

Narrar o mal para compreender a tragédia na Colômbia: a banda Masacre e a violência



Juan Camilo Arboleda Alzate

*Mestre em Estudos Humanísticos
pela Universidade Eafit
Professor pesquisador de Jornalismo da Faculdade
de Comunicações da Universidade de Antioquia
E-mail: camilo.arboleda@gmail.com*

Juan Manuel Cuartas Restrepo

*Doutor em Filosofia pela Universidad
Nacional de Educación a Distancia
Coordenador acadêmico do Doutorado
em Humanidades da Universidade Eafit
E-mail: jcuartar@eafit.edu.co*

Resumo: Neste ensaio interpretaremos as letras da banda colombiana Masacre, que tem como temática a violência armada e a tragédia gerada ao seu redor. O grupo recorre a fatos verídicos, o que faz com que se aproxime ao princípio da verdade do ofício informativo, apesar de isso não necessariamente implicar o afastamento das construções simbólicas e outras formas narrativas que a música e seus diversos componentes permitem, tecendo assim pontes entre imaginação e compreensão.

Palavras-chave: Masacre, *metal*, Colômbia, violência, tragédia, compreender.

Narrar el mal para comprender la tragedia en Colombia: la banda Masacre y la violencia

Resumen: En este ensayo interpretaremos las letras de la agrupación colombiana Masacre, la cual tiene como temática la violencia armada y la tragedia que a su alrededor se genera. La banda acoge a hechos verídicos, lo cual se acerca al principio de veracidad del oficio informativo, aunque ello no implica necesariamente que se aleje de las construcciones simbólicas y otras formas narrativas que la música y sus diversos componentes permiten, tejiendo así puentes entre la imaginación y la comprensión.

Palabras clave: Masacre, *metal*, Colombia, violencia, tragedia, comprender.

Narrating evil to understand the tragedy in Colombia: the band Masacre and violence

Abstract: In this essay we will analyze the lyrics of the Colombian band Masacre, which features armed violence as its main theme, as well as the tragedy that arises around it. The band resorts to real-life facts, thus mirroring the principle of truth in the craft of news. It does not result, however, in a deviation from the use of symbols and other narrative forms enabled by music and its several and diverse components, thus weaving bridges between imagination and comprehension.

Keywords: Masacre, metal, Colombia, violence, tragedy, comprehension.

● Evocar a tragédia colombiana

Qual é a mensagem das canções da banda colombiana Masacre? Para um início de compreensão é necessário dizer que se trata de um grupo contemporâneo do tempo do narcotráfico, da corrupção, da violência, dos ataques que a Colômbia sofreu entre os anos 1980 e 1990 do século passado. Essa realidade, como afirma o líder do grupo, Alex Oquendo, inspirou o surgimento da banda, em 1988, no tempo do mais profundo medo e angústia, em Medellín, uma cidade marcada por enfrentamentos bélicos.

O grupo veio recopilando essa luta de caráter nacional em sua música, de forma paulatina, o que se deixa vislumbrar já nos títulos escolhidos para seus trabalhos discográficos: *Colômbia... Imperio del terror*

(1989) [Colômbia... Império do terror], *Ola de violencia* (1990) [Onda de violência], *Réquiem* (1991), *Barbarie y sangre en memoria de Cristo* (1993) [Barbárie e sangue em memória de Cristo], *Sacro* (1995) [Sagrado], *Muerte verdadera muerte* (2001) [Morte verdadeira morte], entre outros, fazem parte do repertório que Masacre cria para descrever a estética de devastação que vê ao seu redor.

Essa imagem, que não se deixa atravessar apenas por interesses deliberadamente criativos, se aproxima da que é apresentada por um veículo de comunicação como *El Tiempo*, nos anos 1990, por meio de suas manchetes, nas quais se reconhece um país que vive um

O grupo se aproxima de uma experiência cotidiana cuja trama é compartilhada com eventos violentos presentes em extensas zonas da Colômbia

conflito armado: “Desemprego, violência e êxodo rural”, “Putumayo continua à beira do colapso”, “Máxima barbárie”, “Onda de violência assola Risaralda” e “El Carmen sitiada pelo terror” são apenas alguns dos fatos registrados durante a década.

