

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

Icles Rodrigues

PROPAGANDA, MILITARISMO E SUAS RELAÇÕES COM O  
*HEAVY METAL* EM UM ESTUDO DE CASO:  
O ÁLBUM *THE GLORIOUS BURDEN* DA BANDA *ICED EARTH*

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de  
Graduação em História da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do  
título de Bacharel e Licenciado  
em História.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre  
Busko Valim.

Florianópolis, 2013





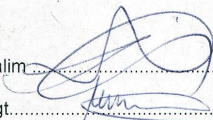
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA


ATA DE DEFESA DE TCC

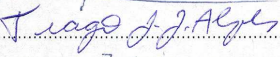
Aos vinte e sete dias do mês de novembro do ano de dois mil e treze, às catorze horas, na Sala 10 do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Alexandre Busko Valim, Orientador e Presidente, pelo Professor Marcio Roberto Voigt, Titular da Banca, e pelo Professor Tiago J.J. Alves, Suplente, designados pela Portaria nº 58/HST/13 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de argüirem o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Icles Rodrigues**, subordinado ao título: **“Propaganda, militarismo e suas relações com o heavy metal em um estudo de caso: o álbum *The Glorious Burden* da banda *Iced Earth*”**. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido do Professor Alexandre Busko Valim, a nota final 10,0, do Professor Marcio Roberto Voigt, a nota final 10,0, e do Professor Tiago J.J. Alves, a nota final 10,0, sendo aprovado com a nota final 10,0. O acadêmico deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, impresso de acordo com as normas da Biblioteca Universitária e em formato digital, ao Departamento de História, até o dia seis de dezembro de dois mil e treze. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo Candidato.

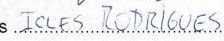
Florianópolis, 27 de novembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Alexandre Busko Valim.....

Prof. Marcio Roberto Voigt.....

Prof. Tiago J.J. Alves.....

Candidato Icles Rodrigues.....



Eu costumava achar  
Que apenas o modo americano  
Era o modo certo  
Mas agora o santo dólar  
Rege a vida de todos  
Vou ganhar um milhão  
Não importa quem morra

*Queensryche – Revolution Calling*



A todos aqueles cuja vida sem  
música não faria sentido,  
músicos ou não.





## AGRADECIMENTOS

Há um grande número de pessoas que seriam dignas de agradecimentos, cuja disposição me intriga; deveria eu criar uma hierarquia de importância, citá-las dentro de alguma cronologia específica ou deixar minha mente despejar seus nomes, tal como os conteúdos específicos em todas as provas que eu fiz, sem refletir em demasia? Por fim, decido que a terceira opção é a que mais me apetece.

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Cidnei Furtado Rodrigues e Marlene V. Aguiar Rodrigues, pelo apoio irrestrito nos cinco anos investidos em minha formação como historiador, sem o qual não teria sido possível continuar.

Agradeço também a Alexandre Busko Valim que, com entusiasmo, aceitou orientar meu trabalho, que em seus estágios embrionários não era nada mais que apenas uma expectativa. Agradeço também a Marcio Roberto Voigt e Tiago J. J. Alves por se disporem a fazer parte de minha banca.

Agradeço, também, ao site *Brazil Under Ice*, pelo intenso trabalho em compilar o maior número possível de materiais sobre a banda, que foram de grande ajuda.

Agradeço à Anelise Soares, por todos os anos de amizade; não esquecerei que, sem seu incentivo, talvez eu não estivesse aqui hoje escrevendo este agradecimento. Serei eternamente grato por tudo.

Agradeço à Aline Dias da Silveira, filha de Dionísio, que durante minha graduação tanto me orientou em meus diversos trabalhos, me incentivando a sempre evoluir como acadêmico, além de dar as melhores festas.

Agradeço a presença de uma série de amigos e amigas que fiz durante esses anos de universidade: meus colegas de sala Rodrigo Prates de Andrade, Juan Filipi Garces, Stephanie Sander (meus primeiros colegas de trabalhos em grupo no curso), Allan Dannenhauer, Renata Cechinel, Manoela Bernardi, Camila Goetzinger, Ana Carolina Schweitzer, Gustavo Henrique de Siqueira, Ederbal Bezerra, Mariana Goulart, Luis Fernando Junqueira, João Luiz Borghezán, Gabriela Grimm, Michelly Vieira e Pedro Pereira, entre outros que minha memória me impede de lembrar.

Aos demais amigos e amigas que fiz graças ao convívio universitário, ou residindo em Florianópolis, cuja totalidade não seria possível de citar: Kytiane Kittel, Catarina Junges, Luanna Jales, Thays Tonin, Tatiana Bahia Melo, Guilherme Silva, Vinicius “Tio Chico” Fedel, Larissa Pereira, Felini Souza, Vinicius “Mick Jagger” Carard, Thais Costa, Isadora Tavares, Letícia Gondin, Caroline Dassoler, Guilherme “Big”

Vieira, Fanny Spina, Victor Amal, Carla Teixeira, Rafael Benassi, Isaac Fachini, Carolina Figueiredo, Vitor “Xuxa” Prudêncio, Isabella Cristina, Ângelo Aguiar, Matheus Garcia, André Mello, Chaiane Gobbi, Thomas Farines, Lara Beck, Yuri Lueska, Sílvio “Kuky” Breda, entre outros que mereceriam espaço.

Aos amigos que já estavam presentes em minha vida anteriormente: Claudio A. A. Costa, Aline Gobbi, Jeniffer Plens, Bruno Sordi, Lucas Cardoso, Violeta Aranda, Lucas Samberg, Matheus Gomes Coelho, Leon Daros, Yasminka Guimarães, Nina Ferretti, Guilherme Pacheco, Neandro Henrique, Gabriella Frasson, Bruno Castro, Darcy Guimarães, Rafaela Sordi, Ana Augusta Freitag, Aryelle Amaral, Mariana Nascimento, Marcela Meyer, José Antônio “Joe” Alves, Leonardo Jochins (parceiros da DrunKiller), entre outros tantos.

Agradeço a alguns dos amigos que fiz nos tempos de Heavy Metal Brasil: Luiz Fernando Toledo, Gabriel Vince, Gibran Lahud, Victor Guilherme, Rafael Cadena, Alexandre Fontana, Otávio Silveira, Denílson “chato pra c...” Henrique, Alessandra Dourado, André Luiz de Paiva e Giovanni Ferrari, cujas discussões sobre metal certamente ajudaram a moldar a forma como eu enxergo o gênero hoje em dia.

Aos parceiros da Black Bulldogs, Luiz Felipe Zimmerman, João Gabriel, Ricardo Duwe, Gustavo Pereira e Thiago Henrique, que ao meu lado formaram uma das melhores bandas que a UFSC já viu.

Agradeço, também, à Roselane Neckel, que, antes de ser a Reitora da Universidade Federal de Santa Catarina, foi a professora que, em nossos esforços para desenvolvermos uma história da UFSC, foi de vital importância no meu desenvolvimento como historiador e ser humano.

Por fim, agradeço à Mariane Pisani, aquela que, durante anos turbulentos, mudou a minha vida, e nada mais precisa ser dito sobre isso. Ela sabe de tudo melhor do que palavras poderiam expressar aqui. Eu a amo incondicionalmente.

Muito obrigado a todos vocês.

Garopaba, novembro de 2013.

## RESUMO

Após os ataques ao *World Trade Center* em 11 de setembro de 2001, a mídia estadunidense se alinhou rapidamente com a propaganda que o governo dos Estados Unidos desejava espalhar, buscando o apoio popular para viabilizar uma guerra, primeiro contra o Afeganistão e, depois, contra o Iraque, a “Guerra ao terror”. Diversos produtos da indústria do entretenimento – ou cultura da mídia – responderam ao panorama que se apresentava, dentre eles, estava a música. O *heavy metal*, gênero musical normalmente visto como contestador e/ou progressista, foi intensamente afetado pela propaganda militarista que predominou nos EUA a partir de 2001 e, principalmente, após 2002.

Um caso específico emergiu: o álbum *The Glorious Burden* da banda estadunidense *Iced Earth*. Lançado em 2004, o mesmo faz uso da ‘história oficial’ dos Estados Unidos para tentar demonstrar valores patrióticos, mas a forma como ele foi desenvolvido permite diferentes interpretações, por conta da polissemia dos produtos da cultura da mídia. Através de hipóteses baseadas no material disponível para coleta, analisaremos como o álbum *The Glorious Burden* pode ser interpretado como alinhado à propaganda de guerra, justificando as polêmicas que envolveram seu lançamento.

**Palavras-chave:** Estados Unidos, *Heavy metal*, Propaganda, Militarismo



## ABSTRACT

After the attack to *World Trade Center* in september 11, 2001, the american media quickly aligned with that US government wanted to spread, searching people's support to enable a war, first against Afghanistan and, after, against Iraq, the "War against terror". Various products of the entertainment industry – or culture of media – answered the presented panorama, among them, was the music. The *heavy metal*, musical genre usually seen as oppositional and/or progressive, was intensely affected by the militarist propaganda that prevailed in United States from 2001 and, mainly, after 2002.

A specific case emerged: *The Glorious Burden* album from the US band *Iced Earth*. Released in 2004, the album uses the 'official history' of United States to try to demonstrate patriotic values, but the way that it was developed allows different interpretations, because of the polysemy of the products from the culture of media. Through hypotheses based on the material available to collect, we will analyse how *The Glorious Burden* album can be interpreted as aligned to war propaganda, justifying the controversies surrounding its release.

**Keywords:** United States, Heavy metal, Propaganda, Militarism



## LISTA DE IMAGENS

01. Capa do *New York Journal* de 17 de fevereiro de 1898, p. 47.
02. A formação do *Iced Earth* durante o lançamento de *The Glorious Burden*, p. 72.
03. A capa de *The Glorious Burden*, p. 73.
04. Imagem do encarte que acompanha a música *When the Eagle Cries*, p. 96.
05. Capa do *single* de *The Reckoning (Don't Tread On Me)*, p. 98.
06. Imagem do encarte que acompanha a música *The Reckoning*, p. 99.
07. Imagem do encarte que acompanha a música *Valley Forge*, p. 106.





<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>1 HISTÓRIA E MÚSICA – UMA INDISPENSÁVEL RELAÇÃO CONTEXTUAL</b> .....	<b>23</b>
1.1 ANÁLISE MUSICAL CONTEXTUAL.....	23
1.1.1 Letra e música.....	24
1.1.2 Contexto e obra.....	25
1.1.3 Autor e sociedade.....	26
1.1.4 Estética e ideologia.....	28
1.1.5 Tipologia de valores e nichos de mercado.....	28
1.2 O <i>HEAVY METAL</i> COMO ELEMENTO ESTÉTICO.....	30
1.3 O <i>HEAVY METAL</i> COMO OBJETO DE ESTUDO.....	32
1.4 POR UMA HISTÓRIA DO PRESENTE.....	38
<b>2 IMPERIALISMO, MILITARISMO E PROPAGANDA</b> .....	<b>43</b>
2.1 O EXPANSIONISMO A PARTIR DO SÉCULO XIX.....	44
2.1.1 Doutrina Monroe e o expansionismo rumo ao oeste.....	44
2.1.2 Guerra contra a Espanha e o intervencionismo em Cuba.....	46
2.2 O “REBANHO ASSUSTADO”.....	49
2.2.1 A mídia durante as grandes guerras mundiais.....	50
2.2.2 Intervencionismo e invasão: Coreia, Vietnã e América Latina.....	53
2.3 A GUERRA DO GOLFO.....	58
2.3.1 ‘Patriotismo’ e ‘apoio às tropas’.....	58
2.4 MILITARISMO PÓS-11 DE SETEMBRO.....	61
2.4.1 A investida contra o Iraque: justificativas implausíveis.....	61
2.4.2 Interesses econômicos na intervenção militar.....	62
<b>3 <i>THE GLORIOUS BURDEN</i> E SUA RELAÇÃO COM A HISTÓRIA</b> .....	<b>67</b>
3.1 A BANDA E O ÁLBUM.....	69
3.1.1 <i>Iced Earth</i> : quem são?.....	69
3.1.2 O álbum <i>The Glorious Burden</i> .....	71
3.2 ‘NARRAR OS FATOS DA HISTÓRIA’.....	74
3.2.1 As polêmicas envolvendo o álbum.....	74
3.2.2 Patriotismo e paixão.....	77
3.2.3 Questões mercadológicas.....	79
<b>4 A HISTÓRIA A SERVIÇO DO MILITARISMO</b> .....	<b>85</b>
4.1 A HISTÓRIA ‘OFICIAL’ EM <i>THE GLORIOUS BURDEN</i> .....	87
4.1.1 <i>Declaration Day</i> : a Declaração da Independência.....	87
4.1.2 <i>When the Eagle Cries</i> : focados em redenção?.....	92

4.1.3 <i>The Reckoning</i> : a metáfora da retaliação.....	97
4.1.4 <i>Greenface</i> : a exaltação dos <i>Navy SEALs</i> .....	102
4.1.5 <i>Valley Forge</i> : a resignação diante do dever.....	104
4.1.6 <i>Gettysburg</i> : as glórias do sacrifício idealista .....	108
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>113</b>
<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>

## INTRODUÇÃO

No dia 11 de setembro de 2001, uma terça-feira, o mundo assistiu atônito um ataque de proporções inimagináveis no coração de Manhattan. As duas torres que compunham o World Trade Center, considerado por muitos como um símbolo do poderio econômico estadunidense, fora atingido por dois aviões que, soube-se posteriormente, foram tomados por terroristas ligados à Al-Qaeda, uma organização radical pretensamente ligada a doutrinas fundamentalistas islâmicas. Paralelamente, o Pentágono recebera um ataque nos mesmos moldes, enquanto um terceiro ataque estava em andamento, mas fora impedido quando os passageiros do vôo 93 agiram e fizeram com que o avião caísse no território do estado da Pensilvânia antes de atingir seu destino.

Estes ataques, amplamente veiculados nos mais diversos meios de comunicação, ecoaram durante a última década das mais diversas maneiras. Os mesmos foram motivo de comoção, inspiração artística, mas a característica de tais atentados mais marcante, indubitavelmente, foi a de legitimação. Após tais atentados, surgiu, então, um discurso de retaliação, tendo como porta-voz o então presidente dos E.U.A., George W. Bush, usando como justificativa os citados ataques. O resultado, amplamente divulgado na imprensa mundial, foi a invasão do Afeganistão por parte dos Estados Unidos para a captura de Osama Bin Laden, tido como responsável pela concepção dos atentados, e que viria a ser morto apenas uma década depois. Além deste conflito, deflagrado sob o argumento de uma retaliação justificável, surgiu em 2002 através de fontes do governo estadunidense<sup>1</sup> uma suposta relação entre os atentados do ano anterior e Saddam Hussein, então governante do Iraque – o mesmo que, cerca de uma década antes, foi demonizado pela indústria da mídia dos Estados Unidos. George Bush, pai do então presidente no momento em que os atentados ocorreram, empreendeu um conflito no golfo pérsico mediante legitimação sob argumentos de que Saddam Hussein iria invadir o Kuwait e derrubar as monarquias árabes simpáticas aos Estados Unidos,

---

<sup>1</sup> Por uma questão política, usaremos o termo ‘estadunidense’ ao invés de ‘americano(a)’, exceto em citações diretas, onde manteremos a expressão usada, independente de qual seja, pois segundo Florence Carboni e Mário Maestri, a expressão ‘estadunidense’ “constitui a única denominação pátria correta, linguística e sociologicamente. Ela constitui restauração linguística, desprovida de julgamento de valor, do sentido inicial do termo ‘americano’ – habitante da América –, que sofreu deslocamento semântico impróprio devido ao poder material e cultural do imperialismo estadunidense”. Cf. CARBONI, Florence; MAESTRI, Mario. **Apenas estadunidense**. Disponível em <[http://www.espacoacademico.com.br/046/46ccarboni\\_maestri.htm](http://www.espacoacademico.com.br/046/46ccarboni_maestri.htm)> Acesso em: 25 setembro 2013.

cometendo uma série de atrocidades, as quais diversas foram desmentidas posteriormente.

Cerca de uma década depois, George W. Bush, cercado em maior o menor grau de nomes como o vice-presidente Dick Cheney (Secretário de Defesa durante a Guerra do Golfo), Donald Rumsfeld (encarregado do aspecto militar da segunda fase da guerra ao terrorismo na década de 1980, enviado especial de Reagan ao Oriente Médio durante a primeira fase da guerra) e John Negroponte, nomeado responsável na ONU pelo aspecto diplomático da guerra (e que supervisionava as operações americanas em Honduras, na ocasião a principal base de operações dos Estados Unidos) empreendeu o que ele mesmo chamou de “nova cruzada”, supostamente com o intuito de destruir células terroristas do Oriente Médio que ameaçavam a liberdade do ‘povo americano’.<sup>2</sup>

Ainda hoje os atentados suscitam dúvidas, teorias conspiratórias e intensos debates, alguns dos quais põem em voga a responsabilidade dos Estados Unidos diante de tais atos de terrorismo; o mesmo Osama Bin Laden, que se tornou, ainda em 2001, o inimigo número um do país para alguns, foi fortemente armado pelos Estados Unidos para, junto de seus aliados rebeldes, combaterem a ocupação soviética no Afeganistão anos antes.<sup>3</sup> Isso sem contar o apoio irrestrito a Israel no seu conflito com a Palestina, sendo que este último há muito comete verdadeiras atrocidades contra os povos da região que resistem ao seu poderio, desrespeitam tratados e reagem com violência desproporcional a quaisquer ameaças externas. A participação dos Estados Unidos neste conflito tem sido um entrave fundamental numa possível resolução do mesmo e angaria a antipatia de outros países e grupos distintos da região.

Não é de se admirar que o incidente com o *World Trade Center* tenha tido representações tão significativas nas artes, dado seu impacto visual, político e social, com cenas dignas dos maiores *blockbusters* estadunidenses. Com a música não poderia ser diferente; esta, sendo uma forma de arte e manifestação cultural, está intrinsecamente ligada ao contexto social e político ao redor do sujeito que a produz. Mais do que isso, “tem sido historicamente um veículo para expressão política e um meio para artistas tanto apoiar quanto desafiar ações governamentais”.<sup>4</sup> Seja ela feita para

---

<sup>2</sup> Entre outros autores, Chomsky aponta o a presença contínua desses indivíduos em cargos políticos de poder. Cf: CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia**: os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>4</sup> DAMICO, Amy M.; MCINTYRE, Chris. "Music". In: DAMICO, Amy M.; QUAY, Sara E. (Org). **September 11 in popular culture**: a guide. Santa Barbara: Greenwood, 2010, p. 222. No original: “has historically been a vehicle for political expression and a means for artists to both support and challenge government actions” (tradução livre do autor).

relatar acontecimentos tentando manter distanciamento ideológico e/ou emocional, ou opinar sobre estes tomando partido de algum posicionamento em especial, a música pode contar tanto com apoio maciço quanto com a censura e o repúdio do público, dependendo de seu conteúdo.

Estes atentados, encarados como um único evento isolado, são apenas um dos picos dentro de uma longa conjuntura de eventos, do ponto de vista político e militar, que merecem uma análise sob diferentes perspectivas. Uma longa ‘Guerra ao terrorismo’ é propagada há décadas, e embora a definição de terrorismo esteja aberta a interpretações um tanto distintas, a forma como ele tem sido enxergado atualmente ganhou força mais precisamente a partir do governo de Ronald Reagan, período em que abundaram produções diversas cuja interpretação favorável às ideias belicistas do governo estadunidense eram nítidas.<sup>5</sup> Há uma vasta gama de produções por parte do que Douglas Kellner chama de “cultura da mídia”<sup>6</sup> que possuem relação direta com o 11/09, mas também muitas que se relacionam com os contextos anteriores e posteriores ao evento. Mais do que isso, algumas destas produções atuam no que Noam Chomsky chama de “fabricação do consenso”, ou seja, na tentativa de se criar e/ou sustentar uma posição hegemônica, seja do ponto de vista ideológico,<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre a longa “guerra ao terrorismo”, ver CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia**. Op. Cit., p. 62. Sobre a cultura da mídia no período Reagan, com ênfase no cinema, ver KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

<sup>6</sup> Douglas Kellner discute o uso do termo “cultura da mídia” em oposição à expressão “cultura de massa”, rejeitado pela escola de Birmingham por carregar uma postura elitista, ao criar um conceito binário entre “alto” e “baixo”. Para Kellner, o termo “cultura da mídia” é mais apropriado, pois “tem a vantagem de dizer que a nossa é uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação de massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada, que vivemos num mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas.”. Cf. KELLNER, Douglas. *Ibid*, p. 54.

<sup>7</sup> Ideologia, conforme Terry Eagleton argumenta, é um termo de difícil definição. Ao dialogar com o trabalho de Raymond Geuss, o autor apresenta três definições para o termo ideologia: “descritiva”, “pejorativa” e “positiva”. Na definição pejorativa, a ideologia seria “um conjunto de valores, significados e crenças que, por qualquer uma das razões seguintes, deve ser considerado criticamente ou negativamente”. Verdadeiras ou não, essas crenças se sustentam na motivação de manter uma forma de poder opressiva. Cf. EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997, p. 49-50. Antonio Gramsci faz uma crítica a noção totalmente pejorativa de ideologia, pois segundo ele, o que costuma se verificar com maior frequência é uma crítica ‘ideológica’ à ideologia, que lhe confere um aspecto de inutilidade; sendo assim, o papel da ideologia na sociedade não poderia ser analisado de forma apropriada. Gramsci separa as ideologias entre “arbitrárias” (racionalizadas e desejadas por grupos específicos) e “historicamente orgânicas” (inerentes e necessárias a determinadas estruturas); enquanto o primeiro tipo merece ser passível de criticismo por carregar interesses particulares, o segundo tipo carrega as vitórias da representação de uma realidade que é reconhecida por todos e que é

político, econômico, social, etc.. A onda de patriotismo deflagrada pelo incidente e suas consequências merecem estudo, e este trabalho objetiva o esclarecimento de uma questão: quais as implicações da conjuntura política e social do período pós-11 de setembro na produção musical?

O assunto é amplo e o número de artistas, álbuns e músicas que poderiam ser aqui analisados é incontável. Portanto, um recorte se mostrou necessário. Segundo Charles Hamm, é impossível para quem quer que estude um gênero musical datado de um determinado período estudar mais o que uma pequena fração do repertório em questão, e que “o método de seleção pode ter um efeito crítico na narrativa resultante”<sup>8</sup>

Atentando a esse detalhe, o recorte acabou focando em um álbum em particular: *The Glorious Burden*,<sup>9</sup> da banda de *heavy metal* estadunidense Iced Earth. A obra, lançada em janeiro de 2004 – embora já estivesse pronta em 2003<sup>10</sup> –, causou polêmica<sup>11</sup> por suas letras tratarem, majoritariamente, de grandes batalhas na história dos Estados Unidos e de assuntos relativos a tal temática (salvo algumas exceções).

A escolha desse álbum se deu por razões específicas. Em primeiro lugar, por conta da identificação com o gênero musical em questão. Em segundo, uma série de particularidades que, em contexto, transformam esse álbum em uma fonte peculiar.

independente de qualquer ponto de vista particular ou de grupo. Quando nos referimos à ‘ideologia’ no contexto de análise da propaganda militarista, aplicamos a ela o caráter de ‘arbitrária’, segundo o panorama apresentado por Gramsci e dissertado por Leandro Konder. Cf: KONDER, Leandro. **A questão ideológica em Gramsci**. Disponível em <<http://www.acesa.com/gramsci/?id=298&page=visualizar>> Acesso em 21 set 2013. Quando parafraseamos Douglas Kellner e este se refere à ideologia, o autor afirma que está é “tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e ideias”, já que os textos da cultura da mídia “constituem a imagem política por meio da qual os indivíduos vêem o mundo e interpretam os processos, os eventos e as personalidades políticas”. Cf. KELLNER, Douglas. Ibid, p. 82.

<sup>8</sup> HAMM, Charles. **Putting popular music in its place**. Cambridge: Cambridge University press, 1995, p. 99.

<sup>9</sup> ICED EARTH. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min). Segundo entrevista concedida à revista brasileira *Roadie Crew* em 2003, sendo publicada em 2004, o então vocalista da banda, Tim ‘Ripper’ Owens afirmou que o título do álbum era oriundo de uma frase de Thomas Jefferson, que teria afirmado ser a presidência dos Estados Unidos um “fardo glorioso” (*glorious burden*, em inglês).

<sup>10</sup> OWENS, T. Iced Earth: em busca da glória. **Roadie Crew**, São Paulo. Abr. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.

<sup>11</sup> Parte da polêmica que rondou o lançamento do álbum estava relacionada não apenas com aspectos políticos, mas também à troca de vocalistas ocorrida pouco tempo antes do lançamento do álbum; como algumas falas em entrevistas ressaltam, ela teve um peso menor nas polêmicas citadas, conforme será tratado adiante. Em termos gerais, as entrevistas não deixam claro exatamente quem foram os principais críticos à obra nos anos que se seguiram ao seu lançamento, se referindo apenas à ‘imprensa’, genericamente.

O *rock* e o *heavy metal*, historicamente, são gêneros musicais identificados com posturas consideradas rebeldes, que colidem com padrões sociais vigentes – ainda que essa postura seja há tempos apropriada pelo mercado. Diante de uma situação como a invasão do Afeganistão, e posteriormente a Guerra do Iraque, surge um álbum que, desde suas músicas e letras até o conteúdo gráfico da capa, encarte e afins, abraça efusivamente o pretense ‘espírito patriótico’ que tomou conta dos Estados Unidos, o qual a mídia não tardou em veicular, assim como fez em diversos outros momentos da história do país, e como havia feito cerca de uma década antes no momento da Guerra do Golfo.

Nesse ponto, é relevante uma definição mais apropriada do termo ‘mídia’ da forma como ele será utilizado.

Noam Chomsky, professor no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), é um conhecido linguista, um dos mais respeitados intelectuais dos séculos XX e XXI. Sua obra possui grande presença nesse estudo, pois além dos seus renomados trabalhos na área de línguas, é conhecido crítico radical das políticas estadunidenses, principalmente no que concerne a atuação de sua mídia, à política externa e ao intervencionismo militar no resto do planeta. Penso ser imprudente discutir a influência da mídia na sociedade sem considerar seus trabalhos.

Quando Noam Chomsky se refere à mídia, espera que seja “entendida no seu sentido mais amplo, o que inclui imprensa especializada, publicações acadêmicas e colunas de análise política; resumindo: a produção intelectual em geral”.<sup>12</sup> Nesse caso, contudo, o termo ‘mídia’ acaba restrito aos meios de comunicação e à produção intelectual. Embora seja uma definição precisa, adotaremos a definição de “cultura da mídia” de Kellner, – já que esta é mais abrangente e enxerga esta produção intelectual como diretamente ligada aos produtos da indústria do entretenimento (cinema, música, teatro, literatura, quadrinhos, etc.) – quando estivermos nos referindo ao panorama geral aqui citado. O termo ‘mídia’, sozinho, é mais apropriado para se referir apenas à produção intelectual a qual Chomsky se refere.

Devidamente explanados os termos, apresento uma afirmação de Douglas Kellner com a qual concordamos:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e

---

<sup>12</sup> CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia**: os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 61.

fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global.<sup>13</sup>

Diante desse panorama, um estudo crítico dos produtos culturais se mostra necessário. A escolha do álbum em questão se dá, além do óbvio interesse no objeto, na necessidade que vemos na música como objeto de estudos críticos cada vez mais presentes. Dessa forma desejamos contribuir em futuras discussões a respeito do tema.

No primeiro capítulo fazemos uma discussão teórico-metodológica sobre a análise musical contextual e multiperspectiva; no segundo, apresentamos uma contextualização resumida sobre o imperialismo e o militarismo dos Estados Unidos no resto do mundo e sua relação com a mídia; no terceiro, dedicaremos tempo a apresentar a banda e o álbum em questão, apresentando hipóteses sobre o motivo da escolha do tema ‘história militar’ – predominantemente estadunidense, não nos esqueçamos – naquele contexto, tanto de caráter pessoal (por parte do compositor) quanto material; por fim, dedicamos o capítulo final a analisar minuciosamente as músicas deste álbum que se relacionam com a história dos Estados Unidos e suas incongruências.

---

<sup>13</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 9.



## 1 HISTÓRIA E MÚSICA – UMA INDISPENSÁVEL RELAÇÃO CONTEXTUAL

*“O Sabbath foi uma reação contra aquela merda toda de paz, amor e felicidade. Era só olhar em volta e ver em que bosta de mundo a gente vivia.”*

Ozzy Osbourne<sup>14</sup>

### 1.1 ANÁLISE MUSICAL CONTEXTUAL

Para Marcos Napolitano – referindo-se, no caso, à música brasileira, mas sendo possível aplicar a afirmação a outros gêneros – “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”.<sup>15</sup> Apesar da vagueza da afirmação, aplicável a outros exemplares da indústria do entretenimento, tal observação é relativamente útil ao se aplicar à música. Mesmo antes da popularização do acesso à música – principalmente após a Segunda Guerra Mundial –, exemplares de produção musical já demonstravam o quanto eles poderiam ser um interessante veículo de questões de cunho social, econômico, político, cultural, nacional, etc., mesmo antes do século XX. Desde o *blues* produzido pelos afrodescendentes dos Estados Unidos à música tradicional irlandesa – que possui uma longa tradição de crítica social –, o *corrido* mexicano, entre outros, diversos gêneros musicais se revestem de aspectos críticos que dão a eles muito da força e apelo que possuem.

Nossa análise musical se inspira, principalmente, em autores como Richard Middleton, Marcos Napolitano, Simon Firth e Robert Walser. Estes, assim como todos que têm a música como fonte e objetivo de análise, concordam que a análise musical não pode estar presa à simples análise do objeto, sem que seja trazido à baila o contexto de sua produção. Estudos culturais, no passado, prendiam-se ao objeto sem inseri-lo em uma conjuntura maior, e tal equívoco “fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando ‘letra’ separada da ‘música’, ‘contexto’ separado da ‘obra’, ‘autor’ separado da ‘sociedade’, ‘estética’ separada da ‘ideologia’”.<sup>16</sup> Detalhemos, então, tais separações individualmente, para

---

<sup>14</sup> OSBOURNE, Ozzy. **Frases**. Disponível em <<http://www.bn.com.br/edson/metal/ozzy/frases.html>> Acesso em: 10 outubro 2012.

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 7.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 8.

melhor compreensão de uma metodologia que aplique a contextualização de forma mais completa possível.

