

ALÉM DO MITO NÓRDICO

**A ORIGEM DO
BLACK METAL EM
SANTA CATARINA
(1988-2015)**

Leandro Freitas Oliveira



ALÉM DO MITO NÓRDICO:
A ORIGEM DO BLACK METAL EM SANTA CATARINA (1988-2015)



LEANDRO FREITAS OLIVEIRA

ALÉM DO MITO NÓRDICO:
A ORIGEM DO BLACK METAL EM SANTA CATARINA (1988-2015)

1ª Edição

Quipá Editora
2025

Copyright © dos autores e autoras. Todos os direitos reservados.

Esta obra é publicada em acesso aberto. O conteúdo dos capítulos, os dados apresentados, bem como a revisão ortográfica e gramatical são de responsabilidade de seus autores, detentores de todos os Direitos Autorais, que permitem o download e o compartilhamento, com a devida atribuição de crédito, mas sem que seja possível alterar a obra, de nenhuma forma, ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial:

Me. Antoniele Silvana de Melo Souza, UESPI
Dra. Francione Charapa Alves, UFCA
Dr. Iarê Lucas Andrade, URCA
Dr. Jarles Lopes de Medeiros, UECE
Dra. Leonice Alves Pereira Mourad, UFSM

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48a Oliveira, Leandro Freitas
 Além do mito nórdico : a origem do black metal em Santa Catarina (1988-2015) / Leandro Freitas Oliveira. — Iguatu, CE : Quipá Editora, 2025.

84 p. : il.

ISBN 978-65-5376-501-6

DOI 10.36599/qped-978-65-5376-501-6

1. Música. 2. Black metal – História – Santa Catarina (Brasil). I. Título.

CDD 781.66

Elaborada por Rosana de Vasconcelos Sousa — CRB-3/1409

Obra publicada pela Quipá Editora em outubro de 2025

Quipá Editora
www.quipaeditora.com.br
@quipaeditora

Dedico este trabalho a minha filha Lorena Wachholz Oliveira e ao saudoso vô João.

AGRADECIMENTOS

Chegado este momento, não poderia deixar de registrar meu profundo sentimento de gratidão àqueles que, de alguma forma, permitiram a realização desta obra.

Meu especial agradecimento a Andreia Salvador, minha conselheira de todas as horas, cuja sabedoria, apoio incondicional e orientação foram faróis indispensáveis durante esta caminhada.

Aos meus mais nobres e fiéis amigos, Malcon Montgomery, Mauro Vicente e Élvio de Abreu, pelo companheirismo, pela paciência e pelas palavras de incentivo que sempre me fortaleceram nos momentos mais desafiadores.

A Carlos Queiroz, por sempre acreditar em meu potencial, mesmo quando eu mesmo duvidava. Sua confiança foi um dos alicerces deste trabalho.

A Fabrício, um cara que admiro profundamente, pelo exemplo e pelas inspiradoras conversas que muito contribuíram para meu crescimento.

À comunidade acadêmica da UDESC, que me proporcionou não apenas conhecimentos, mas também um ambiente de reflexão e construção crítica. Sou imensamente grato a todos os professores que cruzaram meu caminho, em especial a Rogério Rosa, Emerson Campos, Antero Reis, Francisco Canella, Luíza Wittmann e Bibiana Werle, cujas aulas, orientações e *insights* foram fundamentais na minha formação intelectual e humana.

Este livro é dedicado a todos vocês. Levo cada um em meu coração e na minha história.

Muito obrigado.

E tu dizias ao teu coração:
Construirei meu palácio sobre a estrela de Deus.
Colocarei meu trono sobre a montanha sagrada no
fim do norte. Subirei até a nuvem mais alta, então
serei o rei dos reis.

Isaías 14:13-15.

PREFÁCIO

Esta obra, "Além do Mito Nórdico: A Origem do Black Metal em Santa Catarina (1988-2015)", é um marco de originalidade e rigor que transcende a historiografia musical brasileira. Em uma área de estudos muitas vezes marginalizada ou analisada superficialmente, o texto emerge como uma contribuição acadêmica de rara beleza, propondo uma descolonização do olhar sobre o *black metal* no Brasil.

A primeira e mais notável virtude deste livro reside em sua pretensão central: desconstruir a ideia de uma "padronização" universal do *black metal*, uma narrativa frequentemente ofuscada pela sombra midiática e acadêmica do cenário escandinavo, tornando-se a primeira pesquisa decolonial neste tema.

Ao dedicar-se de forma exclusiva e aprofundada ao desenvolvimento do gênero em Santa Catarina (1988-2015), o trabalho preenche uma lacuna acadêmica significativa, deslocando o foco dos grandes centros para revelar uma história rica e singular. O autor demonstra, com perspicácia, como a cena catarinense forjou sua própria identidade, realizando apropriações e ressignificações locais que desafiam a tese de mera imitação.

O brilho acadêmico da pesquisa manifesta-se em sua metodologia meticulosa e em sua fundamentação teórica robusta. Nascida de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em História pela UDESC—originalmente intitulado "*Alvorecer Das Lâminas: o Desenvolvimento do Black Metal em Santa Catarina (1988 - 2015)*"—e reescrita com notável resiliência, a obra emprega uma abordagem multifacetada que eleva a pesquisa a um novo patamar:

O texto cruza elementos da História Oral, por meio de entrevistas com protagonistas da cena local, com a análise rigorosa de um vasto acervo documental (fanzines, cartazes de shows e a transição da comunicação analógica para o digital).

A análise se alicerça em conceitos essenciais como o Renascimento do Acontecimento (François Dosse) e o Acontecimento-Monstro (Pierre Nora), utilizados para codificar a construção midiática do mito nórdico, e o conceito de Mito Fundador, crucial para a desconstrução da padronização.

Adicionalmente, a complexa posição do autor — como testemunha, personagem e, sobretudo, historiador — adiciona uma camada metodológica ímpar, permitindo uma compreensão "a partir do interior" do fenômeno, sem abdicar do necessário distanciamento crítico para uma análise fundamentada.

Em suma, "Além do Mito Nórdico" é um convite instigante para que pesquisadores, historiadores, sociólogos e entusiastas explorem as profundezas de um gênero complexo. O livro lança luz sobre a música *underground* como um reflexo vibrante da sociedade, capaz de gerar reflexões profundas sobre arte, ativismo e o papel da História na compreensão de fenômenos contemporâneos.

Adentre estas páginas e descubra a história que floresceu, com singular beleza e originalidade, à sombra de um mito.

Boa leitura.

Dra. Miriam Aparecida Moreira

APRESENTAÇÃO

ALÉM DO MITO NÓRDICO: A ORIGEM DO BLACK METAL EM SANTA CATARINA (1988-2015)

Em um mundo onde as narrativas culturais globais frequentemente ofuscam histórias locais, "Além do Mito Nórdico" surge como um trabalho seminal, uma investigação corajosa e meticulosa que ilumina um capítulo único e negligenciado da história musical brasileira. Este livro transcende a mera crônica de um gênero musical para se firmar como uma significativa contribuição aos campos da História, da Sociologia e dos Estudos Culturais.

A obra parte de uma premissa poderosa e descolonizadora: desconstruir a noção hegemônica de que o Black Metal é um fenômeno padronizado, cujo epicentro e modelo incontestável reside na Escandinávia, em especial na Noruega dos anos 1990, com seus mitos fundadores envoltos em crimes, incêndios e sensacionalismo midiático. Através de uma pesquisa profunda e original, o autor demonstra como esse "mito nórdico" foi um produto midiático—um "acontecimento-monstro", nas palavras de Pierre Nora—cuja ressonância global criou uma lente distorcida através da qual todas as outras cenas foram, por anos, interpretadas.

O cerne desta obra está no mapeamento e na análise do desenvolvimento do Black Metal em Santa Catarina entre 1988 e 2015. Com rigor acadêmico, combina a História Oral—entrevistando os próprios protagonistas da cena—com uma vasta análise documental de fanzines, cartazes, registros de festivais e a transição das redes de comunicação analógica para as plataformas digitais. O resultado é um retrato vívido de uma cena pulsante, autônoma e complexa, que floresceu não na capital, Florianópolis, mas sim no interior do estado, em cidades como Guaramirim, Timbó, Joinville e Corupá.

O livro é estruturado em duas grandes partes que dialogam entre si. A primeira desmonta, peça por peça, a construção midiática do "Espectro do Norte", analisando as figuras de Varg Vikernes (Burzum) e Euronymous (Mayhem) não como ícones a serem reverenciados, mas como produtos de uma espetacularização jornalística que obscureceu suas trajetórias reais e impôs um arquétipo ao gênero.

A segunda parte, o grande trunfo da obra, adentra o cenário catarinense. Revela uma história de resistência, colaboração e ativismo, onde bandas pioneiras como a Necrobutcher, já em 1988, forjavam uma identidade própria, mesclando a estética extrema com críticas antirreligiosas e políticas. A cena catarinense se mostrou notavelmente plural, com uma

convivência harmoniosa entre diferentes vertentes do metal e uma postura ativista que, ao contrário do modelo norueguês, privilegia a transformação cultural pacífica e o embate ideológico no cotidiano, rejeitando a violência.

Questões centrais para a identidade do gênero, como o uso facultativo do *corpse paint* e as diversas interpretações do satanismo—que vão da mera provocação a uma crítica filosófica às instituições—são exploradas com nuance, mostrando como foram ressignificadas no contexto local.

"Além do Mito Nórdico" é, portanto, mais do que a história de um estilo musical em uma região específica. É um convite para repensarmos como as culturas periféricas assimilam, adaptam e reinventam influências globais, criando algo singular e legítimo. É um livro essencial para historiadores, sociólogos, amantes da música e para qualquer um que queira compreender as complexas dinâmicas entre cultura global e identidade local.

Esta obra não apenas preenche uma lacuna crucial na historiografia musical brasileira, mas também se ergue como um marco, desafiando verdades cristalizadas e inaugurando e necessário caminho para os estudos sobre o heavy metal no Brasil.

Adentre estas páginas e descubra a história que floresceu além do mito.

SUMÁRIO

PREFÁCIO
APRESENTAÇÃO

INTRODUÇÃO 12
CAPÍTULO 1 18

O ESPECTRO DO NORTE – MEDIATEZACÃO, MITOS FUNDADORES E A
RESSONÂNCIA GLOBAL DO *BLACK METAL* NORUEGUÊS

CAPÍTULO 2 45

ALVORECER DAS LÂMINAS: *BLACK METAL* EM SC (1988-2015)

CONSIDERAÇÕES FINAIS 75

REFERÊNCIAS 78

LISTA DE PESSOAS / BANDAS ENTREVISTADAS 83

SOBRE O AUTOR 84

INTRODUÇÃO

O presente estudo, intitulado "Alvorecer das Lâminas: O Desenvolvimento do Black Metal em Santa Catarina (1988-2015)", transcende a mera documentação de um fenômeno musical para se aprofundar nas complexas interações entre uma subcultura musical extrema, o contexto social e político de Santa Catarina, e as dinâmicas de midiaticização que moldaram sua percepção pública. Originalmente concebido como um Trabalho de Conclusão de Curso em História, esta obra é o resultado de uma jornada de pesquisa intensa e, por vezes, desafiadora, que culminou em uma reescrita motivada pela paixão e pela resiliência acadêmica. A narrativa dessa reescrita, embora pessoal, serve como um metarrelato sobre os desafios da pesquisa em campo e a relação intrínseca do historiador com seu objeto de estudo.

Apesar do crescente interesse acadêmico por subculturas musicais, o *black metal*, particularmente em suas manifestações regionais no Brasil, permanece um campo de estudo relativamente inexplorado. Para compreender a cena musical do black metal em Santa Catarina, é crucial primeiramente definir o conceito de "cena musical". Conforme a visão de Will Straw, cena é "um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação" (Straw, 1991, p. 494). Complementando essa perspectiva, Janotti Junior e Almeida (2011) fornecem uma definição mais abrangente, afirmando que "o que caracteriza uma cena musical são as interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano onde a música é consumida" (Janotti Junior; Almeida, 2011, p. 10).

A historiografia da música brasileira, embora rica em análises sobre diversos gêneros, ainda apresenta lacunas significativas no que tange às vertentes mais extremas do rock, especialmente fora dos grandes centros urbanos. Diante desse cenário, a questão central que norteia esta pesquisa é: Como o black metal se desenvolveu e se singularizou em Santa Catarina entre 1988 e 2015, e de que maneira as dinâmicas locais e globais, incluindo a midiaticização e as tensões ideológicas, influenciaram sua trajetória e percepção?

Esta pesquisa foi elaborada como requisito para a conclusão do curso de Licenciatura em História sob orientação do Professor Dr. Emerson Campos, tendo como título "Alvorecer Das Lâminas: o Desenvolvimento do Black Metal em Santa Catarina (1988 - 2015)", cujo objetivo principal é documentar e compreender a inserção da esfera mais extrema do rock em seu meio cultural no estado de Santa Catarina, no período de 1988 a

2015.

A relevância deste estudo é heterogêneo e se manifesta em diversas dimensões. Primeiramente, ele preenche uma lacuna acadêmica significativa ao oferecer uma análise dedicada e aprofundada sobre o rock em Santa Catarina, contribuindo para a expansão do conhecimento sobre as subculturas musicais no Brasil. A ausência de trabalhos que se dediquem, exclusivamente, ao gênero musical *black metal* no estado de Santa Catarina motivou a investigação sobre essa significativa e crescente esfera do extreme rock no cenário cultural brasileiro.

Em segundo lugar, ao examinar as especificidades de uma cena regional, o trabalho desafia a ideia de uma "padronização" universal do *black metal*, frequentemente associada ao cenário escandinavo, e propõe uma compreensão mais matizada das apropriações e ressignificações locais. A presente pesquisa tem como pretensão central a desconstrução da ideia de uma "padronização" universal do *black metal*, uma narrativa frequentemente associada ao cenário escandinavo. Para tanto, este estudo se dedica a analisar o desenvolvimento e as singularidades do gênero no estado de Santa Catarina.

Além disso, a pesquisa oferece *insights* valiosos para os estudos culturais e sociais, ao analisar como um gênero musical pode se tornar um espaço de expressão de identidades, conflitos e ativismos, refletindo e, por vezes, contestando as estruturas sociais e políticas de seu tempo. A trajetória pessoal do pesquisador com o objeto de estudo, conforme discutido por Antoine Prost, adiciona uma camada metodológica singular, permitindo uma imersão e compreensão "a partir do interior" do fenômeno, ao mesmo tempo, em que exige um rigoroso distanciamento crítico para garantir a objetividade acadêmica. A afinidade do pesquisador com o tema, estabelecida desde a adolescência, posiciona-o em uma tríade analítica: testemunha, personagem e, sobretudo, historiador. Neste último papel, impõe-se a necessidade de um distanciamento crítico que possibilite a devida problematização do objeto de estudo, superando a perspectiva de apreciador para, assim, realizar uma análise academicamente fundamentada.

A construção argumentativa desta obra alicerça-se em um referencial teórico diversificado, cuidadosamente selecionado para iluminar as múltiplas facetas do black metal catarinense. A fundamentação deste estudo foi estabelecida a partir de um referencial teórico e documental diversificado. A pesquisa se apoiou em trabalhos acadêmicos relevantes, incluindo o artigo de Marlos Citon (2013) e as dissertações de mestrado de Leonardo C. Campoy (2006) e Lucas Lopes de Moraes (2014), que oferecem perspectivas cruciais para a análise.

A compreensão da repercussão midiática dos eventos associados ao black metal norueguês, e sua subsequente influência global, será analisada à luz do conceito de Renascimento do Acontecimento de François Dosse (2013), complementado pela noção de acontecimento-monstro proposta por Pierre Nora (1972).

Esses referenciais permitirão desvendar como certos eventos, como os incêndios de igrejas e os assassinatos na Noruega, transcenderam o âmbito local e se tornaram fenômenos de grande visibilidade, moldando a imagem pública do black metal e influenciando sua recepção em diferentes contextos, incluindo o brasileiro. Paralelamente, foram utilizadas fontes jornalísticas para capturar o contexto midiático e cultural do movimento, como a reportagem "O metal mineiro pelos olhos noruegueses de Fenriz do Darkthrone", publicada por Sávio Vilela no blog Desova (2014), e a matéria "ARSON... DEATH...SATANIC RITUAL... THE UGLY TRUTH ABOUT BLACK METAL", da revista inglesa Kerrang (1993). Por fim, o documentário *Until the Light Takes Us* (2008), dirigido por Aaron Aites e Audrey Ewell, complementou as fontes textuais, fornecendo um panorama visual e narrativo essencial para o tema.

Para desconstruir a ideia de uma "padronização" do extreme rock e enfatizar as particularidades da cena catarinense, recorrer-se-á ao conceito de mito fundador, formulado por Elton Medeiros (2014), que enfatiza o aspecto heroico e moralizante na constituição de um grupo social. Este conceito será fundamental para analisar como narrativas heroicas e moralizantes podem ser construídas em torno de um grupo social, e como essas narrativas podem ser desafiadas e ressignificadas em contextos específicos. A apropriação do satanismo pelos adeptos do *black metal*, um tema recorrente e controverso, será examinada sob a perspectiva teórica de Nicolas Walzer (2009), que oferece ferramentas para compreender as diferentes formas de manifestação e significado do satanismo na subcultura.

Adicionalmente, o estudo dialoga com a produção acadêmica já existente sobre o *black metal* no Brasil. No âmbito da historiografia do extreme rock, observa-se uma produção acadêmica ainda incipiente em comparação com a de outros gêneros musicais. Nesse contexto, a dissertação de mestrado do antropólogo Leonardo C. Campoy (2006), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, emerge como uma referência fundamental para a compreensão do *black metal* no Brasil. Em sua análise etnográfica, Campoy explora o gênero e suas ramificações, como o satanismo, o *pagan metal* e o *National Socialist Black Metal* (NSBM), postulando que o *black metal*, enquanto "prática urbana", opera tanto como uma "leitura do mal através de sua música" quanto como uma "dramatização do mal através

dos seus shows". O autor destaca o caráter blasfemador do gênero, que se manifesta em um ataque simbólico contra os valores e instituições da "sociedade judaico-cristã", cuja doutrina é percebida como moralizante e subjugadora. A obra de Campoy é crucial para a compreensão do comportamento e da cosmovisão dos adeptos dessa vertente musical.

Em consonância com a linha de pesquisa de Campoy, o trabalho de Lucas Lopes de Moraes (2014), da Universidade de São Paulo, aprofunda a análise ao traçar as diferentes formas e relações de sociabilidade entre os membros do *black metal* na região metropolitana de São Paulo e em cidades do interior. Moraes (2014) realiza um rigoroso levantamento das principais bandas do início dos anos 1980, identificando as características que se tornaram estruturantes para essa subcultura: a oposição às religiões judaico-cristãs, o satanismo, o uso da maquiagem corpse paint e a sonoridade distintiva.

Um referencial central para este estudo é o artigo de Marlon Citon (2013), que propõe uma discussão sobre as relações (inter)nacionais do movimento do *Black Metal*. Citon divide as influências em dois momentos cruciais da "Onda do *Black Metal*": a primeira, nos anos 1980, marcada por bandas brasileiras como Sarcófago e Vulcano, e a segunda, nos anos 1990, com o surgimento da cena norueguesa e suas controvérsias.

A presente pesquisa adota uma abordagem metodológica que, com a devida cautela, integra a experiência do pesquisador com a análise crítica das fontes documentais e bibliográficas existentes. O estudo contribui para o avanço do conhecimento ao abordar uma lacuna nas ciências humanas: a ausência de trabalhos que se dediquem, de forma exclusiva, ao gênero musical *black metal* no estado de Santa Catarina. Essa ausência motivou a investigação sobre essa significativa e crescente esfera do extreme rock no cenário cultural brasileiro.

A metodologia empregada combina elementos da História Oral, por meio de entrevistas com participantes e membros de bandas da cena catarinense, com a análise documental de materiais como zines, cartazes de eventos, registros de festivais (Otacílio Costa Rock Fest, River Rock Festival, Orquídea Rock Festival, Trento From Hell, Celebração nos Bosques de Satã) e a análise de conteúdo de plataformas virtuais (Orkut, Facebook, sites e blogs) que mediaram a comunicação e a divulgação da cena ao longo do tempo. O levantamento de eventos de rock'n'roll realizados entre 1990 e 2015, com foco em festivais notórios como o Otacílio Costa Rock Fest, River Rock Festival, Orquídea Rock Festival e Trento From Hell, revelou um crescente espaço para as bandas de *black metal*. A análise dessas fontes documentais evidenciou a inserção progressiva do gênero nesses eventos, culminando na realização de festivais dedicados exclusivamente a ele, como as diversas

edições da "Celebração nos Bosques de Satã" em Guaramirim-SC. Tais eventos demonstram a articulação e a preocupação dos organizadores em oferecer uma estrutura satisfatória, mesmo sem patrocínio, garantindo a acomodação de participantes e a viabilidade dos shows em diferentes cidades e contextos, sejam eles urbanos ou rurais.