As alusões da banda Masacre ao terror, à violência, à barbárie e à morte são expressão da subjetividade de quem as evoca e deixam ver o que acontece ao seu redor. De acordo com Michel de Certeau, “toda interpretação depende de um sistema de referência” (2006, p. 69). Acompanhando as reflexões de Jesús Martín-Barbero sobre cultura nacional frente à globalização (2001), o grupo se aproxima de uma experiência cotidiana cuja trama é compartilhada, com eventos violentos que estiveram e continuam a estar presentes em extensas zonas da Colômbia. Um período

que não é fácil delimitar, porque os integrantes do grupo falam de suas vivências a partir dos anos 1980, entrando pela década de 1990 e alcançando os primeiros anos da década de 2000, mas a Colômbia se confronta com essa situação desde a violência entre partidos do final dos anos 1940.¹

Paz fictícia / massacre na guerra / tricolor do ódio / destruído por seu sangue / manchas com a tua semente de morte / esta terra de lamentações,² expressa a banda na canção “Símbolo de héroes” [Símbolos de heróis] de seu disco *Muerte verdadera muerte* (2001), em que mostra sua posição frente ao conflito colombiano numa época em que se falava de zona de distensão com as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, as Farc, na busca pela paz nacional. Masacre, neste caso, faz uso – e isso é constante em seu trabalho lírico – de relações entre opostos. Fala de *semente*, que por si mesma representa o nascer de algo, e na sequência traz a expressão *morte*, para mostrar a degradação sofrida pelo país.

Esse certo estado de retrocesso também se vê representado pela terra, que por antonomásia é concebida como espaço para a bonança, mas que acaba se tornando infértil porque anda cheia de dor e das lamentações suscitadas pelo conflito que se vive. Essa interpretação, certamente, traz um julgamento e uma visão particular, mas não se pode abandonar a ideia de que também se trata de uma história que compartilha semelhanças com outras histórias, um meio de se compreender uma realidade determinada. Lembra María Pía Lara em *Narrar el mal*:

A compreensão humana depende, de acordo com o conceito do uso narrativo

¹ Ainda que alguns historiadores entendam que a chamada “Violência” tenha ocorrido entre 1946 e 1966, para a maior parte deles esse período é melhor situado entre 1948 y 1958. O detonador foi o assassinato, em Bogotá, de Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial do Partido Liberal, no dia 9 de abril de 1948. O crime desencadeou uma série de protestos e atos violentos, inicialmente na capital do país e depois em nível nacional, conhecidos como “Bogotazo”.

² No original em espanhol: “*Paz ficticia / masacre en la guerra / tricolor del odio / destruido por su sangre / empañas con tu semilla de muerte / esta tierra de lamentos*”.

arendtiano, de se dar um sentido às nossas ações. Não é uma forma de se reconciliar com o passado, mas de demonstrar que as ações que têm um significado permanente podem ter acesso à história, e que essas narrações são as que têm permitido habilitar o papel da compreensão como um meio para nos transformar (Lara, 2009, p. 81).

Em dezembro do ano de 2000, o jornal *El Espectador*, de Bogotá, publicou uma coluna de opinião de Fernando Garavito,³ intitulada “Fala-se da paz”. Naquele exato momento, discutia-se na Colômbia sobre os possíveis prejuízos de se prorrogar a existência da zona desmilitarizada em San Vicente del Caguán⁴ durante a presidência de Andrés Pastrana (1998-2002).

Enquanto nós, na verdade, morremos assassinados, enquanto o país se desfaz e viramos autênticos seres descartáveis, as partes da peleja e seus mentores desalmados falam de paz. (...) Nós, colombianos comuns, estamos sozinhos e temos medo. Aqui somos sequestrados e assassinados e roubados e assaltados e marginalizados e demitidos dos nossos empregos e vendidos para quem dá o melhor lance e massacrados e encurralados... Mas, mesmo assim, falamos de paz (Garavito, 2003, p. 164).

Masacre e Fernando Garavito fazem um uso similar da linguagem e nos mostram, um com mais palavras que o outro, a mesma paisagem, a mesma situação de aflição

³ As colunas de opinião de Garavito citadas aqui se encontram compiladas no livro *El vuelo de las moscas*, indicado nas referências. Decidimos fazer referência especialmente ao veículo no qual foram publicadas, em vez do livro, porque o livro ganha certa distância em relação ao contexto em que os artigos foram divulgados. Mesmo assim, usa-se a data de publicação do livro e a página de cada citação para facilitar a consulta.

