são categorias ultrapassadas. São conceitos ainda pertinentes, tanto que em todos os comentários traçados sobre as construções de semelhanças musicais, retomarei o conceito de gênero,

pois ele oferece pistas para analisar as construções da linguagem da música popular tanto dentro quanto fora da indústria musical (Kennedy, 2018). Contudo, com base na presente proposta do artigo, optei pelo conceito de cultura da participação, pois enfatiza-se a construção de comunidades e representações por meio de relações de afeto em torno da mídia (Jenkins, 1992, p. 6).

Essas relações de afeto e as comunidades em torno desses artefatos culturais midiáticos motivaram o que Jenkins denomina de “participação”. Os fãs “in the ‘borderlands’ between mass culture and everyday life and that constructs its own identity and artifacts from resources borrowed from already circulating texts” (*Idem*, p. 3). Dessa forma, os fãs não se conformavam em somente consumir ou usufruir de suas produções midiáticas, eles também desejavam contribuir com a organização de eventos, com a produção de textos, com a realização de estudos atentos aos aspectos e características de seus objetos de interesse.

Portanto, o conceito de cultura da participação torna-se especialmente prolífico quando almeja-se analisar questões mais subjetivas e simbólicas que alimentavam ou alimentam determinada produção cultural que envolve uma espécie de colaboração entre a mídia hegemônica e a alternativa. Considerando que o foco da presente exposição é analisar a experiência de tempo representada nessas produções culturais, estabelece-se uma profunda ressonância entre esse conceito e o objetivo de análise. Afinal, são analisadas as representações e negociações simbólicas que ocorrem no interior de uma cultura da participação por meio de suas conexões com aspectos sociais, históricos e culturais que estão além desse circuito.

Diante do exposto, ao analisar a canção “Primitive Future” do LP *Beneath the Remains*, uma fonte musical inscrita num suporte fonográfico, consegue-se apreender os processos de negociação simbólica entre os mecanismos de produção, circulação e recepção. Portanto, na própria obra estão postas chaves de interpretação sobre a recepção. Afinal, tanto a forma artística da música como a concepção comercial e mercadológica foram pensadas para dialogar com os membros participantes dessa cultura da participação que surgiu como uma decorrência do processo de segmentação da cultura de massas (Jameson, 1995). Isso contribuiu para consolidação de circuitos culturais com definições próprias de identidade dialeticamente postas em ação por meio de práticas e representações que de forma intrincada se relacionam com as tensões culturais e históricas que ocorrem em maior escala (Jenkins, 1992).

*Future won't let me look back: metal e presentismo*



Todas as canções de *Beneath the Remains* são, na concepção de Idelber Avelar (2003, p. 333), espécies de testemunhos críticos e angustiantes da realidade social. A experiência de decadência e tensão se adensa quando se observa a capa do disco. Trata-se da ilustração “Nightmare in Red”, obra de um importante artista focado em representações de terror, o estadunidense Michael Whelan, conhecido por elaborar capas de famosos discos de *metal* e de livros de terror de autores norte-americanos, de H. P. Lovecraft à Stephen King. Da caveira vermelha emergem rosas, monumentos antigos, escadarias, fumaças e um ser semelhante a um morcego. Cria-se, assim, um clima de terror hipnótico que dialoga com o teor lírico e musical das canções mais marcantes como a faixa de abertura, homônima do disco, “Beneath the Remains” ou ainda, “Mass Hypnosis” e “Slaves of Pain”.

**Figura 1** - Capa de *Beneath the Remains* (1989)



Fonte: Fotografia do autor. Sepultura. *Beneath the Remains*. Rio de Janeiro: Roadrunner Records, 1989.

“Primitive Future” encerra de forma contundente esse disco ao oferecer uma série de características nos planos musicais e líricos que subsidiam questionamentos sobre a realidade histórica dos anos finais do século XX. Em especial, as contínuas representações de sentimentos de desorientação, desamparo, solidão, impotência e

cansaço frente ao aceleração de um tempo histórico que apresentava o futuro como algo fadado ao infortúnio. Ao ouvir essa canção, entra-se em contato com uma peça acelerada, o ritmo incansável está definido por uma sequência de semínimas, colcheias e semicolcheias dispostas na convenção do *fast rock*, isto é, 4/4 em 252bpm. Logo nos primeiros segundos, a guitarra rítmica e a bateria surgem marcando o padrão de notas da introdução, E5, F5, E5 e Bb5, todos *power chords* (acordes que não são definidos como maiores ou menores, pois somente utilizam as tônicas e as quintas, muito utilizados no *rock*, em especial nas vertentes mais aceleradas como *metal* e *hardcore*).