A pesquisa também revelou a evolução das redes de contato e promoção da cena. Durante a década de 1990, a comunicação e a divulgação se davam, predominantemente, pela troca de cartas e zines, além do uso de cartazes em lojas especializadas e espaços de sociabilidade. No entanto, com o advento da internet após os anos 2000, as redes de contato foram significativamente ampliadas, com a proliferação de plataformas virtuais como Orkut, Facebook, sites e blogs. Essa transição tecnológica favoreceu o alcance e a difusão do material das bandas e a promoção de eventos em uma escala muito maior do que a da era analógica.

A experiência do pesquisador, que se posiciona como testemunha, personagem e historiador, é um elemento central da metodologia. Conforme Antoine Prost (2008) argumenta:

O conhecimento íntimo fornecido por eles a respeito do objeto de estudo constitui um triunfo insubstituível: conhecer, a partir do interior, como as coisas podem passar-se no âmago do grupo que é objeto de análise, acaba por sugerir hipóteses, orientar em direção de documentos e fatos que passariam despercebidos para o observador externo. (p.89).

No entanto, essa proximidade exige um constante exercício de distanciamento crítico, para evitar que a paixão "obceque" a análise e os fatos sejam aceitos "de forma precipitada, sem os construir com o devido cuidado". Como o próprio autor ressalta:

A paixão acaba por obcecar; ela inspira a disposição de comprovar tanto os erros, quanto os acertos (...). Por eximir-se de confessar sua vontade de proceder a um ajuste de contas ou de corrigir os erros, o historiador corre o risco de aceitar fatos de forma precipitada, sem construí-los com o devido cuidado, atribuindo-lhes uma importância exagerada (p. 89).

A narrativa da reescrita do TCC, apresentada na "Apresentação" original, será recontextualizada em um prefácio ou nota do autor, servindo como um metarrelato sobre os desafios e as recompensas da pesquisa em campo e da relação do historiador com seu objeto.

Para melhor organizar e aprofundar a discussão, o livro será estruturado em três partes principais, cada uma delas desdobrando-se em dois capítulos específicos:

Parte I: As Origens e a Midiatização do *Black Metal*

Esta parte explorará o surgimento do *black metal* na Noruega, a figura de Varg Vikernes e a construção midiática de sua imagem. Serão analisados os eventos conhecidos e tidos como característicos do *black metal* em um fenômeno global, utilizando os conceitos de Renascimento do Acontecimento e acontecimento-monstro para compreender a ressonância desses eventos no Brasil.

Parte II: O *Black Metal* em Santa Catarina: História, Cenas e Protagonistas

Esta parte, o cerne do livro, será dedicada à análise do desenvolvimento do *black metal* em Santa Catarina. Serão abordados temas como a formação da cena, a organização de eventos, a transição da comunicação analógica para a digital, e a atuação de bandas e protagonistas locais. A discussão sobre o uso do corpse paint será um ponto de partida para explorar questões de identidade e pertencimento.

Parte III: Ideologias, Conflitos e o Futuro do *Black Metal* Catarinense

Esta parte aprofundará as discussões sobre as vertentes ideológicas presentes na cena catarinense, com foco na questão do NSBM e nas reações a ele. Serão analisadas as tensões e os conflitos internos, bem como as perspectivas futuras para o *black metal* em Santa Catarina, considerando as transformações sociais e culturais.

"Além do Mito Nórdico" busca oferecer uma contribuição significativa para a historiografia da música e para os estudos culturais no Brasil, ao lançar luz sobre um fenômeno musical complexo e muitas vezes estigmatizado. Ao combinar rigor acadêmico com a paixão pelo objeto de estudo, esta obra visa não apenas documentar a história do *black metal* em Santa Catarina, mas também provocar reflexões sobre as relações entre arte, sociedade e ideologia, e sobre o papel da pesquisa histórica na compreensão de fenômenos contemporâneos.

CAPÍTULO 1

O ESPECTRO DO NORTE – MIDIATIZAÇÃO, MITOS FUNDADORES E A RESSONÂNCIA GLOBAL DO *BLACK METAL* NORUEGUÊS

Este capítulo se propõe a desvendar as origens e a complexa midiatização do *black metal*, com um foco particular na cena norueguesa e na figura de Varg Vikernes. Conforme delineado na Introdução, a Parte I deste livro visa explorar como os eventos na Noruega transformaram o *black metal* em um fenômeno global, utilizando os conceitos de Renascimento do Acontecimento de François Dosse e acontecimento-monstro de Pierre Nora para compreender a ressonância desses eventos no Brasil. A análise aqui empreendida busca ir além da superfície sensacionalista, investigando as camadas de significado e as disputas narrativas que moldaram a percepção pública do gênero.

O QUE É *BLACK METAL*? Uma Definição Para Além da Sonoridade

O *black metal*, mais do que uma mera ramificação do *heavy metal*, constitui um universo cultural complexo, onde a sonoridade se entrelaça indissociavelmente com uma ideologia intrínseca e um comportamento distintivo de seus músicos e apreciadores (Campoy, 2010; Moraes, 2014). Diferentemente de qualquer outra vertente musical, especialmente no Brasil, o *black metal* tem em sua matéria-prima o combate a um inimigo claro e definido: a moral judaico-cristã. É a vertente mais polêmica dentro do rock, composta por uma heterogeneidade significativa: satanismo, paganismo, misantropia e o nacional-socialismo, são as ramificações mais conhecidas, cada qual tendo diferentes interpretações pelos adeptos e músicos. Segundo o antropólogo Leonardo C. Campoy (2010):

O black metal enquanto prática urbana formula, ao mesmo tempo, uma leitura do mal através de sua música e uma dramatização do mal através dos seus shows. Seus músicos e apreciadores são enfáticos quanto ao caráter blasfemador de suas músicas. E a blasfêmia está na oposição aos valores e princípios do que chamam "sociedade judaico cristã" (p.1).

Para o doutor em sociologia Nicolas Walzer (2009), o perfil desses adeptos se encontra pela filosofia "*subversif*":

O metal extremo é um movimento que reivindica sistemas de crenças marginais e subversivas. As produções artísticas giram em torno do caráter negador de Satanás. Os participantes querem expressar sua rejeição ao conformismo e às "hipocrisias"

mediáticas e políticas. Muitos são negativistas no sentido de que tendem a denegrir qualquer entidade estabelecida como sistema (p.14-15)¹.

Essa batalha transformada em arte não se enquadra dentro dos padrões comerciais brasileiros, por isso não circula dentro das grandes mídias como TV, rádio, jornais e revistas (eletrônicas) de grande audiência e tão pouco possui algum tipo de investimento de grandes empresas para a realização de eventos e shows, restringindo-se no universo underground. Porém, como afirma Campoy (2010):

O que rege a lógica de funcionamento do underground é o princípio da retribuição. Para as bandas que participam dos eventos no underground não há cachê, garantia de equipamentos de qualidade, hospedagem, alimentação, ou seja, não há espaço para as exigências das bandas profissionais. Contra a lógica mercadológica há o 'apoio' mútuo, já que os organizadores e praticantes sempre 'dão uma força' para compensar os gastos e o pouco retorno financeiro dos shows (p.1).

Entre os apreciadores brasileiros desta vertente musical há consenso que a banda inglesa Venom (1979) é o marco inicial do extremo rock. Seu primeiro álbum, *Welcome to Hell*, foi publicado em 1981, e o segundo, em 1984, intitulado *Black Metal*, cujo nome serviu de inspiração para a nova vertente do *heavy metal*. A arte foi projetada por Conrad "Cronos" Lant, o vocalista e baixista da banda. Conforme o site *Venom's Legions* (s.d) , o próprio Conrad Lant afirmou: "Eu criei os logotipos da banda e comecei a incorporar pentagramas e imagens satânicas sombrias na minha arte".

Figura 1: Black Metal



Fonte: Venom's Legions, [s. d.]

¹Texto original: Le metal extrême est un mouvement revendiquant des systèmes de croyance marginaux et subversifs. Les productions artistiques gravitent autour du caractère négateur de Satan. Les acteurs veulent exprimer leur rejet du conformisme et des "hypocrisies" médiatiques et politiques. Beaucoup sont negativistes dans le sens où ils ont tendance à dénigrer toute entité établie en système.

Entre o surgimento da banda Venom e o início dos anos de 1990, centenas e, talvez, até milhares de bandas de extremo rock surgiram pelo mundo afora, apresentando algumas características básicas comuns, como o vocal gutural; a velocidade rítmica; temas líricos voltados ao satanismo e misantropia; estética agressiva; e uma performance teatral. Entre as mais conhecidas, temos a Hellhammer (1982), Celtic Frost (1984), Mercyful Fate (1981), Bathory (1983), King Diamond (1985), Vulcano (1980), Sarcófago (1985), Placenta (1985), Samael (1987), Rotting Christ (1987), Necrobutcher (1988), Mystifier (1989) e Suppurated Fetus (1989).

O visual é agressivo, tanto em roupas escuras quanto na produção artística: uso de correntes, spikes, coturnos, armas brancas, cintos com balas de armas de fogo, cruz católica invertida, pentagrama, *corpse paint* e uso de pseudônimos por membros de algumas bandas. Esses detalhes são “elementos que mais tarde serão reconhecidos como emblemas e características próprias do *black metal*” (Moraes, 2014, p.43), afastando-se definitivamente, assim, das demais vertentes do rock, como o *thrash* e *death metal*.

O ESPECTRO DO NORTE: A Gênese Norueguesa e a Construção do "Mito Fundador"

O crescimento do *black metal* coincidiria com o aniversário de mil anos do Cristianismo na Noruega, quando dois reis pagãos, Olaf I Tryggvason em 955, e Olaf II Haraldsson, em 1015, violentamente impuseram a religião à costa oeste da Noruega e precipitaram o fim da era Viking. Ao estudar as atrocidades perpetradas pela cruz ostentada por seus antepassados, as bandas *black metal* adoradoras do pentagrama achavam um ambicioso objetivo que elevasse as piadas satânicas ao *status* de uma *jihad* religiosa: eliminar o Cristianismo da mesma forma que ele havia invadido o país – violentamente -, e fazer com que a Noruega retornasse à condição natural de harmonia espiritual (Christe, 2010).

O *black metal* teve sua difusão maciça ao nível mundial em meados dos anos de 1990, após alguns músicos e apreciadores noruegueses estarem envolvidos em casos de assassinatos e queimas de igrejas, alguns jornalistas, como o Finn Bjorn Tonder, os acusaram de pertencerem a uma "máfia satânica". O jovem Oystein Aarseth, conhecido como Euronymous, em 1991 abriu a primeira loja de discos de *heavy metal* em Oslo chamada *Helvete*, tornando um pequeno espaço de sociabilidade entre seus pares. Suas frequentes reuniões e encontros geraram o *Inner Circle*, um grupo de jovens que se autodenominavam “satanistas” e desejavam banir o cristianismo de suas terras.

Os membros mais ilustres eram: Euronymous (líder) do Mayhem, Faust e Samoth do Emperor e Varg Vikernes (Count Grishnackh) do Burzum. Esses grupos adotaram uma nova perspectiva diante do próprio *black metal*, ao radicalizar os elementos legados pelas bandas pioneiras, impulsionando um fenômeno que ultrapassou os limites desse gênero musical e transformou-se em uma produção cultural de amplo alcance (Moynihan; Soderlind, 1998).

O EFEITO COLATERAL DO ACONTECIMENTO MONSTRO: A Ressonância da Era dos Deuses Nórdicos no Brasil

Em consonância com o historiador Pierre Nora, o acontecimento na modernidade do século XX é reconfigurado pela velocidade de disseminação dos meios de comunicação de massa. Essa aceleração, aliada ao sensacionalismo, caracteriza o que ele denomina de “acontecimento monstro”, onde a tecnologia a serviço da *mass media* gera uma supervalorização dos fatos contemporâneos. Complementando essa perspectiva, François Dosse observa a centralidade crescente da fabricação midiática na difusão da informação e sua posição de “aquartelamento entre o que aconteceu e sua projeção espetacularizada” (Dosse, 2013, p. 262).

Essa dinâmica teórica encontra uma ilustração concreta nos incêndios das igrejas Stave na Noruega, patrimônios medievais de grande valor histórico e cultural. Em 6 de junho de 1992, a Fantoft Stave Church, em Fana, Bergen, foi consumida pelo fogo, seguida pela Holmenkollen Chapel, em Oslo, em 23 de agosto do mesmo ano. A princípio tratados como acidentes, esses eventos ganharam contornos de uma atitude premeditada à medida que a lista de incêndios crescia. A espetacularização tomou conta dos noticiários noruegueses e da mídia internacional, como evidenciado nas edições de março e agosto de 1993 da revista britânica *Kerrang!* (n. 436 e n. 457). Tais veículos, ao noticiar os eventos, priorizaram narrativas sensacionalistas centradas em temas como “incêndio às igrejas”, “máfia satânica” e “assassinatos”, transformando a tragédia em um espetáculo midiático que reverberou globalmente.

A velocidade do processo produtivo do acontecimento e sua dramatização se tornou fundamental para a supervalorização dos fatos do presente, promovido pelas mídias, são duas coisas distintas que seus produtores desejam nos fazer enxergar como uma só, característica da modernidade. A repercussão e causas do acontecimento renascido ao longo do tempo impõe ao historiador a necessidade de codificar a construção desse fenômeno, que cada vez mais estão reféns do método de sua propagação. Para Pierre Nora,

assim:

Como a verdade, o acontecimento é sempre revolucionário, o grão de areia na máquina, o acidente que transforma inadvertidamente [...] ele fabrica o inteligível, nos bombardeia com um conhecimento interrogativo, enucleado, sem sentido, que espera de nós seu sentido (Nora, 1977, p.219-220).

Desde 1992, quando se deu início aos atentados às igrejas norueguesas, os meios de comunicação atribuíam tais crimes a grupos “satanistas” mesmo sem nenhuma evidência ou questionamento/problematização desses fatos, cujo conteúdo se limitava apenas ao relato da depredação, dificultando uma possível compreensão das pessoas sobre esses episódios. Somente após um ano esses eventos passaram a ser associados à cena *black metal* norueguês.

Figura 2: Revista Kerrang! - 27 de março de 1993 - Edição 436



Fonte: crazyaboutmagazines

A revista inglesa Kerrang na edição de março de 1993, dedicou seis páginas ao *black metal* norueguês, destacando em sua capa: “*Arson-Death Satanic Ritual- The ugly truth about black metal*”, cuja imagem central de maior destaque é uma foto de Varg Vikernes com os cabelos cobrindo uma parte do rosto segurando dois punhais, sugerindo um ar de agressividade. É noticiada de forma sensacionalista a morte de Oystein Aarset: *Euronymous Murdered! Black Metal ‘Godfather’ stabbed to death; rival Swedish Satanists suspected!* No final da matéria se compromete: “*A full analysis of the repercussions of his death will appear in the next week’s Kerrang!*” Faz uma breve retrospectiva da banda Mayhem, ressaltando o suicídio do ex-vocalista Dead em 1991, a rivalidade entre os músicos noruegueses e suecos, além de preencher algumas lacunas com alguns depoimentos que acusavam Varg Vikernes como o principal articulador dos atentados contra as igrejas. Todas as seis páginas foram preenchidas por notícias de crimes, queima de igrejas e assassinatos, e entrevistas que denotam o sentimento de ódio, desprezo e vingança entre os membros e do *black metal* nórdico, temas que ressoam nas mídias até os dias atuais.

O acontecimento monstro não é apenas aquele que sai da linha do comum, “mas porque a redundância intrínseca ao sistema tende a produzir o sensacional, fabrica permanentemente a novidade, alimenta a fome de acontecimentos (Nora, 1977, p. 248-249)”. Percebe-se que “com a condição de que presente, dominado pela tirania do acontecimento, ficou proibido de resistir na história, ficou entendido que a história seria construída sobre o acontecimento. [...] Era os mass media que começava a pertencer o monopólio da história.” (Nora, 1977, p.245).

Para desenvolver seu estudo sobre o acontecimento monstro, Nora divide sua análise em três partes: a produção do acontecimento; as metamorfoses do acontecimento; e por fim os paradoxos do acontecimento. Porém, é possível acrescentar outro item: o efeito colateral do acontecimento, causado/provocado pelo acontecimento monstro, e por ela começará o desenrolar do trabalho. O efeito colateral do acontecimento (monstro) está estritamente vinculado a uma recepção de notícias sensacionalistas que, publicada maciçamente durante anos, por algum motivo, alteraria o comportamento/crença de uma sociedade, não em sua totalidade, mas uma parcela da esfera cultural, política ou mesmo religiosa.

No caso desta pesquisa, ele viria se tornar, não uma verdade, mas uma verossimilhança por parte da grande maioria das pessoas envolvidas, direta ou indiretamente, com o *black metal* brasileiro. Foi desencadeada fortemente uma “ideia da construção de um registro, uma história oficial, que aponte supostas origens e realce os valores e virtudes de uma ou outra sociedade” (Eliade, 2002, p. 7-8). Aqui refere-se à

imagem de um “mito fundador” que fora construído a partir das atitudes de alguns adeptos ao *black metal* norueguês, principalmente a imagem de Varg Vikernes e das bandas Mayhem e Darkthrone.

Outros exemplos proporcionam observar com clareza o efeito colateral do acontecimento monstro na esfera do *black metal* brasileiro. Por exemplo, apesar dos eventos criminosos terem acontecido de forma exclusivamente isolada na Noruega e na Suécia, entre os anos de 1992 e 1996, no Brasil essas informações foram cristalizadas como uma forma de “padronização” da vertente do extremo rock, observado pelo imaginário popular de que lá “eles vivem o que cantam” (Campoy. 2006, p.24). Tais eventos foram o suficiente para marcar um “antes e depois” na linhagem que seguiria o *black metal*, tendo os noruegueses como norteadores máximos de como se deve agir e se comportar.

Passados mais de quatorze anos da difusão do momento épico, no Brasil ainda percebemos esse impacto entre escritos e análises: entrevistas, matérias sobre shows e até trabalhos acadêmicos, exaltando e curvando-se diante dos músicos “vikings” do início dos anos 1990.

A DESCONSTRUÇÃO DO MITO: O *Black Metal* Brasileiro e a Crítica à Padronização

O historiador Marlos Citon (2013) analisa o desenvolvimento do *black metal* na cidade de Curitiba nos anos de 1990, tendo como base duas bandas locais do período: Muder Rape e Amen Corner, ambas de 1992, tendo como fontes as letras e imagens presentes nos encartes dos vinis, destacando as relações do movimento nacional e internacional.

Figura 3: EP “The Final Celebration”



Fonte: Banda Amen Corner. Facebook, 2011.

Citon (2013, p.6) propõe uma divisão em "ondas" para o *black metal*:

A Primeira Onda de Black Metal refere-se a bandas de Black Metal dos anos 1980, possuindo estrutura e sonoridade próxima aos outros subgêneros da música extrema. A originalidade ocorreria pela pouca estruturação musical, baixa qualidade de gravação de álbuns e letras abordando o Satanismo. Em contrapartida (sic), a Segunda Onda de Black Metal confere a bandas de Black Metal dos anos 1990, possuindo estrutura de riffs diferentes, letras abordando tanto o Satanismo quanto Misanthropia, uso comum de Corpse Paint. (gritos do autor).

Contudo, uma análise mais aprofundada revela que as características apresentadas para legitimar a "segunda onda" já estavam completamente identificadas nos anos de 1980. Apenas para elucidar: o uso do personagem Satã nas letras há em dezenas de bandas, entre as mais conhecidas temos Venom, Black Sabbath, Diamond, Hellhammer e Celtic Frost. No Brasil a banda mineira Sarcófago trabalhava com essa temática desde seus primeiros trabalhos, como as demos "Satanic Lust"; e "The Black Vomit", ambas lançadas em 1986; o *corpse paint* era usado por inúmeros grupos de rock, como KISS na década de 1970,

Sarcófago, Insulter, King Diamond, Mayhem e Necrobutcher nos anos de 1980, entre tantas outras. Quanto à estrutura dos "riffs", não foi especificado a que se referia esse "diferente" ou mostrado algum exemplo para os leitores poderem analisar. Todas as características que deveriam marcar a ruptura entre as "ondas" continuam presentes "na primeira onda".

Para Citon (2013) além desses "detalhes" apresentados, afirma que "o conceito de padronização refere-se a um tipo de sonoridade, imagem, concepções instituídas por, principalmente, três bandas norueguesas: Mayhem, Burzum e Darkthrone". Vale lembrar que a primeira banda que o autor se refere é de 1984, e a terceira é de 1986 destoando o próprio argumento quando afirmou que "a Segunda Onda de Black Metal confere a bandas de *black metal* dos anos 1990", ficando assim toda a padronização por conta apenas de um único músico: Varg Vikernes (único membro da banda Burzum, 1991).