### 1.1.1 Letra e música

A separação entre ‘letra’ e ‘música’ é um equívoco fácil se de cometer, senão mesmo tentador. Richard Middleton afirma que

a maioria dos estudos sobre letras tomaram a forma de análise de conteúdo – que tende a simplificar excessivamente a relação entre o conteúdo lírico e a ‘realidade’, e ignorar a especificidade estrutural dos sistemas de significação verbais e musicais.<sup>17</sup>

Robert Walser segue a mesma linha de pensamento ao afirmar que

muitas pessoas falam sobre o ‘significado’ de uma música, quando o que elas estão discutindo, na verdade, é apenas a letra da música. Mas os significados verbais são apenas uma fração do que quer que seja que faz os músicos e fãs responderem e se importarem com a música popular.<sup>18</sup>

O motivo pelo qual essa separação é deficiente é o fato de que elementos da música alteram a conotação de palavras, trechos do texto e, conseqüentemente, influenciam o efeito do discurso. Nuances vocais, rítmicos e/ou melódicos têm o poder de dar a determinadas palavras uma acentuação em seu apelo como discurso que fazem com que a música não possa ser negligenciada, como um objeto a ser deixado em segundo plano em detrimento dos aspectos discursivos líricos. Além do mais, certos elementos musicais nos condicionam a experimentarmos determinadas sensações. No álbum aqui analisado, essa questão se torna fundamental para a compreensão do discurso. A inserção de orquestra, o uso da bateria simulando uma batida de marcha, o destaque, no fundo orquestrado, dado às cordas (violino, violoncelo, etc.) para ressaltar aspectos ‘épicas’ na

---

<sup>17</sup> MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 227-228. No original: “most study of lyrics has taken the form of content analysis – which tends to oversimplify the relationship between words and ‘reality’, and to ignore the structural specificity of the verbal and musical signifying systems.” (tradução livre do autor).

<sup>18</sup> WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music**. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 26. No original: “Many people talk about the ‘meaning’ of a song when what they are really discussing is only the song’s lyrics. But verbal meanings are only a fraction of whatever it is that makes musicians and fans respond to and care about popular music.” (tradução livre do autor).

música, tudo isso faz parte de um discurso musical, cujos elementos são reconhecidos e decodificados da forma que o compositor deseja por conta de anos de assimilação destas imagens por parte do público. Conforme afirma Simon Firth,

as imagens privadas que passam pela nossa cabeça quando nós ouvimos músicas são determinadas pelos códigos de trilhas sonoras que nós aprendemos em dúzias de situações em que assistimos algo publicamente.<sup>19</sup>

O sentido das letras depende, em parte, do contexto sonoro, a junção entre letra e som, o quanto um complementa o outro; forma-se, então, um discurso não atrelado apenas à narrativa textual inteligível da letra, mas também aos elementos sonoros que, carregados de sentido compreensível através do que Carlo Ginzburg chamaria de “extratos culturais”<sup>20</sup> prévios do ouvinte, compõem a mensagem que a obra apresenta. Logo, essa ‘linguagem musical’ possui efeitos claros sobre o discurso lírico, que não podem ser ignorados.

### 1.1.2 Contexto e obra

No que tange à separação entre ‘contexto’ e ‘obra’, podemos dizer que os significados das músicas, como discursos, “estão sempre fundamentados socialmente e historicamente, e eles operam num campo ideológico de interesses, instituições e memórias conflitantes”;<sup>21</sup> ou seja, são produtos socialmente fundamentados. E não apenas isso: estão intrinsecamente atrelados ao meio material no qual seus produtores se inserem. Música, como qualquer produto da cultura da mídia, é um produto de seu tempo, e como tal, carrega consigo tais elementos citados acima. Simon Frith defende que “o que é possível para nós como consumidores – o que está disponível para nós [...] – é um resultado de

---

<sup>19</sup> FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1988, p. 142. No original: “the private images we run through our heads when we hear music are determined by the soundtrack codes we’ve learnt from hundreds of public viewings.” (tradução livre do autor).

<sup>20</sup> Ginzburg trabalha com o conceito de “extratos culturais” em diferentes obras. A nível de recomendação, indico: GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

<sup>21</sup> WALSER, Robert. Op. Cit., p. 29. No original: “are always grounded socially and historically, and they operate on an ideological field of conflicting interests, institutions, and memories.” (tradução livre do autor).

decisões feitas na produção, feitas por músicos, empresários e burocratas corporativos [...] em resposta às oportunidades tecnológicas”.<sup>22</sup>

Em resumo: as condições materiais de produção definem o que é possível ao público. Há de se levar em consideração que Frith faz essa análise no fim da década de 1980; temos, hoje em dia, uma série de exemplos de bandas que, com equipamentos caseiros e as possibilidades que a internet proporciona, conseguem divulgar seu trabalho. Ainda assim, são um pequeno nicho comparado às bandas promovidas pelo mercado da música em geral. E, no caso que aqui analisaremos – *The Glorious Burden* –, trata-se de um álbum lançando antes, por exemplo, de serviços como o *Youtube*, que tanto se popularizou na disseminação de conteúdo audiovisual.

Analisar uma obra musical sem avaliar o contexto no qual ela é produzida<sup>23</sup> inviabiliza qualquer análise satisfatória da mesma. A música – o *rock* e o *heavy metal*, logicamente, fazem parte desse panorama – “têm significados que podem ser descobertos através da análise de sua forma e estrutura, mas essa análise é útil apenas se for fundamentada cultural e historicamente”.<sup>24</sup> Esse tipo de avaliação do contexto está presente, por exemplo, no método de análise musical desenvolvido por Paul Friedlander, o qual ele batizou de “Janela do *Rock*”. O autor apresenta neste método uma minuciosa sistematização de informações, que vai desde a análise lírica ao contexto temporal e social da criação da música, bem como a origem de seu compositor.<sup>25</sup> O método é apresentado na obra *Rock and roll: uma história social*.

### 1.1.3 Autor e sociedade

Quanto à separação entre ‘autor’ e ‘sociedade’, a discussão não se distancia do que vem sendo aventado a respeito da contextualização. Imerso na cultura da mídia de seu recorte temporal e geográfico, o autor de uma música será influenciado pelo ambiente ideológico no qual está

---

<sup>22</sup> FRITH, Simon. **Music for pleasure**, Op. Cit., p. 6. No original: “what is possible for us as consumers – what is available to us [...] – is a result of decisions made in production, made by musicians, entrepreneurs and corporate bureaucrats [...], in response to technological opportunities” (tradução livre do autor).

<sup>23</sup> No que concerne ao ‘contexto de produção’, adicionamos a análise, também, de recepção (quando ela é possível) e distribuição. Quanto mais desses aspectos puderem ser avaliados, mais completa será a análise.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 31. No original: “do have meanings that can be discovered through analysis of their form and structure, but such analysis is useful only if it is grounded culturally and historically” (tradução livre do autor).

<sup>25</sup> FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

inserido, mesmo que essa influência parta de formas de resistência em relação a determinadas ideologias vistas como hegemônicas, ou ao menos mais em voga numa sociedade. Além do mais, os discursos presentes em uma obra musical podem muito bem ser contraditórios, já que “a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade”.<sup>26</sup> Tal contradição enfatizada por Douglas Kellner pode causar estranheza, mas é plenamente compreensível. Para Middleton,

a força com a qual relações em particular potencialmente contraditórias se mantêm unidas depende não apenas da quantidade de objetivos que se ‘encaixam’ entre os componentes [do discurso], mas também na força do princípio da articulação presente, que por sua vez é conectado com fatores sociais objetivos.<sup>27</sup>

A sociedade é, em si mesma, contraditória, e repleta de conflitos ideológicos. Estes, por consequência, estão presentes nos discursos da produção cultural. Conforme Kellner aponta,

enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Consequentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumental banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem [...]<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 11-12.

<sup>27</sup> MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 16. No original: “The strength with which particular potentially contradictory relationships are held together depends not only on the amount of objective ‘fit’ between the components but also on the strength of the articulation principle involved, which is in turn connected with objective social factors.” (tradução livre do autor).

<sup>28</sup> KELLNER, Op. Cit., p. 27.

Tais pontos deixam clara a importância de situar os autores das obras musicais dentro dessa contextualização material, social e ideológica, que não pode ser ignorada se resultados mais abrangentes são almejados.

#### 1.1.4 Estética e ideologia

Por fim, a separação entre ‘estética’ e ‘ideologia’ é, até certo ponto, compreensível, tendo em vista que elementos estéticos nem sempre são facilmente identificáveis do ponto de vista discursivo e/ou ideológico. Contudo, em determinados momentos essa separação contribui para o enfraquecimento do entendimento dessa questão.

Nesse caso, podemos citar o exemplo das trilhas sonoras de filmes. Durante décadas, estas buscaram atingir um nível de linguagem onde determinados elementos musicais pudessem ser decodificados tendo como objetivo despertar sentimentos e reações. “Códigos musicais culturais e cinemáticos são similarmente enredados, mesmo porque nossa compreensão 'cultural' de significados musicais é, nesta fase da história cultural, muito dependente de seus contextos recorrentes em filmes”.<sup>29</sup> Esses “códigos musicais” sobre os quais Simon Firth disserta, por conta de seu caráter de elemento de comunicação não-textual, podem conter elementos ideológicos. Um exemplo é o já citado uso dos instrumentos de percussão presentes em uma bateria para se fazer uma batida semelhante a uma marcha, recurso que é normalmente utilizado em músicas que, de alguma forma, tenham em seu conteúdo relação com temáticas militares. Dependendo da forma como o discurso, como um todo, é construído, esse tipo de elemento visa atender a um posicionamento em particular. No caso de uma letra que ressalta as glórias de se lutar por seu país, sua liberdade, etc., o elemento estético – no caso do exemplo citado, a batida marcial – atende a um discurso ideológico da validade e o heroísmo do sacrifício por elementos como ‘nação’ ou ‘povo’, de identificação coletiva, mas cuja definição pode ser muito maleável e discutível.

#### 1.1.5 Tipologia de valores e nichos de mercado

Outra atitude que pode contribuir para uma análise mais apurada dos objetos musicais consiste em traçar uma tipologia de valores envolvidos em uma canção. Richard Middleton faz uma pequena lista cujos

---

<sup>29</sup> FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1988, p. 133. No original: “Cultural and cinematic musical codes are similarly entangled, if only because our ‘cultural’ understanding of musical meanings is, by this stage of cultural history, so dependent on their recurring film contexts.” (tradução livre do autor).

elementos aventados contribuem significativamente para a compreensão dos discursos, esmiuçada também por Marcos Napolitano, os quais seriam:

- *Valores comunicativos*: a música comunica um discurso;
- *Valores rituais*: responsáveis pela criação de solidariedade, consciência dos problemas cotidianos etc.;
- *Valores técnicos*: explicitam como a música é feita, tornam familiar seus códigos, normas e fórmulas. Função metalingüística.
- *Valores eróticos*: música envolve, energiza e estrutura o corpo, sua superfície, músculos, gestos e desejos.
- *Valores políticos*: podem ser expressão de identidade (opositora ao sistema) ou de protesto e/ou denúncia.<sup>30</sup>

Essa tipologia, contudo, é resultado, como dito antes, de um contexto. E dentro dessa contextualização não julgo ser possível se esquecer questões materiais. Contestação de supostos valores hegemônicos, crítica social, posturas agressivas e chocantes, músicas que fogem de paradigmas estéticos e letras de impacto, partindo do pressuposto de que sejam todas características incômodas, teoricamente não deveriam ter espaço na indústria fonográfica, mas é inegável que tiveram, e continuam tendo. Isso pode ser explicado pela existência de amplos nichos de mercado no que concerne ao consumo de produtos fonográficos ligados a elementos específicos. A grande popularidade do *rock* e do *heavy metal* em determinados momentos atesta essa existência, e explica sua demanda comercial; Simon Frith vai mais além e afirma que o *rock*, longe de ser de fato ‘contra-cultural’, na verdade articulou uma “*reconciliação* entre a rebeldia e o capital” (grifo do autor).<sup>31</sup> Mais adiante apresento uma discussão mais aprofundada, relacionando com a temática do trabalho sobre o papel da música em momentos de conflitos.

Portanto, todos estes elementos, (‘letra’, ‘música’, ‘contexto’, ‘obra’, ‘autor’, ‘sociedade’, ‘estética’ e ‘ideologia’) estão intrinsecamente relacionados no que concerne à análise do discurso musical. Ainda que em determinados momentos alguns destes elementos sejam de difícil análise, ou sejam considerados menos importantes para o panorama geral da avaliação do conteúdo da obra, a compreensão da complexidade da análise musical é fundamental para os estudos deste produto da cultura da mídia.

---

<sup>30</sup> MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 253. Esta lista pode ser encontrada, em português, em: NAPOLITANO, Marcos. *História e música*: história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 104.

<sup>31</sup> FRITH, Simon. **Music for pleasure**, Op. Cit., p. 2.

## 1.2 O *HEAVY METAL* COMO ELEMENTO ESTÉTICO

“O *heavy metal* é, talvez, o mais duradouro e bem sucedido gênero musical isolado nos últimos trinta anos”, afirma Robert Walser.<sup>32</sup> Historicamente, tem sido um campo de intensos debates a respeito de comportamento, significados, censura, violência, etc., e seus subgêneros são acusados de criarem estados afetivos alterados (como no caso da violência). Contudo, críticos mais esclarecidos e que não se deixam levar pelo espectro negativo do senso comum sobre o gênero fazem a justa defesa do estilo com suas nuances e complexidades específicas. Como afirma Walser, o “*heavy metal* não inventa ou injeta esses estados afetivos; em vez disso, media tensões sociais, trabalhando para prover aos seus fãs com um senso de profundidade espiritual e integração social”.<sup>33</sup>

Não é apenas do ponto de vista mercadológico ou estético que os termos *rock* e *heavy metal* se diferenciam. Nessas duas categorias, o *rock* pode ser denominado como um ritmo musical intenso, comumente formado por músicos que usam guitarras distorcidas, baixo e bateria junto de um vocal que tenta passar uma ideia de potência (por vezes teclado e outros, mas a base consiste nesses instrumentos) e que abrange elementos musicais de diversos estilos anteriores, tendo no *blues* seu principal gênero de influência. Já o *heavy metal* leva o *rock* a um patamar diferente. Mais pesado no que tange ao timbre e distorção dos instrumentos, costuma ser mais intenso – o que explica a suposta relação do gênero com a violência – e possuir letras mais explícitas e/ou sombrias do que o *rock* comportaria. Simon Firth argumenta que, em sua opinião, a era do *rock* – segundo ele, começando em meados de 1956 com Elvis Presley, chegando ao seu apogeu com os Beatles e seu *Sgt. Pepper* em 1967 e morrendo em meados de 1976 no momento de destaque do *Sex Pistols* – se transformou numa mutação da música popular do período, e não uma revolução cultural, como se supunha quando o movimento surgiu.<sup>34</sup> Já o *heavy metal* atingiu seu auge comercial durante a década de 1980, tendo algumas poucas bandas bem sucedidas no início dos anos 1990, em meio a um visível declínio do estilo, por conta da exploração do estilo por parte das

---

<sup>32</sup> WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music.** Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. X. No original: “Heavy metal is perhaps the single most successful and enduring musical genre of the past thirty years” (tradução livre do autor).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. XVI. No original: “heavy metal music does not invent or inject these affective states; instead, it mediates social tensions, working to provide its fans with a sense of spiritual depth and social integration.” (tradução livre do autor).

<sup>34</sup> FRITH, Simon. **Music for pleasure.** Nova Iorque: Routledge, 1988, p. 1.



gravadoras e da mídia ao limite, um excesso de bandas e shows e a recessão econômica nos Estados Unidos.<sup>35</sup>

Conforme dito anteriormente, o *heavy metal* é caracterizado por um peso e uma intensidade superiores – não estou inferindo superioridade qualitativa – às do *rock*, o que não necessariamente é suficiente para se separarem os diferentes grupos de forma simples. A confusão entre gêneros e subgêneros é muito grande, mesmo entre fãs do estilo, e uma definição engessada se mostra um tanto complicada. Robert Walser é preciso em definir alguns elementos que caracterizam a sonoridade do gênero, como por exemplo,<sup>36</sup> a distorção nas guitarras, normalmente extrema, solos, ritmo e vocais deliberadamente distorcidos fazendo uso de *drives*,<sup>37</sup> *vibratos*<sup>38</sup> e sustentação de notas.<sup>39</sup> Essa sonoridade, no entanto, é responsável por determinados preconceitos e estereótipos atrelados ao *heavy metal*, mesmo no meio acadêmico. A despeito da caracterização do gênero por Douglas Kellner como “um mundo de ruído e agressão”,<sup>40</sup> o *heavy metal* é, sem dúvida, um estilo musical vasto e complexo, e, assim como Kellner se refere ao *rap*, é um erro generalizar o gênero, que é, assim como outros estilos, um “fórum cultural”, onde os indivíduos “podem expressar experiências, preocupações e visão política”.<sup>41</sup>

Justamente por conta dessa riqueza estética – cuja existência está acima de gostos particulares – e por todas as polêmicas que o envolvem, o *heavy metal* é um gênero que merece um estudo detalhado, que ultrapasse as barreiras da simples análise superficial sobre comportamento de seus fãs e adeptos, ou mesmo a simples análise textual descontextualizada.

<sup>35</sup> WALSER, Op. Cit., p. 15. Temos que levar em consideração que grande parte da influência do *heavy metal* no mercado mundial é oriunda da relação do gênero com o mercado fonográfico estadunidense.

<sup>36</sup> Existem diversos sub-gêneros dentro do *heavy metal*, os quais normalmente são divididos por marqueteiros e escritores de revistas. Ian Christie, em seu *Sound of the beast*, lista uma série de subgêneros do *rock* e *heavy metal*, entre eles: *Hard rock*, *Punk rock*, *Power Metal*, *Thrash metal*, *Glam metal*, *Metalcore*, *Funk metal*, *Alternative metal*, *Death Metal*, *Doom metal*, entre outros. Suas nuances não cabem a este trabalho dissertar. Cf. CHRISTIE, Ian. **Sound of the beast: the complete headbanging history of heavy metal**. New York: HarperCollins Publishers, 2004. Por ‘sonoridade que define o gênero’, me refiro a elementos comuns a todos estes, os quais são fundamentais para que eles façam parte da classificação *metal*.

<sup>37</sup> Técnica vocal que objetiva distorção, dando certa ‘rouquidão’ à voz, denotando agressividade.

<sup>38</sup> Técnica vocal que objetiva causar uma vibração nas notas cantadas, que causa uma oscilação na tonalidade. É o contrário da sustentação, que mantém uma mesma nota, alongando-a, ainda que um vibrato possa também ser sustentado.

<sup>39</sup> Uma discussão mais detalhada sobre tais elementos podem ser encontradas em: WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music**. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 41-50.

<sup>40</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001, p. 197.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 230.

### 1.3 O *HEAVY METAL* COMO OBJETO DE ESTUDO

Julgo ser necessário um aprofundamento do assunto, apresentando uma rápida contextualização do *heavy metal*, desde o surgimento do *rock*, por ambos estarem muito conectados e para, assim, dar ênfase à justificativa sobre a validade do estilo como objeto de estudo.

Surgido em meados da década de 1950 nos Estados Unidos, mesclando principalmente influências do Blues e da música Country, o *rock* como estilo musical causou certo espanto diante do conservadorismo predominante no país de origem. Considerado subversivo pelo agito de seu ritmo e, em certa medida, pela sexualidade atribuída ao estilo – acompanhado de danças e insinuações, tanto em coreografia quanto nas letras –, o rock foi motivo de desconforto para segmentos da sociedade conservadora da época, principalmente a classe média branca. Tendo origem não apenas musical, mas também lírica do *blues*, o *rock* adquiriu deste último sua propensão a contestar questões sociais. Seu estilo predecessor, carregando a melancolia dos afro-americanos pobres trabalhadores dos EUA, exprimia aberta ou subliminarmente o sofrimento de um trabalhador que, além de empobrecido, era discriminado por questões étnicas, por sua classe, sua nacionalidade – no caso de imigrantes –, padrões estéticos, etc. O *rock*, ainda que não limitasse as questões a grupos étnicos tão somente, mas criando representações mais abrangentes, herdou tal tradição de força crítica.

Canais de rádio diversos surgiram pelo país, aproveitando-se da nova audiência de jovens brancos e afrodescendentes para aquele estilo de música rebelde, e este foi outro dos motivos pelo qual o estilo chocou a muitos contemporâneos ao seu surgimento. O fato de que o *rock* – tendo origem principalmente na música de origem negra, mas abraçado por todos – agregava em seus concertos pessoas de todas as etnias, buscando apenas a diversão e deixando em segundo plano as questões de discriminação racial, era algo incômodo demais para uma sociedade na qual alguns se consideravam, de certa forma, uma ‘elite étnica’. O *Rock and Roll* elevou nomes tanto brancos como negros, como Chuck Berry, Little Richard, B. B. King, Elvis Presley, Buddy Holly e Bill Haley, ao patamar de ícones da geração do *Baby Boom*, ou seja, a grande quantidade de jovens nascidos durante e logo após a Segunda Guerra Mundial.<sup>42</sup>

Tal subversão de paradigmas esteve durante décadas atrelada ao estilo musical e a todos os seus subgêneros. Entre eles, um em particular praticamente ganhou vida própria e se dividiu em diversas outras

---

<sup>42</sup> KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 234.

categorias, o *heavy metal*. Surgido entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1970, o gênero musical em questão era uma espécie de estágio evolutivo do *rock* onde uma dose extra de peso e energia foi adicionada ao estilo como era conhecido.

Como gênero musical, o *heavy metal* foi, desde seus primórdios, marcado por ídolos polêmicos, overdoses e acusações de apologia aos mais diversos atos – que vão de suicídios a rituais satânicos e assassinatos. As temáticas, por vezes, eram sombrias ou polêmicas, adotando uma postura declaradamente combativa a paradigmas sociais. Por parte de algumas bandas, a própria abordagem, mais obscura ou violenta era uma afronta proposital ao movimento hippie. Este movimento, que reunia tantos jovens entre os anos 1960 e 1970, advogava para si uma postura pacifista de embate ao contexto social da época, tanto no que concerne aos valores da sociedade conservadora estadunidense quanto à Guerra do Vietnã. Tal postura, com contornos de utopia, não passou despercebida para bandas como, por exemplo, o *Black Sabbath*.

Nesse ponto retomamos as afirmações de Kellner, Middleton, entre outros, de que as contradições inerentes da sociedade ecoam nas representações culturais. Há certa tendência a referenciar o período de transição entre os anos 1960 e 1970 como sendo dominado por bandas que, esteticamente ou ideologicamente, se alinhavam a comportamentos identificados com a cultura *hippie*, mas era visível que essa postura não era uma hegemonia livre de dissidências.

Uma série de bandas contribuiu para a evolução sonora que viria a culminar no estilo em questão. Bandas como *Sir Lord Baltimore* e *Blue Cheer*<sup>43</sup> possuíam peso e postura considerados mais agressivos que o habitual; bandas como, por exemplo, o *Led Zeppelin*, responsável por modificar a forma como o rock era feito, e que por vezes é citada em sites, revistas especializadas e fãs como banda precursora do *heavy metal*, ainda que isso não seja consensual. Mesmo as performances teatrais de *Alice Cooper* contribuíram para a construção desse cenário musical do período de transição entre as décadas de 1960 e 1970.

No entanto, a maior parte das publicações do gênero, e mesmo diversos músicos<sup>44</sup> concordam que o grupo cujo trabalho seria o marco-zero do *heavy metal* e que é considerado o pioneiro no estilo é a banda inglesa originária de Birmingham *Black Sabbath*, tendo como *debut* o álbum auto-intitulado, *Black Sabbath*,<sup>45</sup> lançado em 13 de fevereiro de 1970, uma

---

<sup>43</sup> CRUZ, Marcos A. M. **Blue Cheer, os inventores do Heavy Metal?** Disponível em <<http://whiplash.net/materias/hard70/000266-bluecheer.html>> Acesso em: 30 setembro 2012.

<sup>44</sup> Como pode ser visto, entre outros lugares, no documentário “Metal: a headbanger’s journey”.

<sup>45</sup> BLACK SABBATH. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min).

sexta-feira 13. Tais elementos considerados obscuros e provocativos dentro de uma sociedade judaico-cristã, em um contexto – ao menos no que tange à realidade material dos membros da banda e de muitos dos seus ouvintes – de extrema pobreza e incertezas no que concerne ao futuro, acaba se tornando uma excelente ferramenta de marketing, que o tempo provou ser efetiva. É impossível, nos dias de hoje, relacionar *heavy metal* e temas a respeito do oculto sem ao menos mencionar o *Black Sabbath*.<sup>46</sup>

A própria origem do nome da banda já é uma demonstração de subversão de padrões. Tirado de um filme estrelado por Boris Karloff, o nome e os temas obscuros que Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler e Bill Ward pretendiam abordar tinham como objetivo chamar a atenção do público e causar medo. No entanto, entre tais temas, havia lugar para a crítica; entre outras coisas, a crítica dos jovens de Birmingham se direcionava a guerra.

Além de um peso e intensidade raros para a época de seu surgimento, o *Black Sabbath* caracterizava-se por músicas arrastadas e climas soturnos em suas músicas, com progressões de acordes que eram escolhidas minuciosamente – ao menos em alguns de seus maiores sucessos – para alinhar a sonoridade da banda aos temas sombrios que abordavam em suas letras. O exemplo mais icônico é a faixa que leva o nome da banda,<sup>47</sup> que até hoje é considerada insuperável na junção entre letra e música com o intuito de se criar um clima de terror, sem deixar de lado o peso característico da banda e que passou a ser identificado com o *heavy metal*.

Essa predileção de algumas bandas por temas ligados ao terror, que cresceu com o passar do tempo, é outro elemento que pode ser socialmente relevante a uma discussão acadêmica. Robert Walser afirma que o desenvolvimento do *heavy metal* no fim dos anos 1960 e sua popularidade crescente no período que se seguiu coincidiu com uma crescente popularidade de livros e filmes de terror, como nunca antes havia ocorrido.

---

<sup>46</sup> Mais ou menos na mesma época do surgimento do *Black Sabbath*, existiu uma banda nos Estados Unidos chamada *Coven*, que também apelava para letras sobre temas sombrios e, coincidentemente, tinha um integrante conhecido por Oz Osbourne, lembrando que o vocalista do *Black Sabbath* usa, até hoje, o nome artístico de *Ozzy Osbourne*, sem que ambos tivessem alguma relação direta; além disso, a primeira faixa de seu primeiro álbum é, também, uma música chamada *Black Sabbath*. A banda, porém, acabou caindo no esquecimento, sendo lembrada por poucos fãs e jornalistas do meio, apesar de um pouco anunciado retorno em 2008. Para mais informações: CATUCHA, Camila. **Resenha - Witchcraft Destroys Minds And Reaps Souls – Coven**. Disponível em <<http://whiplash.net/materias/cds/152971-coven.html>> Acesso em: 20 setembro 2013.

<sup>47</sup> BLACK SABBATH. N.I.B. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min) Faixa 1 (6 min 32 s).

Filmes fundadores do horror moderno, como *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*) em 1968 e *O exorcista* (*The Exorcist*) em 1973, marcam um momento de transição na história americana: o fim da *Pax Americana*; nova crise econômica; liderança corrupta; movimentos sociais poderosos desafiando as políticas dominantes de raça, gênero, ecologia e direitos do consumidor; novos desafios à estabilidade de instituições sociais como a família; e redefinições de temas políticos como a liberdade. Não surpreendentemente, historiadores notaram que os filmes de terror são muito específicos nas ameaças que eles evocam: a maioria foca na família, crianças, liderança política e sexualidade. [...] Ambos, *heavy metal* e filmes de terror dão endereço às inseguranças dessa era tumultuada.<sup>48</sup>

Vale citar que Douglas Kellner faz uma análise muito semelhante quando relaciona o contexto social estadunidense com o filme *Poltergeist*; o autor argumenta que representações fantásticas do universo do horror como metáforas de problemas sociais são formas de dar ao público um escapismo e um meio de se lidar com medos concretos de forma figurada, menos impactante e dolorosa de se lidar do que a realidade econômica e social que tanto aflige determinados setores da população em momentos de crise.<sup>49</sup> No seu segundo álbum, *Paranoid*, também lançado em 1970, a banda deu espaço para a crítica ao militarismo, na onda de grupos como o Creedence Clearwater Revival e sua *Fortunate Son*, de 1969, que criticava o fato de que filhos de ricos, mas principalmente políticos, não eram enviados para a Guerra do Vietnã.<sup>50</sup> O segundo álbum do *Black Sabbath*

---

<sup>48</sup> WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music.** Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 161. No original: “Founding films of modern horror, such as *Rosemary's Baby* in 1968 and *The Exorcist* in 1973, mark a transitional moment in American history: the end of the Pax Americana; new economic crises; corrupt leadership; powerful social movements challenging dominant policies on race, gender, ecology, and consumer rights; new challenges to the stability of social institutions such as the family; and redefinitions of political themes like freedom. Not surprisingly, historians have noted that horror films are very specific in the threats they evoke: most center on the family, children, political leadership, and sexuality. [...] Both heavy metal and the horror film address the insecurities of this tumultuous era.” (tradução livre do autor).

<sup>49</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Baur: EDUSC, 2001, p. 163-183.

<sup>50</sup> CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL. *Fortunate Son*. Jon Fogerty [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **Willy and the Poor Boys.** Fantasy, 1969. 1 CD (ca. 34 min) Faixa 6 (2 min 19 s). A explicação sobre o significado de sua letra pode ser encontrada em: SONGFACTS. **Fortunate Son by Creedence Clearwater Revival.** Disponível em <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=1916>> Acesso em: 30 de setembro de 2012.

abria com *War Pigs*,<sup>51</sup> que era também uma crítica à mesma guerra, questionando o motivo dos políticos se esconderem após começar os embates e enviar apenas os pobres a eles.<sup>52</sup> Dentro da sua temática sobrenatural, a música encerrava simulando um juízo final onde Deus condenaria todos os ‘porcos da guerra’ ao inferno. No mesmo álbum temos a faixa *Electric Funeral*, que representava a angústia trazida pelo medo da morte pela guerra nuclear.<sup>53</sup>

Esse mesmo medo se fez presente em diversos outros momentos dentro da cultura da mídia (super-heróis e vilões dos quadrinhos que ganhavam poderes por conta de radiação, filmes onde a ameaça nuclear alavancava a trama), e no *heavy metal*, não foi diferente. Para exemplificar, citamos como dois exemplo a música *Rust in Peace... Polaris*,<sup>54</sup> da banda estadunidense Megadeth e, ainda mais explícito, o nome da banda *Nuclear Assault*, cuja capa de seu primeiro álbum, o clássico *Game Over*,<sup>55</sup> representa uma explosão nuclear em uma área habitada.