Essa introdução já transmite a sensação de algo não resolvido, conflituoso, pois o centro tonal é muito confuso e não apresenta uma resolução convencional, mesmo para uma música modal. Ocorre, assim, uma conversa entre os modos de E Lócrio e E Jônio, sendo que o acorde de E5 é o ponto de repouso da canção, porém, não há uma preocupação com a formação dos acordes, ou seja, não se empregam as ideias de cadência ou de funções harmônicas. Logo, o foco de toda essa peça é o motivo (riff) que cria a consonância entre E5 e F5 e a dissonância entre E5 e Bb5.

Com o desenrolar da canção, surgem variações no andamento que são comuns em canções de *metal*, pois, como sugere Jeder Janotti Júnior (2014, p. 12), “funcionam como ganchos para a participação corporal do ouvinte nas marcações rítmicas”. Inclusive, as composições nesse gênero colocam um foco no pulso e equalizam a voz no mesmo volume que os instrumentos, assim, diferentemente de outras formas de música popular, a ênfase não está na letra ou na voz. Precisamente, Janotti Júnior (idem, p. 12-13) também define as características básicas das canções de *metal*: “1) a utilização do riff, sequências de notas marcantes repetidas principalmente pelas guitarras; 2) a reiteração do Power chord como estratégia para criar a intensidade sonora responsável pela sensação de peso associada ao gênero”. Com efeito, essa estratégia composicional converge em um sentimento de potência.

Portanto, “Primitive Future” é uma composição que se preocupou estritamente com as premissas técnicas do gênero. Convenções que foram sedimentadas ao longo da experiência de escuta desse repertório. Aqui o Sepultura estava dialogando com os padrões do *thrash metal*, uma vertente que emprega elementos musicais e temáticas do *punk hardcore*.

De acordo com um dos pioneiros musicólogos a estudar o *metal*, Robert Walser (1993), esse gênero surgiu no seio da indústria fonográfica e apoiou muito de sua produção numa revisitação ao repertório barroco e clássico. Contudo, com a popularização das bandas pioneiras, surgiram segmentações, quebras, pois o *metal*

passou a dialogar com a realidade vivida e com as ideias que já estavam presentes na sociabilidade dos ouvintes (Weinstein, 2000). O surgimento do *thrash metal* revela bem essa tensão, afinal, diferentemente do *heavy metal* tradicional que cantava sobre armas, carros, mulheres e histórias de terror, essa cisão preferia tematizar “the concrete horrors of the real or possibly real world: the isolation and alienation of individuals, the corruption of those in power, and the horrors done by people to one another and to the environment” (*Idem*, p. 50).

O Sepultura, alinhado com outras bandas que emergiram nos anos 1980, como Metallica, Megadeth, Testament, Kreator, Destruction, Sodom e outras, tematizou as crises sociais e, sobretudo, a guerra atômica que se converteu em uma convenção lírica. “Primitive Future” indiretamente também comenta as possíveis consequências de um futuro pós holocausto nuclear. De acordo como o antropólogo Leonardo Campoy (2010, p. 151), a representação da realidade das bandas que se valeram da estética *thrash* era a de que:

Somos todos vítimas não porque a guerra nuclear, de fato, aconteceu, mas pela iminência da aniquilação, por termos nossos sonhos, nossas vontades, nossos desejados futuros devastados pela simples existência da bomba. Os responsáveis por este pesadelo atômico são os gananciosos governantes que controlam pelo medo, financiadores dessa ciência da morte.

Logo após a introdução de “Primitive Future”, ouvem-se os versos iniciais da canção na voz rouca de Max Cavalera que, por sua vez, estão totalmente alinhados com essa síntese apresentada por Campoy: “I follow the steps in front of me/ They are deep and well-defined/ They show an undefined but straight path/ What has been will never return”. Para o eu lírico, existem passos que o forçam a seguir em direção a um futuro inexorável, inevitável, porém, difícil de caracterizar, confuso e que não permitirá um retorno aos confortos de outrora.