Citon (2013) não é o único a observar que os noruegueses representam a maior referência para o *black metal* brasileiro. Dois antropólogos que se dedicaram a estudar sobre o tema com profundidade e não apenas vão à mesma direção, como fazem um diagnóstico preciso:

Segundo Lucas Lopes Moraes:

No Brasil, inúmeras bandas serão fundadas diretamente influenciadas pelo black metal lapidado pelos noruegueses, contudo, já no meio da década de 1990 a banda brasileira Sarcófago apresentava em sua sonoridade, letras e vestimentas, elementos desse fenômeno musical incipiente, ao ponto de ser tratada como uma das maiores influências dos escandinavos, que teriam se inspirado na pintura corporal dos brasileiros para compor aquilo que passou a ser conhecida como a *corpse paint* (pintura cadavérica) (2014, p.9) (grifos meus).

Ao afirmar que bandas brasileiras foram fundadas "diretamente influenciadas pelo *black metal* lapidado pelos noruegueses", Moraes concede um papel de agência histórica primordial à Noruega. O texto contrapõe essa visão ao lembrar que o próprio elemento estético mais icônico do gênero, o *corpse paint*, tem sua origem frequentemente atribuída aos brasileiros do Sarcófago, influenciando os próprios nórdicos. Esta inversão de influência questiona a narrativa de um fluxo cultural unidirecional (Norte - Sul).

Ao encontro desta análise, o antropólogo Campoy nos oferece uma precisa direção:

O efeito desses acontecimentos noruegueses (queima das igrejas) chamemos assim, foram e ainda são arrebatadores entre os praticantes de black metal. Podemos dizer que todo o estilo do black metal que estamos descrevendo neste item [as ramificações do mal: misantropia, luciferianismo, paganismo e nacional socialismo] é uma imitação, com alguns poucos ajustes, do black metal constituído por bandas como o Burzum e o Mayhem, desde a música até o visual e a ideologia satânica (Campoy, 2006, p.24) (grifos meus).

A perspectiva de Leonardo Campoy (2006), ao caracterizar o *black metal* brasileiro como "uma imitação, com alguns poucos ajustes" do modelo norueguês, é sintomática do que se pode chamar de viés de autoridade midiática na academia. Sua análise, embora seminal, acaba por reproduzir e legitimar o próprio "efeito colateral do acontecimento monstro" que ele descreve. Campoy concede um peso determinante aos eventos criminosos noruegueses e à estética que os cercou, interpretando a cena brasileira principalmente através do prisma dessa repercussão espetacularizada. Dessa forma, sua conclusão subestima a agência e a originalidade das cenas locais, que não apenas assimilaram influências, mas as reinterpretaram ativamente num contexto sociocultural distinto, marcado por um anticristianismo mais filosófico e menos performático-violento. Sua fala, portanto, mais do que descrever uma realidade, revela como o imaginário construído pela mídia sobre o "mal nórdico" tornou-se um paradigma tão forte a ponto de orientar até mesmo a análise acadêmica, ofuscando as trajetórias paralelas e autônomas do gênero.

Essa visão, ao enquadrar a produção nacional como mera derivativa, ignora a pré-existência de elementos estéticos e temáticos fundamentais do *black metal* no Brasil anteriormente aos anos 1990, como atestam bandas pioneiras como Sarcófago, Vulcano, Placenta. Consequentemente, Campoy acaba por consolidar uma leitura eurocêntrica da história do gênero, onde a periferia (Brasil) só adquire significado em relação a um centro supostamente originário (Noruega). Esta posição não apenas simplifica a complexa rede de influências globais do metal extremo, mas também negligencia a capacidade de artistas brasileiros em forjar uma identidade singular, descolada da simples emulação de um arquétipo midiático escandinavo.

O resultado da influência nórdica, além da esfera acadêmica, é notável em outros segmentos. Para finalizar os exemplos do efeito colateral do acontecimento monstro, será analisado uma matéria feita pelo jornalista Sávio Vilela publicado em seu blog, DESOVA, em 31 de janeiro de 2014, intitulado: "O METAL MINEIRO PELOS OLHOS NORUEGUESES DE FENRIZ, DO DARKTHRONE", lemos na introdução:

Ainda tem aqueles que têm orgulho de morar na cidade de onde surgiu o Sarcófago. 'O pai do black metal moderno', alguns se arriscam a dizer. É dito que a banda é responsável por influenciar diversos grupos pelo mundo inteiro por conta da sua música rápida e caótica, seu visual agressivo e suas temáticas satanistas. É comum ouvir admiradores falarem: "pode perguntar para os noruegueses! Foi o que eu fiz.

Esse é um caso inequívoco da supervalorização do músico norueguês Fenriz e uma desqualificação da banda brasileira. A questão não é se Fenriz é ou não um excelente músico para julgar a qualidade de algum grupo musical, a questão é que para o Sarcófago ter

algum destaque reconhecido tem que passar pela opinião do estrangeiro. Durante praticamente toda a entrevista o jornalista o pressiona de todas as formas até ouvir que Sarcófago os influenciaram de alguma forma. A terceira pergunta dirigida ao Fenriz resume perfeitamente todo o teor de sua entrevista, Vilela:

As pessoas aqui no Brasil costumam dizer que o Sarcófago foi uma enorme influência sobre as primeiras bandas de black metal norueguês. É verdade? Se sim, como Sarcófago influenciou você, suas bandas e seus amigos? O corpsepaint (sic) é algo que veio da influência do Sarcófago?

A resposta de Fenriz:

Não, não musicalmente. Nenhuma das bandas norueguesas soou nada como Sarcófago, Sodom antigo ou Blasphemy, se esse é o caso. Mas todo mundo escutava! O Sarcófago deu todo um sentindo (sic) black metal verdadeiro para a coisa, é claro, mas o estilo caótico e meio tosco só não foi copiado aqui na Noruega (pode ter havido algumas bandas menores fazendo isso em 92-94, mas eu não conheço). O Beherit, no início, parecia com o Sarcófago, eles eram da Finlândia. [...] Sarcófago foi uma das bandas que evidenciaram muito o corpsepaint, a pintura esteve presente difusamente no mundo todo ao longo dos anos 80. Na Noruega, foi o sueco, Pelle (Dead), que usou mais no início.

O norueguês tentou ser amável com Vilela, tentou dizer sutilmente o que ele queria ouvir sem deixar de ser sincero. A pergunta de Vilela não é uma simples indagação; ela opera como um viés de confirmação. O jornalista inicia com uma premissa ("As pessoas aqui no Brasil costumam dizer...") que já carrega uma forte carga de expectativa. Ele não pergunta "Qual foi a influência do Sarcófago?", mas sim "É verdade que o Sarcófago foi uma enorme influência?". Ao incluir a palavra "enorme", ele insere um juízo de valor e uma pré-condição para a resposta, que idealmente deveria ser afirmativa.

A estrutura da pergunta, que se desdobra em três partes, evidencia a busca por uma validação específica. A primeira parte, "É verdade?", é a busca por uma confirmação binária. A segunda, "como... influenciou?", direciona a resposta para a especificação do impacto. Por fim, a terceira, "O *corpse paint*... veio da influência do Sarcófago?", foca no elemento estético mais icônico e visível, o que tornaria a validação ainda mais concreta e midiaticamente palatável.

Essa abordagem, ao invés de buscar uma narrativa complexa ou uma rede de influências multifacetada, concentra-se em obter uma chancela, uma espécie de endosso oficial de uma figura do "centro" (a Noruega) para a "periferia" (o Brasil). A agência do Sarcófago, que deveria ser reconhecida em seus próprios termos e contexto, é subordinada ao reconhecimento estrangeiro.

A pergunta de Vilela pode ser enquadrada na teoria do centro-periferia. O jornalista, inconscientemente ou não, adota a perspectiva de que o conhecimento e a verdade sobre a história do *black metal* só podem ser autenticados a partir do "centro" hegemônico, a Noruega. A cena brasileira, com sua própria história e trajetória, é tratada como um satélite cuja importância deve ser medida pela sua órbita em relação a um corpo celeste.

A pergunta ignora a possibilidade de que o Sarcófago tenha uma relevância intrínseca, que pode ser analisada a partir de sua originalidade, seu impacto local, sua contribuição para a música extrema global em uma época anterior ao boom norueguês, e a própria reinvenção do gênero em solo brasileiro. Ao invés de investigar essa agência, Vilela coloca Fenriz na posição de árbitro histórico e curador cultural, pedindo que ele confirme ou negue uma narrativa que, ironicamente, é de domínio popular no Brasil, mas carece de uma legitimação "oficial".

A resposta de Fenriz, que desvia da confirmação total e oferece uma contextualização mais complexa, serve como um contraponto à simplicidade da pergunta. Ele reconhece a relevância, mas nega a cópia direta ("não musicalmente"), e reposiciona o *corpse paint* numa prática mais ampla, desfazendo a ideia de uma "origem única". A resposta de Fenriz, assim, se mostra mais acadêmica e historicamente precisa do que a pergunta do jornalista.

Em suma, a terceira pergunta de Sávio Vilela não é apenas uma questão jornalística; é um artefato de um imperialismo cultural latente. Ela evidencia como narrativas de poder e hierarquia se infiltram na produção de conhecimento, mesmo em nichos culturais como o *black metal*, perpetuando a ideia de que a validação da periferia depende do centro.

UNS NASCEM DO BARRO OUTROS DO FOGO/OU DAS FUMAÇAS DAS IGREJAS: Varg Vikernes é produzido pela Mídia

Eu comecei me direcionando realmente para a música [...] e ele (Varg Vikernes) foi mais para a política. Então nós simplesmente seguimos caminhos diferentes. (Gylve "Fenriz" Nagell).²

A centralidade da cena norueguesa no imaginário do *black metal*, especialmente para o público brasileiro, transcende a mera troca de influências musicais. Conforme se observa, a validação de cenas periféricas, como a brasileira, frequentemente passa pelo crivo da aprovação de figuras europeias. Tal fenômeno não se restringe a uma dinâmica de valorização estética, mas sim a um processo mais profundo de construção midiática e

² Until The Light Takes Us (2008).

simbólica.

A questão, portanto, não é apenas o que os músicos noruegueses fizeram de especial, mas como a mídia, em particular, moldou a imagem dos "noruegueses malignos" e a transformou em um paradigma para o gênero. A figura de Varg Vikernes é o epicentro dessa construção, e sua história ilustra como o espetáculo do crime e a narrativa jornalística podem conferir um *status* de ícone a um indivíduo e, por extensão, a uma cena musical. A seguir, é analisado como a produção da imagem de Vikernes pela mídia foi fundamental para estabelecer a Noruega como o centro hegemônico do *black metal*, em detrimento de outras cenas pioneiras.

A construção da imagem de Varg Vikernes como um ícone do *black metal* e agente central dos eventos criminosos na Noruega dos anos 1990 é um estudo de caso emblemático sobre a interação entre mídia, crime e cultura *underground*. A narrativa oficial, em grande parte, emerge não de uma investigação formal, mas de uma série de eventos midiáticos que culminaram na consolidação de um arquétipo.

A reportagem de Finn Bjorn Tonder no jornal *Bergens Tidene*³, sobre a descoberta de um animal na cena de um incêndio em uma igreja, ilustra a fase inicial da construção desse espetáculo. A especulação sobre "sacrifício religioso" e a associação a "satanistas" — mesmo na ausência de evidências concretas — demonstram como o jornalismo pode atuar como um agente na criação de teorias e narrativas. A reação inicial dos envolvidos, de estranhamento em relação ao enigma, foi capitalizada por Tonder para dar início a uma linha de investigação que se tornou midiaticamente atraente.

Esse cenário de curiosidade e especulação foi estrategicamente explorado por Vikernes. Em busca de audiência para o cenário *black metal* e de visibilidade para a loja de seu então colega Euronymous, Vikernes orquestrou uma entrevista para revelar os supostos responsáveis pelos crimes. A descrição do ambiente escuro, as roupas pretas e os "estranhos símbolos" por parte do jornalista Bjorn Tonder contribuíram para a mitificação da figura de "Count Grishnackh" antes mesmo de qualquer prova concreta. A "performance" de Vikernes, que se apresentou como satanista e respondeu a perguntas sobre os incêndios e assassinatos, não apenas forneceu à imprensa o enredo sensacionalista que ela procurava, mas também garantiu a sua própria centralidade na narrativa.

A partir desse momento, a figura de Varg Vikernes deixou de ser apenas um músico para se tornar o principal símbolo do *black metal* norueguês. A mídia, em busca de um

³ Black Metal - Satan Rides The Media (1998).

personagem que personificasse o "mal" e os eventos criminosos, encontrou em Vikernes um sujeito disposto a colaborar com a construção dessa imagem. Esse processo não só elevou o *black metal* norueguês a um patamar de notabilidade global, mas também fixou a sua identidade ao crime e ao sensacionalismo, eclipsando o mérito musical e as contribuições de outras cenas ao redor do mundo. A imagem do "norueguês maligno", assim, foi mais um produto da mídia do que uma representação autêntica de toda a cena musical.

A investigação conduzida pelo jornalista Tonder iniciou-se com a coleta de informações cruciais junto ao Hospital Haukeland, onde legistas confirmaram que o animal encontrado nas imediações da igreja Fantoft Stave era uma lebre decapitada. Com essa informação, Tonder estabeleceu um novo contato com a equipe policial encarregada do caso, visando correlacionar os dados obtidos com o testemunho prévio de uma entrevista. Tonder, então, comunicou a iminente publicação do nome do indivíduo suspeito no jornal, em um prazo de poucos dias.

O jornalista Tonder interpreta a morte de forma trágica da lebre como parte de um ritual "satânico" praticado por Varg Vikernes. O ato de fazer sacrifícios acontece a milhares de anos. Nas religiões abraâmicas, por exemplo, os animais mais usados são cabritos e carneiros e esporadicamente seres humanos (Gêneses 22:2; Levítico 1:1-4; I Timóteo 2:6), o local do sacrifício também é importante, na maioria das vezes acontece num altar ou num monte sagrado. Neste episódio nórdico, tendo como base a veracidade da perspectiva de Tonder, o ritual apresentou ao mundo duas novidades: a lebre como um animal sagrado, observado pela sua importância ritualística; e uma nova proposta de local sagrado: as escadas da igreja.

Diante do anúncio de Tonder, o policial Svein E. Krogvold, em uma declaração formal, expressou que a ausência de "informações suficientes para efetuar uma prisão" o levou a cooperar com o jornalista. Essa colaboração visava evitar o constrangimento público de a polícia ser vista como menos informada do que a imprensa. Após receber as informações da agência de segurança de Bergen, Tonder publicou suas descobertas. A subsequente prisão de Varg Vikernes na mesma tarde, sob a acusação de ser o responsável pelo incêndio da igreja de madeira de Fantoft, reflete a alta credibilidade do trabalho jornalístico de Tonder. A reação de Vikernes, que expressou que "todos acreditam em um único jornalista", corrobora a influência da imprensa no caso.

A estratégia de Vikernes para promover o Burzum e a cena norueguesa de *black metal* através da exposição na mídia foi, ironicamente, bem-sucedida, mas o músico não previu as proporções e as consequências. Após a prisão, Tonder foi amplamente

entrevistado por seus pares, resultando em uma enxurrada de manchetes em jornais, canais de TV e rádio, que consistentemente associaram os crimes ao satanismo, rotulando Vikernes como o mentor de uma conspiração satânica. É notável que a imprensa, de forma geral, não questionou a veracidade da acusação de que um jovem de dezenove anos seria o principal responsável por tais crimes, limitando-se a replicar de forma maciça uma única versão dos fatos.

A libertação de Varg Vikernes após um período de três semanas, por insuficiência de provas, ilustra a dissociação entre a factualidade de um evento e sua representação midiática. A brevidade entre a ocorrência e sua ampla divulgação midiática impõe uma redefinição do conceito de acontecimento. Conforme a teoria de Pierre Nora, um acontecimento não adquire historicidade por si só, mas exige ser reconhecido e publicizado. A metamorfose ocorre precisamente na interseção entre o evento e sua dramatização, alimentada pela "redundância intrínseca ao sistema" que busca incessantemente o sensacionalismo e a novidade, satisfazendo a "fome por acontecimentos" (Nora, 1977, p. 248-249). Evidencia-se, assim, uma significativa disparidade entre a realidade de um fato e a versão midiaticizada.

O crescente escrutínio policial sobre os membros do Inner Circle, impulsionado pelo aumento de crimes não resolvidos, levou a uma cisão no movimento, com bandas como Fester e Immortal dissociando-se publicamente. Este cenário corrobora a reflexão de Nora (1972, p. 166) sobre a "immediatez da comunicação que impõe o desenvolvimento da história imediata", marcando uma sociedade "alucinada por informações". A repercussão dos eventos, reconfigurada ao longo do tempo, demanda do historiador a decodificação da construção desse fenômeno. Segundo Dosse (2013, p. 262), a "crescente fabricação das mídias na difusão da informação" e sua posição de "aquartelamento entre o que aconteceu e sua projeção espetacularizada" ressaltam um novo paradigma de acontecimento: a anulação do intervalo temporal entre o fato e sua exposição. A mídia, ao utilizar a informação como vetor, ultrapassa barreiras sociais e alcança um vasto público. Torna-se imperativo, portanto, um olhar crítico e atento à parcialidade, muitas vezes velada, dos veículos de comunicação.

O documentário *Satan Rides The Media* (1998) expõe uma série de manchetes que associam sensacionalistamente os ataques a igrejas ao satanismo, exemplificado por títulos como "Garotos de 13 anos cultuavam Satã". O policial Leif A. Lier, encarregado da investigação dos homicídios de Aarseth e Andreassen e dos incêndios, desmentiu publicamente a narrativa midiática, afirmando: "você os chamam de 'satanistas', mas não encontramos nenhum, não vimos nenhum ritual satanista, digam-nos se souberem de

algum". Ele complementa que a intenção da polícia era "abrandar a histeria da mídia" e que a cena, na realidade, era "pequena e vulnerável". A própria polícia reconhecia que, para os envolvidos, a popularidade e o poder da cena eram diretamente proporcionais à magnitude da histeria e da confusão gerada. Segundo o policial Leif A. Lier,

A ideia era tentar abrandar isso. Acho que era importante para a polícia tranquilizar um pouco a histeria da mídia pelos 'satanistas'. Percebemos rapidamente que a cena era pequena e vulnerável, mas era importante para eles [os envolvidos no crime] apresentar-se grandes e fortes. E enquanto a maior confusão maior as chances deles ganharem popularidade (Satan Rides The Media, 1998).

Apesar das reiteradas negativas da polícia, o jornalista Finn Bjor Tonder persistiu em sua busca por evidências de rituais satânicos envolvendo Varg Vikernes e seus seguidores. Essa insistência o levou a uma testemunha anônima que alegava conhecer a localização de uma "catacumba" secreta do líder. O documentário *Black Metal - Satan Rides The Media* (1998) relata que a testemunha, após aceitar ser interrogada, conduziu Tonder e a polícia a um local supostamente subterrâneo.

No entanto, a "catacumba" revelou-se um simples canal de drenagem, contendo apenas lama e detritos. Não foi encontrada nenhuma prova substancial que corroborasse a existência de um local de rituais satânicos. Apesar da evidente falta de evidências, o jornal *Bergens Tidende* publicou a matéria na mesma noite, anunciando a descoberta da "catacumba secreta do Conde".

O episódio culminou em um embaraçoso reconhecimento de erro por parte de Tonder. O jornalista admitiu publicamente que a "catacumba do Conde" não passava de uma brincadeira, uma artimanha de um indivíduo que, ciente do sensacionalismo da mídia, aproveitou-se da situação. Essa falha expõe a alarmante fragilidade da imprensa norueguesa, que, em sua busca por manchetes, demonstrou uma notável falta de compromisso com a objetividade e a seriedade dos fatos.

Esse contexto é crucial para a compreensão da narrativa do *black metal*. Segundo Jorn Stubberud (Necrobutcher), do Mayhem, os músicos não eram, de fato, satanistas, mas usavam a designação para "chocar as pessoas", o que, ironicamente, alimentava o sensacionalismo da mídia e a histeria em torno dos incêndios. A distinção entre a percepção do movimento e sua representação mediática é fundamental. Para os músicos e apreciadores, o termo "satanista" era frequentemente sinônimo de "anticristo" — no sentido de oposição ao cristianismo —, enquanto a mídia o associava a um grupo religioso e maligno, praticante de rituais e atos de vandalismo.

Eles começaram a fingir que existia um movimento satanista, uma conspiração na sociedade, que as pessoas que queimavam igrejas eram realmente satanistas que planejavam espalhar o mal e toda essa baboseira. E quando eu saí da prisão não havia nada que eu pudesse fazer. Eu dizia a eles que isso nada tinha a ver com satanismo, e eles nunca deram atenção ao que eu dizia. Mesmo Euronymous nunca foi um satanista. Ninguém era satanista, mas isso era apenas uma forma de demonizar o movimento. Eles queriam que fossemos satanistas (...) o problema era realmente que essa má interpretação se tornou o fundamento de um movimento completamente diferente, garotos de 15 anos queimando igrejas e pichando símbolos satânicos [666, cruz católica invertida, pentagrama] nas igrejas porque eles pensavam que se tratava daquilo. E sabe, este foi o resultado... e foi o resultado da cobertura da mídia (...) como você pode apoiar essa merda, sabe? É impossível. (Jorn Stubberud, *Until the Light Takes Us*, 2008).