Na década de 1980 o *heavy metal* atingiu seu auge comercial nos Estados Unidos, e sua faceta crítica, embora normalmente não ocupasse o *mainstream* da indústria fonográfica – tomado pelo *glam rock* ou *glam metal*, com letras muito mais voltadas para questões amorosas e/ou sexuais – permaneceu de pé, chegando ao auge em 1986 diante do sucesso do álbum *Master of Puppets*,<sup>56</sup> do Metallica, cujas letras esbanjavam críticas à manipulação, violência, guerra, etc. Tudo isso durante o governo Reagan e a proliferação da propaganda militarista no cinema, no auge do sucesso de filmes como *Rambo*, *Top Gun*, entre outros.<sup>57</sup> Paralelamente, se proliferavam no *underground* bandas de *thrash metal*,<sup>58</sup> subgênero do metal

<sup>51</sup> BLACK SABBATH. *War Pigs*. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Paranoid**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 42 min) Faixa 1 (7 min 57 s).

<sup>52</sup> Algo que seria repetido no futuro, vide o exemplo da banda estadunidense de origem armenia System Of A Down e a letra de sua música B.Y.O.B. (uma sigla para *Bring Your Own Bombs*, em português, “Tragam suas próprias bombas”). Cf. SYSTEM OF A DOWN. B.Y.O.B. S. Tankian, D. Malakian [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Mezmerize**. American, 2005. 1 CD (ca. 36 min). Faixa 2 (4 min 15 s).

<sup>53</sup> BLACK SABBATH. *Electric Funeral*. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Paranoid**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 42 min) Faixa 5 (4 min 52 s).

<sup>54</sup> MEGADETH. *Rust in Peace... Polaris*. Dave Mustaine [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **Rust in Peace**. Capitol Records, 1990. 1 CD (ca. 40 min) Faixa 9 (5 min 44 s).

<sup>55</sup> NUCLEAR ASSAULT. *Game Over*. Combat Records, 1986. 1 CD (ca. 35 min).

<sup>56</sup> METALLICA. *Master of Puppets*. Elektra, Music For Nations, Vertigo, 1986. 1 CD (ca. 54 min)

<sup>57</sup> Para uma discussão mais aprofundada desse contexto, Cf: KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

<sup>58</sup> O subgênero teria se originado na Califórnia, tendo sido fortemente influenciado pelo *punk rock* e por bandas como o *Mötörhead*, além de algumas bandas do movimento conhecido como *New Wave of British Heavy Metal*, como Iron Maiden e Judas Priest (embora essa última já tivesse

que, do ponto de vista lírico, é marcado por críticas muito pesadas à sociedade em geral, ao militarismo e ao governo.

Nesse mesmo período surgiu a *Parents Music Resource Center* ou PMRC, comitê formado, inicialmente, por esposas de políticos e/ou homens envolvidos com a política de Washington D.C., que resultou numa espécie de ‘caça às bruxas’ a diversos artistas por conta de letras que tivessem referências à violência, uso de drogas, ocultismo e sexo. Robert Walser em seu *Running with the devil* faz uma longa discussão a respeito do comitê, refutando uma série de argumentos do grupo capitaneado por Tipper Gore, mulher do então senador e futuro vice-presidente Al Gore.<sup>59</sup>

Esse panorama é compreensível diante da guinada conservadora dos anos Reagan a qual tanto Kellner se refere, onde os ouvintes são tratados como vítimas indefesas que devem ser protegidas pela censura de produtos da cultura da mídia convenientemente – e hipocritamente – selecionados.<sup>60</sup> A década seguinte, embora tenha sido comercialmente pouco frutífera para o *heavy metal*,<sup>61</sup> contém interessantes exemplares de bandas e músicas em particular que se destacaram pela relação com o contexto social e, de acordo com nosso recorte, militarista. Entre eles, *Symphony of Destruction*,<sup>62</sup> do Megadeth, *Afraid to Shoot Strangers*,<sup>63</sup> do Iron Maiden, todo o álbum *Dead Winter Dead*,<sup>64</sup> do Savatage, entre tantos outros.

A construção desse panorama até aqui, ainda que superficial, contribui para a discussão em um ponto em particular. Sua importância reside no estudo da cultura da mídia e de seu papel em nossa sociedade contemporânea, pois como afirma Kellner,

o melhor modo de desenvolver teorias sobre mídia e cultura é mediante estudos específicos dos

considerável visibilidade antes do surgimento do citado movimento). Seu primeiro exemplar teria sido o álbum de estréia do Metallica, *Kill'em All*, e este caracteriza-se por muita velocidade, letras com temas que explicitam – em consonância com a música – agressão e crítica, como forma de intensificar a reflexão, gravações sujas, muitas vezes propositalmente, e cujos vocais costumam ser ‘rasgados’ ou com presença constante de *drives*.

<sup>59</sup> WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in heavy metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 137-161.

<sup>60</sup> Uma discussão um pouco mais aprofundada a respeito disso pode ser encontrada em: WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in heavy metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 140-145.

<sup>61</sup> A despeito do sucesso comercial de algumas bandas nos Estados Unidos, como o *Pantera* e o álbum auto-intitulado do *Metallica*, mais conhecido como *Black Album* por sua capa preta, um dos álbuns comercialmente mais bem sucedidos da história do *rock* e *heavy metal*.

<sup>62</sup> MEGADETH. *Symphony of Destruction*. Dave Mustaine [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **Countdown to Extinction**. Capitol Records, 1992. 1 CD (ca. 48 min) Faixa 2 (4 min 03 s).

<sup>63</sup> IRON MAIDEN. *Afraid to Shoot Strangers*. Steve Harris [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **Fear of the Dark**. EMI, 1992. 1 CD (ca. 58 min) Faixa 12 (6 min 56 s).

<sup>64</sup> SAVATAGE. **Dead Winter Dead**. Atlantic/WEA, 1995. 1 CD (ca. 52 min).

fenômenos concretos contextualizados nas vicissitudes da sociedade e da história contemporâneas. Portanto, para interrogar de modo crítico a cultura contemporânea da mídia é preciso realizar estudos do modo como a indústria cultural cria produtos específicos que reproduzem os discursos sociais encaixados nos conflitos e nas lutas fundamentais da época.<sup>65</sup>

Diante de tal argumento, e sendo o *heavy metal* um produto dessa cultura da mídia, provido de problemas e pontos de reflexão como qualquer outro produto desta, concluímos esta contextualização para reforçar a importância dos estudos a respeito do gênero – assim como defendemos os estudos de quaisquer outros. A música, como objeto acadêmico para a compreensão da sociedade que a produz, possui um valor, que, gradativamente, ganha seu espaço.

Ainda assim, diante do recorte aqui escolhido, uma última questão precisa ser apresentada e esclarecida antes de darmos seguimento ao trabalho: o recorte cronológico, focado na história do presente.

#### 1.4 POR UMA HISTÓRIA DO PRESENTE

Em primeiro lugar, é interessante trazer à baila a discussão semântica sobre dois termos possíveis quanto a este assunto: História do Presente e História Próxima.

Ambos os termos podem ser interpretados de formas diferentes, mas eles acabam servindo para propósitos semelhantes, sendo sua escolha meramente subjetiva. Há uma tendência a colocar a história próxima como sendo relativa aos últimos trinta anos, enquanto a história do presente englobaria um recorte temporal maior, como os últimos cinquenta ou sessenta anos.<sup>66</sup> Ambas funcionam de forma semelhante, pois possuem diversos elementos em comum; diante da necessidade de escolha, optamos por ‘história do presente’.

Durante décadas, foram muitos os historiadores que defenderam, tal qual Fernand Braudel, que os acontecimentos, quando vistos sob outro prisma que evidenciam a longa duração conjectural e estrutural da história, acabam sendo percebidos de forma diferenciada e, talvez, apareçam de forma menos relevantes. Julgamos ser esta percepção do tempo histórico importantíssima, tendo ela papel crucial na historiografia do século XX, e

<sup>65</sup> KELLNER, Op. Cit., p. 13.

<sup>66</sup> CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. “Questões para a história do presente”. In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 27-28.



nos posicionamos favorável à mesma. Esta percepção pode, no entanto, fazer com que seja relativamente tentador relegar eventos específicos ao esquecimento absoluto em detrimento da contextualização que leva ao mesmo.

Tal atitude, se não estiver bem fundamentada em uma justificativa, pode ser um equívoco considerável. Ainda remetendo a grandes nomes da historiografia do século XX, não podemos esquecer que tanto para Marc Bloch quanto Lucien Febvre o presente era fundamental. Para o primeiro, o passado por si só não poderia ser considerado um objeto de estudo, se não contextualizado com o presente que pauta a reflexão e os estudos históricos. Para Febvre, o presente era passível de dar o rumo desses mesmos estudos.<sup>67</sup>

Há certo temor, por parte de alguns, ao se trabalhar com a história do presente, por conta de uma possível confusão metodológica com a Sociologia. Paul Veyne fez uma conhecida discussão a respeito do problema da semelhança entre esta área do conhecimento a história do presente, afirmando que a Sociologia “é uma pseudociência, originada das convenções acadêmicas que limitam a liberdade da história”.<sup>68</sup> A despeito de sua colocação passível de polêmica, essas ‘convenções acadêmicas’ que tiram o presente do escopo do historiador são perceptíveis. Contudo, o diálogo constante entre História, Sociologia e outros campos das ciências humanas produzem um valioso material. Diversos autores clássicos, entre eles alguns aqui citados, reconhecem a dívida de sua análise para com outros campos de conhecimento. Dentro deste trabalho, temos Simon Frith, que divide seu *Music for pleasure* entre artigos jornalísticos escritos durante anos e análises do ponto de vista sociológico; Douglas Kellner, que relaciona História, Sociologia, Psicanálise, entre outras áreas; Robert Walser, que além de traçar um panorama histórico do estilo, faz bem seu papel de musicólogo tanto quanto antropólogo, ao realizar diversas entrevistas e enquetes para desenvolver seu argumento, entre outros passíveis de citação.

A partir dos anos 1980, houve um recuo do marxismo e uma maior abertura quanto ao estudo das ‘superestruturas’, creditada, primeiramente, a questões ideológicas relativas ao contexto histórico do período. Contudo, Jean-François Sirinelli questiona essa hipótese como sendo única; para o autor, é necessário questionar se essa postura

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 10.

<sup>68</sup> VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 4ª ed., Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008, p. 216.

não é igualmente o reflexo de uma interrogação coletiva misturada com inquietação sobre a definição e o lugar da cultura em nossa sociedade. Esta, marcada por uma potencialização da imagem e do som, vê progressivamente impor-se uma definição diluente do objeto cultural.<sup>69</sup>

É justamente a partir desse período que análises nesse sentido começam a aparecer com mais frequência. É nesse contexto, por exemplo, que surgem muitas das obras aqui utilizadas, como o frequentemente citado *A cultura da mídia*, de Kellner, que analisa fenômenos culturais, principalmente, oriundos dos anos 1980. Um esforço que pode ser muito bem classificado como o de se fazer uma história do presente, sob alguns de seus aspectos.

Existe uma série de argumentos que confluem para a compreensão da história do presente como válida para nossos esforços. Agnès Chauveau e Philippe Tétart argumentam que aqueles que lidam com a história recente

tendem espontaneamente a se colocar, em graus diversos, na horizontalidade cronológica e não na verticalidade sincrônica da análise pontual, verdadeiramente imediata, porque tal não é o método histórico, porque o próprio público espera um esboço do futuro e um esclarecimento do presente pela “reverberação histórica”.<sup>70</sup>

A própria horizontalidade cronológica que se espera de um trabalho de história do presente justifica os esforços do historiador diante da tarefa de desenvolvê-la, além de uma demanda existente. Quando uma das questões que faz pesquisa e análise envolve ideologia, ainda mais se tratando do tempo presente, a importância de tais estudos fica ainda mais evidente, pois “um contexto histórico pode criar um clima ideológico por reverberação, ou mais precisamente, alimentar certos componentes de um clima ideológico”.<sup>71</sup> Por sua vez, estudos a respeito de ideologias costumam andar alinhados a estudos sobre o político, e “os fenômenos de cultura política só podem ser compreendidos numa perspectiva de duração muito longa”.<sup>72</sup> Ou seja, o estudo do presente não pode ser colocado como sendo algo à parte da história em sua duração mais longa, pois está diretamente ligado a ela como parte integrante de sua estrutura.

<sup>69</sup> SIRINELLI, Jean-François. “Ideologia, tempo e história.” In: *Ibid.*, p. 88.

<sup>70</sup> CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>71</sup> SIRINELLI, Jean-François. “Ideologia, tempo e história.” In: *Ibid.*, p. 75.

<sup>72</sup> RÉMOND, René. “O retorno do político”. In: *Ibid.*, p. 54.

A discussão de todos esses aspectos até aqui – metodologia de análise de obras musicais, a definição estética do *heavy metal*, sua aplicabilidade ao contexto social, sua consequente relevância como fonte e a importância da história do presente – se faz necessária para que não haja dúvidas da relevância de um trabalho com este apresentado; ansiamos que tal referência de análise multiperspectívica – a qual Douglas Kellner defende com afincos – possa ser útil a todos os historiadores, sociólogos, musicólogos, entre outros, que desejam ter na música, principalmente de momentos mais recentes, como objeto de estudo acadêmico.



## 2 IMPERIALISMO, MILITARISMO E PROPAGANDA

*“O mundo deve estar seguro para a democracia. Sua paz deve ser plantada sobre as fundações testadas da liberdade política. Nós não temos fins egoístas a servir. Não desejamos nenhuma conquista, nenhum domínio. Não buscamos indenizações para nós mesmos, nenhuma compensação material para os sacrifícios que nós devemos fazer livremente. Nós somos apenas um dos campeões dos direitos da humanidade.”*

Woodrow Wilson, 2 de abril de 1917<sup>73</sup>

*“Nenhum limite do cinismo perturba a equanimidade dos moralistas ocidentais.”*

Noam Chomsky <sup>74</sup>

As relações entre o governo, as elites e a mídia estadunidense são estreitas, e estes, inegavelmente, se beneficiam uns dos outros. Desde o século XIX, a distorção de acontecimentos, a manipulação através da retórica, de jornais e meios distintos de se propagar notícias funcionou, muitas vezes, em consonância com interesses expansionistas dos Estados Unidos, tal qual ocorre por todo o mundo; mesmo sendo um país ainda jovem, não tardou a mandar um recado para os imperialistas europeus de que apenas a ele competia o papel de protetor e – nas entrelinhas, estava clara tal mensagem – dominador do continente americano.

O presente capítulo pretende apresentar de forma resumida – consciente das enormes lacunas oriundas de uma abordagem rápida a respeito de quase dois séculos de história – um panorama da consonância entre o militarismo e o imperialismo dos Estados Unidos em relação ao resto do mundo a partir do século XIX; no decorrer da apresentação deste conteúdo, discorreremos sobre o papel da mídia e dos argumentos de legitimação, não apenas para justificar o intervencionismo no exterior, mas para dissertar sobre a manipulação de informações dentro dos Estados Unidos.

---

<sup>73</sup> Trecho retirado de: BEARD, Charles A.; BEARD, Mary R. **A basic history of the United States**. Philadelphia: The New Home Library, 1944, p. 432.

<sup>74</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 79.

## 2.1 O EXPANSIONISMO A PARTIR DO SÉCULO XIX

Após a independência por parte das treze colônias iniciais do lado leste do território que hoje conhecemos por Estados Unidos da América do jugo britânico, os líderes do jovem país sentiram a necessidade de uma expansão para os territórios além dos Montes Apalaches, ambicionada mesmo antes da independência adquirida em 1776, mas impedida pelos britânicos. Após esta conquista, não haveria resistência externa contra esta expansão territorial, que traria, entre outras coisas, uma imensa riqueza material ao país, desejoso de se tornar uma grande potência.

### 2.1.1 Doutrina Monroe e o expansionismo rumo ao Oeste

A maior parte desse território do oeste pertencia originalmente ao México, que já havia deixado de ser colônia espanhola no início do século XIX, e cuja população era composta tanto por mexicanos, europeus e descendentes destes quanto por uma série de povos indígenas, que resistiam, em sua maioria, à ocupação de suas terras por parte dos colonos brancos estadunidenses. Conforme afirma Claude Fohlen,

um grande número de americanos foi durante muito tempo atraído pelas possibilidades oferecidas pelo oeste, considerando-o uma espécie de Eldorado, cuja conquista era assegurada pelos pioneiros, munidos da experiência adquirida no leste.<sup>75</sup>

Estes não apenas eram compostos por estadunidenses, mas também por uma leva de imigrantes europeus que deixou a Europa em busca de uma vida melhor na ‘América’ – embora muitos imigrantes já estivessem no país desde antes da independência –, alimentada por

uma publicidade muito bem elaborada pelas seitas religiosas, companhias de estradas de ferro, sociedades de mineração, a imprensa local, uma literatura que excitava a curiosidade [...], os onipotentes agentes imobiliários, sem esquecer as autoridades municipais, desejosas de preencher o vazio dos quarteirões urbanos.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> FOHLEN, Claude. **O faroeste**. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989, p. 16.

<sup>76</sup> Idem.

O estado do Texas, que havia se tornado independente do México, aderiu à União, despertando a ira do governo mexicano, resultando em um conflito entre os dois países. Este último, abalado por uma longa guerra civil e a intervenção estrangeira constante, não foi páreo para os Estados Unidos, que lhe impuseram uma pesada derrota, interessados no controle das plantações de algodão texanas. Posteriormente, decididos a tomar a Califórnia mexicana por conta, entre outras coisas, de interesses marítimos, os Estados Unidos se viram em guerra novamente contra o México. Finalmente em 1948, os dois governos assinaram o Tratado de Guadalupe-Hidalgo cedendo o Novo México e a Califórnia aos Estados Unidos.<sup>77</sup>

Em partes, esse expansionismo possuía respaldo anterior. Após assumir a presidência, James Monroe fez a opção de manter uma diplomacia relativamente neutra quanto ao envolvimento dos Estados Unidos com os países estrangeiros, focando nos assuntos internos – nesse caso, não apenas do país constituído, mas do continente americano. Chamada de Doutrina Monroe, esta política foi anunciada em 1923 no congresso: os Estados Unidos prometiam não-interferência na Europa, desde que os Europeus não interferissem na América, enquanto se colocava como guardião das questões que pudessem envolver o continente como um todo. Em suma, a “América para os americanos”.<sup>78</sup>

Embora dê a entender que tal doutrina se trate de formulações do presidente Monroe, ela na verdade representava as ideias de John Quincy Adams, membro do Partido Federalista; este, anos antes, elogiou a “eficácia salutar” do terror e do extermínio das “hordas misturadas de índios e negros sem lei”, se referindo ao massacre das populações nativas da Flórida a mando do ex-presidente Andrew Jackson, impressionando, por exemplo, o hoje tão aclamado ex-presidente Thomas Jefferson por sua eficácia.<sup>79</sup> Adams pretendia concorrer à presidência, e para tal, tinha que afastar qualquer indício de simpatia pelos britânicos, o que resultaria nos elementos da doutrina.<sup>80</sup> Esta se tornaria um princípio fundamental da política externa estadunidense durante presidência de James K. Polk (1845-49), que segundo Chalmers Johnson, “conquistara mais território para os Estados Unidos do que qualquer outro presidente anterior à exceção de Thomas Jefferson”.<sup>81</sup> Foram invocadas, durante sua presidência, na partilha do Oregon com a Grã-Bretanha e no momento da guerra dos

---

<sup>77</sup> KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 128.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>79</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 38.

<sup>80</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 219.

<sup>81</sup> *Idem.*

EUA com o México, advertindo as potências européias a não interferirem no conflito.<sup>82</sup> Estavam em andamento os primeiros passos do imperialismo estadunidense, não sem a devida matança que o caracteriza, como no exemplo mais célebre do século XIX: o massacre de populações nativas, cujo ápice se deu entre o fim da Guerra Civil e cerca de 1890, no fim do período conhecido como ‘Velho Oeste’, inspirados na noção de “Destino manifesto”, que advogava aos Estados Unidos a detenção de virtudes especiais e a missão de levar ao mundo os valores do país. Tais conceitos eram largamente propagandeados, tendo como resultado apoio popular, em maior ou menor escala de acordo com o caso.

### 2.1.2 Guerra contra a Espanha e o intervencionismo em Cuba

A guerra, chamada por autores estadunidenses de “Guerra Hispano-americana” se deu em decorrência de revoltas em Cuba contra o domínio espanhol. Dispostos a ampliar sua influência no continente, os Estados Unidos se aproveitaram da manipulação de informações feita, principalmente, por Joseph Pulitzer, do *New York World* e Willian Randolph Hearst, este último com seu *New York Journal*. Como nos conta Chalmers Johnson,

Antes e durante a Guerra Hispano-americana de 1898, a imprensa foi manipulada de forma a fomentar uma febre belicista na opinião pública e, ao mesmo tempo, omitir relatos das atrocidades e crimes de guerra cometidos pelas forças americanas nas Filipinas.<sup>83</sup>

Em circunstâncias nunca devidamente esclarecidas, o navio estadunidense *Maine* explodiu, sendo usado, então, como bode expiatório para incentivar a comoção pública. Hearst, inclusive, estampou no *New York Journal* “desenhos mostrando como os sabotadores espanhóis tinham colocado uma mina sob o *Maine*, detonando-a depois à distância”.<sup>84</sup> Enviou, tempo depois, o artista Frederick Remington para que produzisse imagens das cenas de rebelião cubanas contra a opressão espanhola. Ao pedir a Hearst para retornar aos Estados Unidos por não ter encontrado nenhum estado de guerra, Remington recebeu uma resposta que se tornou famosa: “Continue aí. Trate de providenciar as imagens, que da guerra me ocupo

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 219-220.

<sup>83</sup> Ibid., p. 51.

<sup>84</sup> Ibid., p. 52.



eu”.<sup>85</sup> Dentro de pouco tempo, o esforço destes dois jornalistas – um deles cujo sobrenome batiza um dos prêmios mais ilustres do jornalismo – em manipular as narrativas dos acontecimentos fez com que a guerra contra a Espanha fosse, por fim, declarada.

**\$50,000 REWARD.—WHO DESTROYED THE MAINE?—\$50,000 REWARD.**

EDITION FOR GREATER NEW YORK

**NEW YORK JOURNAL**

AND ADVERTISER.

NO. 1472. Copyright, 1902, by H. S. HARRIS—NEW YORK, THURSDAY, FEBRUARY 17, 1902.—10 PAGES. PRICE ONE CENT.

**DESTRUCTION OF THE WAR SHIP MAINE WAS THE WORK OF AN ENEMY.**

**\$50,000!** Assistant Secretary Roosevelt Convinced the Explosion of the War Ship Was Not an Accident.

**\$50,000!** For the Detection of the Perpetrator of the Maine Outrage!

The Journal offers \$50,000 reward for the conviction of the criminals who sent 258 American sailors to their death. Naval officers unanimous that the ship was destroyed on purpose.

**\$50,000!** For the Detection of the Perpetrator of the Maine Outrage!

The Journal offers \$50,000 reward for the conviction of the criminals who sent 258 American sailors to their death. Naval officers unanimous that the ship was destroyed on purpose.

**NAVY OFFICERS THINK THE MAINE WAS DESTROYED BY A SPANISH MINE.**

Hidden Mine or a Sunken Torpedo Believed to Have Been the Weapon Used Against the American Man-of-War—Officers and Men Tell Thrilling Stories of Being Blown Into the Air Amid a Mass of Shattered Steel and Exploding Shells—Survivors Brought to Key West Scout the Idea of Accident—Spanish Officials Protest Too Much—Our Cabinet Orders a Searching Inquiry—Journal Sends Divers to Havana to Report Upon the Condition of the Wreck. Was the Vessel Anchored Over a Mine?

BY CAPTAIN E. L. ZALINSKI, U. S. A.

(Captain Zalinski is the inventor of the famous Zulu mine, which would be the principal factor in our next defense in case of war.)

Assistant Secretary of the Navy Theodore Roosevelt says he is convinced that the destruction of the Maine in Havana Harbor was not an accident. The Journal offers a reward of \$50,000 for exclusive evidence that will convince the person, persons or Government criminally responsible for the destruction of the American battle ship and the death of 258 of its crew.

The suspicion that the Maine was deliberately blown up grows stronger every hour. Not a single fact to the contrary has been produced.

Captain Sigbee, of the Maine, and Comal-General Lee both urge that public opinion be suspended until they have completed their investigation. They are taking the course of tactical men who are convinced that there has been treachery.

Washington reports very late that Captain Sigbee had feared some such event as a hidden mine. The English cipher code was used all day yesterday by naval officers in cabling instead of the usual American code.

(Figura 01) Capa do *New York Journal* de 17 de fevereiro de 1898, acusando a Espanha pelo afundamento do *Maine*.

<sup>85</sup> Ibid., p. 52-53.

Chalmers Johnson argumenta que este conflito teria sido o estopim do imperialismo estadunidense e que teria colocado o país no rumo do militarismo. Concordo com a segunda afirmação, mas penso, como dito anteriormente, que os rumos deste imperialismo já estavam traçados anteriormente. O próprio Johnson afirma que a definição mais simples do termo imperialismo “é o domínio e a exploração de países mais fracos por parte dos países mais fortes”.<sup>86</sup> A imposição por parte dos Estados Unidos, ainda no século XIX para forçar a anexação de territórios que não lhes pertenciam me parece um exemplo claro de imperialismo.

Ainda assim, o episódio é de suma importância por nos demonstrar com maior riqueza de detalhes o papel de uma mídia encarregada da manipulação de informações objetivando o benefício das investidas militares, numa relação estreita que não cessou de existir no decorrer do século XX e permanece forte neste início de século XXI.

Quanto a esse militarismo, é importante frisar que o pensamento político em relação à mobilização tradicional nas origens do país é substancialmente diferente do que vemos atualmente. George Washington, no seu discurso de despedida em 17 de setembro de 1776, afirmou que “A regra essencial de conduta que temos de seguir no tocante às nações estrangeiras é estender nosso intercâmbio comercial mantendo, ao mesmo tempo, o mínimo de relações políticas”.<sup>87</sup> No mesmo discurso, Washington faz uma crítica às organizações militares permanentes: “Organizações militares grandes demais são, em qualquer forma de governo, um mau presságio para a liberdade e devem ser vistas como particularmente hostis às liberdades republicanas”.<sup>88</sup>

James Madison, um dos arquitetos da Constituição dos Estados Unidos, faz um comentário ainda mais contundente sobre a questão dos exércitos e da guerra:

De todos os inimigos da liberdade pública, a guerra é o mais temível, porque compreende e nutre o germe de todos os demais. A guerra gera os exércitos; deles procedem as dívidas e os impostos; e guerras, dívidas e impostos são os instrumentos que colocam a maioria sob o domínio de uns poucos.<sup>89</sup>

Tais conselhos de nomes ainda hoje consagrados por aqueles que se remetem hipocritamente à história dos Estados Unidos são ignorados,

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 39.

<sup>87</sup> Ibid., p. 57.

<sup>88</sup> Ibid., p. 51.

<sup>89</sup> Ibid., p. 57.

dada a inconveniência de se ressaltar as declarações antibelicistas dos ‘Pais fundadores’, que seriam deveras inconvenientes diante dos usos políticos das histórias da fundação do país.

## 2.2 O “REBANHO ASSUSTADO”

A expressão “fabricação do consenso” é atribuída a Walter Lippmann, jornalista que, durante a década de 1920, teria sido “o decano dos jornalistas americanos, um dos principais críticos das políticas interna e externa e também um destacado teórico da democracia liberal”.<sup>90</sup> Este teria teorizado a respeito de como a propaganda era uma ferramenta fundamental no desenvolvimento de um consenso público que endossasse a determinados interesses. Noam Chomsky trabalha esse conceito, por vezes sozinho, em outras em conjunto com outros pesquisadores como Edward S. Herman, e discute a respeito do que ele chama de “rebanho assustado”, um conceito interessante para se discutir o papel da mídia na sociedade.

Em *Controle da Mídia: os espetaculares feitos da propaganda*, o autor discute – e isso é importante para a compreensão desta ideia de “rebanho assustado” – que existem duas definições do que seria, de fato, a democracia. A primeira delas afirma que “uma sociedade democrática é aquela em que o público tem meios de participar de maneira significativa na condução de seus próprios interesses e os meios de informação são abertos e livres”,<sup>91</sup> definição semelhante a que seria encontrada nos dicionários. Chomsky continua:

Outra concepção de democracia é aquela na qual o público deve ser barrado da administração de seus interesses e os meios de informação devem ser mantidos estreita e rigidamente sob controle. Pode parecer uma estranha concepção de democracia mas é importante compreender que é a predominante.<sup>92</sup>

Lippmann defendia que um grupo de pessoas politicamente esclarecidas deveria tomar as decisões pelo povo, pois “os interesses comuns confundem completamente a opinião pública” e só poderiam ser

---

<sup>90</sup> CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia: os espetaculares feitos da propaganda**. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 14.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 9-10

compreendidos e administrados por uma “classe especializada” de “pessoas responsáveis” gabaritadas para tal tarefa.<sup>93</sup>

Ele [Lippmann] argumentava que uma democracia que funciona corretamente tem várias classes de cidadãos. Em primeiro lugar, a classe dos cidadãos que têm algum papel ativo na condução dos assuntos gerais. É a classe especializada. Ela é formada por pessoas que analisam, executam, tomam decisões e conduzem as coisas no sistema político, econômico e ideológico. É uma pequena porcentagem da população. Naturalmente, quem desenvolve tais ideias sempre se inclui nesse pequeno grupo e decide o que fazer a respeito de *todos os outros*.<sup>94</sup>

Conforme Chomsky, nessa divisão de classes, as funções estariam divididas entre, basicamente, essa “classe especializada” e o “rebanho assustado”, cuja função dentro desta noção de democracia predominante é a de ser espectador e dar suporte àqueles que se colocam a sua disposição para administrar a sociedade, por serem ignorantes demais para saber o que é melhor para si mesmos.

Fica claro o posicionamento de Chomsky contra a democracia representativa na qual não apenas os Estados Unidos, mas grande parte do mundo se encontra. O autor defende seus posicionamentos anarquistas com afinco, e não é diferente nesta análise. Independente de concordância ou não com seus posicionamentos políticos, seus argumentos a respeito da forma como a democracia é ditada na sociedade estadunidense são sólidos, e a progressão do papel da mídia no decorrer do século XX apenas fez reforçar a importância para essa suposta democracia vigente da “fabricação do consenso”.