Após uma sequência instrumental que enfatiza novamente o riff central e a percussão, no segundo verso, a descrição se adensa, “Future won't let me look back/ I just walk, I don't evolve”. O futuro surge como algo inescapável, aprisionador, as experiências do passado não podem ser retomadas e deve-se continuar caminhando, apesar de não surgirem transformações, isto é, a situação presente se estende e não permite evoluções. A sequência de riffs alimenta o sentimento constante de conflito e crise, “Animals run by my side/ They communicate, each one in its own way”. Essa passagem é particularmente interessante, nela estão inscritos sentimentos de solidão e desorientação que são experimentados pelo eu lírico frente ao futuro que se abre. O

compasso acelera, a canção se torna mais agressiva, refletindo a desorientação: “But I can't understand/ I feel alone on this irrational planet”. Entretanto, a impotência proporcionada por esse ambiente não é total, pois, mesmo perdido, sua caminhada pode ser “To create or just observe”, contudo, a marcha do tempo força a caminhada para a incerteza, “I keep walking on this desert made of ideas/ Primitive future”.

Mesmo descrevendo uma marcha ao futuro, mesmo que caracterizada pelo pessimismo e pela incerteza, todos os verbos dessa canção estão conjugados no presente. Nesse sentido, considero que aqui se expressam as linhas de uma ordem do tempo que emerge através da música e da produção escrita do *metal*. Assim como François Hartog (2021, p. 37) argumenta, para analisar as experiências do tempo de determinado período, é necessário se valer do conceito de regime de historicidade. Em suas palavras:

Partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro (*Idem*).

Dessa maneira, o conceito surge como uma forma de analisar determinados momentos históricos com o intuito de compreender como a categoria do tempo é entendida, experimentada e representada naquele momento. Em especial, em situações de crise, onde perdem-se os referenciais e testemunham-se sinais de mudança da ordem temporal. Vale dizer que “A atenção”, Hartog (*Ibidem*, p. 38) insiste, “incide inicialmente e, sobretudo, sobre as categorias que organizam essas experiências e permitem revelá-las, mais precisamente ainda, sobre as formas ou os modos de articulação dessas categorias ou formas universais que são o presente, o passado e o futuro”. Logo, o que está em questão é a possibilidade de se refletir sobre a escrita da história e sobre o tempo enquanto condição discursiva da disciplina, mas também o tempo enquanto categoria histórica, variável e mutável ao longo das sociedades e eras.

Com base no conceito de regimes de historicidade, Hartog tenta compreender a ordem do tempo em voga, isto é, como se experimenta o tempo na contemporaneidade. Assim, surge a hipótese do presentismo que, para ele, refere-se a uma ruptura na ordem temporal que ocorreu nos anos finais da Guerra Fria e que enraíza-se com a queda do muro de Berlim e o fim do mundo soviético. Assim, com o esgotamento da alternativa utópica, emergiu uma descrença no futuro, estendendo-se, portanto, o presente que, nas palavras de Hartog (2021, p. 250), “encontrou-se marcado pela experiência da crise do futuro, com suas dúvidas sobre o progresso e um porvir percebido como ameaça”.

Evidentemente, a reflexão sobre o futuro não desaparece, “mas parece obscuro e ameaçador” (*Ibidem*). Em “Primitive Future” esse esmaecer do porvir marcado pela incerteza é perceptível, inclusive, no plano musical. As transições dos versos são realizadas por breves *riffs* que aumentam a tensão e o conflito em um compasso mais lento. Não existe a resolução padrão dos acordes em suas funções harmônicas tonais ou modais, as sequências de notas simplesmente se extinguem, sem conclusão, mas retornando para o compasso acelerado que conduz toda a canção. Desse modo, está posto um estado de crise no plano musical que não se resolve mesmo no futuro. Entretanto, esse estado não é gratuito, pois está alinhado com o presentismo evocado por uma nova ordem política, econômica e social: o neoliberalismo.

*Everything around me is void: metal, neoliberalismo e realismo capitalista*

Com a perda do protagonismo político-ideológico da Guerra Fria, a partir do final da década de 1970, começa emergir uma nova ordem econômica e cultural denominada de neoliberalismo (Laval; Dardot, 2016, p. 21). O primeiro a se interessar por esses desdobramentos foi Michel Foucault que, em 1978 e 1979, ministrou dois cursos que operavam uma genealogia das ideias que alimentavam essa ruptura. O momento foi contundente, pois o modelo neoliberal já estava em voga no Chile pós-golpe (1973), sendo que a ascensão de Margareth Thatcher no Reino Unido (1979) e Ronald Reagan (1981) nos EUA – assim como o dismantelamento progressivo do Estado de Bem-estar social na Europa e a abertura da China Popular para o comércio capitalista (1976) – intensificaram e proliferaram essas ideias.