Essa disparidade de interpretação é ecoada por Varg Vikernes, o principal suspeito dos ataques. Varg acusa as mídias por desenvolverem nos adolescentes o desejo de se tornarem "satanistas" e ser "satanista" era o mesmo que queimar e depredar igrejas (*Until the Light Takes Us*, 2008). Varg era satanista? Ele nega veementemente. Nem a polícia e tão pouco os jornalistas envolvidos nas investigações conseguiram qualquer evidência para tal acusação. No site oficial do Burzum encontramos uma autobiografia da banda, onde podemos encontrar o motivo pelo qual se autointitulou "satanista" algumas vezes:

Tudo com o Burzum era de outro mundo, até mesmo o nome. Como eu disse, quando os cristãos chamavam os deuses dos meus ancestrais de "demônios", "trolls", "goblins" e, não menos importante, 'mal', eu naturalmente me senti atraído por tudo que era visto como 'mal' pelos cristãos. Esta é uma reação um pouco imatura, talvez, mas eu era apenas um adolescente, então não tenho problemas com isso (Vikernes, [s. d.]).

Em toda sua obra, raramente se encontra algum elemento oriundo do mito cristão. É completamente crível que Varg, assim como tantos outros ligados ao *black metal*, tenha se confundido ser herege com ser satanista. Para o sociólogo Nicolas Walzer (2009, p.11) o termo satanismo foi criado em 1966, "Os cultos ao diabo desde os Padres da Igreja, passando pela Inquisição até esta data, são bem diferentes do satanismo midiático por aquele excêntrico da contracultura californiana dos anos sessenta: Anton LaVey."⁴

Para uma análise aprofundada do fenômeno, faz-se imperativo distinguir o satanismo religioso da cultura satânica. O primeiro refere-se a uma organização formal, com grupos, adeptos e rituais estabelecidos, enquanto a segunda é um "satanisme imaginaire", caracterizado pelo uso simbólico de elementos como "666", a cruz católica invertida e o pentagrama, desprovido de qualquer adesão a um dogma ou instituição.

A atração de roqueiros por essa cultura é frequentemente associada à pregação dos ideais de "hédoniste" e "libertaire" propostos pela instituição criada por LaVey, na qual a

⁴Texto original: Les cultes du diable depuis les Pères de l'Église en passant par l'Inquisition jusqu'à cette date, sont bien différents du satanisme médiatisé par cet excentrique de la contre-culture californienne des années soixante: Anton LaVey.

figura de Satã é empregada como um símbolo de "puissance" em um embate cultural, e não como um ser metafísico. Varg Vikernes, insatisfeito com o que considerava a passividade do movimento *black metal*, buscou impor suas próprias ideias: "Eu estava frustrado quando percebi que esse movimento era, sabe, ainda o mesmo bando de metaleiros zumbis, sem cérebro. Eu queria fazer alguma coisa a respeito. Então eu os forcei a ter outra postura dando uma entrevista para um jornal." (Until the Light Takes Us, 2008).

Sua ambição extrapolava a mera produção musical. Ele buscava infundir nos membros do Inner Circle uma postura alinhada com suas convicções anticristãs. A sua visão radical era baseada na premissa de que o cristianismo é a raiz de todos os problemas do mundo moderno:

Onde quer que católicos ou protestantes ou outras denominações cristãs venham eles destroem a cultura, eles arruínam a cultura, eles queimam a cultura e queima os registros dessas culturas. O que incluiu as culturas europeias, as culturas africanas, as culturas asiáticas e americanas. Onde quer que fossem, eles destruíram tudo (...) o cristianismo é a raiz de todos os problemas do mundo moderno. É difícil saber o que fazer, opor alguma coisa, porque vozes dissidentes não são toleradas em nossa sociedade contemporânea (Until the Light Takes Us, 2008).

Abbath, por exemplo, embora ciente das ações, as considerava como parte de uma diversão. Ele e sua banda não se envolveram ativamente nos crimes, refletindo uma divergência na abordagem:

Nós não estivemos envolvidos em nenhuma dessas atividades de queimar igrejas e tudo mais, nós sabíamos a respeito, nós achamos que tudo... bem divertido [...] ele (Varg Vikernes) é um cara muito inteligente. Ele é um cara muito talentoso. Mas ele quis viver de forma diferente de nós, então ele decidiu queimar essas igrejas (Until the Light Takes Us, 2008).

Fenriz, por sua vez, nunca alinhou-se com as atitudes de Varg, afirmando que "eu sempre ouvi todo tipo de música desde pequeno, acho que música é bem mais importante que qualquer ideologia", distanciando-se coerentemente da ideologia extremista do início dos anos 1990. A divergência de posturas dentro do próprio Inner Circle sugere que os maiores "aliados" de Varg nesta "batalha campal" foram, na realidade, os adolescentes "satanistas" influenciados pela mídia.

Apesar de ser considerado o principal articulador dos crimes, o documentário Until The Light Takes Us (2010) aponta que Varg Vikernes foi condenado por homicídio doloso de Oystein Aarseth e pelos incêndios de várias igrejas, mas não pela queima da Igreja de Fantoft. Dez anos após sua condenação, Varg publicou em seu site uma crítica contundente ao sistema judicial norueguês, alegando que as condenações por incêndio foram baseadas

unicamente em testemunhos, sem provas físicas:

As queimas de igreja mal foram mencionadas no tribunal. Eles apresentaram uma testemunha em cada caso que alegou que eu havia queimado esta ou aquela igreja, e foi isso. 'Culpado'. Simples assim. Este processo foi repetido quatro vezes, e fui considerado culpado de incendiar quatro igrejas, três delas tendo sido queimadas até o chão. Não havia uma única evidência física em nenhum desses casos. Fui condenado apenas pelo testemunho de uma única pessoa em cada caso. Todas essas testemunhas eram amigos de Euronymous!(...) Curiosamente, nenhuma impressão digital ou qualquer outra evidência técnica também foi apresentada no tribunal (Vikernes, [s. d.]).⁵

A confissão do assassinato de Aarseth em seu site, BURZUM.ORG, adiciona mais uma camada de complexidade ao caso, deixando um enigma sobre a figura do jovem herege que recebeu a pena máxima na Noruega.

O silêncio de Varg Vikernes em relação à sua responsabilidade nos incêndios das igrejas, apesar de ter cumprido sua pena, constitui um paradoxo notável. A recusa em assumir a autoria dos atos, mesmo após a condenação, contrasta com a lógica de se tornar um mártir ou um ícone para o público anticristão do *underground*. Tal comportamento, ao privar seus seguidores de um símbolo de rebelião definitiva, lança uma incógnita sobre suas reais motivações, que parecem transcender a busca por notoriedade. Esta questão, que talvez permaneça sem resposta, nos leva a uma profunda reflexão sobre a complexidade da verdade histórica em oposição à narrativa pública.

A análise deste fenômeno exige a aplicação de uma abordagem metodológica contemporânea. Conforme propõe Pierre Nora, o historiador do presente deve se afastar da mera redução do acontecimento a seus fatos brutos, e, em vez disso, focar na sua culminância. A importância de um evento não reside apenas em sua factualidade, mas na sua repercussão e nas camadas de significado que se constroem a partir dele. Esta é a primeira faceta do paradoxo do acontecimento.

A segunda, e mais complexa, reside na "imediatez" da comunicação. Nora (1977, p. 257) argumenta que a rapidez da informação torna a decifração de um evento, ao mesmo tempo, "mais fácil e mais difícil". Mais fácil, pois ele "surpreende repentinamente", inundando o observador com dados; mais difícil, porque essa mesma rapidez faz com que "repentinamente tudo comunica", gerando uma sobrecarga de informações e interpretações.

⁵ Texto original: "The church burnings were hardly mentioned in the court. They presented one witness in each case who claimed I had burned this or that church, and that was it. 'Guilty'. Just like that. This process was repeated four times, and I was found guilty of kindling four churches, three of them having burned to the ground. There was not a single piece of physical evidence in any of these cases. I was convicted solely because of the testimony of one single person in each case. All of these witnesses were friends of Euronymous!(...) Interestingly no fingerprints or any other technical evidence were presented in court either."

Neste cenário, a função do historiador, segundo François Dosse (2013, p. 263), é decifrar a construção do sentido da mensagem, considerando a relação dual entre a factualidade do evento e o suporte que o evidencia. A análise do caso de Varg Vikernes, portanto, não se limita a saber se ele foi ou não o incendiário, mas a compreender como a sua negação, a narrativa da mídia, e a reação de seus seguidores se entrelaçam para formar um fenômeno histórico complexo, cuja essência reside na sua própria ambiguidade.

DE ANÔNIMUS A EURONYMOUS: A Fama Póstuma e a Resignificação do Acontecimento

O assassinato de Øystein Aarseth, mais conhecido como Euronymous, transcende a crônica de um crime para se converter em um evento-chave na espetacularização midiática do *black metal* norueguês, somando-se aos infames incêndios criminosos e à fabricação de um “satanismo imaginário”. A análise deste acontecimento não pode se restringir à sua dimensão factual, pois, como adverte François Dosse, “o acontecimento não é, por definição, redutível a sua efetuação à proporção em que ele está sempre aberto para um devir indefinido pelo qual seu sentido se metamorfoseará ao longo do tempo” (Dosse, 2013, p. 265). O assassinato de Euronymous, portanto, se desdobra como um “acontecimento-monstro”, na acepção de Pierre Nora, um objeto de disputas narrativas incessantemente remodelado pela dinâmica da mídia.

Figura 4: Euronymous - Øystein Aarseth, 1991.



Fonte: Reprodução/ Wikimetal

A relação entre Varg Vikernes e Euronymous, inicialmente alicerçada em afinidades ideológicas e musicais, sofreu uma deterioração acentuada após a prisão de Vikernes. Em seu relato, Vikernes desferiu críticas contundentes à conduta de Euronymous durante seu encarceramento:

O interessante é que, quando fui preso, Euronymous fechou a loja em vez de tirar proveito da situação, porque seus pais acharam que a atenção era muito desconfortável! Então, o "herói" do Black Metal fez o que sua mãe e seu pai mandaram! Bastante patético, na verdade, mas ao fazer isso ele também tornou todos os meus esforços mais ou menos inúteis. Passei seis semanas sob custódia por causa disso, e tudo o que ele fez foi fechar a loja! Os clientes vinham em massa, mas para uma loja fechada! Quão estúpido é isso?!⁶

A recusa de Vikernes em hospedar Euronymous e outros membros do Mayhem em sua residência marcou a ruptura definitiva. Em meio a essa escalada de tensões, Euronymous teria adotado duas posturas que Vikernes interpretou como ameaçadoras: a primeira, a manifestação a colaboradores, como o guitarrista Snorre Ruch ("Blackthorn"), de sua intenção de assassiná-lo; a segunda, o envio de uma carta de teor aparentemente amistoso, na qual propunha um encontro para discutir assuntos profissionais. Essa ambiguidade entre a ameaça velada e o convite formal instilou em Vikernes a suspeita de uma emboscada, impelindo-o a uma ação preventiva.

Em 10 de agosto de 1993, Vikernes e Ruch se dirigiram ao apartamento de Euronymous. Após uma altercação, Vikernes desferiu múltiplos golpes de faca, culminando na morte de Aarseth. A metamorfose do acontecimento, conforme a previsão de Dosse, manifesta-se na proliferação de versões conflitantes que buscam elucidar a motivação do crime.

Uma das narrativas mais difundidas atribui o homicídio a uma disputa financeira. Euronymous teria uma dívida com Vikernes, referente ao financiamento do primeiro álbum do Burzum, e teria desviado os lucros para fins pessoais. Vikernes, no entanto, rechaça veementemente essa motivação:

Algumas pessoas acham que eu o matei por dinheiro, mas certamente eu não teria meu dinheiro de volta matando-o. Quebrar as pernas dele provavelmente teria funcionado, mas matá-lo, não. (...) Então, esse boato é simplesmente bobo, e de qualquer forma era uma conversa sobre apenas 36.000 coroas norueguesas (cerca de 5.100 dólares, o que equivale a um salário mensal médio na Noruega). (Vikernes, [s. d.]b).⁷

⁶ Texto original: "The interesting thing is that when i was arrested Euronymous closed down the shop instead of taking advantage of the situation, because his parents thought the attention was too uncomfortable! So the "evil" Black Metal hero did what his mother and father told him to! Pretty pathetic, alright, but by doing so he also made all my efforts more or less pointless. I spent six weeks in custody because of that, and açç he did was to close down the shop! The customers came in droves, but to a closed shop! How stupid is that?"

Outra versão, veiculada pela revista Kerrang! (1993), atribuía o crime a uma suposta “máfia satânica sueca”. Faust, do Emperor, desdenhou dessa hipótese: *“No one in Sweden would dare commit such an act. Also, Euronymous’ address was a secret, known to few people”*⁸. Tal alegação, desprovida de respaldo factual, apenas reforçava o imaginário sensacionalista que envolvia a cena.

Uma terceira versão, ainda mais marginal, sugeria um crime passional. Vikernes a descarta com ironia:

Algumas pessoas, por alguma razão estranha, afirmaram que eu matei Euronymous por causa de uma garota. Por isso, posso acrescentar que minha namorada na época (e de abril de 1993 até 1998) nem sequer sabia quem ele era. Ela nunca tinha ouvido falar dele até que eu o matei (e posso acrescentar que ela nem era fã de metal, mas uma garota "comum" que ouvia música pop). Então, obviamente, ela não teve nada a ver com isso e eu, com certeza, não o matei por causa de uma garota. Pelo que sei, Euronymous não tinha namorada, então não pode ser da namorada dele que as pessoas que espalham esse boato bobo estavam falando (Vikernes, [s. d.])⁹.

A cobertura jornalística imediata do crime exemplifica a dinâmica de espetacularização que Nora associa ao “acontecimento-monstro”. Horas após o homicídio, jornalistas buscaram Vikernes em sua residência. Sua recusa em conceder entrevistas foi prontamente convertida em manchete: *“The Count is in sorrow! He was so sad by the news of the death of his best friend that he didn't even manage to talk to us about it.”* (Vikernes, 2004). Este episódio ilustra como a mídia não apenas relata, mas produz o acontecimento, forjando narrativas que frequentemente se afastam da realidade factual.

O assassinato de Euronymous transcende, portanto, a esfera do crime. Ele se converte em um significante vazio, um campo de projeção para narrativas midiáticas, rivalidades subculturais e disputas ideológicas. A impossibilidade de se estabelecer uma versão definitiva e consensual do evento corrobora a tese de Dosse: o acontecimento é irredutível à sua efetuação, sendo incessantemente reconfigurado em um “devir indefinido”. A análise histórica deste caso, por conseguinte, deve se concentrar menos na busca por uma “verdade” factual inatingível e mais na decifração das camadas de significado que foram se

⁷Texto original: Some people think I killed him for money, but certainly I wouldn't have gotten my money back by killing him. Breaking his legs would probably have worked, but not killing him. (...) so this rumour is just silly, and it was only talk about 36.000 NOK anyhow (about 5100 USD, about and average month's pay in Norway).

⁸ “Ninguém na Suécia ousaria cometer tal ato. Além disso, o endereço de Eurônimos era um segredo, conhecido por poucas pessoas.” Tradução livre.

⁹Texto original: Some have for some weird reason claimed that I killed Euronymous because of a girl, and I can therefore add that my girlfriend at the time (and from April 1993 to sometime in 1998) didn't even know who he was. She had never even heard of him until I killed him (and I may add that she wasn't even a metalhead, but an "ordinary" girl who listened to pop music). So obviously she had nothing to do with any of this and I surely did not kill him because of a girl. To my knowledge Euronymous didn't have a girlfriend, so it cannot be his girlfriend the people spreading this silly rumour were talking about either.

agregando ao longo do tempo, produto da intrincada relação entre o fato bruto, a performance dos atores e a máquina midiática.

Embora, do ponto de vista criminológico, a prática de um homicídio requeira apenas um desejo e uma oportunidade – tornando qualquer motivo potencialmente válido para o agente –, uma análise comparativa das narrativas disponíveis indica que a versão passional é a menos plausível e a que conta com menor sustentação empírica.

A imediata cobertura jornalística do crime ilustra a dinâmica de espetacularização que Nora associa ao acontecimento-monstro. Horas após o homicídio, jornalistas procuraram Vikernes em sua residência. Sua recusa em conceder entrevistas foi imediatamente transformada em manchete: “Famoso satanista morto: o Conde está de luto” (Satan Rides The Media, 1998). Vikernes relata esse episódio em seu site:

Após cerca de 20 minutos de sono, a campainha tocou e um jornalista quis falar comigo sobre a morte de Euronymous, que já era conhecida (por volta das 11h). Eu disse a ele que estava cansado demais para falar sobre o assunto. Afinal de contas, eu não dormia há um bom tempo (embora eu não tenha dito isso a ele...). No dia seguinte, pudemos ler na primeira página que "O Conde está de luto! Ele ficou tão triste com a notícia da morte de seu melhor amigo que não conseguiu sequer falar conosco sobre o assunto." Bastante divertido, você não acha? Isso apenas mostra o quão indignas de confiança são as histórias na mídia!(Vikernes, [s. d.])¹⁰

Este episódio exemplifica como a mídia não apenas relata, mas produz o acontecimento, criando narrativas que frequentemente divergem da factualidade, corroborando a assertiva de Dosse de que "é impossível separar artificialmente o que é um acontecimento de seus suportes de produção e de difusão" (Dosse, 2013, p.260).

Em suma, o assassinato de Euronymous se revela um evento polissêmico, cuja análise transcende a mera reconstituição factual. Ele se torna um campo de disputas narrativas, onde a mídia, os atores envolvidos e a subcultura do *black metal* projetam seus próprios significados e interesses. A impossibilidade de uma versão unívoca e consensual do acontecimento reforça a tese de Dosse sobre a irredutibilidade do evento à sua efetuação, sendo constantemente reconfigurado em um “devir indefinido”. A análise histórica deste caso, portanto, deve se afastar da busca por uma “verdade” factual inalcançável para se concentrar na desconstrução das camadas de significado que foram se sedimentando ao longo do tempo, resultado da complexa interação entre o fato bruto, a performance dos atores e a máquina midiática.

¹⁰ Texto original: After about 20 minutes of sleep the door-bell rang and a journalist wanted to talk to me about the death of Euronymous, that was known by then (around 11:00), and I told him that I was too tired to talk to him about it. I had after all not slept for quite some time (although I didn't tell him that(...). The next day we could read on the front page that "The Count is in sorrow! He was so sad by the news of the death of his best friend that he didn't even manage to talk to us about it." Rather amusing, don't You think? It just shows how untrustworthy the stories in the media are!

COUNT GRISHNACKH: A Construção Midiática de um Ícone, a Ideologia da Exclusão e os Limites da Transcrição Cultural

Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!
Como nos consolar, a nós, assassinos entre os
assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até
então possuía sangrou inteiro sob nossos punhais. F. W.
Nietzsche.

A recepção da obra de Varg Vikernes, sob o pseudônimo de Burzum, no Brasil, revela um fascinante paradoxo. Conforme diagnosticado pelos antropólogos, Leonardo C. Campoy (2006) e Lucas Medeiros (2014), e corroborado pelos trabalhos de Marlos Citon (2013) e Sávio Vilela (2014), Burzum transcende a condição de mera referência para se tornar uma autoridade na cena brasileira de *black metal*, um modelo a ser imitado.