### **2.2.1 A mídia durante as grandes guerras mundiais.**

A Primeira Guerra Mundial surgiu à revelia de quaisquer atitudes militaristas por parte do governo e das elites dos Estados Unidos, mas estes souberam, melhor do que ninguém, tirar proveito do conflito que devastou grande parte da Europa. A guerra ofereceu a oportunidade de estabilizar a economia do país e, diante da propaganda militarista, amenizar a pressão de conflitos sociais internos.

---

<sup>93</sup> Ibid., p. 15.

<sup>94</sup> Ibid., p. 16.

Durante a campanha de Woodrow Wilson, a plataforma “Paz sem vitória” foi o mote defendido pelo futuro presidente, eleito em 1916 em meio à guerra. A população, ou ao menos sua maioria, era pacifista e não tinha interesse em participar de uma guerra que não era sua. Contudo, tempo após sua eleição, foi criado um comitê de propaganda governamental – o Comitê de Informação Pública, conhecido como “Comissão Creel” –, que em seis meses, “conseguiu [...] transformar uma população pacifista em histéricos beligerantes, determinados a destruir tudo o que fosse germânico, esquarterar alemães, ir à guerra e salvar o mundo”.<sup>95</sup>

Nesse momento o Estado assumiu poderes econômicos e sociais elevados, sob instituição de novos impostos, criação de órgãos centralizados responsáveis pela organização da produção e distribuição, além de regular a indústria voltada para a guerra. A linguagem referente ao ‘nacionalismo’, à ‘democracia’ e à ‘liberdade’ era uma constante na vida cotidiana, e apenas as alas radicais do movimento sindical e socialista se posicionaram, coletivamente falando, contra a participação do país na guerra. Como resultado dessa propaganda, esse suposto nacionalismo e patriotismo tiveram papel crucial na repressão às greves gerais que tomaram conta entre 1918 e 1919.<sup>96</sup> “O *Espionage Act* (Lei de Espionagem), de 1918, restringiu a liberdade de expressão, censurou jornais, e proibiu qualquer atividade contrária aos objetivos do governo na guerra”.<sup>97</sup> Nada mais democrático.

A Primeira Guerra Mundial teve como consequência solidificar as bases ideológicas do imperialismo estadunidense, mas coube à Segunda Guerra Mundial alavancar seu militarismo.<sup>98</sup>

Nunca um conflito na história dos Estados Unidos teve o mesmo consenso popular, em quantidade, quanto a Segunda Guerra Mundial, e nunca mais viria a ter. Até mesmo o Partido Comunista passou a apoiar a intervenção estadunidense quando a União Soviética foi invadida pelas forças nazistas; uma guerra que colocou fim à Depressão, praticamente

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>96</sup> KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 194.

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> Por uma questão de espaço, deixarei de lado uma discussão aprofundada sobre o contexto entre as duas guerras, que possui importância histórica fundamental. Os picos de elevação na economia estadunidense e suas posteriores crises foram cruciais para o desenvolvimento dos acontecimentos, bem como diversos outros fatores sociais como a repressão baseada em classe, nacionalidade, etnia, etc., além do contexto internacional. A base material é fundamental para a compreensão deste panorama, e para tal, deixo a nível de recomendação o já citado *História dos Estados Unidos*, de Leandro Karnal et. al. e RÉMOND, René. **O século XX**: de 1914 aos nossos dias. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

erradicou o desemprego, dobrou o PIB do país e deu trabalho a milhares de mulheres, negros e imigrantes.<sup>99</sup>

Apesar da retórica antinazista e antifascista que pautou a propaganda, dando ênfase à libertação de povos oprimidos, apenas o conflito entre os impérios do Pacífico garantiu a entrada dos Estados Unidos no conflito. Como afirma Sean Purdy,

A invasão italiana da Etiópia (em 1935), a Guerra Civil Espanhola (de 1936 a 1939), na qual cidadãos americanos foram proibidos por seu governo de lutar no lado republicano, a tomada da Áustria (em 1938) e as invasões da Polônia e da Tchecoslováquia por Hitler (em 1939) – nenhum desses eventos provocou a entrada dos Estados Unidos na guerra.<sup>100</sup>

Apenas o conflito de interesses sobre as zonas de influência de Japão e Estados Unidos no Pacífico fez com que a participação do segundo se concretizasse, mais precisamente após o ataque surpresa à base de Pearl Harbor, principal base naval dos Estados Unidos no momento.

Apesar disso, sabe-se que o governo Roosevelt estava se preparando para a guerra havia pelo menos três anos, embora houvesse resistência de alguns elementos das elites econômicas. Foi preciso que um ataque formal fosse realizado para que os ânimos belicistas fossem avivados, culminando em uma intensa propaganda em benefício de uma intervenção militar no conflito. Até então, alguns eminentes estadunidenses como Henry Ford, Charles Lindbergh e o embaixador dos Estados Unidos na Inglaterra, Joseph Kennedy, pai de John F. Kennedy, se mostraram abertamente simpáticos a aspectos do regime nazista.<sup>101</sup>

E essa simpatia, de forma não tão clara assim, se expandia para outros estadunidenses politicamente influentes, no momento ou futuramente. Um número inexacto de criminosos de guerra foi recrutado pelos Estados Unidos – a despeito de toda retórica antinazista – para trabalhar para o serviço secreto de inteligência do país. O exemplo mais célebre foi o recrutamento de Klaus Barbie, oficial da SS que havia sido chefe da Gestapo em Lyon, na França, onde recebeu o carinhoso apelido de “Açougueiro de Lyon”. Quando este foi levado à França para julgamento, em 1982, o coronel Engene Kolb, do corpo de contra-

---

<sup>99</sup> KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**, Op. cit, p. 217-218.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 219.

espionagem estadunidense, afirmou que “as ‘habilidades’ [de Barbie] eram um mal necessário”.<sup>102</sup>

A “febre patriótica” – termo usado por Sean Purdy – após o ataque contra Pearl Harbor era intensa. “Milhões de jovens, homens e mulheres alistaram-se nas Forças Armadas [...] e a população aceitou com certa docilidade o racionamento de comida e produtos essenciais”.<sup>103</sup> As “quatro liberdades” expressadas por Roosevelt – expressão, religião, segurança econômica e democracia – eram consideradas pilares do esforço militar, a despeito de perseguições aos dissidentes contrários à guerra, contrariando qualquer ideia de liberdade de expressão e democracia; em 1942, o Escritório de Informação de guerra é fundado, e este lança uma campanha massiva de propaganda, empregando imprensa, rádio, cinema e demais mídias para incitar a mobilização, militar ou econômica. A cultura da mídia em geral aderiu aos esforços, e mesmo Stalin, o “Tio Joe”, era um ícone popular nos quadrinhos e em Hollywood.<sup>104</sup> Os incentivos aos investimentos privados contribuíram para que a concentração de renda nas mãos de elites se acentuasse.

As conveniências e contradições – ou hipocrisias, se preferir – da propaganda estadunidense estiveram relacionadas, também, com a polêmica do holocausto. Tanto os Estados Unidos quanto outros países se recusaram a receber imigrantes judeus que fugiam do regime nazista, para não citar sindicalistas, socialistas, deficientes físicos, ciganos, gays, lésbicas, entre outros que eram perseguidos pelos nazistas e eliminados brutalmente em grande parte dos casos. Mesmo quando fortes evidências do extermínio em massa perpetrado pelos nazistas apareceram, a mídia e o governo estadunidense praticamente ignoraram a informação, um indicativo do anti-semitismo existente no momento.<sup>105</sup> Também não houve protestos diante da intensa perseguição aos estadunidenses de origem nipônica, sendo que cerca de 110 mil deles, que viviam na Costa Oeste foram levados para campos de prisioneiros, privados de seus ‘direitos democráticos’.<sup>106</sup>

## 2.2.2 Intervencionismo e invasão: Coréia, Vietnã e América Latina

Mais do que trazer benefícios econômicos internos, a Segunda Guerra Mundial promoveu a derrocada das rivais industriais dos Estados

<sup>102</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 23.

<sup>103</sup> KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**, Op. cit, p. 221.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 220-221.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 225.

Unidos. Graças a ela, o país se tornou detentor de cerca de 50% das riquezas mundiais e controlava os dois lados do oceano; “Nunca houve um período na história em que uma nação tenha tido um controle e uma segurança do mundo tão esmagadores”, argumenta Chomsky a respeito desse período, e não sem razão.<sup>107</sup> O povo desejava a desmobilização do exército, mas o governo tinha outros planos.

O período de relativa paz não durou muito. Em pouco tempo, a suposta ameaça da Guerra Fria, na corrida econômica e armamentista das duas grandes potências do período – EUA e União Soviética – se mostrou próxima da onipresença na cultura da mídia do país, resultando não apenas no não cumprimento do desejo popular de desmobilização militar, mas também o início do “império de bases” estadunidense, como Chalmers Johnson o classifica. Dessa forma, se criou o “maior contingente militar já mantido pelos Estados Unidos em tempos de paz”.<sup>108</sup>

Os interesses imperialistas do governo estadunidense precisavam de apoio popular constante, como fora até então nos demais conflitos em que o país esteve envolvido, e a suposta ameaça comunista foi a desculpa perfeita para que, durante quase cinquenta anos, a mobilização militar fosse constante e o intervencionismo ao redor do globo aumentasse vertiginosamente. Como se não bastasse o aumento do orçamento militar, questões de seguridade social foram não apenas ignoradas, como hostilizadas ideologicamente, como as tentativas de se emplacar um plano de saúde nacional e habitações públicas, derrubadas no Congresso sob a falácia de serem agendas socialistas.<sup>109</sup>

Em todas as análises das intervenções estadunidenses ao redor do globo durante a Guerra Fria, Noam Chomsky pontua que o principal objetivo do país é manter um *status quo* político e econômico no mundo, onde os Estados Unidos sejam a liderança proeminente. As intervenções na Coreia, no Sudeste Asiático e América Latina, por exemplo, tinham como objetivo suprimir governos cujas políticas tivessem inclinação ao bem-estar interno de seus habitantes, ou mesmo – e principalmente – governos de inspiração comunista, ainda que as duas coisas fossem vistas como uma só pelos ideólogos estadunidenses. O que o autor argumenta, por exemplo, no decorrer de *O que o Tio Sam realmente quer* – ainda que o faça em diversas outras obras suas – é demonstrar como estes países, mesmo sendo economicamente e militarmente insignificantes em relação aos Estados Unidos, poderiam prosperar individualmente voltados para o

---

<sup>107</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Op. cit., p. 9.

<sup>108</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 8-9

<sup>109</sup> KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 227.



mercado interno e, assim, dar um mal exemplo a outras nações que poderiam seguir o mesmo caminho. Todo exemplo bem sucedido de governo e economia opostos ao capitalismo e a ‘democracia’ dos Estados Unidos deveriam ser eliminados, para não influenciarem outros locais.<sup>110</sup> Sobre as supostas ameaças à hegemonia dos EUA vindas do resto do mundo, Johnson afirma:

Ensinamos terrorismo de Estado a milhares de militares ou policiais latino-americanos na Escola das Américas, mantida pelo exército em Fort Benning, na Geórgia. Temos utilizado a CIA e o Fundo Monetário Internacional para efetuar “mudanças de regimes” mediante golpes de Estado, assassinatos políticos ou desestabilização econômica, sem falar que bombardeamos ou invadimos países que condenaram nossa hegemonia ou se opuseram a ela. As vítimas civis dessas operações típicas de Guerra Fria foram numerosas.<sup>111</sup>

E nesse sentido, a cultura da mídia estadunidense em geral foi muito participativa na defesa dos interesses do governo e de seus militares.

Antes do conflito conhecido como Guerra da Coreia, os Estados Unidos intervieram na região, dissolvendo o governo popular local, composto majoritariamente por antifascistas que lutaram contra os abusos do exército japonês durante a Segunda Guerra. Fazendo uso da polícia fascista japonesa e de coreanos que compactuaram com o Japão durante a invasão, a intervenção foi responsável pela morte de cerca de cem mil pessoas.<sup>112</sup>

Já a Guerra da Coreia se iniciou com a intervenção em 1950, onde o governo dos Estados Unidos ajudou o ditador da parte sul do país, que no momento estava dividido, após esta ter sido invadida pelas tropas do ditador da parte Norte; este último possuía inspirações comunistas e era apoiado pela União Soviética. Dispostos a não permitir que o ditador do norte saísse vitorioso, o governo aumentou significativamente os gastos com armamentos e, como afirma Johnson, com o desenvolvimento de armamentos nucleares e bases ao redor do mundo: “Os gastos com defesa nacional elevaram-se de 150 bilhões de dólares em 1950 (calculados

---

<sup>110</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

<sup>111</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 83.

<sup>112</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**, Op. Cit., p. 22.

segundo o poder de compra da moeda em 2002) para quase 500 bilhões em 1953”.<sup>113</sup>

O mesmo pode-se dizer do caso do Vietnã. No início, ao contrário do que muito se diz, não houve grande resistência ao conflito. Em geral, se acreditava em declarações como as de Adlai Stevenson (e outros) quando estes diziam que os EUA estavam “defendendo o Vietnã do Sul contra a agressão interna”, ou em termos mais realistas, cometendo atos de agressão deliberada à população sul-vietnamita.<sup>114</sup> Sobre o fato de que no começo houve pouca resistência por parte da população estadunidense à guerra, Noam Chomsky diz:

Em 1962, anunciou-se que aviões militares norte-americanos estavam bombardeando o sul do Vietnã, e não houve protestos. Os Estados Unidos usaram guerra química para destruir cultivos de alimentos e impelir milhões de pessoas para “aldeias estratégicas” – essencialmente, campos de concentração. Tudo isso foi publicado, mas não houve protestos; era impossível fazer com que alguém se manifestasse a respeito. Mesmo numa cidade liberal como Boston, não era possível realizar reuniões públicas sobre a guerra porque os estudantes as impediam, com apoio da mídia. [...] Os protestos somente aconteceram depois de muitos anos de guerra. Nessa altura, centenas de milhares de pessoas haviam sido mortas e grande parte do Vietnã fora destruída.<sup>115</sup>

Apenas após algum tempo de conflito a cultura da mídia passou a fazer uso da crítica à guerra em seus produtos, embora produções de caráter belicista continuassem em voga, num conflito de contradições políticas e ideológicas comum em praticamente qualquer contexto. De acordo com Kellner, “a sociedade é um grande campo de batalha, e que essas lutas heterogêneas se consomem nas telas e nos textos da cultura da mídia e constituem o terreno apropriado para um estudo crítico da cultura da mídia”.<sup>116</sup>

Chomsky vai mais além a respeito do conflito no Vietnã; ele afirma ser um dos poucos pesquisadores que argumenta ter tido os Estados

<sup>113</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**, Op. Cit., p. 70.

<sup>114</sup> CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais**. Rio de Janeiro: Ediuoro, 2006, p. 113.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>116</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 79.

Estados Unidos uma vitória estratégica no Vietnã, apesar de não ter sido uma vitória completa. Para o autor, o principal objetivo do país na Indochina foi atingido: o Vietnã foi destruído, e não havia chance de um bem-sucedido exemplo de desenvolvimento econômico surgir daquele país. A ameaça do mal exemplo estava erradicada.<sup>117</sup>

Mas não era o único exemplo a ser erradicado. Perguntado em 1961 por um jornalista sobre a intervenção crescente no Vietnã, Bobby Kennedy, secretário de Justiça do governo de John F. Kennedy – seu irmão –, este respondeu: “Nós temos 30 Vietnãs”.<sup>118</sup> E, de fato, a influência dos EUA no resto do mundo em países supostamente perigosos, do ponto de vista ideológico e/ou econômico era crescente. Quanto à propagação de ideias perigosas em outras partes do mundo, além do Vietnã, os Estados Unidos “evitaram também sua propagação, apoiando a tomada de poder na Indonésia por Suharto, em 1965, promovendo a queda da democracia nas Filipinas por Ferdinando Marcos, em 1972, e apoiando a lei marcial na Coreia do Sul e na Tailândia”.<sup>119</sup> Além destas, podemos citar a derrubada de governos parlamentaristas, com apoio ou intervenção direta, no Irã, em 1953, na Guatemala, em 1954 e 1963, no Congo em 1963, na República Dominicana, em 1963 e 1965, no Brasil, em 1964, no Chile, em 1973, no Uruguai em 1974, na Argentina em 1976, entre outros.<sup>120</sup>

Na América Latina, a influência dos EUA foi especialmente brutal, como afirma Chomsky:

O que as forças contra-insurgentes americanas fizeram com a Nicarágua, ou o que os nossos substitutos terroristas fazem em El Salvador ou na Guatemala, não é apenas matança comum, o principal componente é a tortura brutal e sádica, batendo bebês contra pedras, pendurando mulheres pelos pés, com os seios cortados, a pele do rosto escalpelada, para sangrarem até a morte, ou cortando a cabeça de pessoas, colocando-as em estacas.<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**, Op. Cit., p. 76.

<sup>118</sup> KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 238.

<sup>119</sup> CHOMSKY, Noam.. **O que o Tio Sam realmente quer**, Op. Cit., p. 74. KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**, Op. cit, p. 242.

<sup>120</sup> CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 27.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

Boa parte das maiores atrocidades cometidas na região tiveram lugar durante os anos 1980 e o governo de Ronald Reagan, período onde filmes de “volta ao Vietnã”, nas palavras de Douglas Kellner, fizeram muito sucesso, ou mesmo outros exemplares de filmes que tinha alguma inclinação favorável à guerra, e onde os supostos inimigos externos eram representados como vilões. “Hollywood alimentava essa mentalidade militarista e punha à disposição representações culturais que mobilizavam apoio a tal política de agressão”, argumenta Kellner.<sup>122</sup>

A paranóia militarista, sempre reiterada por essa cultura da mídia com o objetivo de manter uma possibilidade constante de mobilização, teve um grande impulso entre o fim da década de 1980 e início da de 1990, no momento de transição entre o Governo Reagan – fortemente anticomunista e cuja dívida com os gastos militares chegou a US\$ 2,6 trilhões em 1988<sup>123</sup> – para o governo de George Bush pai, e no contexto do conflito que é conhecido como Guerra do Golfo, ou Primeira Guerra do Golfo, se levarmos em consideração a guerra contra o Iraque a partir de 2002.

## 2.3 A GUERRA DO GOLFO

Após a ‘ameaça comunista’ perder força, como o ‘outro’ a ser enfrentado para evitar a subjugação, novos inimigos precisavam ser inventados; entre eles estavam os cartéis de drogas da América Latina, que inundaram os noticiários nos EUA por algum tempo, dando lugar, em seguida, à Guerra do Golfo.

Julgamos ser impossível discorrer sobre a Guerra do Golfo sem traçar paralelos claros com o papel ativo da mídia na construção dos surtos de ‘patriotismo’, na divulgação de informações oriundas de fontes ‘oficiais’ – que se mostraram claramente manipuladas em diversas oportunidades –, e na supressão de vozes dissonantes no meio da paranóia belicista.

### 2.3.1 ‘Patriotismo’ e ‘apoio às tropas’

Quando, em 1990, o Iraque invadiu o Kuwait, os Estados Unidos prontamente se posicionaram contra a invasão. Rapidamente iniciou-se uma intensa pressão midiática objetivando transformar Saddam Hussein em um monstro que ameaçava quaisquer estabilidades no Oriente Médio,

---

<sup>122</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 104.

<sup>123</sup> KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 270.

ameaçando o indefeso Kuwait e até mesmo a Arábia Saudita. Assim que a invasão ocorreu,

o governo americano começou imediatamente a criar consenso para a intervenção armada e, depois, a fazer propaganda da solução militar para a crise, no que a grande mídia agiu como cúmplice dócil. Quando o governo Bush enviou um grande contingente para a região, a grande mídia aplaudiu e transformou-se em canal de mobilização de apoio para a ação norte-americana.<sup>124</sup>

Ao contrário do que a mídia informava, no entanto, Saddam Hussein desejou resolver a questão a partir da diplomacia, mas a via diplomática não era interessante aos Estados Unidos. O Iraque prometeu livrar-se de suas armas, desde que os demais países do Oriente Médio fizessem o mesmo. Essa não foi uma opção válida para os EUA, que não colocariam Israel – seu aliado de longa data e único país possuidor de armas nucleares da região – contra a parede de tal maneira.<sup>125</sup> Além do mais, a legislação sobre ajuda estrangeira dos Estados Unidos proíbe qualquer envio de recursos a países que desenvolvam armas nucleares secretamente, coisa que os estadunidenses fazem há muito tempo.

E, conforme dito acima, a propaganda teve um papel fundamental neste conflito, exagerando quanto ao contingente militar iraquiano, escondendo qualquer intenção de resolução do conflito por vias diplomáticas, afirmando a suposta intenção de Hussein de invadir a Arábia Saudita, entre outras distorções dos acontecimentos. Houve, inclusive, uma ‘autocensura’ dentro dos veículos midiáticos, resultando na demissão de diversos repórteres que expusessem opiniões críticas,<sup>126</sup> atacando os princípios mais básicos da liberdade de expressão que são tão hipocritamente defendidos por alguns nos Estados Unidos.

Houve, no entanto, manifestações e vozes discordantes frequentemente atuando. Apesar disso, estas costumavam ser apresentadas em justaposição com manifestantes árabes queimando a bandeira estadunidense, de forma a demonstrá-las como antipatrióticas.

Os manifestantes americanos eram retratados como uma turba indisciplinada, marginais cabeludos; seu discurso raramente era citado, e a reportagem

<sup>124</sup> KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*, Op. cit., p. 256.

<sup>125</sup> CHOMSKY, Noam. *O que o Tio Sam realmente quer*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 81-83.

<sup>126</sup> KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos*, Op. Cit., p. 271.

focalizava mais a repetição de *slogans*, ou imagens de passeatas, cujos contexto e interpretação eram fornecidos pela fala do repórter. Os principais jornais e revistas também deixaram de cobrir o novo e fervilhante movimento antibélico. Portanto, assim como a mídia construiu simbolicamente uma imagem negativa dos manifestantes antibélicos dos anos 1960, mostrando-os como irracionais, antiamericanos e anarquistas, também as redes de TV apresentaram o movimento antibélico que surgia nos anos 1990 com uma aparência predominantemente negativa.<sup>127</sup>

A partir deste ponto é importante citar o que alguns pesquisadores classificam como ‘apoio a ideias abstratas’. É parte fundamental da propaganda militarista que objetiva dispersão de críticas e ‘fabricação do consenso’ que abstracionismos sejam alçados à categoria de objetivos reais a serem atingidos. O mais célebre, talvez, seja o discurso de ‘apoio às tropas’. “Os efeitos da guerra sobre as famílias americanas foi um tema constante; o patriotismo e o apoio às tropas era um refrão permanente dos comentaristas”,<sup>128</sup> aponta Kellner. Chomsky vai mais além:

*Slogans* de relações públicas como “apóie nossas tropas” não significam nada. Significam tanto quanto saber se você apóia as pessoas de Iowa. É claro que existe uma questão por trás disso que é a seguinte: você apóia nossa política? Mas essa é uma pergunta que não pode ser feita porque você não quer que a população reflita sobre isso. [...] Portanto você mantém as pessoas ocupadas discutindo sobre o apoio às nossas tropas. Quem seria capaz de dizer: “É claro que eu não apóio as nossas tropas”?<sup>129</sup>

O mesmo pode-se dizer da ideia de patriotismo, muito evocado, mas aparentemente nada discutido. Torna-se antipatriótico discordar das ações governamentais, dos líderes que comandam o ‘rebanho assustado’ rumo a uma guerra que é representada como de vital importância e interesse não apenas para os Estados Unidos, mas para a paz e a justiça.

<sup>127</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 268.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>129</sup> CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia**: os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 23.

Assim como estes abstracionismos são fundamentais na propaganda, como dito acima, é fundamental compreender o seu papel e sua aplicação prática nos momentos onde o consenso precisa ser atingido pela propaganda governamental. Da mesma forma como ela foi usada – de forma muito bem sucedida em diversos aspectos – na Guerra do Golfo, ela reapareceria futuramente pouco mais de dez anos depois, na segunda investida ao Iraque.

## 2.4 MILITARISMO PÓS-11 DE SETEMBRO

### 2.4.1 A investida contra o Iraque: justificativas implausíveis

“Em seis meses [desde o 11 de Setembro], nos transformamos no povo mais beligerante da terra. Como é que isso aconteceu?” Esta foi a indagação de James Carroll, do *Boston Globe*.<sup>130</sup> Desde a Guerra Civil, na segunda metade do século XIX, os atentados de 11/09 foram o primeiro ato de violência maciça perpetrado em solo estadunidense; se levarmos em conta que foi um ataque originado fora do país, podemos dizer que esta foi a primeira agressão desta categoria ocorrida no território do Estados Unidos. E um evento desta magnitude foi a ferramenta perfeita de disseminação de medo na população, como é de costume nos EUA; “o terrorismo internacional, narcotraficantes, árabes enlouquecidos, ou Saddam Hussein, o novo Hitler, pronto para conquistar o mundo. Os monstros continuam a surgir, um após outro”.<sup>131</sup> Esta população, amedrontada, se torna mais passível de se submeter à promessas de segurança e justiça feitas por seus líderes.

Não tardou para, após os atentados de 11 de setembro, os Estados Unidos buscarem a criação de um consenso sobre a participação do Iraque nos atentados e sobre uma suposta ligação de Saddam Hussein com a Al-Qaeda, por mais implausível que fosse um governo secular como o do Iraque financiar grupos extremistas relacionados com extremismos de cunho supostamente religioso.

Imediatamente após os ataques terroristas de 11 de setembro 2001, a partir do momento que ficou estabelecido que a responsabilidade sobre estes era, provavelmente, da Al-Qaeda, o secretário de Defesa Donald Rumsfeld e seu adjunto Paul Wolfowitz solicitaram ao subsecretário Douglas J. Feith a organização de uma unidade especial de inteligência dentro do Pentágono. “Seu propósito específico seria encontrar vínculos

---

<sup>130</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 93.

<sup>131</sup> CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia: os espetaculares feitos da propaganda**. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 39.

entre a Al-Qaeda e o regime do presidente Saddam Hussein, do Iraque, embora a própria CIA não acreditasse na existência disso”.<sup>132</sup>

Apesar do aparente anacronismo, é muito mais plausível afirmar que a Al-Qaeda tinha mais ligações com os Estados Unidos do que qualquer possível relação com o Iraque, ainda que fossem mais antigas; afinal, entre 1979 e 1989 a CIA forneceu cerca de 2 bilhões de dólares em armamentos para os *mujahideen* (“guerreiros da liberdade”) – grupo de onde saíram alguns dos membros da Al-Qaeda, entre eles, Osama Bin Laden – para resistirem à influência soviética no Afeganistão.<sup>133</sup>

E a propaganda teve considerável sucesso.

Cerca de 75% [dos estadunidense] dizem que os Estados Unidos não deveriam ter atacado o Iraque caso o país não dispusesse de armas de destruição em massa ou não tivesse ligação com a Al-Qaeda. Mas aproximadamente 50% concordam com o ataque. E isso depois que o Grupo de Supervisão do Iraque mostrou que não havia armas de destruição em massa nem programas para sua fabricação e que não havia relações com a Al-Qaeda.<sup>134</sup>

Por trás de todo esse interesse na efetividade da propaganda estão, obviamente, interesses políticos e econômicos. Os interesses políticos têm relação direta com o posicionamento estratégico do Iraque na região do Oriente Médio. Já os interesses econômicos passam por um levantamento dos principais nomes da política estadunidense da administração Bush filho.

#### 2.4.2 Interesses econômicos na intervenção militar

O mais interessante em se analisar o interesse na propaganda contra o Iraque está, em minha opinião, no ‘quem é quem’ da política estadunidense do governo de George W. Bush, todos ligados de alguma forma a setores beneficiados com a guerra – fora o fato de tanto Bush pai quanto Bush filho terem sido nomes proeminentes em empresas petrolíferas, tendo o primeiro até fundado a Zapata Offshore Oil Company, em 1954, fundida com outra empresa e transformada na

<sup>132</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Op. Cit., p. 149.

<sup>133</sup> Ibid., 164-165

<sup>134</sup> CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 127-128.



Pennzoil, em 1963. A venda dessas ações tornou Bush pai um multimilionário.<sup>135</sup>

A lista a seguir foi retirada da obra de Chalmers Johnson, *As aflições do império*.

a) Condoleezza Rice: do cargo de professora em Stanford, passou para a diretoria da Chevron<sup>136</sup> em 1991, depois de ter trabalhado um ano no Conselho de Segurança Nacional de Bush pai, e cujo cargo lhe rendeu altos salários e ações. Teria se afastado do cargo dez anos mais tarde, dias antes de se tornar a assessora de segurança nacional de Bush filho.

b) Dick Cheney: secretário de Defesa de Bush pai e vice-presidente de Bush filho, contribuiu para consumar o acordo entre a Chevron e o Cazaquistão, na sua condição de membro do Conselho de Petróleo do Cazaquistão quando esteve fora de cargos oficiais. Foi presidente da Alliburton Company de Houston, no Texas, e nesta época (fim da década de 1990) vendeu cerca de 23 milhões de dólares em equipamentos de perfuração de poços de petróleo ao Iraque.<sup>137</sup>

c) James A. Baker III: ex-secretário de Estado e autor intelectual do esquema para levar a Corte Suprema a nomear Bush filho presidente dos Estados Unidos em 2001, é sócio da firma de advocacia Baker Botts, de Houston e Washington e teve um papel nas negociações entre a Chevron e o Cazaquistão. A firma de Baker tem escritório em Baku com uma equipe de cinco advogados, e Baker é membro do conselho consultivo da Câmara de Comércio Estados Unidos-Azerbaijão, tal como Dick Cheney.

d) Richard Armitage: um dos veteranos artífices da guerra anti-soviética no Afeganistão patrocinada pelos Estados Unidos nos anos 1980 e subsecretário de Estado da segunda administração Bush.

e) Brent Scowcroft, mentor e chefe de Rice quando ele era o mais graduado assessor de segurança nacional de Bush pai, é membro do conselho da Pennzoil, grande investidora nos consórcio de petróleo no Cáspio.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 268.

<sup>136</sup> Empresa que administra o oleoduto do Cazaquistão.