Foucault chama a atenção para o fato de que o neoliberalismo é tanto uma corrente de pensamento político-econômico como uma forma de governo e produção de subjetividade. Por conta dessa dupla característica, ele inferiu que no imperativo de organização do Estado em torno do “governar para o mercado” (Foucault, 2008, p. 165), ocorria uma mudança na própria maneira de perceber e agir no mundo social. Essa mudança de estatuto da subjetividade estava atrelada às condições materiais e econômicas.

Eric Hobsbawm (1995, p. 398-405) argumenta que, desde meados dos anos 1960, estava em processo uma ruptura no interior do modo de produção capitalista. Assim, o modelo industrial deixaria de ser a forma predominante de acumulação de riqueza, cedendo lugar ao modelo financeiro e empresarial. O neoliberalismo ascende neste período, impondo uma fragilização do Estado em função da economia de mercado.

Ressalta-se que no plano político, essas medidas são aplicadas sob uma retórica autoritária e conservadora (Laval; Dardot, 2016, p. 157-166).

Tal como sugere Zygmunt Bauman (2007, p. 33-60), o mundo pós bomba atômica deixou de considerar o tempo como algo sucessivo e linear, mas passou a interpretá-lo como um amontoado de experiências fragmentadas. Assim, na ausência de uma grande narrativa capaz de organizar a existência, passam a emergir “pequenas narrativas” capazes de impor certas representações que dotariam sentido às vidas de certo grupo ou indivíduo (Lyotard, 1988). A Guerra Fria e o pleno desenvolvimento do consumismo em escala global possibilitaram essa fragmentação identitária que alimentava uma nova forma de subjetividade.

Nesse sentido, a voga neoliberal postulava diversas incertezas para os indivíduos por conta do desmantelamento do Estado e fazia novas exigências ao indivíduo. Com essa mudança, assim como Byung-Chul Han (2017, p. 30) argumenta, os mecanismos disciplinares produzidos pelo Estado sofreram uma alteração, isto é, eles deixaram de ser rígidos e tornaram-se mais flexíveis. O mundo do capitalismo financeiro demanda a competição, e para ser capaz de disputar os espaços de trabalho e de consumo, o sujeito deve se tornar maleável, adaptável para qualquer situação.

Alguns autores convergem em afirmar que o avanço do capitalismo em sua forma neoliberal colocou em circulação sentimentos de desorientação, fragmentação e aceleração. Jameson (1997) argumenta que nessa conjuntura existe um paradoxo que coloca em equivalência “uma taxa de mudanças sem precedentes em todos os níveis da vida social e uma padronização de tudo sem precedentes – sentimentos, bens de consumo, linguagem, espaço e arquitetura – que poderia ser julgada incompatível com tal mutabilidade”. Essa transformação é captada principalmente na segunda metade dos 1980, disseminada por um processo globalizado de massificação da cultura.

Em uma linha de argumentação semelhante, Mark Fisher (2020) sugere que experimentar o capitalismo neoliberal é estar constantemente em contato com um “sistema que não responde, que é impessoal, sem centro, abstrato e fragmentário”. Ora, pode-se aplicar facilmente as três últimas descrições ao desenrolar musical de “Primitive Future”. Trata-se uma canção confusa que, de fato, não é fácil de se ouvir, muito menos de se identificar os elementos constitutivos. Totalmente pautada e comandada por um ritmo acelerado, fragmentado, que ignora as dimensões de centralidade tonal.

Na terceira seção da canção, o *riff* tensionado mantém-se, porém, atravessado por algumas quebras de tempo que, subitamente, diminuem ou aumentam a intensidade

do compasso. Assim, ouvem-se os versos “My head is heavy but empty/ Everything around me is void/ Without movement, without perspective”. O eu lírico descreve uma situação de exaustão, tédio e desesperança frente a falta de um futuro, não se tratando de uma revolta, raiva ou ira, mas de pura aceitação, indiferença em relação ao que se estabelece ao seu redor. “The night invades the sky/ That darkens the dry ground/ Making my shadow join the big stain that's forming”. Frente a todos os eventos que ocorrem, o eu lírico somente assiste, testemunha a degradação do ambiente, sentindo-se unir com a escuridão trazida por um futuro incerto e tenebroso, afinal, ele é incapaz de ultrapassar esse estado, tanto que ele para de andar, “My steps become slow and agonize”.