Essa percepção, no entanto, nos induz a uma armadilha da ingenuidade: a de supor que a proeminência de Burzum no Brasil se reflete em sua terra natal, a Noruega. A realidade, contudo, é diametralmente oposta. Em dezembro de 2004, o próprio Varg Vikernes escreve:

Recentemente, houve uma série na TV norueguesa sobre a história da música rock na Noruega, e um programa foi dedicado aos gêneros especiais de rock, incluindo o Black Metal. Eles entrevistaram Sigurd Wongraven do Satyricon, Jørn Stubberud do Mayhem e muito brevemente Fenris do Darkthrone. Além dessas bandas, eles mencionaram brevemente Dimmu Borgir também, mas por alguma razão estranha não mencionaram Immortal nem Burzum com uma única palavra. Aparentemente, Burzum (e Immortal) não teve nenhuma participação na cena Black Metal, nem mesmo nos primeiros anos. Mais uma vez, Burzum havia deixado de existir, desta vez em um documentário sobre as "primeiras" bandas de Black Metal na Noruega. Isto é Burzum na Noruega: oficialmente não existe e nunca existiu, e se alguma vez existiu, certamente não desempenhou um papel importante em qualquer contexto. Burzum foi apagado da história da música metal na Noruega (Vikernes, 2004c. Tradução livre).¹¹

Enquanto a juventude brasileira se identifica com Varg Vikernes, a mídia norueguesa o relega ao ostracismo, optando por ocultar sua produção artística do cenário musical de seu próprio país. Quorthon, em entrevista à revista inglesa Kerrang em março de 1993, já afirmava que "Emperor and Burzum aren't even famous!". Nem mesmo Fenriz, do Darkthrone, figura de prestígio para o jornalista Sávio Vilela, recebeu o devido destaque na

¹¹ Texto original: Recently there was a series on Norwegian TV about the history of rock music in Norway, and one program was dedicated to the special genres of rock, including Black Metal. They interviewed Sigurd Wongraven of Satyricon, Jorn Stubberud of Mayhem and very briefly Fenris of Darkthrone. Apart from these bands they briefly mentioned Dimmu Borgir too, but for some odd reason mentioned neither Immortal nor Burzum with a single word. Apparently Burzum (and Immortal) played no part in the Black Metal scene, not even in the early years. Yet again Burzum had ceased to exist, this time in a documentary about the "first" Black Metal bands in Norway. This is Burzum in Norway: officially it doesn't exist and has never existed either, and if it once did exist it surely played no important part in any context. Burzum has been erased from the history of metal music in Norway.

referida série de TV sobre a história do rock norueguês. Onde, então, reside o ponto de intersecção entre a realidade e a miragem midiática que envolve o *black metal* norueguês? A resposta parece ser: em lugar nenhum. O próprio Varg Vikernes (2013) denuncia ser vítima de inúmeras entrevistas falaciosas, que distorcem e fabricam mentiras a seu respeito. Uma delas, no entanto, foi por ele considerada fidedigna a ponto de ser publicada em seu próprio site:

As ideias nos álbuns do Burzum não são nazistas, mas acho que minha música é popular entre os nazistas porque eles também se sentem ostracizados e alienados em seus próprios países, e porque... eu também tenho visões racistas, então temos muito em comum. O Burzum tem fãs israelenses também, a propósito, mas isso me torna judeu? Eu tenho fãs mulheres, mas eu não sou elas, então isso não me torna mulher... Eu não sou meus fãs. Eu sou eu, e acho que está tudo bem para qualquer um gostar do que quiser. Dou as boas-vindas aos nazistas para gostarem da minha música tanto quanto dou as boas-vindas a você para fazer o mesmo.¹² (Tradução livre).

Apesar de Vikernes não especificar quem considera “inferior” em sua hierarquia racial, é lícito supor que um país de intensa miscigenação como o Brasil não figure entre seus grupos prediletos. Curiosamente, a presença de camisetas do Burzum no Brasil é um fenômeno recorrente, motivado por três fatores principais: a autoidentificação com uma suposta raça superior; a desinformação; ou a capacidade de dissociar o racismo explícito do músico de sua produção artística. Em seu site oficial, Vikernes encerra a primeira parte de sua autobiografia, “A Burzum Story”, com a frase: “Europe is not a geographical, but a biological term”.

Este é o personagem central que teria “padronizado” o *black metal* em escala global, como diagnosticado por Campoy (2006) e corroborado pelas pesquisas de Citon (2013) e Moraes (2014). Em Santa Catarina, assim como em outras regiões do Brasil, é possível constatar empiricamente a existência de apreciadores do Burzum que compartilham do imaginário da “padronização” sonora e ideológica do *black metal* pelos nórdicos.

A figura de Varg Vikernes, o “Count Grishnackh”, emerge do contexto do *black metal* norueguês não apenas como um músico, mas como um objeto de estudo multifacetado para as ciências humanas, em especial a História e a Antropologia. Sua trajetória, intrinsecamente ligada à midiatização de eventos criminosos, serve como um “acontecimento-monstro” na acepção de Pierre Nora, um fenômeno onde a velocidade e o

¹² Texto original: The ideas on the Burzum albums aren't Nazi, but I think my music is popular with Nazis because they too feel ostracized and alienated in their own countries, and because. I too have racist views, so we have much in common. Burzum has Israeli fans too, by the way, but does that make me a Jew? I have female fans too, but I am not them, so it does not make me female... I am not my fans. I am me, and I think it is okay for anyone to like anything. I welcome Nazis to like my music as much as I welcome you to do so.

sensacionalismo da mídia de massa reconfiguram a percepção da realidade. A Noruega, com seu alto Índice de Desenvolvimento Humano, viu-se subitamente confrontada com uma imagem de barbárie e violência que a sociedade de bem-estar social, baseada na ordem e na previsibilidade, não queria e não podia ter.

Nesse cenário de curiosidade e pânico social, a imprensa, em busca de um enredo que personificasse o "mal", encontrou em Varg Vikernes o sujeito perfeito para a sua narrativa. Conforme aponta François Dosse, a fabricação midiática tornou-se um "aquartelamento entre o que aconteceu e sua projeção espetacularizada". Foi exatamente essa dinâmica que o jornalista Bjorn Tonder explorou ao orquestrar uma entrevista com Vikernes, ainda sem provas concretas, para "revelar" os supostos responsáveis pelos incêndios às igrejas. A "performance" de Vikernes, que se apresentou como satanista e respondeu a perguntas sobre os crimes, não só forneceu à imprensa o enredo sensacionalista que ela procurava, mas também garantiu a sua própria centralidade na narrativa. A imagem do "Conde de Luto" ou do "norueguês maligno" foi um produto midiático mais do que uma representação autêntica de toda a cena musical.

Esse processo, que elevou o *black metal* norueguês a uma notoriedade global, fixou a sua identidade ao crime e ao sensacionalismo, ofuscando o mérito musical e as contribuições de outras cenas ao redor do mundo. A revista inglesa *Kerrang!* em sua edição de março de 1993, ilustra perfeitamente essa dinâmica com a manchete: "Arson... Death... Satanic Ritual... The Ugly Truth About Black Metal" e uma foto de Varg Vikernes segurando punhais. A prisão de Varg, motivada pela pressão midiática e não por provas concretas, culminou em sua célebre frase: "todos acreditam em um único jornalista". Ele mesmo, em um ato de frustração com a passividade que percebia no movimento, afirmou que "os forcei a ter outra postura dando uma entrevista para um jornal". Sua ambição extrapolava a mera produção musical, buscando infundir nos membros do Inner Circle uma postura alinhada com suas convicções anticristãs.

O clímax midiático e jurídico de sua trajetória se deu com o homicídio de Øystein Aarseth, o "Euronymous". A cobertura jornalística imediata, mais uma vez, ilustra a dinâmica do acontecimento-monstro, onde Varg foi procurado por jornalistas horas após o crime. Sua versão, detalhada na entrevista concedida em 2010 ao documentário *Until the Light Takes Us*, contrasta radicalmente com a narrativa sensacionalista da mídia. Ele explica que o assassinato de Euronymous foi um ato de autodefesa, uma reação a um plano de tortura e morte que estaria sendo tramado contra ele. Essa versão, embora seja de uma fonte primária, colide com a romantização e a espetacularização do evento, que o retratam como

um conflito de poder dentro da cena *black metal*. Varg afirma categoricamente que não o matou por motivos banais, como a disputa por uma garota, desmentindo o boato que circulou na época.

A ideologia de Varg, no entanto, é o ponto central que o torna um "deus que a Noruega não quer e que o Brasil não pode ter". Ele se autodenomina "racista" e argumenta que sua música é popular entre os nazistas por terem visões semelhantes e se sentirem "ostracizados e alienados em seus próprios países". Embora afirme que sua música não é "nazista" e que acolhe qualquer fã, sua ideologia exclui a miscigenação. Essa perspectiva, para um país como o Brasil, historicamente marcado pela mistura de raças e culturas, é intrinsecamente incompatível e desprovida de qualquer base para proliferação. Enquanto o nacionalismo norueguês de Varg busca uma pureza racial e cultural que ele julga perdida, a identidade brasileira, em sua essência, é a negação de tal pureza.

A ideologia que ele promove, portanto, encontra um obstáculo intransponível nas bases socioculturais do Brasil. Sua figura, construída pela mídia como um ícone de rebeldia, na verdade, representa um pensamento que não pode ser traduzido ou assimilado em solo brasileiro, onde a cultura e o ativismo *black metal* encontram outras formas de expressão e ativismo, sem essa base ideológica. A complexidade de Varg Vikernes reside precisamente nesse paradoxo: o ícone do *black metal* norueguês, uma figura de culto para muitos, é, na realidade, um produto da midiaticização de seus crimes, cuja ideologia mais profunda é rejeitada pela sociedade que ele, paradoxalmente, conquista.

CAPÍTULO 2

ALVORECER DAS LÂMINAS: *BLACK METAL* EM SC (1988-2015)

A trajetória do extremo metal no Brasil, notadamente o black metal, tem sido historicamente associada aos grandes centros urbanos, como Belo Horizonte (MG), Porto Alegre (RS) e São Paulo (SP). Contudo, o estado de Santa Catarina apresenta uma singularidade notável no desenvolvimento de sua cena *underground*. Distante dos principais polos econômicos e da capital, Florianópolis, observa-se uma proliferação significativa de bandas e entusiastas em cidades de menor porte e até mesmo em áreas rurais, como Timbó, Gaspar, Corupá e Guaramirim. Esta última, em particular, destaca-se como um epicentro do *black metal* desde 1992, sediando dezenas de eventos exclusivos no Curupira Rock Club.

Figura 5: Cartaz do evento Hell's Friends, em Guaramirim,



Fonte: ANACLETO, Renato ([s.d.]).

Essa descentralização geográfica da cena catarinense demanda uma análise aprofundada das particularidades socioeconômicas e culturais do estado, que moldaram um ambiente propício para a emergência e consolidação desse gênero musical em contextos inesperados.

Santa Catarina, ao lado de Vitória (ES), figura entre os poucos estados brasileiros onde a capital não detém a maior densidade populacional. Sua urbanização, em comparação com metrópoles como Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, ocorreu tardiamente e não resultou na formação de uma região metropolitana consolidada em seu entorno. A expansão urbana no Brasil, iniciada no século XX, foi impulsionada pelo crescimento industrial e pela ampliação do mercado nacional. No contexto catarinense, o economista Juliano G. Goularti (2014, p. 88) aponta que “o grande salto ocorreu com o desenvolvimento da infraestrutura, especialmente transportes e energia elétrica, a partir do PLAMEG durante a administração de Celso Ramos (1961-1965)”.

Este avanço infraestrutural, somado ao planejamento econômico que visava a integração entre indústria e comércio, fomentou um expressivo aumento do processo migratório na década de 1960. Os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) corroboram essa tendência, indicando que a taxa de urbanização no estado saltou de 21,32% em 1940 para 59,41% em 1980 e atingiu 83,90% em 2010. Goularti (2014, p. 88) atribui a lentidão desse processo de urbanização em Santa Catarina à sua “constituição como uma economia de pequenas propriedades rurais, formação industrial constituída com base na pequena e média empresa familiar e por apresentar uma equidade da distribuição da propriedade e da renda”. Essa estrutura socioeconômica, caracterizada pela predominância de pequenas propriedades e empresas familiares, contrasta com o modelo de urbanização concentrada observado em outros estados, e pode ter contribuído para a difusão do *black metal* em localidades menos óbvias.

No período compreendido entre 1970 e 2010, as cidades de Joinville, Blumenau, Itajaí, Chapecó e Florianópolis registraram os maiores índices de crescimento populacional em Santa Catarina, com variações percentuais de 4,34% para 8,34%; 3,46% para 5,00%; 2,18% para 2,97%; 1,72% para 2,97%; e 4,77% para 6,82%, respectivamente (Goularti, 2014, p. 88). Florianópolis, a capital, ocupou a quarta posição nesse ranking. A estrutura identitária das comunidades catarinenses, forjada pela imigração alemã, italiana e outras, e alicerçada em pequenas propriedades rurais, foi gradualmente erodida pelos processos de urbanização e globalização. O influxo de pessoas de diversas regiões em busca de oportunidades de emprego e a ruptura das fronteiras culturais impulsionada pela globalização transformaram o tecido social do estado. Paralelamente ao crescimento

urbano, o desenvolvimento dos meios de comunicação e da tecnologia desempenhou um papel crucial no surgimento e na disseminação de novas culturas na região catarinense, incluindo manifestações musicais como o *black metal*.

Segundo Eidt e Júnior (2014, p.9)

O desenvolvimento dos meios de comunicação acena à multiplicidade e à diversidade. O espaço sofre as consequências da fluidez, da hiperespecialização e da rapidez da modernidade. Dessa forma, o jogo da vida renasce de um contexto de novos personagens e nova correlação de forças. Especificamente, a escola adapta-se às novas regras, difunde novas verdades, estabelece novos laços. Laços a partir de nexos verticais e assimétricos transformaram os até então membros em indivíduos.

Nesse cenário de transformações, a religiosidade cristã, profundamente enraizada nas comunidades de imigrantes alemães, começou a perder sua hegemonia, especialmente a partir da década de 1980, com o avanço da globalização. Novos valores emergiram e foram ressignificados a cada geração, resultando em uma “evaporação da mesmidade quando a comunicação entre os de dentro e o mundo exterior se intensifica e passa a ter mais peso que as trocas mútuas internas” [73]. A diversidade individual tornou-se um pilar fundamental na sociedade globalizada, impulsionando movimentos de resistência contra normas cristalizadas, seja na luta por direitos de grupos minoritários (homossexuais, negros, mulheres) ou, no caso em questão, contra a religiosidade dominante, com a música atuando como um fio condutor. É precisamente nesse contexto de efervescência cultural e social que o *black metal* encontrou terreno fértil para se desenvolver em Santa Catarina.

No que tange especificamente a Florianópolis, a capital do estado, questiona-se seu destaque político, cultural ou social em relação às demais regiões. O historiador Luiz Felipe Falcão (2005) oferece uma perspectiva elucidativa:

Florianópolis jamais foi um centro produtivo, agrícola ou industrial, de proeminência, tendo sua economia de longa data calcada no comércio e nas derivações de abrigar a administração pública estadual (na época do Império, da então província), acrescida nas últimas décadas de um importante setor de serviços, com destaque para duas universidades públicas (a Universidade Federal de Santa Catarina e a Universidade do Estado de Santa Catarina) e várias instituições de ensino superior privadas, para a maior rede de comunicação do Estado (a RBS, Rede Brasil Sul, cuja matriz fica em Porto Alegre) e para diversas empresas estatais (como a CELESC, Centrais Elétricas de Santa Catarina), além de toda uma estrutura voltada ao turismo [...] -Florianópolis não é a cidade mais populosa de Santa Catarina, não alista o maior contingente de eleitores do Estado, não é o município que mais paga tributos, não acolhe o principal evento cultural catarinense (que é o Festival de Dança de Joinville), não promove a mais conhecida festividade em nível estadual (a Oktoberfest de Blumenau) e, em complemento, seus times de futebol não obtêm com frequência o título de campeão do Estado (p.5-6).

Essa caracterização de Florianópolis como um centro não-produtivo e com menor proeminência em diversos aspectos culturais e sociais, em contraste com outras cidades do

estado, é crucial para compreender a dinâmica do *black metal* catarinense. O desenvolvimento cultural do *black metal* na região não se concentrou na capital, mas sim nas cidades (e suas proximidades) que experimentaram um significativo aumento populacional impulsionado pela industrialização e pelo avanço dos meios de comunicação. Isso sugere que a capilaridade do *black metal* em Santa Catarina está intrinsecamente ligada às transformações socioeconômicas e à difusão de novas mídias, que permitiram a formação de nichos culturais em diversas localidades, independentemente da centralidade política ou econômica da capital. A próxima seção aprofundará a análise de uma das bandas pioneiras dessa cena, a Necrobutcher, e sua contribuição para a ideologia, estética e ativismo do *black metal* em Santa Catarina.

NECROBUTCHER: Ideologia, Estética e Ativismo no Black Metal Catarinense

Entre as décadas de 1980 e 1990, o cenário global do *heavy metal* testemunhou o surgimento de uma vertente mais extrema, caracterizada por sonoridades mais rápidas, indumentárias agressivas e sombrias, performances teatrais, o uso frequente da figura de Satã nas letras e, em alguns casos, a aplicação do *corpse paint*. Dentre as centenas de bandas que emergiram nesse período, destacam-se nomes como Venom (Inglaterra/1979), Sodom (Alemanha/1981), Vulcano (Brasil/1980), Bulldozer (Itália/1980), Bathory (Suécia/1983), Sarcófago (Brasil/1985), King Diamond (Dinamarca/1985), Hellhammer (Suíça/1982), Mayhem (Noruega/1985), Mystifier (Brasil/1989), Ammit (Chile/1991), Anal Vomit (Peru/1992) e Ad Noctum (Chile/1995).

A globalização, intensificada nos anos 1980, facilitou a interação entre músicos e apreciadores do *heavy metal* em escala mundial. Revistas especializadas, como Bizz, Metal, Kerrang e Rock Brigade, atuaram como as principais vias de difusão de informações e intercâmbio cultural. A partir da década seguinte, o advento da internet ampliou exponencialmente o acesso a essas informações, consolidando uma rede global de comunicação entre os entusiastas do gênero.

Nesse efervescente contexto, em 1988, surgiu em Florianópolis a banda Necrobutcher, composta por Luciano (guitarra), Cristiano (vocal) e Helder (bateria e vocal). Cristiano Passos, um dos fundadores, descreve a sonoridade e a estética da banda como o embrião do *black metal* em Santa Catarina: “O som caótico, uso do *corpse paint* somado com as letras antirreligiosas, deram início no estado de Santa Catarina ao que na atualidade pode-se associá-la ao *black metal*”.

Figura 6: NECROBUTCHER



Fonte: Reprodução/ Last.fm

A imagem da banda, Luciano (guitarra), Cristiano (vocal) e Helder (bateria e vocal), da esquerda para a direita, feita entre 1989 e 1990 e utilizada na publicação do álbum "Schizophrenic Noisy Torment" em 2013, revela elementos visuais marcantes: semblantes de raiva e ódio, vestimentas pretas, o uso de *spikes* (confeccionados artesanalmente pelos próprios membros), correntes e a cruz católica invertida. Esse visual, considerado extremo para a época, destacava-se particularmente pelo uso do *corpse paint*, uma inovação na cena catarinense. Segundo Cristiano Passos, "Usávamos por pouca do impacto que causava, o nosso negócio era ofender a sociedade e isso era algo que agredia bastante. Conhecíamos o Sarcófago e o Mayhem que chamavam atenção também devido à pintura."

Além da agressão visual, a Necrobutcher produziu duas demos: Schizophrenic Christianity (1989) e Corrosive Noisy Torment (1990). As letras dessas produções não se limitavam à profanação da fé cristã, mas também expressavam um manifesto contra o regime político vigente. Cristiano Passos identifica duas fases temáticas na banda: "Uma

antirreligiosa; e uma fase mais politizada: aos poucos fomos nos identificando com a estética e a ética punk, escrevíamos manifestos e distribuíamos na rua, sobre contra o militarismo, contra o 7 de setembro, etc.” Essa dualidade temática revela uma banda engajada não apenas na subversão religiosa, mas também na crítica social e política, alinhando-se a uma tradição de ativismo presente em diversas vertentes do punk e do metal.

O radicalismo da Necrobutcher ia além da sonoridade extrema. Apesar da pouca idade de seus membros (média de dezessete anos), havia um desejo latente de propagar suas convicções de forma organizada e pacífica. Para eles, a produção artística não se esgotava no deleite estético; a propagação de suas ideias transcendia a própria música. Cristiano Passos¹³ enfatiza essa postura:

A atitude é muito marcante, por exemplo, as bandas Sarcófago, Genocídio e Sepultura, os caras faziam o som extremo, mas eles tinham a intenção de gravar discos e de um dia viver da música, tanto que o Sepultura vive disso, com o Sarcófago não rolou, eles tinham um sonho de um dia viver do metal, nós não tínhamos isso aí, não queríamos isso desde o começo. Nós e as bandas que tínhamos contato, que era essa rede de ativismo nacional e internacional: Necrobutcher, Sector, Masturbeitor, Necrovomit, Óstia Podre, tudo bandas do Brasil, a gente era radical underground 'ninguém vai gravar disco.

Essa recusa em buscar o sucesso comercial e a fama, em contraste com outras bandas da cena, resultou em um anonimato deliberado. A difusão de suas ideias ocorria por meio de cartas e zines, o que, paradoxalmente, os tornou conhecidos em diversas regiões do Brasil. O ex-vocalista explica a decisão de encerrar as atividades da banda para preservar sua autenticidade *underground*:

O Necrobutcher foi até 90, 91 porque a gente não queria que o Necrobutcher fosse conhecido e por isso acabamos com essa banda e fizemos outra e paramos de divulgar, éramos muito radicais nesse sentido, queríamos ficar no underground. Não tínhamos a pretensão de gravar um disco [...] essa atitude foi muito marcante na época, havia uma necessidade de se diferenciar do povo da primeira leva que era o Sepultura, Genocídio.

A existência de uma rede de contatos nacional e internacional é confirmada por Adelson Souza, baterista da banda Bode Preto (Piauí), em um evento realizado em 25 de setembro de 2016, no Célula Showcase: “A banda Necrobutcher, daqui de Florianópolis, era conhecida pelas pessoas que curtiavam o metal extremo, eles se correspondiam mediante cartas e trocas de fitas com várias pessoas por todo o Brasil e também do exterior.” O ritual de troca de fitas, contudo, não era indiscriminado; o destinatário deveria possuir um perfil considerado “radical” para o momento, garantindo a difusão controlada do material.