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> Ibid., p. 201-202

O interesse no petróleo do Golfo Pérsico e o controle desta matéria-prima no Oriente Médio são consensuais entre quaisquer pesquisadores sérios a respeito do tema. O interesse em atacar o Afeganistão em 2001 estava, invariavelmente, atrelado ao fato do governo talibã impedir a passagem de um oleoduto pelo território afegão, planejado pelos Estados Unidos. Além do mais, pesa também o fato de que Donald Rumsfeld, secretário de Defesa, solicitou um ataque imediato ao Iraque nas horas que se seguiram aos atentados de 11 de setembro. No entanto, o presidente Bush foi aconselhado a preparar a opinião pública antes de um ataque como aquele. O Afeganistão era um alvo muito mais prático naquele momento.<sup>139</sup> O mesmo pode se dizer do caso do Iraque. Como aponta Chomsky, o Golfo Pérsico “é uma imensa fonte de poderio estratégico e riqueza material. E o Iraque é absolutamente primordial na região. O Iraque possui a segunda maior reserva de petróleo do mundo, e seu óleo é facilmente acessível e barato”.<sup>140</sup>

Outra questão econômica que diz respeito a esse assunto são os investimentos de dinheiro público em gastos voltados para a empreitada militarista, como nos investimentos realizados na Boeing. “É do interesse nacional (...) manter o nosso único fabricante de aviões comerciais em boa forma nestes tempos difíceis”,<sup>141</sup> comentou a senadora de Washington Patty Murray, sobre a empresa – sediada em Washington. Murray, junto da senadora Maria Cantwell e o senador Ted Stevens votaram a favor de incluir no orçamento de defesa nacional de 2003 um valor aproximado de 30 bilhões de dólares durante uma década em contratos com a Boeing, da qual Stevens recebeu cerca de dez mil dólares para sua campanha de reeleição e mil para seu comitê de campanha, isso em 2000, fora mais 3 mil adicionais em 2001.<sup>142</sup>

Outra questão é o número de oficiais ou membro da indústria de armamentos em cargos do governo.

Em 2001, a administração de George W. Bush preencheu vários dos principais postos diplomáticos com militares ou civis adeptos do militarismo, incluindo o secretário de Estado Colin Powell – ex-chefe do Estado-Maior Conjunto – e o subsecretário de Estado, Richard Armitage, que tinha sido subsecretário de Defesa na administração Reagan. No Pentágono, Bush nomeou Peter B.

---

<sup>139</sup> Ibid., p. 260.

<sup>140</sup> CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais**. Op. Cit., p. 15.

<sup>141</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**, p. 71-72.

<sup>142</sup> Idem.

Teets, ex-presidente e principal executivo da Lockheed Martin Corporation, para o lugar de subsecretário da força aérea, Thomas E. White, ex-general-de-brigada e ex-executivo da Enron Corporation, para a posição de secretário do exército (demitiu-se em abril de 2003); Gordon England, vice-presidente da General Dynamics, para secretário da marinha; James Roche, executivo da Nortrop Grumman e general da reserva, como secretário da força aérea. Note-se que a Lockheed Martin é a maior fabricante mundial de armamentos, com vendas de equipamento militar no valor de 17,93 bilhões de dólares em 1999. Em 26 de outubro de 2001, o Pentágono firmou com essa empresa um contrato de 200 bilhões de dólares, o maior da nossa história, para que ela construísse o F-35, um avião de combate que poderia ter sido útil durante a Guerra Fria, mas que não parece ter qualquer relevância no que concerne às prováveis necessidades militares do século XXI.<sup>143</sup>

Além disso, uma série de empresas privadas são contratadas para auxiliar na administração das diversas bases ao redor do globo, relação que se torna duvidosa ao se constatar que se tratam sempre das mesmas empresas bem relacionadas, e não empresas selecionadas de forma competitiva como se esperaria.<sup>144</sup>

De acordo com os interesses privados daqueles que tocam as rédeas do país, alunos aplicados dos propagandistas do passado e de nomes como Walter Lippmann, a propaganda é necessária para a mobilização de recursos públicos para as incursões militares ao resto do mundo. Chomsky dá um bom exemplo dessa necessidade:

No caso de um Estado totalitário ou militarista, como se diz hoje em dia, é fácil. Você apenas segura um cassetete sobre suas cabeças e, ao saírem da linha, você arrebenta seus crânios. Mas, na medida em que a sociedade se torna mais livre e democrática, você perde esta capacidade. Portanto você tem que recorrer às técnicas da propaganda. A lógica é clara: a propaganda está para a democracia

---

<sup>143</sup> Ibid., p. 77-78

<sup>144</sup> Ibid., p. 173-174

assim como o cassetete está para o Estado totalitário.<sup>145</sup>

Em outras palavras, a invasão no Iraque se mostra uma extensão da primeira Guerra do Golfo, não uma reação às atividades terroristas de grupos extremistas.

A seguir, entramos na análise de nossa fonte, o álbum *The Glorious Burden*, analisando a polêmica que cercou o lançamento do álbum, e após isso analisamos como suas letras e composições estão relacionadas – propositalmente ou não – a propaganda militarista durante o período de seu lançamento, contendo elementos comuns a outros exemplos da cultura da mídia semelhantes.

---

<sup>145</sup> CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia:** os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 19.

### 3 THE GLORIOUS BURDENE SUA RELAÇÃO COM A HISTÓRIA

*“[...] o disco não é sobre política, mas sim sobre história. Claro, eu sei que a política nos leva à guerra, e a guerra no fim nos conduz à história – mas a última coisa que tenho em mente como um artista são metas políticas.”*

Jon Schaffer<sup>146</sup>

*“[...] os textos da cultura da mídia não são simples veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos.”*

Douglas Kellner<sup>147</sup>

Eis que, após uma longa – e necessária – contextualização a respeito do militarismo nos Estados Unidos e o papel da mídia, focamos agora no caso específico que nos propomos a analisar. Trata-se do álbum *The Glorious Burden*, da banda estadunidense *Iced Earth*, lançado em janeiro de 2004.

O motivo pelo qual este álbum foi escolhido foi sua singularidade; *The Glorious Burden* se propõe a representar em suas letras, salvo exceções, a história militar do mundo. Contudo, a história militar tida como ‘oficial’ dos Estados Unidos é a predominante; no contexto de seu lançamento, o álbum acabou recebendo uma conotação muito particular de chauvinismo e postura favorável à guerra, conforme discutiremos mais adiante.

A história dos Estados Unidos, da forma como ela costuma ser contada em livros didáticos, discursos, filmes, etc., tende a ser relativamente clara, simples e grandiosa. Talvez a principal parte dela, que é invocada costumeiramente, é a da independência das treze colônias,

---

<sup>146</sup> ROCK HARD. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icedearth.com.br/entrevistas/entrevista18.php>> Acesso em: 17 setembro 2013.

<sup>147</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 13.

possuidora de um enredo muito simples de se acompanhar: colonos que resistem à opressão britânica travam uma guerra e vencem o maior império do mundo, fundando seu país. São inseridas e retiradas diversas ramificações, mas este é o cerne dela; é clara e objetiva, numa hipotética tentativa de se criar uma identidade comum ao estadunidense, já que estes não têm a seu favor ancestrais cuja romantização é desejável; o início da colônia que se tornou país se deu pelas mãos de britânicos que, pelas histórias da independência, se tornaram algozes. Já os habitantes originais da região foram praticamente exterminados, mais ou menos na mesma época em que as histórias de origem romantizadas começaram a ganhar mais força. Logo, não poderiam ser representados de forma elogiosa, tanto por questões culturais e étnicas, quanto econômicas, já que a expansão para o Oeste, responsável pela maior parte dos conflitos entre indígenas e colonos no século XIX, tinha tantos interesses econômicos.

Contudo, esta história que pode ser efetiva ao criar um senso de cidadania, é mais antipatriótica do que aparenta, e seus usos políticos no presente são claros. “Todos os dias os políticos invocam os ‘nossos fundadores’ em apoio a alguma causa totalmente estranha à experiência norte-americana do final do século XVIII. Põem o passado – mais exatamente, um passado que imaginam – a serviço do presente político”,<sup>148</sup> diz Ray Raphael, especialista em história da ‘Revolução Americana’, como é conhecida a guerra pela independência nos EUA – e nome pelo qual Raphael se refere a ela. E é justamente esse o motivo que torna a análise de uma obra musical com *The Glorious Burden* importante, principalmente no contexto do seu lançamento.

Esta história oficial<sup>149</sup> foi amplamente representada com o passar das décadas pelas artes visuais, tradições orais, música, cinema, entre outros meios dos quais a cultura da mídia se apropria. A flexibilidade destes veículos permite que interpretações dos eventos históricos sejam passadas adiante, fazendo com que, intencionalmente ou não, aparentem oficialidade para espectadores que careçam de criticismo ou conhecimento histórico que lhes permita refutar o conteúdo a eles apresentado.

Contudo, a maioria das histórias que hoje se perpetuam a respeito da independência foi criada até cem anos depois de quando elas ocorreram;

---

<sup>148</sup> RAPHAEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos**: a verdadeira história da independência norte-americana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 16.

<sup>149</sup> Temos consciência que mesmo a ‘história oficial’ não necessariamente é uma coisa só, engessada e a prova de mudanças. Contudo, existem diversos elementos tomados como ponto pacífico nas diversas histórias nacionais, sobre as quais costumamos nos referir por ‘histórias oficiais’, repletas de mitos criados com intenções políticas, econômicas ou ideológicas. Entendemos que nos referirmos a uma única ‘história oficial’ pode ser limitador, mas cremos ser a forma mais adequada de simplificar a narrativa, sem comprometer a compreensão.

O discurso “liberdade ou morte”, de Patrick Henry, foi publicado pela primeira vez em 1817, em circunstâncias misteriosas, 42 anos depois de ele ter supostamente pronunciado aquelas palavras. [...] Durante 30 anos o inverno em Valley Forge não foi louvado.<sup>150</sup>

E é justamente essa história – no caso dos exemplos citados acima, literalmente – que aparece em *The Glorious Burden*. Contudo, antes de nos remetermos ao trabalho em questão, é necessária uma apresentação sobre a banda.

### 3.1 A BANDA E O ÁLBUM

#### 3.1.1 *Iced Earth*: quem são?

O *Iced Earth* é uma banda formada em Tampa, Flórida, em 1985, sob o nome *Purgatory*. Sua trajetória se confunde, contudo, com a trajetória de seu fundador, líder, principal compositor e letrista, o guitarrista Jon Schaffer.

Nascido Jon Ryan Schaffer em Franklin, Indiana, em 1968,<sup>151</sup> Schaffer teve contato desde cedo com bandas que lhe influenciaram por intermédio de sua irmã. Sua decisão de seguir carreira na música se deu quando, em 1979 aos onze anos, presenciou um show do Kiss.<sup>152</sup>

Segundo a biografia da banda no site oficial brasileiro, Schaffer se sentia incomodado com a vida difícil que sua família levava em Indiana; o ponto mais baixo de seu tempo no estado foi a morte de seu melhor amigo em um acidente de moto. Diante do turbilhão de emoções e a vontade de buscar seu sonho de estar em uma banda, Schaffer saiu de casa aos dezesseis anos, em 1984, “com um carro velho e alguns dólares no bolso”.<sup>153</sup>

Em Tampa, perdeu o carro em um acidente e teve que morar durante algum tempo nas ruas, arranjando trabalhos esporádicos até o ponto de conseguir juntar dinheiro o bastante para comprar um apartamento e arranjar um emprego fixo numa empresa de coberturas. À

---

<sup>150</sup> Ibid., p. 18.

<sup>151</sup> DEMONS & WIZARDS. **Band**. Disponível em <<http://www.demonsandwizards.de/band.php>> Acesso em: 14 setembro 2013.

<sup>152</sup> BRAZIL UNDER ICE. **Biografia**. Disponível em <[http://www.icedearth.com.br/banda\\_biografia.php](http://www.icedearth.com.br/banda_biografia.php)> Acesso em: 14 setembro 2013.

<sup>153</sup> Idem.

noite, ensaiava com sua banda, a *Purgatory*, que mudaria o nome para *Iced Earth* em 1988.<sup>154</sup>

Um ponto interessante desta biografia (cuja narrativa termina em 2011) é um trecho a respeito da paixão de Schaffer por história, algo que ele enfatizou em diversos momentos de sua carreira e que teria motivado a criação do álbum *The Glorious Burden*:

Antes de sair de Indiana, o tempo que Jon passava na escola gerava mais irritação do que prazer. No entanto, esse não era o caso quando se tratava de história, principalmente sobre o período da Revolução Americana. Enquanto muitos de seus amigos decoravam seus quartos com pôsteres de seus esportistas e personagens de filmes favoritos, o quarto de Jon era pintado com estrelas, listras e águias gritantes para honrar seus heróis. Eles eram nada mais, nada menos que George Washington, Thomas Jefferson e Benjamin Franklin. A vontade deles de lutar por aquilo que acreditavam e buscavam a qualquer preço acendram uma chama que nunca se apagou em Jon. Ele usaria a coragem e confiança dos Pais Fundadores de seu país para construir sua própria identidade. Essa identidade, acompanhada do conhecimento de que qualquer coisa é possível se você estiver disposto a se dedicar totalmente à causa, deram a Jon força para seguir em frente sozinho em Tampa, mesmo tendo tudo contra ele.<sup>155</sup>

É interessante perceber o quanto toda a iconografia ligada aos Estados Unidos e aos seus ‘Pais fundadores’ – conforme são chamados os artífices da independência do país – exerceu um grande fascínio pelo guitarrista desde sua juventude. Obviamente, não descartamos a hipótese de este trecho biográfico romantizar excessivamente o gosto de Schaffer por história, que culminaria no álbum que aqui analisamos. Contudo, é uma informação valiosa para compreender não apenas a temática de *The Glorious Burden*, mas também seus argumentos de defesa contra as críticas que recebeu por conta o lançamento.

Outra questão interessante a respeito desse gosto de Schaffer pela história dos Estados Unidos é o fato do guitarrista ter tido durante algum

---

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> Idem.



tempo uma loja chamada *Spirit of '76*,<sup>156</sup> destinada à venda de souvenirs e artigos diversos a respeito de história, principalmente do seu país. Diga-se de passagem, uma foto da loja está incluída na última página do encarte do álbum *The Glorious Burden*. A loja, atualmente, não existe mais.

Em 1990 a banda lança seu primeiro álbum, auto-intitulado,<sup>157</sup> seguido, em 1992, de *Night of the Stormrider*,<sup>158</sup> já contando com um novo vocalista. Eis que, em 1995, a banda lança o álbum *Burnt Offerings*,<sup>159</sup> com outro vocalista novo, Matt Barlow; este permaneceria até 2003, retornando no fim de 2007 e permanecendo até meados de 2011. Com o vocalista, além do álbum citado de 1995, a banda gravaria os álbuns *The Dark Saga*<sup>160</sup> (1996), inspirado em *Spawn*, personagem de histórias em quadrinhos da editora *Image Comics*, *Something Wicked This Way Comes*<sup>161</sup> (1998) e *Horror Show*<sup>162</sup> (2001), além da coletânea de regravações *Days of Purgatory*<sup>163</sup> (1997), do ao vivo *Alive in Athens*<sup>164</sup> (1999) e do álbum de covers *Tribute to the Gods*<sup>165</sup> (2002).<sup>166</sup>

### 3.1.2 O álbum *The Glorious Burden*

Em 2003, influenciado por sua paixão por história, acima discutida, e pelos atentados de 11 de setembro de 2001, Jon Schaffer buscou na história militar dos Estados Unidos a inspiração para o vindouro álbum. Gravado em 2003, ele teve todas as trilhas vocais gravadas pelo vocalista, Matt Barlow, mas Schaffer não sentiu que o vocalista estivesse se esforçando para dar sua melhor performance possível. Em uma conversa a respeito da situação, Barlow confessou que não sabia se queria continuar em uma banda, sentindo que gostaria de fazer algo mais significativo por seu país. Barlow, então, foi dispensado, e as linhas vocais do álbum foram regravadas pelo novo vocalista, Tim “Ripper” Owens, então vocalista da banda britânica *Judas Priest*, tendo deixado a mesma após dois álbuns de estúdio e dois ao vivo, por conta da volta do vocalista original desta banda,

---

<sup>156</sup> Possivelmente o nome da loja é inspirado na famosa pintura de mesmo nome de Archibald MacNeal Willard, em homenagem à independência.

<sup>157</sup> ICED EARTH. *Iced Earth*. Century Media, 1990. 1 CD (ca. 44 min).

<sup>158</sup> ICED EARTH. *Night of the Stormrider*. Century Media, 1992. 1 CD (ca. 46 min).

<sup>159</sup> ICED EARTH. *Burnt Offerings*. Century Media, 1995. 1 CD (ca. 52 min).

<sup>160</sup> ICED EARTH. *The Dark Saga*. Century Media, 1996. 1 CD (ca. 43 min).

<sup>161</sup> ICED EARTH. *Something Wicked This Way Comes*. Century Media, 1998. 1 CD (ca. 61 min).

<sup>162</sup> ICED EARTH. *Horror Show*. Century Media, 2001. 1 CD (ca. 61 min).

<sup>163</sup> ICED EARTH. *Days of Purgatory*. Century Media, 1997. 2 CD (ca. 116 min).

<sup>164</sup> ICED EARTH. *Alive in Athens*. Century Media, 1999. 3 CD (ca. 180 min).

<sup>165</sup> ICED EARTH. *Tribute to the Gods*. Century Media, 2002. 1 CD (ca. 51 min).

<sup>166</sup> BRAZIL UNDER ICE. *Álbuns*. Disponível em <[http://www.icedearth.com.br/discografia\\_albums.php](http://www.icedearth.com.br/discografia_albums.php)> Acesso em: 14 setembro 2013.

Rob Halford.<sup>167</sup> Tal acontecimento contribuiu para que Owens se tornasse membro efetivo da banda, não apenas um vocalista convidado.



(Figura 02) Iced Earth durante o lançamento de *The Glorious Burden*. Da esquerda para a direita, Ralph Santolla (guitarra), Richard Christy (bateria), Tim “Ripper” Owens (vocal), James MacDonough (baixo) e Jon Schaffer (guitarra).

A versão completa do álbum em questão<sup>168</sup>, um álbum duplo, se inicia com o hino dos Estados Unidos, *The Star-Spangled Banner*, executado pela banda, seguido da faixa *Declaration Day*, cuja temática se refere à Declaração de Independência dos Estados Unidos e o próprio processo de emancipação. A faixa seguinte, *When the Eagle Cries*, aborda o 11 de setembro e seu impacto na população estadunidense, enquanto *The Reckoning (Don't Tread On Me)* possui um leque um pouco maior de interpretações, que merecerá uma análise em seguida.

A faixa seguinte é *Greenface*, destinada a louvar os *Navy SEALs*, elite da Marinha dos EUA, seguida de *Attila*, que representa o ataque ao Império Romano empreendido pelo líder dos Hunos. Já *Red Baron/Blue Max* tem em sua letra uma narrativa a respeito dos feitos de Manfred Von Richthofen, o Barão Vermelho, famoso aviador que lutou pela Alemanha na Primeira Guerra Mundial.

A faixa seguinte, *Hollow Man*, é a única que não possui nenhuma ligação com temas históricos. Em entrevistas, foi revelado que a faixa foi

<sup>167</sup> METAL RULES. **Tim ‘Ripper’ Owens interview.** Disponível em <<http://www.metal-rules.com/interviews/IcedEarth-Ripper-Jan2004.htm>> Acesso em: 14 setembro 2013.

<sup>168</sup> Foram comercializadas diferentes versões deste álbum. Isso será discutido mais adiante.

gravada originalmente para incluir o álbum *Horror Show*, de 2001, mas acabou sendo deixada de fora daquele álbum.<sup>169</sup>

O álbum segue com *Valley Forge*, música que relaciona o contexto atual de suposto desinteresse na história por parte dos jovens – algo contido na letra, mas também em entrevistas – com o sofrimento dos soldados no acampamento de inverno em Valley Forge, no inverno entre 1777 e 1778; por fim, temos *Waterloo*, música sobre a derradeira batalha de Napoleão Bonaparte e uma versão acústica de *When the Eagle Cries*, encerrando o primeiro CD que compõe o álbum.



(Figura 03) Capa de *The Glorious Burden*, representando o embate durante o terceiro dia da batalha de Gettysburg, de autoria do ilustrador Leo Hao.

<sup>169</sup> OWENS, T. Iced Earth: em busca da glória. *Roadie Crew*, São Paulo, p. 55. Abr. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.

O segundo CD é totalmente dedicado a três faixas que, juntas, compõem uma faixa épica, *Gettysburg (1863)*, que tenta representar com uma grande riqueza de detalhes, os três dias da batalha de Gettysburg, entre 1 e 3 de julho de 1863. Cada dia da batalha é representado por uma das três faixas, totalizando, juntas, 32 minutos de música: *The Devil to Pay*, *Hold At All Cost* e *High Water Mark*.

## 3.2 “NARRAR OS FATOS DA HISTÓRIA”

### 3.2.1 As polêmicas envolvendo o álbum.

A presença da música na recente história dos Estados Unidos – não ignorando a existência deste papel em outros lugares e contextos – é perceptível, haja vista o grande número de artistas que usaram a música para reflexão, protesto ou posicionamento acerca dos atentados de 11 de setembro de 2001 e seus desdobramentos.

Jon Schaffer parecia saber o terreno em que estava pisando ao lançar a obra em questão. Havia a justificativa de o lançamento do álbum se dar no ano do 140º aniversário da batalha de Gettysburg (antes do atraso de seu lançamento por parte da gravadora), mas o contexto político mundial era propício para uma má-recepção por parte de algumas pessoas, ou mesmo de setores da imprensa. A banda demonstrava consciência disso, tanto que em uma entrevista concedida à revista brasileira *Roadie Crew*, o então vocalista Tim Owens foi questionado sobre a presença do hino nacional estadunidense no álbum, quanto a desagradar os ouvintes de outros países diante da opinião internacional acerca das atitudes de George W. Bush. Owens respondeu:

temos uma música sobre o Barão Vermelho – e provavelmente muitos americanos não têm uma boa impressão sobre os alemães – uma sobre guerras Napoleônicas, e a mesma coisa pode ser dita em relação aos franceses. Então, este álbum retrata parte da história. Eu vivo na América. Nós não colocamos o *Star-Spangled Banner* na versão européia, apenas da ‘deluxe’ que também saiu lá, e se alguém não gosta do hino dos EUA, sugiro que compre a versão que saiu na Europa! (risos) Mas faz parte da coisa, como, por exemplo, a música *Declaration Day*. É legal que ela esteja lá. Como eu disse, existe muito da história européia no álbum e existem muitos americanos que não gostam dos europeus! (risos) Nós, na banda, estamos orgulhosos por este

trabalho e a Europa tem um grande lugar em nossos corações. É apenas um álbum sobre história e não tem nenhuma intenção política. O intuito dele é *narrar os fatos da história* e nada mais (grifo nosso).<sup>170</sup>

O que mais chama a atenção na resposta, contudo, é perceber que a banda pareceu preocupada principalmente com as respostas ao álbum oriundas da Europa, mas em nenhum momento se refere à América Latina, África, ou até mesmo à Ásia – embora os lançamentos diferenciados contemplassem, também, o Japão.<sup>171</sup> O mercado europeu sempre fora aquele que melhor respondeu ao trabalho da banda, e alguns lugares fora desse eixo – como o Brasil<sup>172</sup> – só foram visitados após este álbum. Não me parece – nenhuma entrevista dá a entender isso – que a banda ou mesmo a gravadora estivesse preocupada com a repercussão fora de seus dois mercados principais: Europa e Estados Unidos, salvo o Japão.

As versões do álbum lançadas pelo mundo as quais Owens se referem foram três: a versão *deluxe*, que contém o material completo – e foi a única versão lançada no mercado brasileiro –, uma versão para os Estados Unidos sem a faixa *Waterloo* e uma européia sem o *Star-Spangled Banner* e *Greenface*, já que uma música que fala dos *Navy SEALS* poderia ser muito mal recebida.<sup>173</sup> Essa versão européia é também a mesma versão lançada no Japão. Sobre elas, Owens argumenta:

os europeus provavelmente não gostariam de ouvir o *Star-Spangled Banner* e a música *Greenface*, que fala sobre forças especiais da marinha norte-americana. Também pensamos que talvez os americanos não quisessem ouvir sobre Waterloo... Então decidimos fazer isso e ainda lançar a versão ‘deluxe’, que é a completa. Acho que a maior parte das pessoas estão comprando essa versão ‘deluxe’. É o melhor

<sup>170</sup> OWENS, T. *Iced Earth: em busca da glória*. Roadie Crew, São Paulo, p. 56. Abr. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.

<sup>171</sup> Muitos países da América Latina têm, declaradamente ou não, certos atritos com os Estados Unidos, ou ao menos tiveram em algum momento de sua história por conta das intervenções políticas, econômicas ou militares estadunidenses. Quanto ao Japão, há de se pesar os lançamentos das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki em 1945, a despeito do apoio posterior dos Estados Unidos à economia japonesa; percebe-se, nesse caso, uma preocupação em especial, já que houve uma versão além da *deluxe* no Japão, que era a mesma lançada na Europa, excluindo o hino nacional na introdução e a faixa *Greenface*. Pesa o fato de que o Japão é, tradicionalmente, um mercado importante para diversas bandas de *heavy metal*.

<sup>172</sup> Por exemplo, a banda visitou pela primeira vez o Brasil apenas na turnê do álbum *The Crucible of Man*, em 2010, já com Matt Barlow de volta aos vocais.

<sup>173</sup> METAL RULES. **Tim ‘Ripper’ Owens interview**. Disponível em <<http://www.metal-rules.com/interviews/IcedEarth-Ripper-Jan2004.htm>> Acesso em: 14 setembro 2013.

mesmo, pois apenas com alguns dólares a mais o fã terá o álbum completo.<sup>174</sup>

Schaffer afirma categoricamente que o álbum não possui nenhuma motivação política, tentando apenas representar a história. Como afirmou em entrevista no ano de 2003:

Eu não quero que a banda seja um fórum político sobre minhas crenças pessoais. Eu odeio músicos que, após fazerem algum sucesso de repente se enxergam como *experts* em política. Claro que eu estou ciente que muitos temas no *The Glorious Burden* apresentam questões políticas, mas não foi a minha meta quando estava compondo as músicas. Eu apenas tenho que escrever com as coisas que me preocupam, não importando o que seja.<sup>175</sup>

No fim de 2007, pouco tempo antes de Tim Owens ser demitido da banda e Matt Barlow voltar ao posto de vocalista, Schaffer e Owens concederam uma entrevista à revista *Roadie Crew*, publicada em janeiro de 2008, para promover o então novo álbum da banda, *Framing Armageddon* que, ao contrário do *The Glorious Burden*, era um álbum conceitual com uma temática totalmente distinta, uma estória de ficção científica desenvolvida por Schaffer durante anos e que teria sequência em um álbum a ser lançado em 2008.<sup>176</sup> Nela, o entrevistador Thiago Sarkis aproveita para tocar no assunto das polêmicas que rondaram o álbum anterior, e tanto Schaffer quanto Owens se mostraram muito irritados quanto a isso. O guitarrista afirmou:

As pessoas falaram muita merda sobre *The Glorious Burden*, álbum que, em minha opinião, é um dos melhores do Iced Earth, só perdendo para o novo material. A imprensa decidiu transformar o conceito daquele disco em uma luta política. Eu aparecia como o americano chauvinista, pró-guerra e tudo mais, e as outras pessoas como salvadoras do planeta. Falei apenas da história dos Estados Unidos, e é óbvio que tenho orgulho da minha pátria. Os jornalistas distorceram os fatos, e muitos

<sup>174</sup> OWENS, T. Iced Earth: em busca da glória. **Roadie Crew**, São Paulo, p. 56. Abr. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.

<sup>175</sup> ROCK HARD. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icedearth.com.br/entrevistas/entrevista18.php>> Acesso em: 17 setembro 2013.

<sup>176</sup> O álbum em questão é o *The Crucible of Man*.

fãs decidiram prestar atenção a eles ao invés de ouvirem a música.<sup>177</sup>

A fala seguinte, de Owens, reforça o argumento do guitarrista, enfatizando o que desde o lançamento ambos afirmavam em entrevistas. O vocalista afirmou em sua resposta: “*The Glorious Burden* não é um álbum político. Ele traz esse aspecto, mas trata principalmente de questões históricas. Não consigo enxergar problema nisso. Parece que falar dos Estados Unidos sob essa perspectiva ofende algumas pessoas”.<sup>178</sup> E continuou:

O lançamento realmente *não ocorreu em um momento propício da história da humanidade*, mas isso não muda o fato de que o assunto que abordamos acabou distorcido por interesses escusos de pessoas maliciosas, que pretendiam gerar uma grande polêmica em cima do Iced Earth. Quero que todos esses babacas que fizeram isso se fodam. Se não gostam dos Estados Unidos, então é simples, não ouçam bandas americanas, não assistam aos filmes produzidos aqui, e nos deixem em paz. (grifo nosso)

179

Diversos motivos podem ser pontuados para a confecção de um álbum nestes moldes. Seria equivocado resumir tudo o que envolveu o lançamento de *The Glorious Burden* e seus desdobramentos a contendas de cunho ideológico, embora seja inocente diminuir questões ideológicas – intencionais ou não – presentes na obra. Ao analisarmos o álbum *The Glorious Burden* por si só, dentro do contexto do pós-11 de setembro, de fato aparenta ser o álbum um exercício de chauvinismo patriótico, onde a imagem dos Estados Unidos como poderosa nação e estandarte da liberdade é elevada ao extremo. Contudo, quando analisamos a situação do mercado fonográfico, as entrevistas – principalmente com Jon Schaffer –, o histórico da banda e outros aspectos, percebemos que o panorama geral é mais complexo, e que devemos analisar os produtos da cultura da mídia através não apenas do ponto de vista da possível recepção, como também de detalhes acerca de quem o produz. Conhecer diferentes perspectivas contribui para um entendimento mais apurado acerca do panorama geral, o que tentaremos fazer adiante.

---

<sup>177</sup> OWENS, T; SCHAFFER, J.: Iced Earth: com... e sem Tim “Ripper” Owens. **Roadie Crew**, São Paulo, p. 16. Jan. 2008. Entrevista concedida a Thiago Sarkis.

<sup>178</sup> Idem.

<sup>179</sup> Idem.

### 3.2.2 Patriotismo e paixão

O ‘patriotismo’ – ou ao menos o que Jon Schaffer encara como sendo patriótico – na obra do *Iced Earth* não surgiu no contexto específico dos atentados de 11/09. No álbum *Something Wicked This Way Comes*, de 1998, Schaffer havia composto a faixa instrumental chamada *1776*, cujo nome remete ao ano da independência dos Estados Unidos. No próprio encarte do *The Glorious Burden* Schaffer ressalta que não pôde explorar seus sentimentos patrióticos liricamente nesta faixa.