Nesse ponto, vale retomar algumas considerações de Byung Chul-Han sobre a sociedade neoliberal que ele também conceitualiza como sociedade do desempenho. De acordo com o filósofo, uma consequência imposta pela financeirização do capital às subjetividades contemporâneas é a positivação total da vida social e o apagamento da negatividade.

No empuxo daquela positivação geral do mundo, tanto o homem quanto a sociedade se transformam numa máquina de desempenho autista. Poderíamos também dizer que precisamente o esforço exagerado por maximizar o desempenho afasta a negatividade, porque essa atrasa o processo de aceleração (Han, 2021, p. 54).

Desse modo, desaprendem-se sentimentos de negatividade que seriam capazes de operar transformações como, por exemplo, a ira “que não se coaduna com a aceleração geral e com a hiperatividade”, pois postula “uma pausa interruptora no presente” que faz, então, surgir uma novidade. Mas isso não é possível na sociedade neoliberal ou do desempenho, a negatividade é impossível, o que se mantém é uma positividade constante que, quando não se torna possível, emerge como apatia, indiferença.

Portanto, não está somente dado o presentismo como ordem temporal, mas também o realismo capitalista como forma cultural sob os pressupostos de um neoliberalismo erigido sob o desempenho social. Em “Primitive Future”, apesar do eu lírico estar na primeira pessoa e relatar as ações realizadas no presente, existe uma passividade diante da falta de um futuro. Não há uma proposta de transformação, aceita-se essa como a única realidade possível. O desastre está sendo vivido, mas não existe alternativa frente à incerteza.

Mark Fisher, precisamente, define esse estado de sensibilidade e de produção cultural como realismo capitalista, essa é a crença de que o capitalismo e o consequente

“cancelamento do futuro” são inevitáveis, pois tudo se converteu em mercadoria. Afinal, como Fisher (2020, p. 13) esclarece, “O capitalismo é o que sobra quando as crenças colapsam ao nível da elaboração ritual e simbólica, e tudo o que resta é o consumidor-espectador, cambaleando trôpego entre ruínas e relíquias”.

Ironicamente, após esse momento de aceitação do “cancelamento do futuro”, de indiferença e apatia do eu lírico, a canção adentra no solo de guitarra que é a única parte com um centro tonal definido, nomeadamente, em E menor harmônico. Emergindo da sequência estarrecedora de riffs conflituosos e dissonantes, surge uma seção harmonizada, palatável e melodiosa. O solo é acompanhado pela marcação da bateria que avança agressivamente e pelo ataque do baixo que oferecem uma base para o solo até o seu findar com a diminuição do compasso e o adentrar da guitarra nas notas oitavadas.

#### *It's scornful the way I live: metal, impotência reflexiva e aceleração*

Após o solo, ouvem-se algumas variações do riff central de “Primitive Future” que mantém o padrão rítmico, mas passam a utilizar como nota de repouso o G5 ao invés do E5. Nesse clima, o vocal inicia os versos de conclusão desse vislumbre do futuro, “I step on skulls of generations that have not formed/ I hear painful cries of wars that are to come”. Como Mark Fisher (2020, p. 10-11) argumenta, o realismo capitalista oferece a sensação de que não existem alternativas à situação vivida ao mesmo tempo em que se experimenta a catástrofe no presente mesclado ou com a incerteza do o que o futuro trará ou tem-se a certeza de este somente reserva infortúnios. Além disso, “A exaustão do futuro nos priva do passado” (idem, p. 12) ao mesmo tempo que alarga o presente, pois, como François Hartog (2021, p. 259) argumenta, este tende “à onipresença e à eternidade”, afinal, é “ao mesmo tempo tudo (só há presente) e quase nada (a tirania do imediato)”. Ora, ouve-se isso nesses versos acompanhados de riffs agressivos em semicolcheias tocadas velozmente.