A gravação de um “disco” era interpretada como uma forma de massificar a arte, o que

¹³ Entrevista concedida ao pesquisador por Cristiano Passos, funcionário público, 42 anos, na cidade de Florianópolis, em 18 de outubro de 2016.

era visto com desdém. Cristiano afirma: “na época 'toma no cú gravar disco', era gravar fita e só vamos passar para quem é do meio assim, havia um lance bem radical”. Acreditava-se que a popularização poderia corromper o estilo, especialmente se o material caísse em mãos de “*posers*”. A juventude dos membros da banda não os impediu de rejeitar a ilusão da fama e do dinheiro, comuns nos anos 1980, fazendo da gravação de discos um símbolo do portal que não desejavam abrir.

O nome “Necrobutcher” foi escolhido pelo interesse no significado e representação da palavra, além de uma influência indireta da banda norueguesa Mayhem. Cristiano explica: “A gente achava a palavra legal, passava uma imagem necro, satanista e antirreligiosa, a gente nunca foi satanista, parecia mais não era [...] depois a gente veio descobrir que era um dos onífices da missa negra, na época a gente não sabia, mas a gente achou legal e tinha o cara do Mayhem o 'Necrobutcher' [...] inicialmente veio a palavra associada ao cara do Mayhem mas a gente nem sabia direito que Mayhem era uma banda que íamos gostar, gostávamos da imagem.”

Essa declaração de Cristiano Passos revela uma apropriação estética e simbólica que precede o conhecimento aprofundado da banda norueguesa, indicando a força da imagem e do nome no universo do *black metal*.

Durante seus dois anos de existência, apesar de terem gravado duas demos, a Necrobutcher nunca realizou apresentações ao vivo. Novas ideias e lapidações conceituais surgiram, e o radicalismo inicial, que restringia o acesso à sua produção, foi substituído por uma postura mais sociável. Cristiano Passos, ex-vocalista da Necrobutcher e baterista da banda florianopolitana Antichrist Hooligans (formada em 2010), reflete sobre essa mudança: “se um *poser* ouvir sua produção 'não vai tornar o estilo pior: 'ah, mas os cuzão (sic) vão ouvir', vão ouvir, e daí? Se for cuzão mesmo não vão continuar ouvindo”. O radicalismo que os tornou conhecidos no *underground*, paradoxalmente, levou ao encerramento das atividades da Necrobutcher em 1992, dando origem a diversos outros projetos, como o S.R.M.P. (Subversive Reek Mute Perturbation). Essa transição demonstra a fluidez e a constante reconfiguração das identidades e propostas dentro do *underground*, onde a busca pela autenticidade muitas vezes se sobrepõe à longevidade de um projeto específico.

ATIVISMO NO BLACK METAL: A Persistência de Discursos e a Complexidade da Subcultura

Este tópico se propõe a realizar uma análise comparativa dos discursos e práticas que permeiam o *black metal*, examinando as perspectivas de músicos e apreciadores do sudeste brasileiro, de Santa Catarina e de alguns expoentes noruegueses, como membros do Mayhem, Burzum e Darkthrone. Para tanto, faremos uso das entrevistas compiladas pelo

antropólogo Leonardo C. Campoy (2006), publicadas em diversos zines e que oferecem um panorama valioso sobre as concepções ideológicas do gênero.

No zine *A Obscura Arte*, a banda paulistana Triumph apresenta uma definição categórica do *black metal*:

Black metal é satânico e puramente satânico. Tudo o que não for satânico não é black metal, é outra forma de metal. Eu não consigo entender o porquê estas pessoas não abrem os olhos, o black metal é assim auto-intitulado pelas letras e atitude e não por seu som especificamente. O principal é isto. Black metal é satânico e puramente satânico será (Campoy, 2006.p.7).

Essa perspectiva representa uma das vertentes mais radicais do extreme rock, que postula o satanismo como a única matéria-prima constitutiva do gênero. Campoy (2006, p. 7) observa que a visão da Triumph “corresponde à visão de praticamente toda banda de *black metal*. Isso que eles chamam de satanismo é o sentimento que eles sobrepõem à música”. É fundamental compreender que o *black metal*, nesse contexto, se apropria de elementos e símbolos religiosos para a construção de sua arte, e não se configura como uma religião que utiliza a música para a difusão de sua fé. Essa “verdade” professada “a ferro e fogo”, enquanto ideologia, aproxima-se mais do dogmatismo cristão, que preconiza uma única verdade possível, do que do satanismo, que, em suas diversas manifestações, tende a pregar o livre-arbítrio e a autonomia individual.

A banda fluminense Bellicus Daemoniacus, em entrevista ao Unholy Black Metal zine, define sua ideologia de forma igualmente contundente: “satanismo, aniquilação da escória cristã, vingança e maldade! Exaltamos e aguardamos o império de Lúcifer” (Campoy, 2006, p.7).

Nesse discurso, o satanismo é afirmado como uma “ideologia” que transcende a dimensão musical, sendo descrito de maneira violenta, repugnante e agressiva, em consonância com a autodenominação “radical” preferida pelas bandas. Campoy (2006, p. 7) ressalta que “É uma assunção amplamente aceita entre seus praticantes: compor e escutar *black metal* significa cultuar alguma forma de satanismo.” Essa adesão ao satanismo, ainda que em suas múltiplas interpretações, funciona como um elemento aglutinador e distintivo da subcultura, estabelecendo fronteiras simbólicas e ideológicas em relação a outras vertentes do metal e à sociedade em geral.

Outra perspectiva relevante é a do músico Joel, de 28 anos, que, em entrevista a Campoy (2006, p. 20), optou por não identificar sua banda. Sua fala revela uma interpretação do satanismo que se distancia da mera adoração ao mal, aproximando-se de uma crítica ao dogmatismo religioso e à busca pelo conhecimento:

Lúcifer é considerado um decaído pois quis saber mais do que o cristianismo permitia. Ele quis levantar o véu da doutrina cristã e, claro, os teólogos o condenaram ao inferno, pois conhecimento para a igreja católica é uma heresia. Os oficiais da igreja católica são muito espertos em condenar o saber, pois eles sabem, no fundo, que sua igreja está baseada em mentiras e falsidades. Qualquer um que ousar saber mais daquilo que ela permite, perceberá sua hipocrisia (Campoy, 2006, p.20).

Essa visão de Lúcifer como um promotor do conhecimento e da contestação, em oposição à ignorância imposta pela Igreja Católica, demonstra a complexidade das apropriações simbólicas dentro do *black metal*. O satanismo, nesse caso, não é apenas uma ferramenta de choque ou provocação, mas um arcabouço conceitual para a crítica social e religiosa, revelando uma dimensão intelectual e filosófica subjacente à estética agressiva do gênero.

A análise dessas diferentes concepções de satanismo no *black metal* brasileiro e norueguês permite compreender a heterogeneidade ideológica da subcultura, que, embora unida por uma estética comum, abriga uma multiplicidade de interpretações e engajamentos. A próxima seção aprofundará a análise da relação entre a ideologia, a estética e o ativismo no *black metal*, explorando como esses elementos se articulam na construção de identidades e na projeção de discursos dentro e fora da cena musical.

Todo o esforço desta corrente musical, contudo, não parece impactar significativamente as estruturas institucionais do cristianismo. As atitudes dos *black metallers* manifestam-se, sobretudo, em seu microcosmo de sociabilidade: no seio familiar, nas relações de amizade e no ambiente de trabalho, por meio de sua postura e conduta diante das normas sociais que lhes são impostas. Essa observação sugere que, embora o *black metal* se apresente como uma força de contestação, sua capacidade de subverter as macroestruturas sociais é limitada, operando mais no plano da micropolítica e da construção de identidades alternativas.

Geralmente, é difícil encontramos opiniões mais precisas entre os praticantes acerca desta mentira que seria a religião judaicocristã. O discurso deles *avança pouco ou quase nada* para além desta acusação de falsidade, de uma religião baseada na imagem e não “na verdade, do homem” (Campoy, 2006, p.20). (grifos meus).

A interpretação de que o discurso de praticantes do *black metal* se limita a uma mera repulsa à religião, desprovida de aprofundamento ou conhecimento teológico, é uma perspectiva comum, conforme apontado por alguns estudiosos do tema. A reflexão levantada, de que a ideologia se restringe ao combate à religiosidade e se circunscreve unicamente à esfera da criação artística, encontra eco na obra de Leonardo Campoy. Em *Trevas Sobre Luz*, o antropólogo argumenta que

É intrínseca à participação no *underground* percebê-la como uma luta, seja qual for o estilo preferido. Luta que está dotada de grande importância afetiva e moral para o praticante, porém, *que raramente extrapola a esfera musical e moral de suas vidas. Lutam pelo tipo de música que gostam, o metal extremo*, e pela maneira que querem gravar, distribuir e divulgar esse tipo de música, o próprio *underground*. Os praticantes muitas vezes a descrevem como um embate contra o 'mundo' ou contra a 'sociedade capitalista', mas, na prática, essa luta se traduz na organização e manutenção de uma maneira relativamente autônoma de experienciar a música na cidade (Campoy, 2010,p.183) (grifos meus).

Essa interpretação, embora coerente, pode ser considerada irrefutável se baseada em um universo de fontes restrito à sociabilidade entre pares, conforme sugerido pelo próprio autor. No entanto, uma análise mais aprofundada da cena catarinense revela que as manifestações ideológicas e o ativismo de seus membros transcendem o domínio musical. O graduando em História Guilherme Thielen exemplifica essa dimensão, ao afirmar que o ativismo do *black metal* "sai do conforto musical para a sociedade" e se manifesta de diversas formas. Thielen destaca que o "ataque ao cristianismo" no plano físico, como o ocorrido na Noruega, "já foi feito", e que, no contexto atual, a luta deve ser "trabalhada na maneira consciente no cotidiano", por meio da transmissão de conhecimento para que as pessoas "pensem diferente... diferente das normas do cristianismo".

Essas práticas ideológicas no cotidiano são corroboradas pelas ações de músicos locais. Liscovski, das bandas Sangue Antigo e Alocer, reitera o repúdio a "qualquer ideia xenofóbica ou separatista", posicionando o *black metal* como uma ferramenta de combate "contra qualquer tipo de dogma imposto". Tal preocupação política e social se alinha a movimentos que se contrapõem a tendências de segregação territorial, como a do "O Sul é meu País".

Se retratarmos coisas referentes ao Sul do Brasil é somente por que é nessa realidade que vivemos e abominamos qualquer ideia xenofóbica ou separatista, pois para nós o Black Metal é feito justamente para lutar *contra qualquer tipo de dogma imposto* e tudo criado pelos simples mortais uma hora perece⁸⁷ (grifos meus).¹⁴

A manifestação pública de Liscovski opera com uma clareza discursiva que visa explicitamente situar sua produção artística frente a uma problemática social contemporânea em sua região. Sua declaração explicita uma posição política definida: o repúdio à ideia "separatista", referindo-se concretamente ao movimento "O Sul é Meu País" – organização política surgida na década de 1990 que advoga pela secessão dos três estados da região Sul do Brasil para constituir uma nova federação, e que atualmente tem sua sede nacional em Passo Fundo-RS.

¹⁴ LISCOVISKI, Anderson. Sangue Antigo. Publicação no Facebook. 12 fev. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/sangue.antigo?fref=ts>. Acesso em: 05 mar. 2016.

Outros movimentos análogos, como o Movimento República Rio-grandense (MRR) e o Movimento República de São Paulo (MRSP), compartilham dessa mesma matriz ideológica. O denominador comum desses projetos reside em supostas divergências culturais e, sobretudo, no descontentamento com a distribuição tributária federativa, culminando no anseio de transgredir o preceito constitucional da "união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal", estabelecido pela Constituição Brasileira de 1988. Como sintoma sociopolítico, tais movimentos frequentemente fomentam um ambiente de desconforto e hostilidade contra indivíduos não percebidos como "nativos" da região, manifestando-se em formas de preconceito e discriminação.

Na mesma toada de um ativismo que transcende o âmbito estritamente musical, o vocalista William Bernardo, da banda florianopolitana Misdeed, articula uma percepção do rock como veículo de rebeldia contra estruturas opressivas:

Que você não está só fazendo música, você está fazendo um ato de rebeldia contra aquilo que te oprimiu a vida toda. No caso, nós brasileiros vivemos num país que se diz laico, mas isso é uma mentira! Nós sabemos que isso é uma mentira, a banda evangélica está aí para provar isso [...] o que para eles é um delito, para nós significa liberdade. Quando nós estamos falando sobre liberdade sexual, liberdade de expressão, para muitas pessoas isso é um delito.

Depreende-se dessa fala uma consonância com as pautas de movimentos sociais que militam pela liberdade de expressão e sexual, constituindo-se como uma crítica contundente ao conservadorismo que impõe um padrão normativo único, marginalizando e invisibilizando minorias. De modo complementar, Gilson Mjólnir, baterista da banda Luciferiano, exemplifica uma modalidade de atuação pacífica e reflexiva, que respeita a individualidade alheia mesmo em dissonância com seus princípios:

Eu não batizaria um filho meu ou participaria de um rito religioso católico, ou evangélico, seja o que for, isso para mim. Agora, eu não saio na rua com um taco de beisebol quebrando e colocando fogo em igrejas, isso é ir contra a individualidade do outro, por mais que seja idiota a individualidade do outro.

Em uma geração anterior, a banda Necrobutter já articulava seu ativismo por letras profanas e de cunho político. Cristiano Passos, ex-vocalista da banda, revela uma das práticas de disseminação de sua ideologia: "escrevíamos manifestos e distribuíamos na rua, sobre contra o militarismo, contra o sete de setembro, etc.". Essa postura engajada é ainda ecoada na reflexão de Antônio Gonçalves, que, ao traçar um breve retrospecto do *underground* catarinense, comenta o percurso de um ex-integrante da banda Vomit (1991):

O Mau se tornou evangélico e músico gospel, não o condeno, ao contrário, aprovo, pois os homens são livres para seguirem suas convicções. Pior seria se ele estivesse no meio Black/Death querendo 'pregar as palavras'. Deixo claro que sou extremamente *contra as*

instituições religiosas e não contras as pessoas que caem nelas.(grifos meus)¹⁵.

A publicação de Gonçalves evidencia não apenas um respeito pela trajetória individual do ex-companheiro de cena, mas também delimita com precisão o alvo de sua crítica: as instituições religiosas, e não os fiéis individualmente. Seu *modus operandi* ativista exclui o desprezo, a intolerância e a violência, privilegiando a compreensão e o respeito à autonomia de escolha.

Em contraponto a essa postura, a cena norueguesa, frequentemente tomada como paradigma ("padronizadora") por adeptos e pesquisadores – com destaque para Burzum e Mayhem – apresenta distinções fundamentais. Como previamente discutido, Varg Vikernes (Burzum) almejava incutir nas demais bandas atitudes mais radicais e violentas contra o cristianismo, um projeto rechaçado pela maioria das bandas norueguesas que se distanciaram do *Inner Circle*, como Darkthrone, Emperor e Immortal. A entrevista concedida por Vikernes ao jornal *BT* visava, além de forçar esta radicalização, promover maciçamente o *black metal* para obter retorno financeiro para a loja Helvete – ambos projetos fracassados. Neste ponto, é possível identificar ao menos duas divergências fundamentais em relação à cena brasileira analisada: 1) a apologia ao uso da violência contra instituições religiosas como método; e 2) a ambição de lucro dentro do universo *underground*, sinalizando uma aproximação com a lógica do *mainstream*. O próprio Vikernes admitiu essa intenção em sua autobiografia: "Eu queria que o Burzum fosse bem conhecido, eu não, mas isso obviamente não funcionou como eu havia planejado."¹⁶

Por sua vez, Attila Csihar, vocalista do Mayhem, em entrevista concedida em 5 de dezembro de 2013 à revista UOL, refletiu criticamente sobre o período violento do início dos anos 1990:

Foi uma mensagem filosófica muito legal para chocar as pessoas, para fazê-las acordar. Mas teve muitos lados negativos. Não foi legal destruir *igrejas milenares*, isso eu sei que foi errado. Transformar essas igrejas em algo mais útil seria o certo [...] Nós éramos muito jovens, estávamos descobrindo novas forças. E se você vai muito longe, pode se machucar. É o que aconteceu, as pessoas estavam enlouquecendo [...] "Eu acho que hoje o Mayhem e o black metal funcionam realmente mais como arte. Claro que fazemos desafios à religião. (grifos meus).

Embora o Mayhem permaneça uma referência global incontestável em termos sonoros, estéticos e performáticos, foi precisamente a espetacularização midiática de suas atitudes criminosas passadas que forjou no Brasil a miragem de que "lá vivem o que cantam", como diagnosticado por Campoy (2006). A lucidez de Csihar ao reconhecer os excessos do

¹⁵ GONÇALVES, Antonio. Publicação no Facebook. 24 fev. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/antonio.goncalves.714>. Acesso em: 02 mar. 2016.

¹⁶ Texto original: "I wanted Burzum to be well known, not me, but that obviously didn't work out the way I had planned."

passado e ao circunscrever o desafio à religião ao domínio artístico oferece um contraponto significativo àquela narrativa. Sua fala ressoa com a concepção de Alberto T. Ikeda (2007, p. 8) para quem:

A música não terá, então, somente usos e fruições, mas ainda significados, muitas vezes subjacentes, que explicarão melhor os processos dinâmicos da realização sonora na espécie humana. Assim, por exemplo, em uma parada militar as marchas (o gênero musical) não estarão somente a serviço do desfile ritmado dos soldados. Também estarão incorporados no ato e na música toda uma simbologia de poder, organização, hierarquia e bravura que afetam não somente a estrutura interna da música, mas ainda a escolha do andamento, da instrumentação e outros fatores. (Ikeda, 2007, p.8).

Conclui-se que a tradução da ideologia em prática varia significativamente conforme o contexto regional, a trajetória da banda e a subjetividade de cada apreciador. No caso específico de Santa Catarina, os exemplos coligidos demonstram uma nítida intencionalidade de vivenciar no cotidiano os preceitos desenvolvidos e apreciados na esfera artística, orientando-se numa direção diametralmente oposta àquela sinalizada pelo antropólogo Campoy (2010), para quem o esforço desta corrente musical pouco impactaria as estruturas institucionais do cristianismo, refletindo-se quase que exclusivamente nas microesferas de sociabilidade dos *black metallers* – no seio familiar, nas amizades e no trabalho, através de sua postura e conduta perante as normas sociais. A cena catarinense, como visto, aspira a um impacto que, ainda que não revolucionário, busca uma eficácia que transcende o microssocial.

SANTA CATARINA: Um polo de *black metal* - eventos exclusivos no interior e a interseção com cenas de death e *trash metal* (1988-2015)

A Gênese do *Black Metal* Catarinense e a Consolidação de um Cenário *Underground*

Desde o final da década de 1980, o estado de Santa Catarina emergiu como um polo significativo para o desenvolvimento do extreme rock, com o surgimento de bandas pioneiras no cenário do *black metal*. Nomes como Necrobutcher, Suppurated Fetus (que posteriormente, em 1991, adotaria o nome Goatpenis), Abysmo, Vomit e Imperium Tenebrae, entre outras, não apenas consolidaram a presença do gênero no estado, mas também transformaram Santa Catarina em um palco vibrante para shows de bandas locais e de outras regiões do Brasil.

Figura 7: Banda Suppurated Fetus



Fonte: Reprodução / Acervo do pesquisador. Integrantes da banda: Milton, Evandro e Jaime, esq/dir.

Essa efervescência cultural culminou em eventos de grande envergadura, como a VIII Celebração nos Bosques de Satã, realizada em 5 de junho de 2015, no Curupira Rock Club, na pequena cidade rural de Guaramirim. Este festival, um dos maiores eventos exclusivos de *black metal* do estado, destacou-se por sua atmosfera sombria e sinistra, conforme evidenciado em seu cartaz de divulgação. A arte gráfica do evento, com o tema “VIII CELEBRAÇÃO NOS BOSQUES DE SATÃ” em destaque central superior, sublinhava a vertente musical do festival. Ao centro, uma cruz invertida preta, adornada com os nomes em branco das vinte bandas participantes (provenientes de sete estados distintos), e a imagem de uma árvore envolta em forte neblina, acompanhada do convite “*Passpart to Hell*” (passaporte para o inferno), reforçavam a identidade visual e ideológica do evento.