⁴ A Zona de distensão, zona desmilitarizada de San Vicente del Caguán ou, simplesmente, o Caguán foi uma área outorgada pelo governo do presidente Andrés Pastrana, em 14 de outubro de 1998, para tentar acelerar o processo de paz com as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (as Farc) e encerrar o conflito armado colombiano, tendo passado a existir de fato em janeiro de 1999. Compreendeu uma extensão de 42.000 quilômetros quadrados e compreendia os municípios de La Uribe, Mesetas, La Macarena e Vista Hermosa, no Departamento do Meta, e por San Vicente del Caguán, no Departamento do Caquetá. A zona correspondia ao tamanho da Suíça.

que questionava as soluções e benefícios que, naquele momento, a negociação com as Farc propunha ao país. Vale destacar dos dois fragmentos as expressões que compartilham entre si e o uso de verbos conjugados que narram o estado da ação e as posições dos atores: “destruídos”, “assassinados”, “sequestram”, “assassinam” e “assaltam” são alguns dos termos empregados. Todas essas expressões se tornam de uso comum naquele momento, precisamente pelo constante assédio das guerrilhas e dos grupos de autodefesa⁵ em diferentes regiões colombianas. Daí, a facilidade na identificação da proveniência do mal a partir dos textos.

“Terra de café e de coca”, “tricolor úmido e podre”⁶ e outras alusões encontradas ao longo dos discos configuram o espaço a partir do qual o grupo antioquenho fala, e ao mesmo tempo permitem entender que esses referentes não são frutos de ficção, nem se fazem simplesmente familiares. Quando se começa a detalhar os elementos pode-se perceber como, além de uma possível semelhança, essas referências fazem menção ao país de origem do grupo, são esse lugar social que De Certeau (2006) propõe para indicar o espaço no qual se produz.

De modo especial, essas menções têm a capacidade de enquadrar as zonas rurais no contexto colombiano, noticiadas há pelo menos seis décadas por distintos meios de comunicação: nos campos; minas quebra-pés; militares armados; o sangue derramando-se pelos seus campos; desterrados sem palavras; fronteiras cercadas de arame farpado; explosões, esterco, terra, paraíso; gritos, desespero de camponeses, índios e rudes; êxodo. Esse é o campo semântico por meio do qual se pode reconhecer parte da história colombiana, e, com ela, a proposta musical de Masacre.

Nesse contexto, faz-se necessário ir em busca dos elementos que permitem a localização dos fatos no tempo. Como

⁵ Grupos armados da extrema-direita, financiados por fazendeiros e narcotraficantes.

⁶ Uma referências às três cores da bandeira colombiana: amarelo, azul e vermelho.

mencionado anteriormente na referência à zona desmilitarizada, na obra de Masacre prevalece uma temporalidade que, por sua temática, pode ser situada nos últimos sessenta anos da vida do país, mas que mais claramente se refere aos trinta anos mais recentes dessa história, se se tem em conta as ações a que se recorre e as expressões utilizadas. Igualmente, e já com um caráter narrativo, o grupo costuma se posicionar no momento posterior à agressão, para dar voz às vítimas. Diz a música “Cortejo funerário”, lançada no disco *Réquiem* (1991) numa época em que o narcoterrorismo atuava com cruzeza e em que se vivia a guerra entre os cartéis da cocaína:

Minuto de silêncio / gritos de ecos / agora abençoe o falecido / ele sabe a verdade e se cala / eles têm a sabedoria e respostas / costume de vida com o medo / (...) / À glória celeste divina / enquanto seguimos o calvário / As penas onde têm nos conduzido? / Esta é a terra sonhada? / Que país terão seus filhos? (Masacre, 1991).⁷

Assim Masacre apresenta o estado de um lugar agora abalado depois do ato religioso de Entronização. O grupo não está interessado em narrar como se desenvolve o fato. Elege expor a paisagem desolada, as mortes, optando, inclusive, em alguns momentos, por se mostrar como parte da situação, usando a primeira pessoa do plural (nos, nós) para alcançar uma subjetividade que gere uma interpelação maior sobre o fato em si.