O eu lírico testemunha um futuro árido, desolador, incompreensível. Somente se pode esperar a catástrofe que é vivida e experimentada. Paralelamente, o passado é esmagado, nada de outrora sobreviveu, a paz prometida pelo passado não se cumpriu, são verdades mortas. E nesse futuro, o eu lírico entende que ele está lá “To create everything again, from the beginning/ To teach new minds/ To awake a sleeping giant buried”. Pode-se considerar que esses são versos subversivos dentro da proposta da canção, pois, a troca de acorde de repouso para G5 e a ideia expressa nos versos de que



mesmo após a catástrofe é possível reconstruir a vida, são, de certa maneira, uma dissonância ao realismo capitalista.

Considerando que o “realismo” do conceito é “análogo à perspectiva deflacionária de um depressivo, que acredita que qualquer estado positivo, qualquer esperança, é uma perigosa ilusão” (Fisher, 2020, p. 14), esses versos retratam um pedido de renovação. Clama o surgimento de um novo. De certa forma, o eu lírico tenta ir além da realidade dada ao imaginar o que está além desse futuro catastrófico que precisará ser construído.

Entretanto, a canção retorna para o *riff* central em seu profundo tensionamento causado pelo repouso em E5, e os versos “On the ashes of disgrace/ It's scornful the way I live”, retomam o clima típico assumido pelas subjetividades sob o realismo capitalista, o que Mark Fisher (idem, p. 43) denomina de impotência reflexiva. Mesmo com a vontade de ir além, de imaginar o futuro, essa possibilidade apresenta-se como negada, porque mesmo constatando a situação crítica, o eu lírico não consegue desenvolver, ele retorna e aceita essa “profecia autorrealizável”, já que “como essa atmosfera limita nossa imaginação, afinal, ‘é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo’, não temos nada para pôr no lugar” (Marques; Gonsalves, 2020, p. 181).

Essa aceitação é tão absoluta que o presente se arrasta como única temporalidade que existe e o futuro ainda é representado como um incerto apocalipse, não há além. Os últimos versos da canção surgem como essa plena aceitação da impossibilidade de mudar, “I look well, I think I'm well/ That's all”. Ao mesmo tempo em que se ouve essa conclusão, o compasso diminui, a bateria passa a marcar o pulso somente com o chimbal, as guitarras e o baixo abandonam as semicolcheias e tocam os acordes E5 e F5 em semibreves.

Esse momento de desaceleração soa como um breve momento de luto final por esse futuro em tragédia, já que, logo em seguida, a bateria retoma sua intensidade, o baixo e as guitarras alinham-se no dissonante *riff* central enquanto a voz retoma os primeiros versos. Embalados em um momento de retorno ao início da canção, a velocidade se mantém, até que após serem cantados os versos, antes de chegar ao final, a bateria cria uma expectativa com o uso do pedal duplo, enquanto o soar abafado dos instrumentos de corda criam a tensão para finalizar a peça com o grito isolado e sem acompanhamento: “PRIMITIVE FUTURE”.

O final é brusco, não é uma transição agradável, não há resolução dos acordes nem da lírica. O estado de crise permanece, o presente ainda é tudo o que existe e o futuro se perde nos limites da catástrofe, tanto que ele é primitivo. É revelador o fato de

que a canção se encerra com os primeiros versos, dado que o futuro, do jeito que ele é imaginado, não é percebido como um avanço, evolução ou melhora, mas sim como uma perda de horizontes utópicos, um retrocesso ao estado primitivo. Portanto, não existe uma conclusão, pois, assim como demonstrei na introdução, nas palavras de Byung-Chul Han (2021, p. 45-46), “Não é verdadeiramente possível encerrar de maneira dotada de sentido uma música à qual não inere estruturalmente nenhuma conclusão”.

Além do presentismo, que alarga o presente, e do realismo capitalista, que não permite imaginar um futuro além da catástrofe, outro aspecto do tempo sob o neoliberalismo é a experiência da aceleração. O historiador Nicolau Sevcenko (2001, p. 16), em uma instigante metáfora, sugere que a imagem da montanha russa para compreender as mudanças sofridas pela modernidade com o desenrolar do século XX. A última fase analisada por ele é o denominado *loop*, “a síncope final e definitiva, o clímax da aceleração precipitada, sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, entregando os pontos entorpecidos, aceitando resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico”.