Figura 8: VIII Celebração nos Bosques de Satã



Fonte: Reprodução/ Epulchralvoicefanzine

O festival demonstrou a notável integração cultural entre as diversas regiões do Brasil, com a participação de vinte bandas de sete estados diferentes: Bahia (1), Goiás (1), Rio de Janeiro (1), Paraná (3), Rio Grande do Sul (4), São Paulo (3) e, com a maior representatividade, Santa Catarina (7). A origem de cada banda era facilmente identificável no cartaz, com a sigla do estado entre parênteses ao lado de seu nome. Entre as bandas presentes, destacavam-se Mystifier (Salvador-BA), Luxúria de Lillith (Goiânia-GO), Impacto Profano (Rio de Janeiro-RJ), Warriors of Metal (Mafra-SC), Ar da Desgraça (Timbó-SC), Infernal War (Lages-SC), Spiritus Diaboli (Corupá-SC), Sangue Antigo (Rio Negro-PR), Luciferiano (Joinville-SC), Impiedoso (Jaraguá do Sul-SC), Shadows Hell (São Paulo-SP), Mork Visdom (São Paulo-SP), Tenebrifer (Franco da Rocha-SP), Thy Legion (RS), Southern

Warfront (Erechim-RS), Morvabru (RS), Imortal Persefone (Novo Hamburgo-RS), Teratology (Curitiba-PR), Opus Infernii (PR) e Aqueronte (Curitiba-PR). É relevante notar a presença feminina em bandas como Luxúria de Lillith (GO) e Spiritus Diaboli (SC), desafiando o senso comum de que o rock é um domínio exclusivamente masculino e demonstrando a inclusão das mulheres no cenário do *black metal*.

O Curupira Rock Club, local escolhido para o evento, é um dos espaços mais tradicionais do estado, tendo sediado centenas de eventos de rock desde sua inauguração em 1992. Sua infraestrutura é capaz de acomodar tanto as bandas quanto os entusiastas que viajam de longas distâncias, oferecendo, por exemplo, espaço para acampamento e chuveiros. Embora o documento não especifique os nomes dos organizadores, há um campo para “mais informações” com dois números de telefone, um da região do Vale do Itajaí (SC) e outro da capital ou região metropolitana do Paraná, destinados a esclarecer dúvidas sobre ingressos, horários, bandas e estrutura.

A ausência de patrocinadores, frequentemente indicada na parte inferior dos cartazes de eventos, é uma característica comum na realização desses shows. Diferentemente de gêneros musicais mais populares, como rap, sertanejo, samba e MPB, que atraem o patrocínio de diversas empresas (bebidas alcoólicas, bancos, seguradoras) em troca de publicidade e retorno financeiro, os eventos de *black metal* são divulgados predominantemente em redes sociais virtuais e em espaços de sociabilidade por meio de cartazes e boca a boca entre os apreciadores. No universo underground, os organizadores de eventos não buscam lucro, mas sim promover o encontro de indivíduos com interesses comuns, que desejam compartilhar a música e a ideologia do *black metal*.

Este episódio da Celebração dos Bosques de Satã é emblemático. Desde sua primeira edição em Balneário Camboriú, em 2001, até a mais recente, o festival foi realizado em diferentes cidades e regiões de Santa Catarina, sempre sem patrocinadores e com a participação de bandas de outros estados brasileiros. Somado a inúmeros eventos paralelos exclusivos de *black metal*, como Noise Rock (que em 2002 já estava em sua XII edição), Vomitour, Deathkult Warfest, Milícia do Metal e Fear Fest, Drinks and Metal, entre outros, Santa Catarina pode ser proporcionalmente equiparada a São Paulo e Minas Gerais como um grande polo do *black metal* nacional. A VIII Celebração dos Bosques de Satã, em particular, marcou uma ruptura na história do *black metal* catarinense devido à quantidade de bandas participantes e às regiões envolvidas.

A CENA *UNDERGROUND* CATARINENSE NOS ANOS DE 1990: Colaboração e Resistência

Em 12 de dezembro de 1992, o jornal A Notícia, de Joinville, publicou uma breve nota intitulada “Show no Plataforma”, divulgando a apresentação de cinco bandas: Abysmo (Rio Negrinho/1991), Vomit (Joinville/1991), Amen Corner (Curitiba/1991), Infernal (Curitiba/1985) e Anorkia (Curitiba/?). O evento ocorreria naquela noite no Plataforma Dancing Bar. Essa pequena matéria, embora concisa, oferece um panorama valioso da cena underground da época. Ao descrever a banda Abysmo como aquela que tocava um “brutal black metal”, o jornalista atesta que o termo já era de uso corrente nos primeiros anos da década de 1990, o que permite questionar a patente oficial norueguesa que, por mais de duas décadas, vigorou como a única referência para o gênero.

Um aspecto notável da cena catarinense, evidenciado por essa e outras fontes, é a relação harmoniosa entre as bandas de death metal e *black metal* no estado de Santa Catarina. Essa convivência pacífica contrasta significativamente com o cenário de outros grandes centros urbanos, como São Paulo, onde, desde os anos 1980, a violência e as rivalidades entre as vertentes do metal eram comuns, como ilustrado por matérias jornalísticas que reportavam conflitos entre *metalheads* e punks.

Além disso, a presença feminina no metal brasileiro, muitas vezes subestimada, é destacada pela banda Anorkia, composta por três mulheres e um homem. Essa formação desafia a percepção de que o rock é um ambiente predominantemente masculino, reforçando a ideia de que o *black metal* catarinense, em particular, demonstrava uma abertura e diversidade incomuns para a época. A matéria também revela um certo grau de colaboração por parte de algumas empresas, como a rádio Rock Alternativo (Cidade FM), Flood The Shirts e Rock's Restaurante e Petiscaria, que apoiaram o evento. As bandas Abysmo e Infernal, por exemplo, participaram de inúmeros shows no Curupira Rock Club durante os anos 1990, enquanto a Amen Corner consolidou-se como uma referência nacional.

Figura 9: Antônio Gonçalves - Guitarrista da banda Vomit



Fonte: OLIVEIRA, 1992.

A banda Vomit, por sua vez, foi a primeira banda de *black metal* de Joinville, idealizada por Antônio Gonçalves, que descreve a postura do grupo:

Fomos literalmente o avesso do “rock bonitinho”, da “moralidade” e dos “bons costumes”. Não foi nada fácil, pois, além de lutarmos contra o preconceito da sociedade, também lutávamos contra o próprio “underground” que era seletivo e não nos aceitavam muito por sermos da periferia.

Essa declaração de Gonçalves, publicada no Facebook em 24 de fevereiro de 2016,

ressalta a dupla batalha enfrentada pelas bandas *underground*: contra o preconceito social e contra a seletividade do próprio cenário *underground*. A realidade socioeconômica da maioria das bandas e apreciadores catarinenses, pertencentes à classe trabalhadora e com pouco poder aquisitivo, dificultava a dedicação exclusiva à arte, exigindo que exercessem atividades remuneradas paralelamente.

Figura 10: Antônio Gonçalves - Banda Luciferiano



Fonte: VICENTE, 2024.

A banda Vomit, embora tenha se desfragmentado poucos anos após essa apresentação, deu origem, em 1998, à Luciferiano, uma banda que se mantém ativa até os dias atuais, sendo considerada uma das principais referências do *black metal* catarinense.

Figura 11: Banda Luciferiano



Fonte: Luciferiano_Oficial (Instagram), 2024.

Paralelamente, outros grupos, como a banda Mystifier (Salvador-BA), também enfrentaram dificuldades e preconceitos, como relatado pelo fundador da banda, conhecido como Beelzeebubth:

O Grupo começou a se apresentar em vários lugares em sua cidade (Salvador-BA), como as memoráveis apresentações no teatro-cine Gamboa, Espaço Faculdade de Economia, Bar Rock Plataforma, Espaço Clube de Remo, dentre outros. Devido às rixas entre punks, skinheads e headbangers. Muitos hesitavam em ir a esses eventos. Até que os mais fiéis e corajosos headbangers se uniram aos punks mais envolvidos com o movimento (como o falecido companheiro Morcego, líder do movimento punk vermes do sistema, que foi covardemente executado por policiais militares) para "exterminarem" os skinheads de Salvador.

Essa citação, disponível no site oficial da Mystifier, ilustra a complexidade das relações intersubculturais e a violência que permeava o cenário underground em outras regiões do Brasil. A escassez de meios de comunicação tornava a organização de eventos ainda mais desafiadora, mas não impedia sua realização. Paulinho Leão, vocalista e guitarrista da banda Black Baptism, recorda as dificuldades da época:

Na época dos anos noventa tudo era uma correria muito grande para fazer qualquer coisa, para organizar um show só de bandas de black metal, tinha que ter uma divulgação muito grande com cartazes e trocas de carta [...]na época você via aquela aparelhagem precária, o pessoal com prego, com coro... aquele pessoal que vinha para curtir mesmo.

Essa entrevista, concedida ao pesquisador em 21 de fevereiro de 2016, em Florianópolis, evidencia a paixão e o comprometimento dos músicos e fãs, que superavam

as limitações de infraestrutura e divulgação para manter a cena viva. Os cartazes de divulgação dos eventos, como os do Curupira Rock Club em julho e dezembro de 1993, eram repletos de símbolos demoníacos, referências anticristãs como o “666”, cruzes invertidas e outros elementos sombrios associados à morte e ao inferno. Esses eventos, realizados em Guaramirim, contaram com a participação de bandas como Amen Corner, Abysmo, Vomit, Hephren e Scornier, demonstrando a vitalidade da cena local e a interconexão com bandas de outros estados, principalmente do Paraná e Rio Grande do Sul, devido à proximidade geográfica.

A Expansão da Cena Catarinense e o Impacto da Digitalização (Anos 2000-2015)

O período entre o final do século XX e o início do XXI testemunhou um crescimento vertiginoso no número de bandas de *black metal* em Santa Catarina. Nomes como Black Baptism (Palhoça), Caifaz (Rio Negrinho), Misdeed (Florianópolis), Ar da Desgraça (Timbó), Spiritus Diaboli (Corupá), Luciferiano (Joinville), Osculum Obscenum (São José), Forest of Demons (Criciúma), Diabolical Funeral (Joinville), Warrior of Metal (Mafra), Imperium Tenebrae (Jaraguá do Sul), Accubitoruim (Gaspar), Impuro (Joinville) e Alocer (Jaraguá do Sul) surgiram e consolidaram a presença do gênero em todas as regiões do estado. Essa proliferação de bandas e a constante presença de grupos de outros estados, desde o início dos anos 1990, demonstram um intercâmbio cultural intrinsecamente ligado à ideologia que rege o metal: a profanação, o prazer de tocar com amigos e o sonho de viver longe da moralidade cristã.

A partir dos anos 2000, a quantidade de eventos de rock em diversas cidades do interior de Santa Catarina aumentou significativamente. Festivais como o Otacílio Rock Festival (Otacílio Costa), Rock In Santa Festival (Santa Cecília) e River Rock Festival (Indaial) passaram a atrair um público amplo, que se identificava desde o rock’n’roll clássico até o thrash e death metal. Curiosamente, a participação de bandas de *black metal* tornou-se uma constante em praticamente todas as edições desses eventos.

Figura 12: Otacílio Rock Festival



Fonte: LastFM.

Esse “boom” de bandas e shows em todo o estado catarinense pode ser atribuído a uma confluência de fatores, conforme apontado por Guilherme Thielen: “A globalização, a facilidade da internet em promover os eventos em agregar pessoas [...] mas eu atribuo principalmente a corrente das próprias bandas e dos amigos, se não fosse por isso o *black metal* nunca existiria.”

Essa perspectiva de Thielen, em entrevista concedida ao pesquisador em 20 de outubro de 2016, em Florianópolis, destaca a importância da conectividade e do relacionamento interpessoal na sustentação da cena. Três eventos principais catalisaram esse aumento no cenário do rock catarinense após o ano 2000: o advento da internet, que, por meio de plataformas como Orkut, Facebook, sites e blogs, ampliou as redes sociais e favoreceu a divulgação do material das bandas e dos eventos; a terceira edição do Rock in Rio, em 2001, que, além da música, utilizou seu espaço para discussões sobre temas sociais como meio ambiente, educação e cidadania, ressoando com o metal extremo; e o surgimento de uma nova cultura juvenil com fortes críticas ao cristianismo, em contraposição à religiosidade protestante catarinense, historicamente enraizada na imigração alemã.

Embora a internet tenha facilitado imensamente a divulgação de eventos, o convite mais eficaz, como enfatizado por Guilherme Thielen, ainda reside na comunicação e no relacionamento interpessoal entre os pares. A edição de 2009 do Otacílio Rock Festival, por exemplo, contou com mais de vinte bandas, sendo que duas de *black metal*, Warriors of Metal (Mafra) e Infernal War 666 (Lages), ocuparam um lugar de destaque no cartaz.

Figura 13: Rock In Santa (Cecília)



Fonte: Reprodução / Acervo do pesquisador.

Em 2011, o Rock In Santa (Santa Cecília) teve a participação de apenas uma banda de *black metal*, a Blackmass, mas em 2014, os organizadores aumentaram esse número para pelo menos 30% das apresentações. No site do River Rock, a participação de bandas de *black metal* é registrada a partir de 2005, com a banda Warrior of Metal, de Mafra. Além

desses, eventos como o Laguna Metal Fest e o Trento From Hell também contaram com a presença de grupos do underground em festivais de *thrash*, *death* e *rock'n'roll*.

A quinta Celebração nos Bosques de Satã, realizada em 2009 em Joinville, não apenas manteve a tradicional participação de bandas de outros estados brasileiros, como Torqverem e Esgaoth de São Paulo, mas também contou com a presença internacional da banda peruana Black Angel.

Figura 14: V Celebração nos Bosques de Satã



Fonte: Reprodução / Domínio público.

Esse intercâmbio demonstra que Santa Catarina se consolidou na agenda do underground latino-americano. O *black metal* nunca foi uma novidade em Santa Catarina, estando presente desde o final dos anos 1980 ao lado de outras vertentes do rock. Essa mistura de gêneros e a recepção de grupos de outras regiões do Brasil, entre o público e as bandas do cenário regional e nacional, permitiu que esse público diversificado compartilhasse o crescimento e a possibilidade de novas propostas para o desenvolvimento

das mais variadas modalidades do metal.

Assim, pode-se afirmar que, diferentemente de outras regiões do país, muitas das bandas catarinenses tiveram sua formação inicial e participação em trabalhos em municípios do interior do estado, descentralizando o foco da capital. Isso nos leva a observar que o gênero metal não é prestigiado apenas nos grandes centros urbanos, como difundido em alguns estudos, mas pode ser projetado a partir de pequenos centros que se conectam por meio de um sistema unificado de redes de relacionamento, impulsionado pela música).

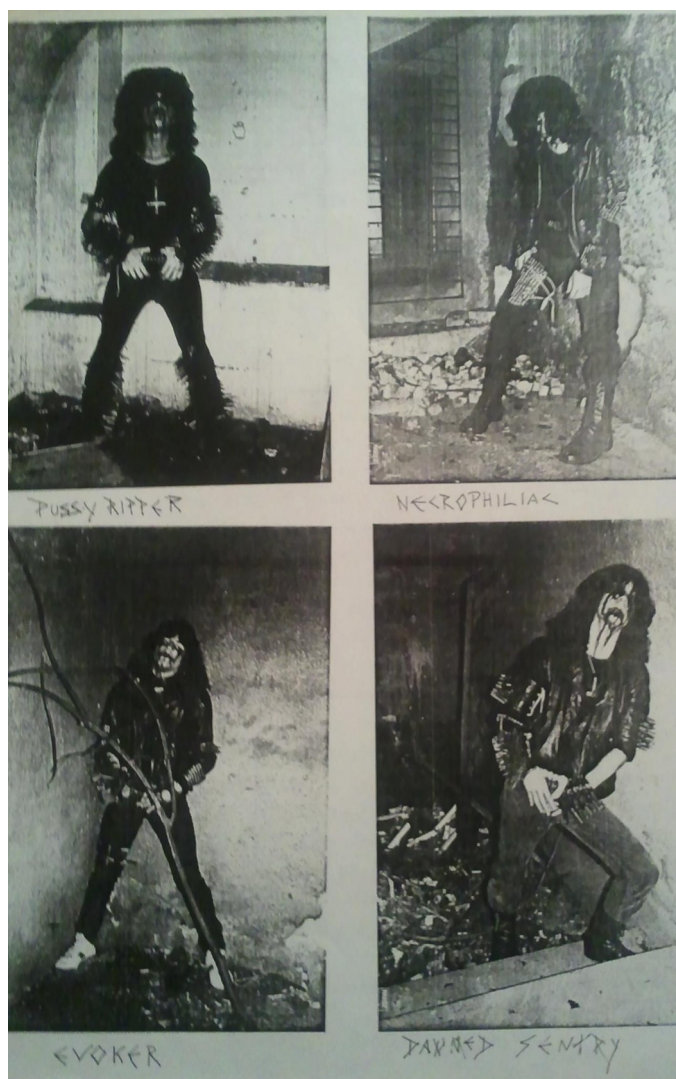
CORPSE PAINT: Facultativo ou obrigatório? A estética e a identidade do black metal catarinense

A Teatralidade e o Significado do *Corpse Paint*

A teatralização no palco constitui uma das marcas distintivas do *black metal*, e o *corpse paint* emerge como um de seus símbolos mais icônicos. Essa maquiagem cadavérica, que confere aos músicos uma aparência pálida e sombria, transcende a mera estética visual, imbuindo-se de significados profundos que remetem à oposição, à rebeldia e à profanação. Conforme postulam Castilho e Martins (2005, p. 35), a capacidade humana de atribuir significado ao corpo e de desenvolver linguagens que potencializam a comunicação é intrínseca ao nosso processo histórico:

O que define a priori a espécie humana é que em todo o nosso processo histórico, somos movidos a estruturar e a propagar linguagens que possibilitam e potencializam nossa comunicação. Uma das principais características da comunicação humana é a de dotar nosso corpo de significação e, conseqüentemente, de linguagens que são potencializadas por meio de interferências, (...) ressemantizando-o ou, em outras palavras, dando novos valores a ele.

Nesse contexto, o *corpse paint* representa o sentimento de ódio e vingança contra os inimigos, transformando os músicos em palco em novas identidades, prontas para um ato de rebeldia e profanação. A questão central, no entanto, reside em sua obrigatoriedade: seria o uso do *corpse paint* uma regra inquestionável dentro dessa vertente musical?

Figura 15: Insulter

Fonte: Arquivo pessoal da banda Insulter, via Facebook (2013)

No Brasil, a cultura do *corpse paint* remonta aos anos 1980, com bandas como Insults, Sepultura, Necrobutcher e Sarcófago utilizando-o, ainda que por períodos limitados. A discussão sobre sua origem e sobre quem teria sido o pioneiro na incorporação dessa estética é ampla e complexa. A imagem do corpse paint difundiu-se globalmente, tornando-se um elemento quase onipresente na iconografia do *black metal*. Contudo, apesar da importância que muitos adeptos e músicos atribuem a essa maquiagem, sua fundamentalidade e sua repercussão em Santa Catarina merecem uma análise mais aprofundada.

Guilherme Thielen, estudante universitário de História da UFSC, em entrevista concedida ao pesquisador em 20 de outubro de 2016, em Florianópolis, oferece uma perspectiva interessante sobre a diferença entre a cena europeia e a brasileira:

O *black metal* europeu sempre foi muito mais teatral, ele tem muito mais recurso pra essa teatralidade, coisa que no Brasil não é tão visto ou tão importante, talvez aqui em Santa Catarina, por exemplo, não existem bandas que usam o recurso da teatralidade do *corpse paint*, nunca vi uma banda de *black metal* daqui da região de Florianópolis.

Essa observação sugere que, embora o *corpse paint* seja um elemento marcante do *black metal* global, sua adoção e sua relevância podem variar significativamente entre as cenas regionais. Bandas europeias como Hellhammer, King Diamond, Celtic Frost, Mayhem, Burzum e Dimmu Borgir são amplamente reconhecidas por sua teatralidade. No entanto, o significado atribuído a essa estética nem sempre se alinha com a visão romântica de um “guerreiro pronto para o front de batalha”. Fenriz, do Darkthrone, esclarece sua própria percepção sobre o uso do *corpse paint*:

Sarcófago foi uma das bandas que evidenciaram muito o *corpse paint*, a pintura esteve presente difusamente no mundo todo ao longo dos anos 80. Na Noruega, foi o sueco, Pelle (Dead), que usou mais no início. Eu usei pela primeira vez em um vídeo no início de 1990, mas era mais para parecer como primeiro disco do Slayer (Show No Mercy) de 1983.

Essa declaração de Fenriz, extraída de uma entrevista de Sávio Vilela em 2014, desmistifica a ideia de uma origem única e exclusiva do *corpse paint*, situando-o em um contexto mais amplo de experimentação estética no metal. Varg Vikernes, por sua vez, critica aqueles que, a seu ver, se apropriaram do *corpse paint* apenas como um estilo, sem a devida importância para o aspecto agressivo que a vertente mais extrema do rock deveria ter:

... e muitas ex-bandas de country, rock e Death Metal na Noruega de repente tingiram seus cabelos de preto e começaram a usar *corpse paint* e a tocar Black Metal; para se tornarem famosos, para ganhar dinheiro e para fazer sexo - e não para mudar o mundo.¹⁷ (Vikernes, 2004 b)

Essa citação de Vikernes, disponível em seu site oficial, reflete uma visão purista e ideológica do *black metal*, onde a estética deve estar intrinsecamente ligada a um propósito maior de transformação social e não apenas a uma busca por fama ou lucro. Para Willian, vocalista da banda florianopolitana Misdeed, o *corpse paint* é uma “pintura de guerra”, um visual que se alinha com a batalha ideológica do *black metal*:

O *corpse paint* é uma pintura de guerra, é todo um visual que temos para a batalha [...] o *black metal* é diferente não só na ideologia, como no visual e no som, ele é rápido, ele é agressivo [...] não usamos o *corpse paint*, não porque nós não gostamos, mas porque não combina mais com a gente, acho que as bandas que usam *corpse paint*

¹⁷ Texto original[...] and a lot of former country, rock and Death Metal bands in Norway suddenly dyed their hair black and started to wear corpse paint and play Black Metal; to become famous, to make money and to get laid - and not to change the world.

animal, só não combina mais com o Misdeed.