Já no álbum de junho de 2001, *Horror Show*, consta uma música chamada *Ghost of Freedom*, que representa um jovem cujo pai morreu na guerra pela independência entrando na mesma guerra, ouvindo o espírito de seu pai. Matt Barlow, então vocalista da banda, falou ao site brasileiro especializado em rock e metal *Whiplash* sobre o patriotismo inserido na música:

Nós temos orgulho de nosso país, da mesma forma que, acredito, você e os brasileiros têm do Brasil. Claro que existe o lado ruim, nós temos coisas aqui que também não agradam a mim, mas também existe o lado bom, e eu gosto de louvar minha própria pátria. Creio que também seja legal flamar a bandeira do seu país nos estádios ou até na rua.<sup>180</sup>

Tais evidências desse suposto patriotismo antes dos ataques ao World Trade Center e ao Pentágono refutam a idéia de que isso teria sido algo surgido naquele contexto. Este, no entanto, propiciou seu desenvolvimento e as demonstrações de afeto ao país, então vítima de um violento ataque.

Na entrevista citada à *Roadie Crew* em 2007, Schaffer ressalta a questão quando diz que

manifestações de amor a um país podem ser ótimas à música, pois falam de sentimentos. O Iron Maiden sempre foi uma banda patriótica. Desde que nasci, vejo-os no palco com a bandeira britânica. Eles a levam para todos os cantos do mundo e não há qualquer problema nisso.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> KENNEDY, Hagen; RIBEIRO, Debora. **Iced Earth: entrevista exclusiva com o vocalista Matt Barlow**. Disponível em <<http://whiplash.net/materias/entrevistas/001385-icedearth.html>> Acesso em: 27 setembro 2011.

<sup>181</sup> OWENS, T; SCHAFFER, J.: Iced Earth: com... e sem Tim “Ripper” Owens. **Roadie Crew**, São Paulo, p. 16. Jan. 2008. Entrevista concedida a Thiago Sarkis. Schaffer se refere ao fato de



Por fim, Owens complementa a fala de Schaffer no que tange à expressão de patriotismo na música e a recepção ao álbum, afirmando que

Quase tudo o que foi dito sobre aquele álbum não fazia sentido. Algumas pessoas alegaram que Jon é de extrema direita, e coisas do tipo. O disco não tem a ver com isso. Ele fala da história dos Estados Unidos. Se não pudermos, no meio artístico, abordar o nosso próprio país, e falar dele com orgulho, é melhor pararmos com tudo.<sup>182</sup>

Outro elemento importante de reflexão é o fato de que tanto o pai quanto um dos avôs de Schaffer serem ex-militares; ou seja, a influência familiar foi fundamental para que o músico tivesse grande admiração por valores militares. Como o guitarrista afirmou numa entrevista ao programa de rádio de Bruce Dickinson, vocalista do Iron Maiden, em 2007, ao falar sobre o *The Glorious Burden*, “acho que a maior influência veio do meu pai, pois ele era militar, e também o meu avô, que inclusive lutou na Segunda Guerra. Nós éramos esse tipo de família”.<sup>183</sup> Na sequência, Schaffer fala sobre sua admiração pela “Revolução Americana”, a Declaração da Independência, a Constituição, documentos pelos quais “vale a pena lutar e morrer”.<sup>184</sup>

### 3.2.3 Questões mercadológicas

Outro ponto que faz sentido se ressaltar nessa contextualização é a situação da mudança de gravadora da banda no período. No anteriormente citado *Something Wicked This Way Comes*, o encerramento era composto por uma trinca de músicas que seriam uma introdução de uma estória de ficção

---

Bruce Dickinson, vocalista da banda *Iron Maiden*, sempre portar uma bandeira da Grã-Bretanha no palco quando a banda executa a música *The Trooper*, por conta da capa do *single* desta música, onde o mascote da banda, Eddie, aparece vestido como um soldado britânico portando a bandeira (a letra da música representa a Batalha de Balaclava, durante a Guerra da Criméia, do ponto de vista de um combatente britânico, inspirada no poema *The Charge of the Light Brigade*, de Lord Tennyson). Não obstante, devemos citar o desconforto que tal atitude por parte da banda causou em algumas apresentações na Argentina, por conta dos conflitos deste país com a Inglaterra da Guerra das Malvinas. Este dado, aparentemente desconhecido pelo guitarrista, refuta sua fala quanto a não haver nenhum problema no fato de o Iron Maiden agir de tal maneira.

<sup>182</sup> Idem.

<sup>183</sup> MCBRAIN, Chris. **Resumo de entrevista para o programa de Bruce Dickinson**. Disponível em <[http://www.icedearth.com.br/banda\\_artigos.php](http://www.icedearth.com.br/banda_artigos.php)> Acesso em: 15 novembro 2013.

<sup>184</sup> Idem.

científica a ser trabalhada no álbum seguinte. Contudo, a relação da banda com sua gravadora na época, a *Century Media*, estava muito desgastada. Sobre os álbuns que contam tal estória,<sup>185</sup> Schaffer afirma que

Isso foi planejado por anos. Deveria ter acontecido depois do *Something Wicked This Way Comes*. A trilogia que encerra aquele álbum era supostamente uma introdução. Mas depois eu decidi não renovar nosso contrato com a Century Media. E porque o *Horror Show* foi o nosso último álbum com a Century Media, eu decidi deixar isso para depois. A história foi concebida para ser um épico em duas partes. Eu comecei a caçar instrumentos diferentes pelo mundo há muito tempo. Isso tudo tem estado na minha cabeça por anos e esse era o plano. Depois que saímos da Century Media e assinamos com a SPV, tivemos os acontecimentos de 11 de Setembro e aquilo realmente me marcou. Eu não estava com cabeça para encarar os acontecimentos do *Something Wicked* e não queria que esses fossem os dois primeiros álbuns que faríamos com uma gravadora que ainda não havíamos trabalhado. Eu queria lançar um álbum e ver como as coisas estavam indo. Nós negociamos isso no acordo original. Foi algo como "Olhem, se tudo estiver OK e estivermos felizes em como as coisas estiverem se desenrolando, nós vamos fazer as duas partes".<sup>186</sup>

Percebe-se, então, que dentro de um planejamento minucioso por parte do guitarrista, tal empreitada realizada com o álbum *The Glorious Burden* encaixou-se perfeitamente.

Por fim, temos um fator que considero ter imenso peso, embora as entrevistas sobre o álbum não tendam a vê-lo sob essa perspectiva: a abertura do mercado estadunidense para obras de cunho patriótico.

O *heavy metal* é um gênero musical que não costuma ter o apoio de rádios e emissoras de televisão, pois não é um gênero musical considerado atrativo do ponto de vista comercial, salvo exceções em contextos muito

---

<sup>185</sup> Os álbuns são os anteriormente citados *Framing Armageddon* e *The Crucible of Man*. Para uma análise aprofundada de seu conteúdo, recomendaríamos um texto de nossa autoria, disponibilizado no site oficial da banda no Brasil, em: RODRIGUES, Icles. **Conceito por trás da saga 'Something Wicked'**. Disponível em <<http://www.icdearth.com.br/materias.php>> Acesso em: 27 setembro. 2011.

<sup>186</sup> BRAZIL UNDER ICED. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icdearth.com.br/entrevista45.php>> Acesso em: 28 setembro. 2011.

particulares (como os EUA durante parte dos anos 1980). Portanto, a maioria esmagadora das bandas de metal e seus subgêneros não têm, nem de longe, o público de artistas *pop*; justamente por tal situação, atingir a públicos maiores é sempre uma opção levada em conta.

Em entrevista ao site espanhol *The Metal Circus* em 2001, John Schaffer afirmou, sobre a situação de uma banda de metal nos Estados Unidos:

Há uma base de fãs mais ou menos como a que há aqui, o problema é como chegar a eles. Os EUA é um país enorme, 300 milhões de pessoas [...] Não posso colocar a culpa nos fãs dos Estados Unidos, assim como não posso colocar nos fãs espanhóis porque só agora estamos sendo conhecidos aqui [...]. É como na França; não é que os fãs não compreem nossos álbuns, é que eles estão nos conhecendo agora. O mesmo acontece com as pessoas nos Estados Unidos, há um milhão de *metalheads*, muito leais... Mas como chegar a eles?<sup>187</sup>

Posição semelhante é abordada em outra entrevista, concedida por Matt Barlow em 2001 ao site *Whiplash* onde tal dificuldade é abordada, embora de um ponto de vista mais otimista.<sup>188</sup> O livro *September 11 in popular culture* é enfático ao afirmar que o “valor do lugar da música na cultura em períodos de tumultos se tornou cada vez mais evidente”.<sup>189</sup> E vai mais além:

A indústria musical também notou as demonstrações públicas de patriotismo e respondeu de acordo. Por exemplo, *God Bless America* (2001) foi

---

<sup>187</sup> RAMOS, Sergi. **Iced Earth**. Disponível em <<http://www.themetalcircus.com/entrevista.php?id=15>> Acesso em: 28 setembro 2011. No original: "Hay una base de fans mas o menos como la que hay aqui, el problema es cómo llegar a ellos. Los USA es un país masivo, 300 millones de personas [...] No le puedo echar la culpa a los fans de los USA, igual que tampoco se la puedo echar a los fans españoles porque ahora es cuando nos estamos dando a conocer aquí [...]. Es como en Francia, no es que los fans no compren nuestros discos, es que nos están conociendo ahora. Lo mismo va con la gente de los States, hay un millón de metalheads, muy leales... pero ¿como llegas a ellos?" (tradução livre do autor).

<sup>188</sup> KENNEDY, Haggen; RIBEIRO, Debora. **Iced Earth: entrevista exclusiva com o vocalista Matt Barlow**. Disponível em <<http://whiplash.net/materias/entrevistas/001385-icedearth.html>> Acesso em: 27 setembro 2011.

<sup>189</sup> DAMICO, Amy M.; MCINTYRE, Chris. "Music". In: DAMICO, Amy M.; QUAY, Sara E. (Org). **September 11 in popular culture: a guide**. Santa Barbara: Greenwood, 2010, p. 217. No original: "the value of the place music plays in the culture in periods of turmoil became increasingly evident" (tradução livre do autor).

imediatamente ao topo do *chart* da *Billboard*, e continha uma série de músicas patrióticas [...].<sup>190</sup>

Portanto, além de todos os fatores anteriormente citados, temos o peso do contexto histórico sobre o mercado fonográfico no qual o lançamento estava inserido, teoricamente propício a abraçar obras de cunho abertamente nacionalista, ou que pudessem ser interpretadas dessa maneira. Tal perspectiva pode ter tido algum peso na decisão de Schaffer escolher lançar um álbum nesses moldes – apesar de suas falas em diversas entrevistas que analisamos não ter deixado clara esta intenção em nenhum momento. Afinal, embora muitas bandas lancem seus trabalhos de forma independente, a maioria das grandes bandas conhecidas lança seus álbuns através de gravadoras. Naquele caso, sendo o primeiro álbum pela nova gravadora, um grande montante de vendas seria muito benéfico para ambas no estabelecimento de melhores relações. Como nos aponta Douglas Kellner, “a necessidade de vender significa que as produções da indústria cultural devem ser o eco da vivência social, atrair grande público e, portanto, oferecer produtos atraentes”.<sup>191</sup>

Ainda sobre o aspecto financeiro relativo ao mercado fonográfico, temos que levar em consideração que, em uma era onde a pirataria e os *downloads* ilegais afetaram drasticamente o mercado fonográfico em geral, as apresentações ao vivo se tornaram ainda mais importantes no que concerne ao faturamento das bandas, além de outros fatores como *merchandising* de produtos que levam a marca dos artistas. Não tenho disponíveis dados a respeito da recepção do público em shows, mas algumas considerações podem ser tecidas a partir dos dados disponíveis *online* sobre a turnê de *The Glorious Burden*. A hipótese que defendemos é a de que o contexto do mercado fonográfico e o contexto social e político dos Estados Unidos, somando-se ao gosto de Schaffer por história, deram à banda um ímpeto extra para empreender uma tentativa de crescimento no mercado interno dos Estados Unidos, o mais aquecido e competitivo do mundo.

Segundo dados coletados no site *setlist.fm*, dedicado à compilação de *set lists*<sup>192</sup> e registros de shows de diversos artistas, a turnê de *The Glorious Burden* contou com quarenta e dois shows, tendo sido o primeiro realizado

---

<sup>190</sup> Idem. No original: “The music industry also noted the public's displays of patriotism and responded accordingly. For example, *God Bless America* (2001) was an immediate Billboard chart topper album that contained an assortment of patriotic songs [...]” (tradução livre do autor).

<sup>191</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia:** estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 27.

<sup>192</sup> *Set list* é o termo utilizado para se referir ao repertório de uma banda.

no dia 18 de abril de 2004 em Cleveland, Ohio, e o último em Flint, Michigan, no dia 18 de junho de 2004, uma turnê de exatos dois meses.<sup>193</sup>

O interessante sobre os dados obtidos é que, desses quarenta e dois shows executados na turnê de promoção de *The Glorious Burden*, trinta e sete ocorreram nos Estados Unidos; dos outros cinco, três ocorreram no Canadá, um na Alemanha e um na Bélgica. Isso nos permite inferir que a hipótese de ser este álbum e esta turnê uma tentativa de se investir em peso no mercado interno dos Estados Unidos é plausível (em geral, as turnês anteriores contaram com muito mais shows na Europa do que esta). Outra hipótese, que pode refutar ou complementar a primeira, é a de os promotores de shows na Europa não terem se interessado por uma turnê da banda naquele momento.

Nem todos os *set lists* dos quarenta e dois shows estão disponíveis na internet. Desta turnê, apenas dezessete se encontram *online*. Elaboramos uma tabela contando o número de vezes que as músicas de *The Glorious Burden* foram executadas ao vivo em 2004; embora não conte com todas as execuções da turnê, temos nela quase 40% das execuções da banda nos Estados Unidos e três das cinco execuções no exterior (um *set list* executado no Canadá e os *set lists* dos shows na Bélgica e na Alemanha), dados que são suficientes para um trabalho de dedução satisfatório:

MÚSICAS	EXECUÇÕES	EUA	EXTERIOR
Star-Spangled Banner	16	14	2
Declaration Day	17	14	3
When the Eagle Cries	12	12	0
Greenface	15	14	1
Red Baron/Blue Max	13	12	1
The Devil to Pay	17	17	3
Hold At All Cost	17	17	3
High Water Mark	17	17	3

Tabela 1: Execuções das músicas de *The Glorious Burden* nos dezessete *set-lists* registrados durante a turnê de promoção do álbum no site *setlist.fm*. Fonte: [www.setlist.fm](http://www.setlist.fm)

De acordo com os registros disponíveis, percebemos que o hino dos Estados Unidos não foi executado na Bélgica, apenas na Alemanha e no Canadá (assim como em todos os shows nos Estados Unidos, como esperado). *When the Eagle Cries* não foi executada fora do país, ressaltando o caráter pessoal da música para o público estadunidense. *Greenface* não foi executada na Europa, e ao contrário do que esperávamos antes de fazer

<sup>193</sup> SETLIST.FM. **Concert map**. Disponível em <<http://www.setlist.fm/stats/concert-map/iced-earth-2bd6fc9e.html?tour=Glorious+Burden+Tour>> Acesso em: 22 setembro 2013.

esta análise, *Red Baron/Blue Max* não foi executada nem na Alemanha, nem na Bélgica, embora tenha sido executada com frequência nos Estados Unidos. Músicas como *The Reckoning* e *Waterloo* só foram executadas a partir de 2007 (a banda não fez apresentações ao vivo em 2005 e 2006), esta última executada apenas na Europa. *Attila*, *Hollow Man* e *Valley Forge* não possuem registros de execução.

Embora não tenhamos dados sobre a recepção das músicas em seus diferentes contextos, percebemos que houve um cuidado minucioso por parte da banda na escolha dos *set-lists* nos diferentes locais onde a banda se apresentou durante os dois meses da turnê de promoção de *The Glorious Burden*. Esse dado é um importante reforço na hipótese de um investimento maciço no mercado fonográfico dos Estados Unidos, aproveitando todos os elementos anteriormente citados (gosto por história, contexto propício, etc.), com um remanejamento planejado de repertório de acordo com o caso.

Dissertados aspectos contextuais e materiais do lançamento do álbum, voltamos nossa análise para a forte presença de elementos de cunho ideológico na obra, que não pode ser ignorada, não só pelo papel de produtos da cultura da mídia numa sociedade permeada pelas ideologias que eles aparentam abraçar, mas para que seja possível compreender toda essa polêmica que o envolveu.

## 4 A HISTÓRIA A SERVIÇO DO MILITARISMO

“A matança agora segue  
Corpos caem como chuva [...]  
Para a boca do inferno eles marcham  
Glória, o único ganho”

*Iced Earth - High Water Mark*<sup>194</sup>

“É a mesma velha história  
Onde há sangue há morte, não glória”

*Flogging Molly - Oliver Boy (All of Our Boys)*<sup>195</sup>

O fascínio de Schaffer pela história militar dos Estados Unidos é perceptível, desde a concepção da temática do álbum até sua representação lírica, passando pelos elementos inseridos nas músicas – principalmente a faixa *Gettysburg* – que contém códigos musicais claramente inseridos pela familiaridade cognitiva com a temática em questão. Seu início conta com o hino dos Estados Unidos misturado com *Dixie*, hino dos Estados Confederados, que tentava se separar da União durante a Guerra Civil. Temos a caixa de bateria simulando toque de marcha, orquestra executando trechos que remetem a trilhas sonoras de filmes épicos em momentos onde a narrativa é mais dramática; constam, também, partes acústicas em momentos mais introspectivos e, além de tudo isso, inserções de sonoplastia objetivando complementar a narrativa, como tiros de canhão, comandos de ataque, choques de sabres e baionetas, entre outros. Trata-se de um trabalho complexo, coeso e nitidamente pautado por esmero e qualidade técnica, tanto na mixagem quanto na execução.

Além de tudo isso, é interessante perceber – como Tim Owens afirma em entrevistas – que embora Schaffer tenha permitido ao vocalista reescrever algumas músicas, estas foram justamente as que nada têm a ver com a história dos Estados Unidos: *Attila*, *Red Baron/Blue Max* e *Waterloo*,<sup>196</sup> denotando certo preciosismo quanto ao conteúdo do material. Tim Owens optou por reescrever *Red Baron/Blue Max*, e as músicas *Attila* e *Waterloo* possuem co-autoria do ex-vocalista Matt Barlow. A única música

<sup>194</sup> ICED EARTH. *High Water Mark*. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) CD 2, Faixa 3 (12 min 36 s).

<sup>195</sup> FLOGGING MOLLY. *Oliver Boy (All of Our Boys)*. Dave King [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **Speed of Darkness**. Borstal Beat Records, 2011. 1 CD (ca. 43 min). Faixa 10 (4 min 7 s). No original “It’s the same old story/Where there’s blood there’s death not glory” (tradução livre do autor).

<sup>196</sup> OWENS, T. *Iced Earth: em busca da glória*. **Roadie Crew**, São Paulo, p. 53. Abr. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.; METAL RULES. **Tim ‘Ripper’ Owens interview**. Disponível em <<http://www.metal-rules.com/interviews/IcedEarth-Ripper-Jan2004.htm>> Acesso em: 14 setembro 2013.

que foge à regra é *Hollow Man*, que é uma música totalmente introspectiva e, podemos supor, pessoal demais para que o compositor aceitasse complementações por parte de outro membro da banda.

O lançamento do álbum foi adiado pela SPV, gravadora da banda na época, para janeiro de 2004, mas já estava pronto em meados de 2003;<sup>197</sup> ou seja, estava em andamento a massiva propaganda a favor da Guerra do Iraque.

Havia dois temas constantes. Um, que o Iraque constituía uma ameaça iminente à segurança dos Estados Unidos. É preciso detê-los agora ou eles nos destruirão amanhã. O segundo, que o Iraque era responsável pelo 11 de Setembro. Ninguém dizia isso claramente; em vez disso, todos eles insinuavam que Bagdá era responsável. Em seguida afirmavam que o país planejava novas atrocidades. Estamos realmente em perigo, e por isso precisamos detê-los agora.<sup>198</sup>

A seguir, fazemos uma análise das músicas que tratam a respeito da história dos Estados Unidos, e tentamos traçar um paralelo desta com o conflito em andamento no momento do lançamento do álbum. Esta análise está fundamentada nos argumentos de Douglas Kellner, quando o mesmo afirma que “o melhor modo de desenvolver teorias sobre mídia e cultura é mediante estudos específicos dos fenômenos concretos contextualizados nas vicissitudes da sociedade e da história contemporâneas”.<sup>199</sup> Desse modo, para que possamos avaliar os produtos da indústria do entretenimento de forma crítica, devemos analisar exemplos específicos que reproduzem os discursos sociais presentes nos conflitos e nas lutas fundamentais da época.<sup>200</sup>

Ainda assim, é preciso lembrar um ponto particular da presente questão, anteriormente citado. Os produtos da cultura da mídia são construtos sociais polissêmicos desde sua confecção; não podemos encará-los como meros veículos de ideologias dominantes, tampouco como formas de entretenimento simples e descompromissadas. São “produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua

<sup>197</sup> OWENS, T. *Iced Earth: em busca da glória*. **Roadie Crew**, São Paulo, p. 55. Abr. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.

<sup>198</sup> CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 32.

<sup>199</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001, p. 12.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 13.



inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos”.<sup>201</sup> Elas englobam uma série de contradições sociais e dialogam com estas, o que, em parte, explica polêmicas a respeito de intencionalidades; isto de fato ocorreu com este lançamento, acusado, de certa maneira, de usar imagens, símbolos e questões históricas do passado para legitimar posicionamentos ideológicos do presente, conforme nos mostram as entrevistas citadas no capítulo anterior. Minha análise a seguir dissecar as canções-chave do álbum para tentar traçar um panorama crítico a respeito destas.

#### 4.1 A HISTÓRIA ‘OFICIAL’ EM *THE GLORIOUS BURDEN*

##### 4.1.1 *Declaration Day*: o romantismo da declaração da independência

Embora *The Glorious Burden* seja apresentado como um álbum temático sobre a história militar do mundo, a abertura com o hino dos Estados Unidos já é uma clara expressão de que, apesar de músicas que fogem à regra, é uma declaração de amor orgulhosa ao país de onde a banda é oriunda. A seqüência vem com a faixa *Declaration Day*, responsável por representar, de forma sucinta, a luta pela independência, com a consequente assinatura da Declaração de Independência das treze colônias.

Em sua introdução, o baterista Richard Christie faz um trabalho conjunto entre o surdo e os bumbos da bateria simulando uma batida de marcha, acompanhada de uma das guitarras executando *riffs*<sup>202</sup> com *palm mute*<sup>203</sup> e com o baixo lhe seguindo, enquanto a outra guitarra é encarregada da melodia. Ao fim deste trecho, vem o primeiro verso, cujo uso dos bumbos, acompanhados do baixo e de uma das guitarras, mantém o andamento que remete a uma marcha:

Uma situação desesperadora  
Forçados à retaliação  
A tarefa à frente é um fardo

---

<sup>201</sup> Ibid, p. 12.

<sup>202</sup> *Riffs* são progressões de acordes, intervalos ou notas que são repetidas de forma contextualizada, de modo a criar uma base para a canção, ou acompanhamento. É uma das bases mais fundamentais da sonoridade do *rock* e do *heavy metal*.

<sup>203</sup> *Palm mute* é uma técnica que consiste em pressionar levemente as cordas da guitarra com parte da palma da mão que executa a palhetada, de modo que os *riffs* soem abafados, conferindo a estes um aspecto mais grave. É uma técnica muito usada por Jon Schaffer nas composições do Iced Earth.

Homens sofrerão, isto é certo<sup>204</sup>

O primeiro verso parece se referir aos incidentes em Lexington e Concord, em 1775, onde as tropas britânicas teriam atacado colonos indefesos. Esses incidentes são comumente citados como eventos desencadeadores da guerra pela independência, já que teriam forçado os colonos a se unirem para retaliar tamanha atrocidade. O “tiro ouvindo no mundo inteiro”, como é conhecido este incidente, apesar do que tem se repetido há décadas, não foi o primeiro movimento do conflito, já que “mais de meio ano antes, [...] dezenas de milhares de milicianos patriotas e zangados atacaram juntos alguns funcionários desarmados e derrubaram a autoridade britânica em todo o estado de Massachussetts”.<sup>205</sup> Contudo, dá mais dramaticidade à história colocar os colonos como vítimas passíveis e indefesas, forçadas a retaliar, quando a própria atitude rebelde contra o poder opressor vigente, por si, foi uma atitude louvável de resistência.

Nós levantamos nossos punhos contra a tirania  
Um alto preço, a liberdade não vem de graça<sup>206</sup>

De acordo com a temática da música, o trecho claramente se refere ao levante dos habitantes das treze colônias contra a coroa britânica. Contudo, inseridos no contexto de guerra, onde a propaganda militarista enfatizava seguidamente que as intervenções militares visam proteger o povo estadunidense e manter as liberdades individuais, trechos como este acabam sendo acusados de carregar conotações ideológicas, dada a possibilidade do produto em questão permitir tais interpretações.

Na sequência temos o seguinte trecho:

Sobre esta declaração  
Nascerá uma nova e grande nação  
Onde os homens serão vistos como iguais  
Governados pelo e para o povo<sup>207</sup>

<sup>204</sup> ICED EARTH. Declaration Day. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) Faixa 2 (5 min). No original: “A desperate situation/forced to retaliation/The task ahead a burden/Men will suffer, that's for certain” (tradução livre do autor).

<sup>205</sup> RAPHAEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos: a verdadeira história da independência norte-americana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 85.

<sup>206</sup> No original: “We raise our fist to tyranny/A high price, freedom is not free” (tradução livre do autor).

<sup>207</sup> No original: “Upon this declaration/Will come a grand new nation/Where men are seen as equal/Governed by and for the people” (tradução livre do autor).

Duas das questões mais romantizadas a respeito da independência dos Estados Unidos seriam os princípios de igualdade dos indivíduos e o nascimento de uma nova e gloriosa nação. Contudo, não precisamos ir muito longe para perceber quão mitificadas são essas duas questões, já que a própria declaração nos apresenta o contrário.

No caso da suposta igualdade, sabe-se que este objetivo não se aplicava aos grupos nativos da América do Norte e aos negros, sendo que os próprios “pais fundadores” eram senhores de escravos. Na declaração, no trecho em que ela aponta os excessos do Rei George III, temos o seguinte parágrafo:

[O Rei] Instigou insurreições internas entre nós, tendo procurado provocar os habitantes das nossas fronteiras, os impiedosos Selvagens Índios, cujo conhecido permanente estado de guerra, representa a destruição indiscriminada das pessoas de quaisquer idades, sexo e condições.<sup>208</sup>

Já sobre o nascimento da ‘nova e grande nação’, a própria declaração afirma que “estas Colônias Unidas são e devem ser por direito ESTADOS LIVRES E INDEPENDENTES”.<sup>209</sup> Chomsky reitera esta afirmação, afirmando que em meados do século XIX, durante a Guerra de Secessão, “o termo *Estados Unidos* era plural, e não singular – os *estados* se uniram. O empenho em forjar uma nação exigia um grande esforço de propaganda, especialmente segundo os padrões do século XIX”.<sup>210</sup> O resultado dos esforços do governo de Abraham Lincoln em encerrar a Guerra de Secessão e manter a União foi a sustentação do mito de que as colônias objetivaram se tornar um país independente da Inglaterra.

Já no refrão, o andamento diminui de velocidade e é cantado acompanhado de *backing* vocais. Abaixo, o segundo verso do refrão:

Então nós resistimos e rezamos  
Neste Dia da Declaração  
Dai-me liberdade ou dai-me a morte  
Eu lutarei até meu último suspiro<sup>211</sup>

<sup>208</sup> CONGRESSO CONTINENTAL. **Declaração de Independência dos Estados Unidos da América (1776)**. Disponível em <[http://www.infopedia.pt/\\$declaracao-de-independencia-dos-estados;jsessionid=D6d-IRLFPznR+kMZNbs Dpg\\_\\_](http://www.infopedia.pt/$declaracao-de-independencia-dos-estados;jsessionid=D6d-IRLFPznR+kMZNbs Dpg__)> Acesso em: 15 setembro 2013.

<sup>209</sup> Idem.

<sup>210</sup> CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 94-95.

<sup>211</sup> No original: “So we make our stand and pray/On this Declaration Day/Give me liberty or give me death/I’ll fight ‘till my last breath” (tradução livre do autor).

O trecho “dai-me a liberdade o dai-me a morte” é uma referência muito clara ao longo discurso que teria sido proferido por Patrick Henry em 23 de março de 1775 em Richmond, Virgínia. Este está atualmente presente mesmo em livros didáticos, e resulta num claro apelo às armas; porém, não existe nenhum registro desse discurso; sua versão conhecida foi publicada pela primeira vez em uma publicação escrita por um advogado chamado Willian Wirt, em 1805, tendo sido o suposto discurso de Henry criado por Wirt em cima das memórias de St. George Tucker, que esteve presente no discurso.<sup>212</sup> Ou seja: o famoso e longo discurso, ainda que possa conter as ideias principais da fala de Patrick Henry, foi inventado cerca de trinta anos depois de ser proferido, num claro exercício de romantização.

Isso certamente não deslegitima a música, tampouco arrefece sua força. Ainda assim, pensamos ser justa a apresentação desta incongruência.

Segundo Ray Raphael, a “oratória belicosa, aceita sem questionamento, é pouco mais que recrutamento militar. Sentimentos nobres levam rapazes e jovens impressionáveis a oferecer a vida a serviço da nação ou da causa”.<sup>213</sup> Quando se adota a principal frase de efeito de um discurso como esse e a insere em uma música cujo instrumental poderoso e intenso – calcado durante a maior parte do tempo em um ritmo que remete a uma marcha/cavalgada e com um refrão cantado em conjunto –, se faz uso das potencialidades da música em criar ou injetar estados afetivos de forma a enxergar essa oratória de forma agradável, ou mesmo desejável. Ainda que alguns ouvintes possam ignorar essa interpretação ideológica, conscientemente ou pela simples ausência de tal conotação política, tal questão merece atenção.

Outros elementos da música ajudam-na a ter a força que ela, sendo acima de qualquer coisa, uma música de *heavy metal*, necessita. Temos um bumbo duplo constante durante a primeira parte do solo, e nos versos que antecedem o último refrão, Tim Owens canta em tons altíssimos, com seus característicos agudos estridentes, finalizando com o refrão sendo executado duas vezes. Na segunda execução, a inserção de mais camadas vocais, cerca de uma oitava acima do tom do vocal original e sua finalização, com mais um agudo estridente, encerram a canção com força. Como nos aponta Simon Firth, músicas “não são qualquer ato discursivo – ao colocar letras na música, compositores dão a elas um novo tipo de

---

<sup>212</sup> RAPHAEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos**: a verdadeira história da independência norte-americana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 167-169.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 175.

ressonância e poder”.<sup>214</sup> E, de fato, os elementos comuns ao *heavy metal* que lhe concedem força e intensidade contribuem para isso prodigiosamente.