No contexto das ideias de Louis Althusser (1971), o grupo utiliza “suas condições reais de existência” como método para fazer seu chamado, para reproduzir uma sociedade castigada, física e emocionalmente. Então, a força narrativa se apresenta como um exercício de memória, sem perder de

vista que a memória é voluntária, é *anamnesis* (rememoração, esforço), e não *mneme* (evocação simples, involuntária, inconsciente) (Ricoeur, 2004a) – ou seja, que lembrar, como ato intencionado, difere do ato inconsciente de exercer o que é costume (no ato de nos alimentarmos ou de nos movermos, por exemplo), o que nos leva a considerar que a memória é por natureza emotiva, afetiva, e também transgressora.

Se conseguimos apreciar com atenção, o grupo de *death metal* nos conduz ao estado da tragédia mediante um processo funerário que se desdobra a partir do componente lírico, onde se expõe a degradação da vida. Surge, então, uma característica antes não mencionada: o medo. Este nos é ensinado através da reiteração dos atos violentos que se sucedem em um lugar que ao mesmo tempo são vários lugares (Colômbia), porque as agressões, as ocupações armadas, são constantes no tempo e podem ou não mudar de espaço. Diz um refrão da canção “Brutais massacres”: *Agora os campos estão sozinhos / e seus bosques ensanguentados / Enquanto centenas de féretros / desfilam pela Colômbia / enquanto o medo apodera-se / da nação colombiana / agora todos rezam / enquanto outros morrem* (1991).⁸

A música atua neste caso, então, como espelho da sociedade, de uma sociedade marcada por experiências e histórias doloridas que, igualmente, merecem e devem ser contadas. E se considerarmos os elementos aos quais Masacre recorre, os termos que utiliza para isso e os momentos que evoca por meio de suas letras, poderemos fazer uma tentativa de aproximação à história real, nunca completa, de um país que pode ser lido episodicamente por causa das suas manifestações de violência de diversa índole. Nas palavras do escritor e ensaísta Roberto Zurbano (2002, p. 63):

⁷No original em espanhol: *Minuto de silencio / gritos de ecos / bendecid ahora al fallecido / él sabe la verdad y calla / ellos tienen la sabiduría y respuestas / costumbre de vida con el miedo / (...) / A la gloria celeste divina / mientras seguimos el calvario / ¿Las penas a dónde nos han llevado? / ¿Esta es la tierra soñada? / ¿Qué país tendrán tus hijos?*

⁸No original em espanhol: *Ahora los campos están solos / y sus bosques ensangrentados / Mientras cientos de féretros / desfilan por Colombia / mientras el miedo se apodera / de la nación colombiana / ahora todos rezan / mientras otros mueren.*

A música, ela mesma, nos está explicando, não nos está dando uma alta lição acadêmica de um acontecimento ou de uma experiência histórico-social, e sim está deixando um quadro, uma crônica, uma faísca, um reflexo – às vezes fugaz, às vezes muito mais transcendente – do que está acontecendo numa época.

Ou seja, também a canção torna possível a interpretação e a compreensão da situação. Poderíamos considerá-la um texto que representa, por meio de suas condições estéticas, a trama social de onde surge. Na música, apontamos, é possível encontrar uma conexão legítima entre a narração e a ação humana, se se reconhecem os hábitos linguísticos do autor e do tempo no qual estes se produzem (Gadamer, 2005).

● Uma história violentada

Se a história pode ser contada, é porque já está mediatizada simbolicamente. Nisso Masacre se baseia para desenvolver o seu trabalho e escolher como tema de sua inspiração uma Colômbia contemporânea que não é abordada pelo prisma do misticismo e do obscurantismo do *black metal*, ou da introspeção e da dor existencial do *doom metal*, mas a partir de um olhar para o real que passa pela violência, a morte e o desassossego, e apegando-se à estética sonora do *death metal*.

Conforme declarou Alex Oquendo a Elida Ordóñez para a desaparecida revista *La Hoja*, seu grupo fala de um “país que sonha com a tão almejada paz, que parece mais uma pomba que voa e se perde pelos céus deste país frustrado e triste. Não temos preocupação com Deus e Satã. O que nos preocupa é o país que percebemos” (1996, p. 19). E essa vontade de fazer referência ao que percebem e o fato de isso os preocupar representam a busca por colocar a música que fazem no terreno da realidade, e não da ficção. Deixam claro que suas letras não fazem parte da imaginação e, sim, de um ambiente problemático e vivenciado, que sua música é honesta e acolhe o que o contexto e a história mostram.