Sevcenko marca as transições da montanha russa ocorridas no século XX por meio das transformações industriais e tecnológicas, assim, a Revolução da Microeletrônica, que se consolidou nos anos 1970, caracteriza o período contemporâneo. Nesse período, *no loop*, que coincide com o avanço do neoliberalismo, as inovações tecnológicas multiplicam-se e passam por mudanças intensas ao longo de menores intervalos de tempo. Isso contribuiu para o aumento do potencial transformador das sociedades que se multiplicou mais rapidamente do que o tempo de assimilação e compreensão, sendo percebida como pura aceleração. Mais ainda, essas transformações não necessariamente levaram à melhora na vida da maioria das pessoas. Mesmo a retórica neoliberal não conseguiu ocultar:

[...] a rápida concentração de renda, o desemprego em massa, a exploração e a mortalidade infantil, a difusão da miséria desamparada, o crescimento do tráfico de drogas, o aumento da criminalidade e da violência, a instabilidade financeira que torna a ordem mundial cada vez mais volátil e insegura (Sevcenko, 2001, p. 42).

Nessa exposição, Sevcenko (idem, p. 52) ainda assevera que essas “São dolorosas lições para quem imagina que a história é movida pelas forças do progresso e que o futuro será sempre mais promissor que o passado”. Os membros do Sepultura, no período da composição de “Primitive Future”, estavam em linha com tal consciência. Inclusive, a vertente do *thrash metal* também percebia essa realidade que se instaurava.

Contundentemente, nos anos 1980 “o realismo capitalista se estabeleceu, com muita luta, e criou raízes” (Fisher, 2020, p. 17) e o neoliberalismo, apoiado nas mudanças tecnológicas, postulou a regra da competição, do governar para o mercado e da insegurança social (Laval; Dardot, 2016). O *metal* foi a trilha sonora dessas transformações, não gratuitamente, trata-se de uma música acelerada, agressiva, conflituosa e tensionada, dialogando, assim, com a realidade histórica dos anos finais do século XX.

### *Considerações Finais*

Musicalmente, “Primitive Future” é um desafio para o intérprete, pois requer muita concentração. A estrutura é toda fragmentada, algumas seções se repetem duas vezes, enquanto outras se repetem três, quatro ou cinco vezes, sendo que a todo momento o pulso está acima dos 200 bpm, variando em diversos momentos para algo mais lento ou mais acelerado. Existe uma complexidade técnica que é própria ao *metal* dado que se origina da vivência com esse gênero em alinhamento com os pressupostos estéticos dessa cultura da participação.

Contudo, diante do o que foi exposto ao longo do presente trabalho, argumento que existiram alinhamentos entre o *heavy metal* e as tensões criadas pelo neoliberalismo nos anos 1980 no tocante às representações do tempo, em especial do futuro. Nomeadamente, a transformação de uma sociedade que se torna focada no desempenho, a emergência do realismo capitalista como forma cultural, a experiência de aceleração por conta do avanço das tecnologias e o alargamento do presentismo.

Como se pôde observar, esse trabalho se trata de um exercício de interpretação histórica a partir de uma fonte musical, por isso, optei por não incluir análise de fanzines ou recepções por parte da mídia hegemônica, algo que faço com mais contundência em determinados capítulos da tese de doutorado. Além disso, apesar da investigação aqui explorar o *Beneath the Remains* como um expoente das consequências dos avanços do neoliberalismo e do realismo capitalista em torno das representações sobre o tempo, os outros discos do Sepultura tensionaram essas formas, construindo, assim, alternativas e críticas ao sistema vigente, mas ainda respeitando os moldes do *metal*. Dessa maneira, junto com Jameson (1995), é possível perceber que mesmo na cultura de massas, por mais difícil que seja, resistiram elementos de utopia em meio à reificação. Em especial nos discos *Chaos A.D.* (1993) e *Roots* (1996), que ataram elementos de brasilidade como signos de resistência, encontram-se pertinentes

reflexões sobre as potencialidades do *metal* enquanto difusão de discursos anticapitalistas, tanto de forma prática como reflexiva.

Contudo, o clima cultural predominante nos anos 1980 era o neoliberalismo sob a forma do realismo capitalista e do presentismo. Logo, esse modo de perceber a realidade temporal, como um presente estendido que nunca atingirá sua conclusão devido à incerteza em relação ao futuro, não era uma especificidade do *metal*, pois tratava-se de um tópico central da agenda cultural dos anos finais do século XX. Na introdução me referi a alguns discos lançados no ano 1989 que se alinhavam com a proposta do Sepultura. Além disso, essa percepção surgiu em filmes como *Blade Runner* (1982) ou *Terminator* (1984), na literatura cyberpunk, *Neuromancer* de William Gibson (1984), e nas HQs, *Watchmen* de Alan Moore e Dave Gibbons (1986-1987).