Essa entrevista de Willian Bernardo, concedida ao pesquisador em 15 de fevereiro de 2016, em Florianópolis, revela que, embora o *corpse paint* seja de extrema relevância, a decisão de utilizá-lo ou não pode ser uma questão de adequação à identidade e à proposta da banda. O não uso desse artifício é perceptível em diferentes bandas da região, como a lendária Osculum Obscenum (1998), de São José, conhecida por sua brutalidade sonora e performance de palco.

Figura 16: Larissa, vocalista da Spiritus Diaboli.



Fonte: SPIRITUS DIABOLI. Larissa. Facebook, 22 ago. 2015.

Na página oficial da Spiritus Diaboli, por exemplo, observa-se que a vocalista Larissa é a única a utilizar o *corpse paint* em suas apresentações. Em contrapartida, bandas como Alocer e Impiedoso usam o *corpse paint* em todos os shows e em todo o material produzido, disponibilizando sua arte via redes sociais como Facebook e YouTube, pelos perfis dos próprios membros. A Alocer, em particular, destaca-se por ser uma das poucas bandas satanistas a ter Satã não apenas como um mero personagem, mas como uma figura central em sua ideologia, conforme afirma o guitarrista Victor Shemraforash em uma publicação de 30 de janeiro de 2016: “Nós não tocamos com ateus e nem com cristãos, então acho que fica

claro! Somos Satanistas, aqui em SC vamos ter que voltar aos tempos antigos.”¹⁸

Essa postura radical demonstra a diversidade de abordagens e interpretações do black metal em Santa Catarina, onde a estética do corpse paint pode ser facultativa para alguns, mas fundamental para outros, refletindo as nuances ideológicas e artísticas de cada grupo.

O Corpse Paint e as Controvérsias da Identidade: O Caso Mystifier e a Fragmentação do Sujeito

Nem todas as experiências com o *corpse paint* são unânimes ou positivas, e a diversidade de opiniões entre os apreciadores pode gerar impasses significativos. O caso da banda Mystifier, de Salvador-BA, ilustra bem essa complexidade, ao sofrer críticas do público em relação à sua postura visual. A banda relata a seguinte observação:

Muitos dizem que a postura (visual) do grupo é feia, pois negros usando corpse paint é ridículo. Bem, civilizações pagãs (como os índios e tribos africanas) quando se pintavam para guerra, não usavam materiais de maquiagem de última geração. Então, a intenção do Grupo era a de se parecer mais com isso do que com um bando de travestis cibernéticos (Espero que tenham entendido a (in)direta) – aahhaha.ahaaa..)(sic)¹⁹.

Essa passagem, disponível no site oficial da Mystifier, revela uma camada de preconceito racial e, infelizmente, uma resposta homofóbica por parte da banda. Contudo, para além da agressão mútua, a declaração da Mystifier oferece uma percepção interessante sobre o uso da maquiagem: a banda não teve os europeus como referência, mas sim as “civilizações pagãs” (como índios e tribos africanas) que se pintavam para a guerra. Essa referência, ainda que de forma simples e sem citar nomes ou períodos específicos, demonstra uma busca por influências que transcendem o eurocentrismo frequentemente associado ao *black metal*. Essa discussão sobre o corpse paint e a identidade ressoa com as ideias de Stuart Hall (2005, p. 12) sobre a fragmentação do sujeito na pós-modernidade. Segundo Hall: “O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades algumas vezes contraditórias.”

Assim, o uso do *corpse paint* propicia um visual extremamente agressivo, revestindo os músicos de uma “outra identidade”. Essa composição, embora contribua para um aspecto

¹⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/shemramforash.alocer?fref=ts>. Acesso em 01.02.2016,

¹⁹ Palavras do fundador da banda, *Beelzebubth*, no site oficial da banda. Disponível em: http://www.mystifier.com.br/epic_bio_portugues.html. Acesso: 10.10.2016.

mais sombrio e maligno, não é visto como algo obrigatório por muitos músicos. No entanto, para algumas bandas catarinenses, o corpse paint é considerado fundamental, evidenciando a pluralidade de interpretações e apropriações dessa estética dentro da cena local. A decisão de usar ou não o corpse paint reflete, portanto, não apenas uma escolha estética, mas também uma postura ideológica e uma forma de expressar as múltiplas identidades que compõem o universo do *black metal*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise aprofundada do cenário do *black metal* em Santa Catarina, no período compreendido entre 1988 e 2015, revela uma complexidade e uma singularidade que desafiam as narrativas hegemônicas sobre o gênero. A urbanização e a globalização, que se manifestaram de forma mais intensa no interior do estado, contribuíram para que o *black metal* não se concentrasse predominantemente na capital, Florianópolis. O material produzido e as trocas de informações, que nos anos 1980 circulavam restritamente entre os pares, foram gradualmente ampliados, permitindo a realização de dezenas de shows com a participação de grupos locais, de diferentes regiões do Brasil e, esporadicamente, de outros países. Essa dinâmica demonstra que Santa Catarina sempre esteve ativamente presente no cenário nacional e internacional do *black metal*.

Os espaços de sociabilidade que sediaram esses eventos, em sua maioria, eram relativamente pequenos, refletindo que o público-alvo não era a grande massa. Os organizadores, ao operarem na contramão do capitalismo, não tinham o lucro como fim último. Nesse contexto, a máxima de Marcel Mauss (2003, p. 212), “misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas”, encontra plena ressonância, expressando o sentimento que rege todo o underground nacional. O cenário catarinense do *black metal* não se inicia na entrada do lendário Curupira Rock Club ou em qualquer outro espaço físico de sociabilidade; ele se manifesta como uma prática cotidiana, filosófica e pacífica, que se opõe aos padrões musicais, estéticos, de beleza, às normas de conduta e à lógica econômica e política regida pela moralidade cristã que permeia a sociedade dominante.

O *black metal* em Santa Catarina apresenta características próprias que o distinguem. Ele não se limita à mera acusação ao cristianismo por suas imposições morais, nem à veemência de que sua vertente é pura e unicamente satânica como uma verdade inquestionável. A preocupação em transpor do plano imaginário a ideologia do metal para uma prática efetiva e o uso facultativo do corpse paint (considerado fundamental em outras regiões do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro) são pequenas amostras de sua particularidade. Contudo, essas especificidades não geram atrito com grupos de outras cidades e estados, indicando uma convivência mais plural e menos dogmática.

Assim, ainda que alguns grupos ou adeptos catarinenses tenham em seu imaginário os nórdicos (principalmente Mayhem, Burzum e Darkthrone) como referência máxima para a constituição de sua produção artística ou ideológica, na prática, essa transposição não se

efetiva por dois motivos. Primeiramente, pela crença de que é possível viver no cotidiano aquilo que se entende por ideologia, o que destoa completamente da percepção apresentada sobre a música por Fenriz (Darkthrone). Em segundo lugar, pela convicção de que tais transformações devem acontecer de forma individual, no ciclo de sociabilidade, de maneira pacífica, indo na direção contrária ao ativismo promovido por Varg Vikernes, membros do Mayhem e alguns adolescentes que promoveram inúmeros crimes contra vários patrimônios históricos da Noruega.

Quanto aos componentes estéticos e sonoros, como visual agressivo, uso do corpse paint, cruz católica invertida e o uso do personagem Satã, são elementos encontrados em diversas bandas no cenário brasileiro e mundial desde o final da década de 1970, ganhando força na década seguinte. Essas características, tão bem explicitadas por Campoy (2006) e Lucas Moraes (2014), e reforçadas por esta pesquisa, demonstram não haver como atribuir uma patente única e exclusiva a quem quer que seja, mesmo que o alvo seja Mayhem (1984), Burzum (1991) ou Darkthrone (1987).

Esta pesquisa apresenta um caráter inovador ao questionar a autoridade do *black metal* nórdico em relação ao mito da padronização dessa vertente musical, construído pela mídia a partir de atitudes criminosas contra o cristianismo no início dos anos 1990 na Noruega. Em algumas pesquisas na Noruega, refletidas em documentários cinematográficos, é possível observar que a miragem de que o *black metal* é somente “satânico” e que a “violência” é a principal matéria-prima para o ativismo de seus músicos e apreciadores, tendo como alvo patrimônios nacionais e pessoas, já foi superada pelos próprios noruegueses. A imagem de uma “Noruega maligna” e do imaginário de que “lá eles vivem o que cantam”, como apontou Campoy (2010), é o efeito colateral da ressonância da metamorfose do acontecimento tornado monstro, que no Brasil ainda é avassalador e que deve ser superado.

Que esta pesquisa seja apenas o início da descolonização da cultura *black metal* na cena brasileira, servindo de inspiração para novos trabalhos dentro dessa nova linhagem. Acredita-se que este seja o primeiro a apontar para uma nova direção: ir contra o que já está cristalizado e tido como verdade única, tanto nos meios de comunicação quanto no imaginário popular e nas pesquisas acadêmicas.

Assim, a afirmação de que o *black metal* brasileiro, em especial o catarinense, “é uma imitação, com alguns poucos ajustes”, como propôs Campoy (2010), ou que foi “lapidado pelos noruegueses”, como afirma Lucas Moraes (2014), trata-se de conclusões precipitadas dos antropólogos. Sugere-se, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, falar

em identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está em nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas pelas quais imaginamos ser vistos por outros (Hall, 2005, p. 39).

Dentro dessa perspectiva, espera-se que outros pesquisadores realizem novas investigações nas demais regiões do Brasil, a fim de sinalizar novas singularidades desse grupo tão heterogêneo. O *black metal* certamente pode ser considerado uma das representações artísticas mais complexas, polêmicas e interessantes de nossa época. Mais que um estilo musical, busca a quebra com um padrão estético influenciado pela lógica de mercado capitalista que parece levar a arte para o terreno da mediocridade, configurando-se como um movimento fechado. Os acontecimentos que ocorreram em torno dessa esfera artística, constituem um campo fértil para a pesquisa acadêmica, que deve se aprofundar nas nuances locais e desconstruir os mitos e as padronizações impostas por narrativas externas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANACLETO, Renato. [Cartaz do show Hell's Friends, no Curupira Club]. **Histórico Curupira**, [s. d.]. Disponível em: <https://historico-curupira.blogspot.com/search/label/1993>. Acesso em: 15 set. 2025.

BLACKING, John. **How Musical Is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal: A História Completa**. ARX, São Paulo, 2010.p.349-350.

CORNER, Amen. Facebook.“The Final Celebration”. Publicado em: 26 de setembro de 2011. Disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=155201651238233&set=a.155197557905309&locale=pt_BR. Acesso em: 17 maio 2025.

DONALD, Merlin. **Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

FALCÃO, Luiz Felipe. **Quando os “nativos” e os “haoles” se encontram**. In: XXIII Simpósio Nacional de História, 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina: ANPUH - Associação Nacional de História e Universidade Estadual de Londrina, 2005. v. 1. p. 1-8.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. London: Routledge, 1979.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

JORDANIA, Joseph. **Why Do People Sing? Music, Brain, and Evolution**. Tbilisi: Logos, 2006.

LEVITIN, Daniel J. **This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession**. New York: Dutton, 2006.

BAUMAN, Z. **Comunidade a busca de segurança no mundo atual**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CASTILHO Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da Moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **O caminho da mão esquerda: o mal do Black Metal**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais -

Universidade Federal do Rio De janeiro. 2006.

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

CITON, Marlon. **Do assassinato aos filhos de Caim**: uma análise da cena Black Metal em Curitiba nos anos 1990. História e-História, v. 1, p. 1-17, 2013. Disponível em: http://historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=485#_ft. Acesso 10.06.2016.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal**: A História Completa. ARX, São Paulo, 2010.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

EIDT, Paulino; JUNIOR, E.E.Silva. **MULTICULTURALIDADE, EDUCAÇÃO E DIVERSIDADE: OS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DAS COMUNIDADES DO OESTE DE SANTA CATARINA**. Roteiro, Joaçaba, Edição Especial, p. 87-104. 2014.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FALCÃO, Luiz Felipe. **Quando os 'nativos' e os 'haoles' se encontram**. In: XXIII Simpósio Nacional de História, 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina: ANPUH - Associação Nacional de História e Universidade Estadual de Londrina, 2005. v. 1. p. 1-8.

GRANDE, Sérgio Vinícius de Lima. **O IMPACTO DO ROCK NO COMPORTAMENTO DO JOVEM**. 2006. 2018 f. Tese (Doutorado em Sociologia) _ Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "JULIO DE MESQUITA FILHO". Araranguá, São Paulo.

GOULARTI, Juliano G. **Migrações e urbanização em Santa Catarina**. v. 1, n. 2 (2015): Desenvolvimento Socioeconômico em Debate. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/RDSD/article/view/2398/2298>. Acesso: 01.08.2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.76

HARTMANN, Carlos Diego; SERENA D'ÁVILA, Gabriel; LAGOS, RODRIGUES, Laís Bibiana; SILVA, Anderson Florentino da. **O rock na Grande Florianópolis nos anos 80**. 2007. 84 p. Relatório de estágio (Graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Curso de História, Florianópolis, 2007.

HÜBSCHER, Bruno. **Entre a tradição e a tradução**: apontamentos sobre o Heavy Metal em Florianópolis (1995 – 2005). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)- Universidade do Estado de Santa Catarina, Curso de História, Florianópolis, 2005.

IKEDA, Alberto T. **Música, política e ideologia**: algumas considerações. @rquivo@ (Unesp), v. 1, p. nn-zz, 2007.

JANOTTI JUNIOR, J.; ALMEIDA, V. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JUNIOR, J.; LIMA, T. R.; PIRES, V. de A. N. (Org.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Rio de Janeiro: Simplíssimo, 2011. p. 1-10.

KERRANG! Londres, n. 436, mar. 1993.

KERRANG! Londres, n. 456, ago. 1993.

LUCIFERIANO OFICIAL. A arte marginal deve prevalecer. [Fotografia]. Instagram, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DC-B19hRJfi/>. Acesso em: 17 set. 2025.

MARCUS, Greil. **Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music**. New York: E.P. Dutton, 1975.

MEDEIROS, E. O. S. de. **Mito e história no campo de batalha**: apropriação e interpretação do passado pelo medievo e como história nacional. *Rev.hist.comp.*, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 29-59, 2014.

MILLER, Geoffrey. **The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature**. New York: Doubleday, 2000.

MORAES, Lucas Lopes de. **"Hordas do Metal Negro"**: Guerra e Aliança na Cena Black Metal Paulista. São Paulo, 2014. 218 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

MOYNIHAN, Michael; SODERLIND, Didrik. **Lords of Chaos**: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground. Los Angeles: Feral House Books, 1998.

NORA, Pierre. L' événement monstre. In: **Communications**, 18. L événement, 1972.

_____. Le retour de l'événement. In: LE GOFF, Jean Jacques; NORA, Pierre. Orgs. **Faire de l'histoire**. Paris: Gallimard, 1974.

NORA, Pierre. O regresso do acontecimento. In: LE GOFF, Jean Jacques; NORA, Pierre Orgs. **Fazer História: novos problemas**. Trad. Maria Eduarda Correia. Lisboa: Bertrand, 1977.

OLIVEIRA, Sandro. Show na cidade de Joinville em 1992. Fotografia. 1992. Acervo do pesquisador.

OTACÍLIO ROCK FESTIVAL, 2009, Otacílio Costa. LastFM. Disponível em: <http://www.last.fm/pt/festival/894153+Otac%C3%ADlio+Rock+Festival>. Acesso em: 17 maio 2023

PINKER, Steven. **How the Mind Works**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

PINTO, Flávia Slompo. Radicalmente santos: O rock'n'roll e o *underground* na produção da pertença religiosa entre jovens. **Revista Proa**, n. 1, v. 1, 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16407>. Acesso em: 19 set. 2025.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

RIBEIRO, Gabriela de Oliveira. **Onde o pai cura e o filho pira: o Curupira Rock Clube e a**

produção da música underground em Santa Catarina. 2010. 70 p. TCC (Graduação em História) - Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SAVAGE, Jon. **Teenage: The Creation of Youth Culture.** London: Chatto & Windus, 2007.

SMALL, Christopher. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening.** Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SPIRITUS DIABOLI. Larissa. **Facebook**, 22 ago. 2015. Disponível em: https://www.facebook.com/SpiritusDiaboli/photos/pb.100063526342501.-2207520000/717306745079975/?type=3&locale=pt_BR. Acesso em: 15 set. 2025.

STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

VICENTE, Charlene. Show em Rio Negrinho. 2024. Fotografia. Acervo do autor.

VILELA, Sávio. **DESOVA: O METAL MINEIRO PELOS OLHOS NORUEGUESES DE FENRIZ, DO DARKTHRONE.** Disponível em: Acesso: 08 ago. 2016. Disponível em: <https://desova.wordpress.com/2014/01/31/o-metal-mineiro-pelos-olhos-noruegueses-de-fenriz-do-darkthrone/>. Acesso: 08.08.2016.

VIKERNES, Varg. **A Burzum Story: Part I – The Origin.** BURZUM.ORG, 2004a. Disponível em: http://www.burzum.org/eng/library/a_burzum_story01.shtml. Acesso em: 15 set. 2025.

VIKERNES, Varg. **A Burzum Story: Part II – Euronymous.** BURZUM.ORG, 2004b. Disponível em: http://www.burzum.org/eng/library/a_burzum_story02.shtml. Acesso em: 15 set. 2025.

VIKERNES, Varg. **A Burzum Story: Part IV – Burzum In Norway.** BURZUM.ORG, 2004. Disponível em: https://burzum.org/eng/library/a_burzum_story04.shtml. Acesso em: 20 set. 2025.

VIKERNES, Varg. *Statement on Ideology and Audience.* [S. l.], 2013. Disponível em: <https://burzum.org/eng/library/>. Acesso em: 21 set. 2025.

WALZER, Nicolas. **Satan profane: portrait d'une jeunesse enténébrée.** Paris: Desclée De Brouwer, 2009.

PERIÓDICOS

REVISTAS

"ARSON... DEATH...SATANIC TIRUAL... THE UGLY TRUTH ABOUT BLACK METAL". **kerrang!**, n.436, mar. 1993.

"SATANIC METAL STAR MURDERED!". **Kerrang!**, n. 457, ago. 1993.

DVDs

UNTIL THE LIGHT TAKES US. Direção: AITES, Aaron; EWEL, Audrey. Produção: AITES, Aaron; EWEL, Audrey; BRODIE, Tyler; HOLLAND, Gill; HOWARD, Frederick. **EUA: Factory 25**, 2010. DVD (93 min).

SATAN RIDES THE MEDIA. Produção: Torstein Grude. Noruega, 1998. DVD (50min).

LISTA DE PESSOAS / BANDAS ENTREVISTADAS

ADELSON SOUZA

CRISTIANO PASSOS

FABRÍCIO SMITH

LARISSA (SPIRITUS DIABOLI)

PAULINHO LEÃO

TINO (SPIRITUS DIABOLI)

WILLIAN BERNARDO (MISDEED)

LUCIFERIANO

SOBRE O AUTOR

LEANDRO FREITAS OLIVEIRA

Historiador, pedagogo e pesquisador. Mestre em História pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), onde desenvolveu a pesquisa "Alvorecer das Lâminas: O Fortalecimento do Nacional-Socialismo no Black Metal em Santa Catarina (2014-2022)". É licenciado em História (UDESC) e Pedagogia (UNINTER), e construiu uma sólida formação complementar com especializações em Ensino Integrado de Filosofia, Geografia, História e Sociologia (IFSC), PROEJA (IFSC), Orientação e Gestão Escolar (UNINTER) e Metodologia de Ensino (Uniasselvi).

Com experiência docente em diversas instituições, incluindo o Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) e o Senai/SC, Leandro dedica-se ao ensino de Ciências Humanas. Suas investigações acadêmicas transitam por eixos diversos, publicados em forma de artigos e capítulos de livros, como a análise da diáspora haitiana no Oeste de Santa Catarina, reflexões sobre poder entre Hobbes e Foucault, e a discussão sobre formação cidadã e protagonismo juvenil. Sua trajetória reflete um compromisso com a educação pública, a pesquisa crítica e o diálogo entre saberes acadêmicos e realidades sociais complexas.



ISBN 978-655376501-6



9

786553

765016