Pablo Vila se apoia numa ideia de Simon Frith para dizer que “a música seria particularmente poderosa em sua capacidade interpeladora, já que trabalha com experiências emocionais intensas, muito mais potentes que as processadas por outras vertentes culturais” (2001, p. 21). Por essa via poderíamos



Masacre revela uma série de episódios por meio de suas letras, que parecem extraídos de fantasias abruptas, mas que são amostra da realidade colombiana

encontrar um propósito que não se esgota necessariamente em Masacre, nem no *metal*: a história como tema para a música ou, de forma mais precisa, a música como meio para evocar inefáveis histórias. Tendo isto claro, de que ponto de vista expressar, então, as experiências violentas de um país como a Colômbia sem recorrer exclusivamente aos meios de comunicação e aos jornalistas? Acatamos o que expressa o filósofo Jacques Rancière:

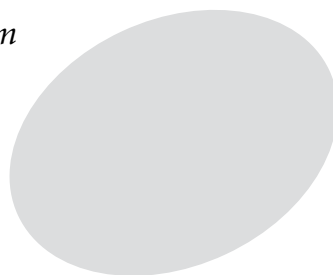
Nos enxergamos em demasia como corpos que sofrem nas telas [...] O que nós enxergamos, sobretudo nas telas da informação televisada, é a face de governantes, especialistas e jornalistas que comentam as imagens, que dizem o que elas mostram e o que devemos pensar sobre elas (Rancière, 2010, p. 97).

Quer dizer, é importante configurar outras imagens, e nesse momento é relevante prestar atenção às vítimas e às ações de crueldade humana que se experimenta. O grupo Masacre revela uma série de episódios, tão grandes quanto comovedores, por meio de suas letras; acontecimentos que parecem extraídos de fantasias abruptas, mas que

são amostra da realidade colombiana, dessa comovente realidade colombiana que se preservará em lírica altissonante na canção “Êxodo” do disco *Muerte verdadera muerte*:

Êxodo camponês em terra de vândalos / Ainda lembro de vê-los morrer / há medo quando a noite chega / O amanhecer de um novo dia traz / (nesta parte a voz sobe seu tom e vira um grito de aflição) silencio, medo, angústias (Masacre, 2001).⁹

Através da estética do som e dos signos, o grupo consegue dirigir nossos olhares e ouvidos para aquilo que os meios de comunicação rotineiramente mostram



E, nesses primeiros 45 segundos, plasma-se uma situação real que se tem repetido por décadas em distintas áreas da Colômbia (a “terra de vândalos”), a mesma que nos dias de hoje a coloca como o país com mais deslocados no mundo, segundo a Acnur, o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados. E a narração evoca o desconsolo ao relembrar essas imagens vistas na televisão: depois dos ataques, as pessoas são vistas partindo (como única forma de preservar a vida) rumo a um município próximo, sem saber em que espaço se acomodarão e com o temor vivo que deixam os fatos ocorridos.

Esses versos, que Masacre utiliza para englobar em parte seu projeto narrativo com relação ao deslocamento forçado, se aproximam – e não como mera coincidência – ao que expressou o jornalista Fernando Garavito, em 2001, em sua coluna “Chega

⁹ No original em espanhol: *Êxodo campesino en tierra de vândalos / Aún recuerdo verlos morir / hay miedo al llegar la noche / El amanecer de un nuevo día trae / silencio, miedo, angustias* (Masacre, 2001).

a morte”, que faz referência ao assassinato massivo perpetrado por paramilitares¹⁰ nesse mesmo ano em Chengue, um povoado que faz parte do município de Ovejas, departamento de Sucre:

Às três da manhã chega a morte. Vai a bordo de carros enlouquecidos, de armas prontas para atirar, para matar quem quer que seja. Dentro das suas casas, os vizinhos de Chengue ouvem o estrondo. Antes que a morte derrube a chutes as portas das suas moradias, aparece o medo. “Ali estão”, sussurram os homens nos ouvidos das mulheres. E elas sentem a necessidade de abraçá-los, também protegê-los (...) Às quatro da manhã os homens da vizinhança estão no centro da praça. Enquanto eles dizem adeus com os olhos esbugalhados das suas mulheres, dos seus filhos, das velhas paredes e ruazinhas, do calor, sabem que chegou a hora; enquanto isso esperam a primeira batida que marcará para eles o ponto de não retorno, a morte guarda silêncio (...) Às quatro e quinze começa a chacina. A morte coloca um cerco entre as vítimas do sacrifício e os vizinhos horrorizados (...) Às cinco da manhã a morte sai lentamente. Não foge: só sai. Sem pressa. Está cansada. Às seis da manhã as mulheres e as crianças começam um novo êxodo. Ainda se ouvem gritos dilacerantes (2003, p. 92-93).