Em linha com Fredric Jameson (1995), Mark Fisher (2020) argumenta que a cultura de massas, a partir dos anos 1980, abandonou o diálogo com o modernismo. A arte deixou de ser percebida como um instrumento para a transformação do mundo. O capitalismo, inclusive, logrou em absorver as críticas e os instrumentos críticos do modernismo, convertendo-as também em mercadoria e infiltrando-se nas subjetividades (Jameson, 2006, p. 45). Por esse motivo, tornava-se difícil escapar dessa roda “em um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível”, logo, “tudo o que resta é imitar estilos mortos”. No começo de sua carreira internacional, de fato, o Sepultura não pode incitar nenhuma proposta de inovação estética, tendo que, necessariamente, dialogar com a lógica cultural hegemônica. Por meio da presente investigação, observa-se que não se tratavam de meras escolhas artísticas, mas também de uma estratégia mercadológica, impulsionada pela Roadrunner Records e ratificada pelo estado das subjetividades durante esse período que se iniciou nos anos 1980, mas alastra suas estruturas na cultura de massas até os presentes dias.

## Referências

AVELAR, Idelber. Heavy Metal Music in Post dictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Oxford, vol. 12, n.3, 2003, p. 329-346.

BARCINSKI, André; GOMES, Silvio. *Sepultura: toda a história*. São Paulo: Editora 34, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

BROWN, Andy. Heavy Genealogy: mapping the currents, contraflows and conflicts of the emergent field of Metal Studies. *Journal for Cultural Research* 15 (3), 2011.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERREIRA, Marcos Daniel de Melo. Atitude Anno Domini: resistência no álbum Chaos A.D. da banda Sepultura. *Outra Travessia*, v. 23, 2017.

FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRITH, Simon. *Taking Popular Music Seriously*. Abington: Routledge, 2007.

GARCIA, Marcelo Velloso; GAMA, Vítor Castelões. Brazilian native metal and the experience of transculturation. *Metal Music Studies*, v. 7, 2021.

GARCIA, Tânia da Costa. História e Música: consenso, polêmicas e desafios. In: FRANÇA, Susani Silveira Lemos. *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo: Alameda, 2013.

GRACYK, Theodore. Heavy metal: Genre? Style? Subculture? *Philosophy Compass*, v. 11, 2016.

HAN, Byung-Chul. *A Sociedade do Cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Petrópolis: Vozes, 2021.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory*. London: Routledge, 1992.

JÚNIOR, Jeder Silveira Janotti. War for Territory: cenas musicais, experiência estética e uma canção heavy metal. *E-Compós*, v. 17, 2014.

KAHN-HARRIS, Keith. ‘Roots’?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. *Popular Music*, v. 19/1, 2000.

KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.

KENNEDY, Lewis. *Functions of Genre in Heavy Metal and Hardcore Music*. Hull: University of Hull, 2018.

LUNA, Glauber Barreto. *Refuse/Resist: as poéticas de contestação social da Banda Sepultura*. Fortaleza: Dissertação de Mestrado, Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1988.

MARQUES, Victor; GONSALVES, Rodrigo. “Contra o cancelamento do futuro: a atualidade de Mark Fisher na crise do neoliberalismo.” In: FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MIDDLETON, Richard; CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor (org.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2003.

MOORE, Allan. *Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate, 2012.

SEPULTURA. *Beneath the Remains*. Rio de Janeiro: Roadrunner Records, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Flávio Garcia da. *ITSÁRI, ROOTS, RAÍZES: um estudo de caso sobre o disco Roots da banda Sepultura*. Dissertação de Mestrado: Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

SMIALEK, Eric T. *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015*. Montréal: Dissertação de Mestrado, Musicologia, McGill University, 2015.

WALSER, Robert. *Running with the Devil: power, gender and madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy metal: the music and its culture*. Cambridge: Da Capo Press, 2000.

WILLIAMS, Duncan; ROCHA, Marcio Alves Da. Decoding cultural signifiers of Brazilian identity and the African diaspora from the music of Sepultura. *Metal Music Studies*, v. 3, 2017.

Artigo recebido em 05/01/2023

Aceito para publicação em 21/07/2023