A declaração de independência, como documento histórico, possui, atualmente, um grande apelo afetivo quando citada. Contudo, algumas questões que permeiam o documento devem ser lembradas.

Em primeiro lugar, embora ela seja vista como um documento visionário e pioneiro, apenas sintetizou os anseios das colônias – muitas das quais tinham suas próprias declarações de independência, anteriores a esta – e teve muitos de seus argumentos inspirados em filósofos europeus, como John Locke e seus escritos sobre o governo civil. A declaração de Jefferson, no contexto de sua criação, teve muito menos influência do que, por exemplo, a Declaração dos Direitos da Virgínia, de George Mason, já que

durante a época revolucionária o esboço da Declaração de Direitos da Virgínia de George Mason foi copiado ou imitado com muito mais frequência do que a Declaração de Independência. Nenhum dos sete outros estados que redigiram suas próprias declarações de direitos tomaram emprestadas expressões da Declaração do Congresso, mas quatro deles – Pensilvânia, Massachussets, New Hampshire e Vermont – copiaram trechos exatos do texto de Mason, inclusive “todos os homens nascem igualmente livres e independentes.”<sup>215</sup>

Tal romantização ocorreu no início do século XIX, “quando as lembranças da Revolução foram revividas e usadas a serviço de um nacionalismo crescente”,<sup>216</sup> com o apoio do próprio Thomas Jefferson.

Outro ponto a ser levantado é que, embora tanto a Declaração quanto a letra de *Declaration Day* dêem grande ênfase à liberdade – princípio que, podemos dizer, rege a confecção de ambas –, o governo dos Estados Unidos

afirma [...] ter direito a deter pessoas [...] no país, inclusive cidadãos norte-americanos, colocá-los em confinamento por tempo indefinido, sem acesso a

---

<sup>214</sup> FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1988, p. 121. No original: “Songs are not just any old speech act – by putting words to music, songwriters give them a new sort of resonance and power” (tradução livre do autor).

<sup>215</sup> RAPHAEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos**. Op. Cit, p. 125.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 134.

suas famílias e advogados, e mantê-los detidos, sem acusação formal, até que o presidente resolva que a “guerra contra o terrorismo”, ou como ele quiser chamá-la, tenha terminado. É assombroso. O governo se arroga o direito de negar às pessoas seus direitos fundamentais de cidadania se o ministro da Justiça simplesmente *inferir* – não é preciso ter qualquer prova – que de alguma forma a pessoa esteja envolvida em atos que possam ser prejudiciais aos Estados Unidos. É preciso voltar aos Estados totalitários para encontrar algo semelhante.<sup>217</sup>

Temos um contexto onde as liberdades individuais, tão resgatadas em discurso, não são respeitadas pelo próprio governo. Embora uma letra como *Declaration Day* possa ser interpretada como um incentivo à constante luta pela liberdade – mesmo contra a tirania de seu próprio governo –, ela parece estar mais passível de outra interpretação, mais belicosa e menos crítica. Outro exemplo do caráter polissêmico dos produtos da cultura da mídia.

#### 4.1.2 *When the Eagle Cries*: focados em redenção?

A segunda música do álbum é uma balada; trata-se de *When the Eagle Cries*, composta por Jon Schaffer. A música em questão é diretamente relacionada aos atentados de 11 de setembro; no encarte, ao lado dessa letra, temos uma ilustração do artista Leo Hao (responsável por todas as artes desse álbum) onde as torres gêmeas aparecem no horizonte de Nova Iorque como se estivessem desvanecendo, enquanto em primeiro plano uma águia chora. Duas versões foram gravadas: uma com guitarras elétricas distorcidas nos refrãos e no solo, enquanto a outra não utiliza de guitarras, sendo tocada no violão, com menos vocais estridentes do vocal principal e apenas uma camada de vocal de fundo, cantado por Jon Schaffer – uma versão mais comercial que ganhou um vídeo-clipe. A letra é idêntica em ambas as versões.

A introdução da música se dá com piano e violão. Os primeiros versos apresentam, a sua maneira, o horror dos atentados e uma nada discreta afirmação que denota o desejo de vingança que se apossou de muitos estadunidenses assim que se assimilou o que estava acontecendo naquele incidente:

Outro dia, como outro qualquer

---

<sup>217</sup> CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 40.

Repentinamente, tornou-se horror  
 Como eles puderam?  
 Por que eles fizeram?  
 Os inocentes sofreram o inferno  
 Um ato sem sentido que não é esquecido  
 Como eles puderam?  
 Eles irão pagar<sup>218</sup>

A última estrofe, que remete a sentimentos de retaliação, é seguida por um refrão que parece fazer referências semelhantes:

Quando a Águia chorar  
 Sangue fluirá  
 Quando a Águia chorar  
 Pela luta pela liberdade  
 Quando a Águia chorar  
 Nós a amamos tanto  
 Quando a Águia chorar  
 Nós sacrificaremos  
 Quando a águia chorar<sup>219</sup>

O refrão possui um forte apelo ao acompanhamento, dada sua intensidade (no momento da pronúncia do primeiro “*cries*”, bateria, baixo e guitarra aparecem, dando grande intensidade instrumental, assim como uma grande camada de vocais de fundo entra em cena cantando todas as estrofes, até que a música volta para sua roupagem acústica inicial quando o último “*cries*” é cantado. Entre as estrofes, “sangue fluirá pela luta pela liberdade”, ou “nós a amamos tanto [a liberdade], nós sacrificaremos”.

Já foi discutido neste trabalho o uso de abstracionismos como ‘apoio às tropas’ ou ‘luta pela liberdade’ para se angariar apoio popular à guerra, e isso deve ser lembrado no decorrer de toda a análise. Essa é uma característica presente não apenas do *Iced Earth*; podem ser encontradas entrevistas de outros artistas, por exemplo, que endossam essa característica de ‘luta pela liberdade’. Citamos, por exemplo, a entrevista que Zakk Wylde, vocalista e guitarrista da banda *Black Label Society*, concedeu à revista brasileira *Roadie Crew*, especializada em *metal* e *classic rock*.

---

<sup>218</sup> ICED EARTH. When the Eagle Cries. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) Faixa 3 (4 min 7 s). No original: “Another day, just like any other/out of the blue, it turned to horror/How could they?/Why would they?/The innocents suffered hell’s inferno/An senseless act that goes unforgotten/How could they?/They will pay” (tradução livre do autor).

<sup>219</sup> No original: “When the eagle cries/Blood will flow/When the eagle cries/For freedom’s fight/When the eagle cries/We love her so/When the eagle cries/We will sacrifice/When the eagle cries” (tradução livre do autor).

Nela, Zakk afirma que não é a favor do governo Bush, tampouco concorda com as razões para a invasão do Iraque, mas ressalta que sempre apoiará as tropas estadunidenses, pois elas estariam “lá para nos proteger”. Ao ser questionado pelo entrevistador sobre essa proteção – “proteger quem do que?” –, Zakk Wylde é enfático: “Proteger os cidadãos americanos, e as pessoas em todo o mundo de sujeitos perigosos”,<sup>220</sup>

Nos versos a seguir, lembrando que a música volta ao status inicial, de calma e introspecção,

Das cinzas veio uma vingança tentadora  
 Mas estamos focados, nós procuramos redenção  
 Nós somos livres  
 Nós continuaremos livres  
 Tudo que eles fizeram foi nos tornar mais fortes  
 O gigante adormecido não dorme mais  
 Se for necessário  
 Nós morreremos livres<sup>221</sup>

A ênfase nos princípios de liberdade que, ao menos no papel, regem os Estados Unidos desde sua fundação como agrupamento de colônias independentes, é gritante. O interessante do verso é que, ao contrário de outras partes da música, ele adota uma postura mais defensiva, quando afirma que a vingança é tentadora, mas o povo estadunidense estaria focado em redenção – ainda que não se tenha certeza do que essa redenção se trata. “Se for necessário, morreremos livres” possui uma interpretação muito dúbia: podem se referir tanto a uma postura militar defensiva quanto ofensiva. De qualquer forma, sabemos qual delas o governo estadunidense adotou durante a história, não agindo, nesse caso, de forma excepcional.

O andamento da música permanece, em um solo que desemboca na execução do refrão de forma semelhante à estrutura usada em *Declaration Day*, onde a segunda execução conta com os característicos gritos estridentes de Tim Owens, acompanhado de uma grande camada de vocais de apoio, dando grande intensidade às estrofes, cantadas de forma um tanto diferente quanto à ordenação.

A música possui, entre outras características, a capacidade de ser um poderoso meio com o qual podemos contar no momento de lidarmos com questões pessoais. Em momentos em que tragédias ocorrem, ou mesmo

---

<sup>220</sup> WYLDE, Z. *Black Label Society: a alma de um ícone. Roadie Crew*, São Paulo, p. 18. Jun 2007. Entrevista concedida a Thiago Sarkis.

<sup>221</sup> No original: “Out of the ashes came a tempting vengeance/But we are focused, we seek redemption/We are free/We’ll stay free/All they’ve done is make us stronger/The sleeping giant is asleep no longer/If need be/we’ll die free” (tradução livre do autor).



em momentos de mútua solidariedade por conta de algum evento catastrófico, a música pode ser um importante aliado no desenvolvimento de estados afetivos distintos, seja para se extravasar sentimentos de revolta ou estimular sentimentos solidários. Na obra intitulada *September 11 in popular culture: a guide*, mais precisamente no capítulo dedicado a música, Amy M. Damico e Chris McIntyre discutem de forma interessante essa relação entre música e sociedade após os atentados.

Depois que ficou claro que os Estados Unidos estavam sendo atacados em 11 de setembro de 2001, muitas estações de rádio pararam de tocar música a fim de providenciar a cobertura de notícias sobre a situação que se desenrolava. Mas logo, transmissões regulares foram retomadas e a música tomou seu lugar na cultura como um meio que ajudou pessoas a processarem suas reações emocionais à tragédia. A música é uma das formas culturais mais antigas praticadas pelas pessoas, e diariamente, elas são expostas a uma grande quantidade de músicas através de rádios, computadores, *iPods*, televisões, eventos públicos e mesmo elevadores.<sup>222</sup>

É de conhecimento dos fãs da banda que, no passado, Schaffer já havia se expressado pela música para lidar com a dificuldade da perda de seu melhor amigo, que é o caso da música *Watching Over Me*, presente no álbum *Something Wicked This Way Comes*, de 1998. Em entrevista, Schaffer dissertou sobre o assunto, relacionando com *When the Eagle Cries*. Segundo ele, as músicas

não têm nada sobre patriotismo Americano e mesmo “*When the Eagle Cries*” não diz que a América está certa e o resto do mundo errado. Lida apenas com um dia muito trágico na história. Eu precisei de 15 anos para lidar com a morte do meu melhor amigo e expressar meus sentimentos em uma

---

<sup>222</sup> DAMICO, Amy M.; MCINTYRE, Chris. "Music". In: DAMICO, Amy M.; QUAY, Sara E. (Org). **September 11 in popular culture: a guide**. Santa Barbara: Greenwood, 2010, p. 213. No original: “After it became clear that the United States was being attacked on September 11, 2001, many radio stations stopped playing music in order to provide news coverage of the situation that was unfolding. But soon, regular broadcasts resumed and music took its place in the culture as a medium that helped people process their emotional reactions to the tragedy. Music is one of the oldest cultural forms practiced by people, and on a daily basis, people are exposed to a barrage of music from radios, computers, iPods, televisions, public events, and even elevators” (tradução livre do autor).

música (“*Watching Over Me*”). 9/11 levou um ano e meio para eu estar apto a escrever uma letra sobre e de uma forma eu me livre dos meus sentimentos. Eu não sei o que as pessoas esperam de nós. Nós somos uma banda americana e a América foi atacada. Todos que me conhecem irão dizer que eu sou um patriota que ama o país, mas eu não sou um patriota cego.<sup>223</sup>



(Figura 04) Ilustração do encarte relativa à faixa *When the Eagle Cries*.

Dentro desse contexto, é plenamente compreensível a não existência, numa letra que discorre sobre o sofrimento das vidas inocentes perdidas nos ataques, de críticas ao governo estadunidense, já que os

---

<sup>223</sup> ROCK HARD. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icedearth.com.br/entrevistas/entrevista18.php>> Acesso em: 17 setembro 2013.

ataques foram provocados, em parte, por culpa das políticas externas que os Estados Unidos adotaram com o passar das décadas. Afinal, trata-se de um assunto muito complexo para se discorrer em uma música de cerca de quatro minutos. Ainda assim, versos que dizem “Como eles puderam? Eles irão pagar quando a águia chorar” podem facilmente ser condicionados a fazer com que o espectador veja ‘Eles’ – o Outro – como maléficos e ‘Nós’ – o povo estadunidense – como bom, de forma generalizante “num esquema tipicamente hollywoodiano que apresenta o Outro, o Inimigo, ‘Eles’, como a encarnação do mal, e ‘Nós’ como os bonzinhos, a encarnação da virtude, do heroísmo, da bondade, da inocência, etc”.<sup>224</sup>

Os ataques de 11 de setembro, assim como o afundamento do *Maine*, o afundamento do Lusitânia na Primeira Guerra Mundial, o ataque japonês a Pearl Harbor, entre tantos outros eventos, foram de grande utilidade para os adeptos de uma ideologia belicista, despertando um clima de ‘patriotismo’ favorável às iniciativas militares, que em outro contexto seriam alvo de protesto,<sup>225</sup> (ver capítulo 2). A presença de versos que incitem qualquer tipo de violência dificilmente seriam interpretados de outra maneira, como é o caso em *When the Eagle Cries*. Dessa forma, por mais que a música seja uma forma de escapismo relacionada aos sentimentos sobre os ataques, desde o sentimento de retaliação ao pesar por aqueles que morreram em atentados tão violentos – e aparentemente é efetiva nesse aspecto, dada sua carga emocional –, ela dá todas as condições para ser interpretada de uma forma muito mais agressiva do que ‘redentora’.

### 4.1.3 *The Reckoning*: a metáfora da retaliação

Dentre as músicas do álbum, aquela que julgamos ser a mais complicada de se inserir no contexto da história estadunidense é a faixa *The Reckoning (Don't Tread On Me)*, uma das faixas a ganhar vídeo-clip e o primeiro *single*<sup>226</sup> do álbum. Ela não faz nenhuma citação direta de algum evento histórico, e os elementos de sua letra que fazem eco a algo relacionado à história dos Estados Unidos remetem a dois contextos diferentes.

---

<sup>224</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 92.

<sup>225</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 97.

<sup>226</sup> *Single*, cujo equivalente costumeiramente usado no Brasil seria ‘música de trabalho’, é geralmente uma música do vintouro lançamento da banda a ser veiculada nas mídias destinadas a executar o som da banda (rádio, televisão, etc). É comum nos EUA os *singles* serem lançados em forma de CD contendo a música em questão, além de outras músicas que podem variar bastante de conteúdo (regravações, covers, versões ao vivo de músicas antigas, etc).

A frase *Don't Tread On Me* (algo como 'não pise em mim') presente no título da música e no refrão, é conhecida nos Estados Unidos por fazer parte da bandeira de Gadsden, símbolo presente durante o processo de independência do país. Criada por Christopher Gadsden, um dos líderes das tropas revoltosas da Carolina do Sul, esta consiste em um fundo amarelo com uma cascavel enrolada em posição de ataque, além da citada frase na parte inferior.<sup>227</sup>



(Figura 05) Capa do single *The Reckoning (Don't Tread On Me)*, onde aparece a bandeira de Gadsden.

A escolha da cascavel teria se dado por ser uma cobra presente somente no continente americano, além de ser um animal conhecido por ser inofensivo até que se sinta acuado. Nesse momento, ele chacoalha os guizos presentes em sua cauda, para avisar ao possível agressor do perigo, e depois ataca. Uma postura defensiva, mas que denotava perigo; postura

<sup>227</sup> O desenho desta cobra é encontrado na capa do álbum auto-intitulado do Metallica, conhecido por *Black Album*, sendo que o mesmo possui uma música chamada *Don't Tread On Me*.

essa que os colonos que lutavam pela independência viam em si mesmos.<sup>228</sup> A bandeira, inclusive, está presente na capa do *single* de *Don't Tread On Me*, lançado ainda em 2003, onde a mascote presente em diversas capas da banda, *Set Abominae*, está vestido com o uniforme azul do exército continental portando a citada bandeira.



(Figura 06) Imagem que acompanha a música *The Reckoning (Don't Tread On Me)* no encarte de *The Glorious Burden*.

Estas informações aparentemente seriam suficientes para identificar o tema da música; afinal, a história da independência dos Estados Unidos é contada, como dito anteriormente, de mote que a ofensiva dos colonos fosse vista como retaliação – e *The Reckoning* é traduzido como ‘O acerto de

---

<sup>228</sup> ROBINSON, Matthew. **A flag of conviction**. Disponível em <[http://www.claremont.org/publications/pubid.162/pub\\_detail.asp](http://www.claremont.org/publications/pubid.162/pub_detail.asp)> Acesso em: 17 setembro 2013.

contas'. Contudo, quando vemos o encarte de *The Glorious Burden* ao lado da letra, temos a foto de um pistoleiro, num cenário que remete ao que estamos acostumados a ver em filmes de *western*.

No fórum do site *songmeaning.net*, cujo espaço serve para que fã discutam os significados das músicas de diversos artistas, de todos os gêneros, encontramos uma discussão a respeito desta música que é muito interessante para encontrarmos uma definição apropriada. Nela, alguns usuários relacionam a música – e a imagem do pistoleiro – à Wyatt Earp, famoso pistoleiro das histórias do Velho Oeste, e que a letra seria influenciada pelo filme *Tombstone*, de 1993, protagonizado por Kurt Russel. Um dos usuários do fórum usando o *nickname* de *shadarlogoth* afirma que o personagem Doc Holiday – pistoleiro que de fato existiu, interpretado por Val Kilmer – diz, neste filme: “Não se engane, não é vingança que ele está buscando. É um acerto de contas”, que é condizente com parte do refrão da música, a ser apresentado adiante.<sup>229</sup>

Temos aí duas interpretações cujos indícios são plausíveis. Contudo, o conteúdo lírico não possui nada claramente definido, e mesmo no fórum acima citado as discussões sobre o significado da letra são intensas, tendo um número considerável de membros que acredita ter a música relação direta com os ataques de 11 de setembro quanto ao seu conteúdo.

O motivo de tal interpretação é facilmente identificado quando analisamos a música. Sendo uma das mais rápidas e agressivas da carreira da banda até então, é a música em que Tim Owens passa a maior parte do tempo cantando agressivamente, de forma estridente. A música começa já no refrão:

O destino nos chamou  
É o acerto de contas  
Desta vez é por sangue  
Não pise em mim  
Vingança não é justiça  
É o acerto de contas  
Desta vez é por sangue  
Não pise em mim<sup>230</sup>

<sup>229</sup> SONGMEANINGS. **Iced Earth – The Reckoning (Don't Tread On Me)**. Disponível em <<http://songmeanings.com/songs/view/3530822107858494009/>> Acesso em: 17 setembro 2013. No original, “Make no mistake, it's not revenge he's after. It's a reckoning” (tradução livre do autor).

<sup>230</sup> ICED EARTH. **The Reckoning (Don't Tread On Me)**. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) Faixa 4 (4 min 57s). No original: “Destiny's called us/It's the reckoning/This time it's for blood/Don't tread on me/Revenge is not justice/It's the reckoning/This time it's for blood/Don't tread on me” (tradução livre do autor).

Em um contexto de Guerra do Iraque, sob a desculpa de relação entre Bagdá e o 11 de setembro, uma letra falando em acerto de contas em um álbum como este certamente seria interpretada como uma letra relacionada aos atentados. Alguns outros trechos dessa música, intercalados pelo refrão, endossam essa interpretação:

Você foi longe demais desta vez  
 Por este crime hediondo  
 Você conhecerá a derrota  
 Implorando de joelhos

Um a um vocês cairão  
 As costas contra a parede  
 Não há para onde virar  
 Vocês certamente queimarão

[...]

O verdadeiro mal cresce em você  
 Você é apenas um tolo manipulado  
 O covarde que se esconde  
 Vomitando suas mentiras

[...]

Nascido na destruição, criado na agonia  
 Esta é minha salvação?  
 Destas cinzas, eu sou sua devastação<sup>231</sup>

Douglas Kellner aponta que o público em geral “aprende a sentir prazer quando os “malvados” são violentamente eliminados”,<sup>232</sup> não sem razão. A demonização do inimigo, adotando a anteriormente citada postura de inocência e fazendo paralelos com o mito da ‘inocência ferida’ das histórias da independência dos Estados Unidos, é fundamental para que ideologias belicistas, apropriando-se desse discurso, angariem apoio popular. A letra de *The Reckoning* é mais do que propícia para esta

---

<sup>231</sup> No original: “You went too far this time/For this heinous crime/You will know defeat/Begging on your knees/One by one you'll fall/Your back against the wall/Nowhere to turn/You're sure to burn [...] True evil broods in you/You're just a brainwashed fool/The coward close that hides/Spewing forth his lies [...] Born of destruction, bred in agony/Is this my salvation?/From these ashes, I am your devastation” (tradução livre do autor).

<sup>232</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 57-58.

interpretação, e o último verso aqui colocado, de fato, remete a um suposto acerto de contas motivado pelos atentados de 11 de setembro, seja apenas coincidência ou não.

#### 4.1.4 *Greenface*: a exaltação dos *Navy SEALs*

A música seguinte, *Greenface*, tem como temática os *Navy SEALs*, um grupo militar estadunidense conhecido por ser a equipe mais bem treinada entre todas as forças especiais que atuam pelos Estados Unidos.

Uma das coisas que mais chamam a atenção nessa música é a agressividade de sua letra. O instrumental em si não possui nenhum grande destaque, sendo relativamente repetitivo durante quase toda sua execução, mas o conteúdo lírico é bem explícito.<sup>233</sup>

Um guerreiro nas profundezas de minha alma  
Aterrorizo o mal que está fora de controle  
Na terra, no ar, no mar<sup>234</sup>

A última dessas três estrofes faz referência direta à definição do nome do grupo: *SEAL* é uma sigla para *Sea* (mar), *Air* (ar) e *Land* (terra), já que os *Navy SEALs* são treinados para atuar nos três ambientes.

Chamam a atenção dois elementos nas estrofes citadas; o primeiro é “o mal que está fora de controle”. Essa definição de ‘mal’ está em consonância com o que foi apresentado anteriormente, sobre as dicotomias entre ‘Eles’ e ‘Nós’, o ‘Outro’ maléfico em contraste com o ‘Nós’. O outro elemento é a estrofe de abertura, que pode ser interpretada não apenas como uma simples descrição, mas também um incentivo ao serviço militar. Ainda que essa interpretação possa soar forçada, ou desnecessariamente polêmica, é fato notório que o governo dos Estados Unidos conhece o poder da cultura da mídia de influenciar ao alistamento militar; Douglas Kellner nos conta – em nota de rodapé de seu livro “Cultura da mídia” – que o exército dos Estados Unidos “começou a pendurar cartazes do *Rambo* ao lado de fora de suas agências de recrutamento, na esperança de seduzir recrutas”,<sup>235</sup> na época de seu

<sup>233</sup> Recordamos de termos lido em algum lugar que a música *Greenface* foi escrita pelo fato de Jon Schaffer possuir amigos que fazem parte das forças especiais em questão, mas não possuímos a referência de tal informação. De qualquer forma, é importante frisar esta possibilidade.

<sup>234</sup> ICED EARTH. *Greenface*. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) Faixa 5 (3 min 5 s). No original: “A warrior down to the depths of my soul/I terrorize evil thats out of control/On land, in the air, at sea” (tradução livre do autor).

<sup>235</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Baur: EDUSC, 2001, p. 96.



lançamento, dado o enorme sucesso deste filme. Já Chalmers Johnson, se referindo ao contexto da Guerra no Iraque acrescenta dados importantes:

É importante atentar para questões de demografia e marketing, quando se pensa em organizar e manter um exército composto inteiramente de voluntários; até recentemente, os principais slogans de recrutamento eram: “Seja tudo o que você for capaz de ser” e “Um Exército de um só” (sugerindo que o exército é essencialmente um conjunto de individualistas americanos). Um recurso que vem sendo usado é um jogo de computador gratuito chamado *America’s Army*, que visa a seduzir adolescentes vidrados em tecnologia. No outono de 2002 mais de 500 mil cópias do jogo foram baixadas do site *americarmy.com*, e agora os recrutadores distribuem CDs desse jogo aos candidatos em potencial. Durante o verão de 2002, muitas revistas de videogame incluíram os CDs em seus exemplares.<sup>236</sup>

Não queremos afirmar com essas observações que Jon Schaffer estivesse, de alguma forma, ligado ao governo, ou sendo incentivado por este para inserir tais elementos em suas músicas, porque nada sustentaria tal hipótese. Devemos, contudo, refletir sobre o fato de que tais elementos como a romantização da carreira militar e ingresso em forças especiais para ‘combater o mal’ é fundamental em um momento de constante recrutamento militar, pois este tipo de linha de pensamento é deveras sedutora, ainda mais em um contexto de despertar de ‘patriotismo’, como foi o caso do período entre o 11 de setembro e a Guerra do Iraque.

A letra continua, mantendo uma postura ainda mais agressiva.

Eu me alimento de perigo  
 Minha pintura de guerra,  
 A última coisa que meus inimigos vêem  
 Seus dentes e suas orelhas  
 São troféus para mim  
 Na terra, no ar, no mar  
 Eu estarei onde o metal encontra a carne<sup>237</sup>

<sup>236</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 115-116.

<sup>237</sup> No original: “On danger I feed/My warpaint,/The last things my enemies see/Their teeth and their ears/Are trophies for me/On land, in the air, at sea/I’ll be where the metal meets the meat” (tradução livre do autor).

Recebendo o maior aumento do orçamento de defesa de 2003 – cerca de 20%, chegando a alcançar 3,8 bilhões de dólares –, os diversos grupos das forças especiais dos Estados Unidos são conhecidos por sua truculência e atos de violência acima do que se esperaria de conflitos armados.<sup>238</sup> Uma música que infere a coleta de partes humanas como troféus de guerra e diz que os *Navy SEALs* estão onde o metal encontra a carne nos soa como um enorme desserviço a qualquer ideia pacifista. Ademais, foram distintas forças especiais dos Estados Unidos responsáveis por algumas das maiores atrocidades cometidas ao redor do globo (especialmente na América Latina), direta ou indiretamente, desde meados do século XX (ver capítulo 2).

#### 4.1.5 *Valley Forge*: a resignação diante do dever

Uma das últimas músicas do CD 1 é *Valley Forge*, destinada a representar o sofrimento dos soldados no acampamento em Valley Forge, no fim de 1777, em pleno inverno, além de servir, segundo as palavras de Jon Schaffer, como “um chute na bunda dos adolescentes americanos”.<sup>239</sup> O guitarrista reforça em entrevistas a respeito desse lançamento que os jovens estadunidenses não se interessam por sua história, e que isso seria lamentável.

Não cremos ser legítimo, em nossa posição na área de história, discordar de tal afirmação. Contudo, devemos estar cientes de que as diferentes versões de uma mesma história podem servir a interesses políticos, sociais e econômicos distintos; a exaltação e o resgate da história devem sempre ser compreendidos de modo crítico e contextualizado, e é por esse motivo que nos propomos a dissecar o trabalho de Schaffer em representar a história à sua maneira

A história do acampamento em Valley Forge se popularizou a partir da narrativa de F. Van Wyck Mason em *The winter at Valley Forge*. A obra mostra soldados pacientemente resignados diante do frio e da neve pelo bem de seu país, contendo dois elementos principais: a paciência e a im placabilidade da natureza.<sup>240</sup>

A letra de *Valley Forge* representa esses dois elementos com ênfase, acompanhada de um instrumental que ajuda a criar uma sensação de crescimento, até o refrão; no início, os *riffs* cavalgados habituais no instrumental do Iced Earth são executados no violão, sendo seguido por

<sup>238</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**, Op. Cit., p. 151.

<sup>239</sup> ROCK HARD. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icedearth.com.br/entrevistas/entrevista18.php>> Acesso em: 17 setembro 2013.

<sup>240</sup> RAPHAEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos**: a verdadeira história da independência norte-americana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 101-102.

baixo e bateria após as primeiras estrofes. Sua letra incita o ouvinte a se imaginar estando na situação de um soldado no acampamento em Valley Forge.

Feche seus olhos e imagine  
 O soldado em Valley Forge  
 O sofrimento pelo qual ele passou era real  
 Fome, guerra total  
 Ainda em seus olhos  
 A vontade de ferro de vencer  
 E pela causa ele não vai ceder<sup>241</sup>

Temos aí os elementos que dão dramaticidade à história: guerra, fome, frio e sofrimento resignado diante do dever. Em seguida, temos o refrão, que faz referência direta ao presente, remetendo a entrevistas onde Schaffer afirma ser Valley Forge uma lição para os jovens e para aqueles que desmerecem a importância da história. Nesse ponto, o instrumental se completa com as guitarras distorcidas, dando intensidade máxima ao instrumental, além dos muito utilizados vocais de fundo, acompanhando o vocal principal.

Ele olharia para nós agora  
 Com raiva e desgosto?  
 Suas políticas,  
 Um direito de nascença e nossa crença  
 Nós deixaremos a ignorância e a preguiça  
 Trazerem nossa morte?  
 Complacência,  
 Nós estamos cegos com nossa ganância<sup>242</sup>

No verso seguinte, é dada uma ênfase maior ao sacrifício em nome da causa, voltando à estrutura dos versos, com violões substituindo as guitarras distorcidas:

Descalço, mãos congeladas e ensanguentadas  
 Seu mosquete nas mãos, um punho de ferro

---

<sup>241</sup> ICED EARTH. Valley Forge. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) Faixa 9 (4 min 48 s). No original: “Close your eyes and imagine/The soldier at Valley Forge/The suffering that he endured was real/starvation, total war/Yet in has eyes the iron will to win/And for the cause, he won't relent” (tradução livre do autor).

<sup>242</sup> No original: “Would he look upon us now/In anger and disgust/His politics/A birthright and our creed/Will we let ignorance and laziness/Bring our demise/Complacency,/We're blinded by our greed” (tradução livre do autor).