Masacre procura construir a violenta realidade da Colômbia, e entende que para isso deve recorrer aos elementos que a conformam. Neste caso, sua intenção se une ao que propõe o filósofo e antropólogo francês Paul Ricoeur, posto que compreender a história “é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição cultural da qual procede a tipologia dos argumentos” (2004b, p. 119). Que melhor forma para isso que recorrer às denominações que o jornalismo tem construído e se basear no que a própria violência tem repetido em décadas de existência na Colômbia?

É de se ressaltar que as formas dessa

¹⁰ Grupos armados da extrema-direita, financiados por fazendeiros e narcotraficantes.

violência mudaram pouco desde a época da luta entre os partidos Liberal e Conservador, nos anos 1940: assassinatos, perseguições, destruição da propriedade privada e êxodo. O grupo de Medellín também tem sabido ler nisso outro fator: a possibilidade de achar um desenlace feliz depois da tragédia; tem compreendido que, à maneira de Mahler e de Strauss, a música pode atuar “como um meio para plasmar conflitos” (Alex Ross, 2010, p. 21). Nada mais próximo ao que Masacre propõe em suas letras.

Dois exemplos, entre muitos outros, ilustram o que estamos dizendo. Um procede do álbum *Réquiem* (1991): “*Levantai todos as mãos ao vento / sacudindo lenços de esperança*”,¹¹ canta em “Cortejo fúnebre”, onde a banda se faz parte da ação ao interpelar o país aflito a realizar uma manifestação simbólica que comunique seu desejo de paz, rememorando dessa forma a figura das mobilizações massivas que, em não poucas ocasiões, tomaram as ruas das zonas urbanas e rurais com roupas brancas como mostra de repúdio à violência e exigindo um cessar-fogo imediato.

A segunda situação é expressa na canção “A caminho do calvário”, do álbum *Barbarie y sangre en memória de Cristo* (1993), na qual o autor se faz parte dos acontecimentos por meio de um solilóquio sem esperança que cruza o umbral do tormento e alcança a aceitação da dor vivida em espaços devastados que se repetem: “*Eis-me aqui, de caminho ao calvário / sobre o lodaçal humano cheio de urubus que alimentam a morte / Confesso a vós toda a minha dor / aquilo que ainda temo que me surpreenda... / atormenta minha consciência*”.¹² Assim, em certa medida, mostram-se os dois lados da moeda, mas ambos no meio da inquietação. Não há um desenlace de esperança, porque até

este momento o país e a história registram o conflito dessa forma, servindo por isso como matéria-prima para a música.

Entendendo os diferentes trabalhos discográficos de Masacre como uma obra, podemos começar a compreendê-la como uma dolorida expressão que se fixa na dor e no repúdio frente aos fatos violentos. Através da estética do som e dos signos, o grupo consegue dirigir nossos olhares, e nossos ouvidos, para aquilo que os meios de comunicação rotineiramente mostram, resultando na incapacidade de se descobrir e entender a barbárie¹³: os ataques e as mortes, os desaparecidos e os condenados, as viúvas e os órfãos. Uma realidade que, com certeza, se torna pequena frente à imensidão dos fatos e do tempo, mas que se propõe como um afresco que aglutina a dor de seis décadas de violência por meio de uma lírica sem enfeites, acompanhada por um som trepidante.