E pela causa, ele tem apenas um arrependimento  
Ele só tem uma vida para dar<sup>243</sup>

Após uma nova execução do refrão, a música contém um solo marcante, voltando para o andamento brando do início, fazendo nova menção ao sacrifício dos soldados e agradecendo pela liberdade conquistada, seguida do refrão sendo executado por mais vezes, contando com os agudos estridentes de Owens para dar ênfase a alguns fraseados e um solo de encerramento.



(Figura 07) Imagem que acompanha a letra de *Valley Forge* no encarte de *The Glorious Burden*.

---

<sup>243</sup> No original: “Standing barefoot, frozen bloody hands/His musket clutched, an iron grip/And for the cause, he has but one regret,/He’s only got one life to give” (tradução livre do autor).

O conteúdo lírico de Valley Forge possui as mesmas características que, por exemplo, *Declaration Day*: se apoia em uma história carregada de mitificação e possui um apelo considerável ao uso político no presente, carregando uma conotação belicista.

O sofrimento resignado que o mito de Valley Forge defende não apenas é antipatriótico – por ignorar os detalhes considerados pouco nobres da história – quanto incorreto. Os soldados do Exército Continental inúmeras vezes saquearam as redondezas de seus acampamentos atrás de comida, sapatos e outros artigos de necessidade, haja vista que o Congresso não tinha verba o suficiente para sustentar todos os destacamentos; isso sem contar o fato de que a maior parte desse exército era formada por pessoas de classes muito baixas: o exército “tornou-se representativo não da população americana, mas apenas de suas classes mais baixas: homens e rapazes pobres, trabalhadores braçais e aprendizes e até índios e ex-escravos”.<sup>244</sup> Além disso, o inverno naquele ano, segundo constam nas descrições e fontes disponíveis, teria sido um dos mais amenos, ao contrário do inverno de dois anos depois, “o clima mais inclemente dos últimos quatrocentos anos”,<sup>245</sup> que os soldados tiveram que encarar.

Por que a história oficial adotou Valley Forge como exemplo, ao invés do massacrante inverno de dois anos depois, enfrentado pelos soldados em Morristown? Raphael nos responde da seguinte maneira:

A resposta, em resumo, é que Valley Forge se encaixa melhor na história que queremos contar, enquanto Morristown é quase um motivo de vergonha. Em Valley Forge, diz a lenda, os soldados sofreram em silêncio e com resignação. Mantiveram-se fiéis ao seu comandante. Em Morristown, por outro lado, amotinaram-se – e isso não combina com o tema do “soldado sofredor”.<sup>246</sup>

A ênfase no tema do ‘soldado sofredor’ é, a meu ver, o ponto fulcral da canção, uma lição de sacrifício que o compositor deseja passar adiante. “*Valley Forge* lida com soldados americanos que sofreram e se sacrificaram muito pela nossa liberdade. O que diria esses soldados se pudesse ver o que acontece hoje?”<sup>247</sup> são as palavras de Schaffer em uma entrevista do

---

<sup>244</sup> RAPHAEEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos**: a verdadeira história da independência norte-americana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 103.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>246</sup> *Idem.*

<sup>247</sup> ROCK HARD. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icdearth.com.br/entrevistas/entrevista18.php>> Acesso em: 17 setembro 2013.

período de promoção de *The Glorious Burden*. Não é possível ter certeza ao que Schaffer se refere por “o que acontece hoje”, mas podemos refletir a respeito de um detalhe: o ‘sacrifício heróico’ e a glória do sofrimento por seu país e por ideais supostamente coletivos possui um grande apelo na oratória militar, como já discutimos anteriormente. Os esforços para a conquista de recrutas nos EUA são notórios, como no caso da Guerra do Iraque, já que

recrutar e reter pessoal suficiente para fazer funcionar os postos avançados e os navios do império é uma tarefa de tempo integral. Os militares se tornaram extremamente criativos em encontrar meios para atrair rapazes e moças a se alistarem. Um procedimento padrão dos agentes de recrutamento é obter nomes, endereços e números de telefone de estudantes de uma escola da comunidade e depois inundar suas residências com telefonemas e cartas não-solicitadas, vídeos pró-guerra e camisetas com slogans. As mensagens visam pais e alunos, e realçam os benefícios de servir nas forças armadas, incluindo uma possível ajuda financeira para educação universitária.<sup>248</sup>

Dessa forma, a história corre o risco de atender a interesses políticos do presente. Ainda que o autor das canções defenda que suas letras são apenas representações de uma história da qual sente orgulho, os usos políticos de obras como *The Glorious Burden* estão acima da vontade daqueles que as produzem. Um ponto já discutindo, mas que deve receber ênfase até o fim deste trabalho.

#### 4.1.6 *Gettysburg*: as glórias do sacrifício idealista

No segundo disco que compõe o álbum (presente na versão dupla, a única que saiu no Brasil), temos as três faixas que, juntas, formam a faixa épica *Gettysburg (1863)*. Trata-se de uma letra imensa, que mereceria uma análise deveras complexa, – desnecessária para nossa argumentação, até aqui insistentemente desenvolvida. Contudo, julgo ser interessante trazer ao leitor algumas questões fundamentais sobre as três faixas que a compõem: *The Devil to Pay*,<sup>249</sup> *Hold At All Costs*<sup>250</sup> e *High Water Mark*.<sup>251</sup>

<sup>248</sup> JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 130.

<sup>249</sup> ICED EARTH. *The Devil to Pay*. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) CD 2, Faixa 1 (12 min 13 s).

Metade do encarte de *The Glorious Burden* é dedicada apenas a esta faixa. Há nele uma interessante introdução por parte de Jon Schaffer dissertando sobre os motivos que lhe levaram a compor o álbum e, principalmente, a música. Nela, o guitarrista conta sobre como a história da batalha de Gettysburg – travada entre o dia 1 e 3 de julho de 1963 – tem um grande poder sentimental sobre ele. Cerca de cinquenta mil pessoas morreram nos três dias de batalha, sendo cerca de 23.000 soldados da União e 28.000 soldados Confederados.<sup>252</sup> A batalha teria sido o ponto da Guerra Civil onde os estados do Sul passaram a sofrer um acentuado declínio, ficando cada vez menos aptos a manter o conflito. No decorrer das letras, Schaffer faz diversas inserções explicando passo a passo o motivo tanto da presença das letras quanto de elementos musicais, e os motivos de suas escolhas.

Um dos pontos interessantes a respeito do conflito é que foi nesse período, principalmente, que alguns dos mitos mais repetidos da história dos Estados Unidos começaram a ganhar força. Como citamos anteriormente, uma história comum aos Estados sobre a formação de uma nação era fundamental para os partidários de Lincoln, que lutavam para manter a união entre eles.

Além de sua duração e a já citada riqueza de detalhes, as três partes de *Gettysburg* possuem duas diferenças fundamentais das demais faixas do álbum: sonoplastia de guerra (tiros de canhão e mosquetes, choques entre baionetas, gritos, etc.) e a participação da Orquestra de Praga em diversos momentos. Estes dois elementos são fundamentais para dar à obra a carga emocional que ela carrega, e da qual Jon Schaffer se orgulha. Este se refere à música no texto do encarte como um “trabalho de amor”.<sup>253</sup>

É importante dedicar uma atenção especial à forma com a qual a orquestra é utilizada.

Códigos musicais culturais e cinemáticos possuem uma relação estreita. Em nosso contexto atual, um grande acúmulo de referências audiovisuais está presente nas culturas cotidianas, e estas referências muitas vezes são oriundas do cinema ou da televisão. Um excelente exemplo para esta argumentação são as conhecidas trilhas sonoras compostas por Ennio

<sup>250</sup> ICED EARTH. Hold At All Cost. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) CD 2, Faixa 2 (7 min 6 s).

<sup>251</sup> ICED EARTH. High Water Mark. J. Schaffer [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. **The Glorious Burden**. Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min) CD 2, Faixa 3 (12 min 36 s).

<sup>252</sup> GRANT, R.G. **Battle: a visual journey through 5,000 years of combat**. Londres; DK, 2005, p. 228.

<sup>253</sup> Para aqueles que não têm acesso ao texto original, a tradução do texto introdutório e de todas as observações no encarte podem ser encontradas em: NETO, Antônio. **Prefácio e comentários de Jon Schaffer sobre "Gettysburg" traduzidos**. Disponível em <[http://www.icedearth.com.br/banda\\_artigos.php](http://www.icedearth.com.br/banda_artigos.php)> Acesso em: 19 setembro 2013.

Morricone para os *western spaghetti*<sup>254</sup> dirigidos por Sergio Leone. Elas se tornaram uma referência de áudio imediata, que remetem ao contexto do ‘velho oeste’ sempre que executadas em quaisquer lugares; seus códigos culturais (como o exemplo dos assovios executando melodias) são facilmente reconhecíveis, e mesmo obras de outros compositores do gênero *western*, como Luis Bacalov, possuem alguns desses elementos facilmente identificáveis cognitivamente, mesmo que um espectador leigo não consiga pontuá-los individualmente por falta de conhecimentos técnicos.

Trilhas sonoras remetendo a cenas épicas de batalhas são abundantes no cinema, tanto em filmes de guerra como em outras obras, e sua principal função é a de, em consonância com os aspectos visuais e narrativos textuais do filme, criar estados emocionais. Julgo ser possível afirmar que a música, como opina Simon Frith, “pode transmitir e esclarecer o significado emocional de uma cena, os sentimentos ‘reais’ dos personagens envolvidos nela”.<sup>255</sup> Embora estejamos analisando uma obra musical desligada de um contexto cinematográfico, estes códigos musicais citados estão fortemente presentes, carregados de significados que amplificam a experiência do ouvinte.

No decorrer das letras são mencionadas demonstrações de sacrifício, como a investida dos homens do Coronel Joshua Laurence Chamberlain no segundo dia de batalha, que, sem munição, posicionaram as baionetas nos mosquetes e atacaram os Confederados, já que não poderiam abrir caminho. A letra de *Hold At All Cost* é dedicada majoritariamente a este evento.

Já *High Water Mark* é dedicada, principalmente, à investida das forças do General Robert. E. Lee contra os soldados da União, que resultou em um retumbante fracasso e na derrota definitiva dos Confederados na batalha. A glória de enfrentar a morte pela causa é uma constante no decorrer da obra, reforçada pela sonoplastia de guerra e a orquestra, imputando à obra um peso dramático intenso; conforme dito, remetem a trilhas sonoras de filmes épicos, e possuem sua função emocional.

Em nosso presente, a exaltação do sacrifício dos soldados não é estranha. “Os jornalistas ‘embutidos’ falam do sofrimento dos fuzileiros navais, que sentem muito calor e são alvos de tiroteios constantes”,<sup>256</sup> afirma Noam Chomsky, de forma correta. Em outra obra sua, o autor

<sup>254</sup> Gênero de filmes de ‘faroeste’ italianos, filmados normalmente na Itália ou na Espanha, representando o período do ‘velho-oeste’ dos Estados Unidos, que compreende, aproximadamente, os cerca de trinta anos entre 1860 e 1890.

<sup>255</sup> FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1988, p. 134.

<sup>256</sup> CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 117.



aponta a ênfase que se dá na manutenção da obediência às ‘virtudes marciais’. “Se você quer ter uma sociedade violenta que use a força pelo mundo afora para atingir os objetivos de sua elite doméstica, é necessária a devida valorização das virtudes marciais, sem inibições doentias quanto ao uso da violência”.<sup>257</sup>

Parte fundamental da propaganda favorável às investidas militares passa pela identificação do público, consumidor da cultura da mídia, com os soldados e tropas que atuam dentro e fora do país. É fundamental que seja feita um esforço de humanização, de modo a facilitar a concordância da opinião pública com o sacrifício dos homens das forças armadas, que supostamente lutam pela liberdade dos demais. Sobre a Primeira Guerra do Golfo, Kellner nos conta que

o consenso favorável à guerra foi obtido por meio de uma identificação entre o público e as tropas, conseguida de várias maneiras. A TV apresentava imagens ao vivo, através de “comunicados do deserto”, em que se viam figuras simpáticas de jovens americanos de ambos os sexos “expostos ao perigo” a serviço da pátria. Os noticiários de televisão que tratavam das famílias dos soldados também criavam mecanismos de identificação, principalmente porque muitos deles eram reservistas, obrigados a deixar emprego e família, o que os transformava em objeto de solidariedade, empatia e identificação para aqueles que fossem capazes de ver-se em situação semelhante. Também era frequente mostrar grupos formados em igrejas e escolas para manter correspondência com as tropas sediadas na Arábia Saudita, ligando-se assim mais intimamente os que estavam em casa aos que se encontravam fora. [...] as pessoas também se ligavam às tropas por meio do ritual de exibição de fitas amarelas, de cânticos e do desfaldar da bandeira em demonstrações favoráveis à guerra, além de ingressarem em vários grupos de apoio.<sup>258</sup>

Diante desse tipo de informação, é relativamente simples compreender o motivo pelo qual um álbum como *The Glorious Burden*

---

<sup>257</sup> \_\_\_\_\_. **Controle da mídia:** os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 30.

<sup>258</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia:** estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Baur: EDUSC, 2001, p. 275-276.

recebeu críticas tão severas de alguns veículos da imprensa, como apresentamos no capítulo anterior.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quem controla a narrativa, controla a história. Essa é uma mensagem poderosa. Os que a ignoram permanecerão cegos para a manipulação dos outros, mas os que a aceitarem [...] serão capazes de questionar o abuso da autoridade e assumir o controle do seu destino.*

Ray Raphael<sup>259</sup>

Durante a escrita desse trabalho, tentamos na medida do possível equilibrar as críticas que tecemos ao conceito ‘patriótico’ do álbum *The Glorious Burden* com uma análise de todo o contexto que envolveu sua criação e lançamento, de acordo com todos os dados e entrevistas que nos foram possíveis apurar.

Do nosso ponto de vista, a música é uma das formas de expressão mais espontâneas de homens e mulheres ao redor do mundo. Ela permite que a miríade de sentimentos com os quais nos identificamos sejam encontrados nos mais distintos trabalhos musicais, tenham eles conteúdos líricos ou não. E, na posição de produtor de conteúdo musical, qualquer indivíduo pode – e pensamos que deve – colocar seus sentimentos da forma que bem lhe aprouver em suas obras. O objetivo desde trabalho – e isso é algo que nos vemos na obrigação de ressaltar e defender – não é, e jamais será, incentivar qualquer tipo de censura, uma das mais nocivas atitudes diante de exemplares da cultura da mídia, por mais passíveis de críticas que estes sejam.

O que propomos aqui é o desenvolvimento de criticismo; analisar profundamente, com todos os recursos que forem possíveis, os produtos da cultura da mídia – ou ‘indústria do entretenimento’, ou qualquer outro nome que lhe parecer aplicável. Termos consciência dos aspectos contextuais que permeiam os produtos com os quais nos deparamos e consumimos é, em nossa opinião, um gesto importante rumo a uma maior compreensão do mundo ao nosso redor. É um trabalho intelectual de emancipação que, se bem aplicado, nos afasta de possíveis manipulações e usos políticos e ideológicos destes mesmos produtos; usos que, muito comumente, os seus próprios produtores abominam e rechaçam, mas sobre os quais por vezes não têm controle.

Temos um grande número de análises de obras diversas da cultura da mídia – do cinema à música – disponíveis em livros, sites e revistas,

---

<sup>259</sup> RAPHAEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos**: a verdadeira história da independência norte-americana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 299.

embora nem sempre seja simples encontrá-las. Nosso intuito com este trabalho foi contribuir dentro da área dos estudos da produção cultural dentro do gênero onde exercemos participação ativa – atuando em bandas ou produzindo músicas por conta própria, comprando álbuns e indo a concertos – e temos segurança em caminhar, podendo fazer uma análise menos passível de lacunas por desconhecimento de campo.

E o álbum escolhido para esta longa digressão foi justamente um dos que, durante muitos anos, foi um dos que mais ouvimos. Mesmo cientes dos diversos problemas – ao menos é assim que os encaramos, e entendemos perfeitamente que não seja assim para todos os ouvintes – que o álbum contém, continuamos a admirá-lo por perceber, acima de tudo, que se trata de fato de um ‘trabalho de amor’, como diz seu principal criador, Jon Schaffer.

A relação de *The Glorious Burden* com a paixão de Schaffer pela história – e ainda que este não admita, suas relações com a política – é reforçada por um acontecimento posterior ao contexto de *The Glorious Burden*: a formação de uma banda paralela, onde Jon Schaffer é vocalista, chamada *Sons of Liberty*, uma banda destinada a dissertar sobre aspectos relativos à política nos Estados Unidos, com claras intenções de conscientização (a partir dos pressupostos que Schaffer considera corretos). Possivelmente, o ímpeto de criação deste grupo, cujas atividades são tímidas diante do Iced Earth – prioridade de Jon – ocorreu após as duras críticas que a banda recebeu pelo lançamento de *The Glorious Burden*. Talvez voltemos a essa questão em trabalhos futuros.

Contudo, nos sentimos na obrigação de reforçar, uma vez mais, o motivo pelo qual esse suposto patriotismo presente no álbum, ainda mais naquele contexto, é problemático. Mais ainda, apresentamos a partir da argumentação de Ray Raphael o motivo de julgarmos esse conceito de patriotismo passível de crítica, ou mesmo inadequado:

Esse passado patriótico inventado, consagrado como “patriótico”, pinta um auto-retrato elogioso da nossa nação. Posamos diante do espelho com as nossas melhores roupas. Quando fitamos os nossos galantes heróis da Revolução, louvamos o que achamos que é ser americano. Tornamos o nosso país perfeito – se não agora, pelo menos no passado mítico – e, por meio da ideia reconfortante de uma América ideal, fixamos o nosso posicionamento. Sentimo-nos mais seguros no mundo confuso e em constante mudança de hoje em dia quando conseguimos nos basear numa tradição honrada.

Mas isso é de fato “patriotismo”? Só de um ponto de vista estreito e desatualizado podemos vê-lo assim. Embora promova a boa cidadania, o nosso passado inventado leva na direção oposta. Aparentemente encoraja-nos a agir com heroísmo, mas, na verdade, tira-nos nossa força. Amesquinha a soberania popular, o espírito revolucionário que impulsionou os norte-americanos rumo à independência. Deixa-nos assombrados com astros super-humanos. Encoraja-nos a seguir líderes que ostensivamente sabem mais do que nós. Desencoraja o cidadão comum a agir em eu próprio nome. Promove uma nostalgia passiva por um passado irrecuperável. Estimula o militarismo e glorifica a guerra.<sup>260</sup>

Os produtos da cultura da mídia não são por si só ‘conservadores’, ou mesmo ‘progressistas’; eles costumam abraçar os diversos posicionamentos conflitantes na sociedade, de forma a agradar o máximo possível de adeptos, mesmo que sejam todos de um único nicho de mercado. Esses produtos “incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos [...] que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente”.<sup>261</sup>

E quando, de alguma forma, estes produtos apresentarem a guerra como algo desejável, eles devem, de imediato, ser encarados com desconfiança e criticismo, antes de qualquer adesão viabilizada por um prazeroso escapismo. A guerra, em termos gerais, não é um lugar onde, ao contrário do discurso romântico, encontramos a glória de morrer por um ideal. Ainda que aquele que perece em campo de batalha possa se sentir dessa maneira, mais comumente estes homens e mulheres lutam – no caso dos exércitos estadunidenses nas intervenções pelo globo – por interesses privados, mascarados de defesa, prevenção ou justiça. Muitos dos que sobrevivem voltam desses conflitos carregados de doenças que lhes debilitam corpo e mente, desde veteranos do Vietnã afetados pelos efeitos do agente laranja a veteranos do Iraque intoxicados pela pólvora de suas munições.

Já a história não é um amontoado de informações factuais, onde existe a ‘verdade’ e a ‘mentira’, a despeito de Jon Schaffer se referir aos supostos perigos de não se ensinar a ‘história verdadeira’,<sup>262</sup> como se fosse

---

<sup>260</sup> Ibid., p. 19-20.

<sup>261</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**, Op. cit., p. 140.

<sup>262</sup> ROCK HARD. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icdearth.com.br/entrevistas/entrevista18.php>> Acesso em: 17 setembro 2013.

possível classificá-la dessa forma tão facilmente. Ela é uma área onde as diferentes interpretações se digladiam, onde os diferentes projetos de progresso, diferentes ideologias e distintas visões de mundo dialogam intensamente, advogando para si posicionamentos tidos como certos ou verdadeiros. Essa história positivista, carregada de características contemporâneas ao seu desenvolvimento, ainda que não deva ser descartada como inútil, é deficiente; se não fosse, não teríamos tantas correntes historiográficas distintas surgindo, principalmente, no decorrer do século XX.

Esperamos que as reflexões aqui apresentadas possam esclarecer aos leitores a amplitude do caráter polissêmico dos produtos da cultura da mídia, servindo de referência para que estes possam exercer reflexões semelhantes a respeito de outras produções, sejam elas músicas, quadrinhos, teatro, literatura, cinema, seriados, entre outros, sem que isso afete a afinidade dos leitores com os produtos que analisam. Estar esclarecido dos diferentes significados passíveis de avaliação negativa em um produto – como no caso analisado, a música – não significa que este não possa ser apreciado pelas suas virtudes, ou mesmo a sua estética. Ter plena consciência das relações entre a estética e a ideologia em um objeto não necessariamente requer um repúdio absoluto, ou adesão absoluta. A estética pode ser agradável, mesmo que a ideologia que ela representa não seja. O que é necessário é que haja essa consciência, essa capacidade de identificação das articulações entre as estéticas e os significados que estas carregam.

Que este trabalho possa contribuir para futuras iniciativas relacionadas aos estudos sobre música e história, e incentivar aos pesquisadores e entusiastas que tiverem interesse em estudos desse tipo a transformar sua vontade em prática.

## REFERÊNCIAS

## Música

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

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

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL. **Willy and the Poor Boys**. Fantasy, 1969. 1 CD (ca. 34 min).

FLOGGING MOLLY. **Speed of Darkness**. Borstal Beat Records, 2011. 1 CD (ca. 43 min).

ICED EARTH. **Alive in Athens**. Century Media, 1999. 3 CD (ca. 180 min).

ICED EARTH. **Burnt Offerings**. Century Media, 1995. 1 CD (ca. 52 min).

ICED EARTH. **Days of Purgatory**. Century Media, 1997. 2 CD (ca. 116 min).

ICED EARTH. **Horror Show**. Century Media, 2001. 1 CD (ca. 61 min).

ICED EARTH. **Iced Earth**. Century Media, 1990. 1 CD (ca. 44 min).

ICED EARTH. **Night of the Stormrider**. Century Media, 1992. 1 CD (ca. 46 min).

ICED EARTH. **Something Wicked This Way Comes.** Century Media, 1998. 1 CD (ca. 61 min).

ICED EARTH. **The Dark Saga.** Century Media, 1996. 1 CD (ca. 43 min).

ICED EARTH. **The Glorious Burden.** Century Media/SPV, 2004. 2 CD (ca. 78 min).

ICED EARTH. **Tribute to the Gods.** Century Media, 2002. 1 CD (ca. 51 min).

IRON MAIDEN. **Fear of the Dark.** EMI, 1992. 1 CD (ca. 58 min).

LYNYRD SKYNYRD. **God & Guns.** Roadrunner, 2009. 1 CD (ca. 49 min).

MEGADETH. **Countdown to Extinction.** Capitol, 1992. 1 CD (ca. 48 min).

MEGADETH. **Rust in Peace.** Capitol Records, 1990. 1 CD (ca. 40 min).

METALLICA. **Master of Puppets.** Elektra, Music For Nations, Vertigo, 1986. 1 CD (ca. 54 min).

NUCLEAR ASSAULT. **Game Over.** Combat Records, 1986. 1 CD (ca. 35 min).

QUEENSRYCHE. **American Soldier.** Atco Records/Rhino Entertainment, 2009. 1 CD (ca. 60 min).



SAVATAGE. **Dead Winter Dead**. Atlantic/Wea, 1995. 1 CD (ca. 52 min).

SYSTEM OF A DOWN. **Mezmerize**. American, 2005. 1 CD (ca. 36 min).

### Revistas

OWENS, T. Iced Earth: em busca da glória. **Roadie Crew**, São Paulo. Abr. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.

OWENS, T; SCHAFFER, J.: Iced Earth: com... e sem Tim “Ripper” Owens. **Roadie Crew**, São Paulo. Jan. 2008. Entrevista concedida a Thiago Sarkis.

WYLDE, Z. Black Label Society: a alma de um ícone. **Roadie Crew**, São Paulo. Jun 2007. Entrevista concedida a Thiago Sarkis.

### Bibliografia

BEARD, Charles A.; BEARD, Mary R. *A basic history of the United States*. Philadelphia: The New Home Library, 1944.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999.

CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_. **Controle da mídia: os espetaculares feitos da propaganda**. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

\_\_\_\_\_. **Propaganda e consciência popular.** Bauru: EDUSC, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ambições imperiais.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CHRISTE, Ian. **Sound of the beast:** the complete headbanging history of heavy metal. New York: HarperCollins Publishers, 2004.

DAMICO, Amy M.; QUAY, Sara E. (Org). **September 11 in popular culture:** a guide. Santa Barbara: Greenwood, 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia:** uma introdução. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.

FOHLEN, Claude. **O faroeste.** São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989.

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

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

GINZBURG, Carlo. **História noturna:** decifrando o sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRANT, R.G. **Battle:** a visual journey through 5,000 years of combat. Londres; DK, 2005.

HAMM, Charles. **Putting popular music in its place.** Cambridge: Cambridge University press, 1995.

HOBSBAWN, E. J. **Nações e nacionalismos desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

JOHNSON, Chalmers. **As aflições do império**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

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

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

OTTO, Clarícia. **Nos rastros da memória**. Florianópolis, NUP/CED/UFSC, 2012.

RAPHAEL, Ray. **Mitos sobre a fundação dos Estados Unidos**: a verdadeira história da independência norte-americana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

RÉMOND, René. **O século XX**: de 1914 aos nossos dias. 12<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

SÉMELIN, Jacques. **Purificar e destruir**: usos políticos dos massacres e dos genocídios. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 4ª ed., Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

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

### Internet

BRAZIL UNDER ICE. **Álbuns**. Disponível em  
<[http://www.icdearth.com.br/discografia\\_albums.php](http://www.icdearth.com.br/discografia_albums.php)> Acesso em: 14 setembro 2013.

BRAZIL UNDER ICE. **Biografia**. Disponível em  
<[http://www.icdearth.com.br/banda\\_biografia.php](http://www.icdearth.com.br/banda_biografia.php)> Acesso em: 14 setembro 2013.

BRAZIL UNDER ICED. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em  
<<http://www.icdearth.com.br/entrevista45.php>> Acesso em: 28 setembro. 2011.

CARBONI, Florence; MAESTRI, Mario. **Apenas estadunidense**. Disponível em  
<[http://www.espacoacademico.com.br/046/46ccarboni\\_maestri.htm](http://www.espacoacademico.com.br/046/46ccarboni_maestri.htm)> Acesso em: 25 setembro 2013.

CATUCHA, Camila. **Resenha - Witchcraft Destroys Minds And Reaps Souls – Coven**. Disponível em  
<<http://whiplash.net/materias/cds/152971-coven.html>> Acesso em: 20 setembro 2013.

CONGRESSO CONTINENTAL. **Declaração de Independência dos Estados Unidos da América (1776)**. Disponível em  
<[http://www.infopedia.pt/\\$declaracao-de-independencia-dos-](http://www.infopedia.pt/$declaracao-de-independencia-dos-)

estados;jsessionid=D6d-lRLFPznR+kmZNBs Dpg\_\_> Acesso em: 15 setembro 2013.

CRUZ, Marcos A. M. **Blue Cheer, os inventores do Heavy Metal?** Disponível em <<http://whiplash.net/materias/hard70/000266-bluecheer.html>> Acesso em: 30 setembro 2012.

DEMONS & WIZARDS. **Band.** Disponível em <<http://www.demonsandwizards.de/band.php>> Acesso em: 14 setembro 2013.

KENNEDY, Hagen; RIBEIRO, Debora. **Iced Earth: entrevista exclusiva com o vocalista Matt Barlow.** Disponível em <<http://whiplash.net/materias/entrevistas/001385-icedearth.html>> Acesso em: 27 setembro 2011.

KONDER, Leandro. **A questão ideológica em Gramsci.** Disponível em <<http://www.aceesa.com/gramsci/?id=298&page=visualizar>> Acesso em 21 set 2013.

MCBRAIN, Chris. **Resumo de entrevista para o programa de Bruce Dickinson.** Disponível em <[http://www.icedearth.com.br/banda\\_artigos.php](http://www.icedearth.com.br/banda_artigos.php)> Acesso em: 15 novembro 2013.

METAL RULES. **Tim 'Ripper' Owens interview.** Disponível em <<http://www.metal-rules.com/interviews/IcedEarth-Ripper-Jan2004.htm>> Acesso em: 14 setembro 2013.

NETO, Antônio. **Prefácio e comentários de Jon Schaffer sobre "Gettysburg" traduzidos.** Disponível em <[http://www.icedearth.com.br/banda\\_artigos.php](http://www.icedearth.com.br/banda_artigos.php)> Acesso em: 19 setembro 2013.

OSBOURNE, Ozzy. **Frases**. Disponível em <<http://www.bn.com.br/edson/metal/ozzy/frases.html>> Acesso em: 10 outubro 2012.

RAMOS, Sergi. **Iced Earth**. Disponível em <<http://www.themetalcircus.com/entrevista.php?id=15>> Acesso em: 28 setembro 2011.

ROBINSON, Matthew. **A flag of conviction**. Disponível em <[http://www.claremont.org/publications/pubid.162/pub\\_detail.asp](http://www.claremont.org/publications/pubid.162/pub_detail.asp)> Acesso em: 17 setembro 2013.

ROCK HARD. **Entrevista com Jon Schaffer**. Disponível em <<http://www.icedearth.com.br/entrevistas/entrevista18.php>> Acesso em: 17 setembro 2013.

RODRIGUES, Icles. **Conceito por trás da saga ‘Something Wicked**. Disponível em <<http://www.icedearth.com.br/materias.php>> Acesso em: 27 setembro. 2011.

SETLIST.FM. **Concert map**. Disponível em <<http://www.setlist.fm/stats/concert-map/iced-earth-2bd6fc9e.html?tour=Glorious+Burden+Tour>> Acesso em: 22 setembro 2013.

SONGFACTS. **Fortunate Son by Creedence Clearwater Revival**. Disponível em <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=1916>> Acesso em: 30 de setembro de 2012.

SONGMEANINGS. **Iced Earth – The Reckoning (Don’t Tread On Me)**. Disponível em <<http://songmeanings.com/songs/view/3530822107858494009/>> Acesso em: 17 setembro 2013.