O diálogo contínuo com um passado ocorrido faz meio século ou uma semana atrás consegue capturar a essência da tragédia. Busca-se para isso apoio numa realidade histórica que Masacre constrói não só na forma como o ambiente a apresenta, mas também com o uso de metáforas e uma simbologia que pretende transmitir para o ouvinte a interpretação de um país, chamado Colômbia, onde seus protagonistas são as vítimas. O grupo consegue, com isso, criar certa consciência e familiarização social em uma ordem nacional e também internacional, já que, como propõe Roland Barthes (1984), o relato é internacional, trans-histórico, transcultural, como a vida. E como a morte, personagem das músicas de Masacre e outras bandas. A respeito disso, escreve Ricoeur (2004b, p. 145): “Contamos

¹³ De acordo com uma reportagem da revista *Semana* publicada em 8 de dezembro de 2007, a violência na Colômbia vem passando por um processo de rotinização. A matéria, intitulada “La barbarie que no vimos”, expressa que “a selvageria que acompanhou a expansão dos paramilitares nunca foi completamente conhecida nem explicada. Uma equipe de jornalistas de SEMANA consultou sociólogos, cientistas políticos e psiquiatras para tentar interpretar esse capítulo negro da história da Colômbia”.

¹¹ No original em espanhol: *Alzad todos las manos al viento / sacudiendo pañuelos de esperanza*.

¹² No original em espanhol: *Heme aquí, camino al calvario / sobre el lodazal humano lleno de buitres que alimentan la muerte / A vos confieso todo mi dolor / aquello que aún le temo por sus sorpresas... / atormenta mi conciencia*

histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas”. E complementa, com o que pode ser considerada a vertente propositiva da banda antioqueña: “Essa observação adquire toda sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração”.

Não há, com certeza, vingança na música de Masacre, mas conseguem-se recuperar trechos que a história oficial do país vai deixando de lado por vias legais, da reparação, querendo ou não o esquecimento. Jorge Enrique Giraldo disse, em 1995, no jornal *El Tiempo* as seguintes palavras, que ajudam a elucidar o panorama nacional do qual Masacre nos aproxima:

O conjunto de experiências é dramático para estes seres humanos que vemos todos os dias nas ruas das principais cidades colombianas e nos países vizinhos, como Venezuela e Equador, mendigando ou pedindo uma ajuda, enquanto em outros tempos tinham tudo e muito mais, pois moravam nas suas casas, desfrutavam de extensos terrenos, seus filhos estudavam nas escolas públicas das zonas rurais ou no município mais próximo ao seu lugar de moradia, cultivavam os produtos que desejavam etc. Agora não têm sequer onde dormir e no que trabalhar; portanto, são sem-teto (Giraldo, 1995).

Com base no que foi mencionado anteriormente e no que propõem Fernando Cabo e María do Cebreiro Rábade, “não há narrações exaustivas, e todas começam a partir de opções sobre os acontecimentos que se estimam pertinentes para dar conta de fatos concretos” (2006, p. 174). Daí a necessidade de compreender que o desenvolvimento temático que Masacre faz não pode ser assumido como completo e acabado, posto que seu interesse, como se tem dito, é especificamente expor a dor, a tragédia, o papel das vítimas no seio de um país em conflito, e não o conflito na sua totalidade. Como

os próprios integrantes do grupo disseram a *La Hoja*, sua música representa “o que levamos nas nossas veias e onde vivencialmente narramos com realismo e crueza o país que temos recebido” (Ordoñez, 1996, p. 19).

Desterritorializar a dor

“*Décadas passadas, nos deram por herança / a mais terrível guerra*”,¹⁴ dizem na canção “Violentada”. Com isso nos fazem lembrar que são várias as gerações de colombianos que conhecem a violência como uma prática regular no país desde que nasceram. Desse ambiente que parece familiar surge o nome do grupo, onde antes, durante e depois da sua formação, a palavra tem sido usada de forma frequente nas manchetes dos meios de comunicação *El Tiempo* e *El Espectador*: “Massacre em Segovia”, “O massacre de Currulao”, “Massacre: 27 mortos”, “Nove mortos em massacre em Itagüí”, “Masacre em Magdalena: sete pessoas mortas”. Desde 1928 temos registro midiático do termo, que, dada sua transcendência para a história nacional, agora, em episódios tragicamente especiais, aparece com maiúscula inicial, como Primeira e Segunda Guerra Mundial. É para sublinhar sua relevância e para que não caia no esquecimento. É para assinalar um antes e um depois na história colombiana. O Massacre das Bananeiras é um desses casos. O Massacre de Chengue agora se pode também escrever com inicial maiúscula.

Na zona urbana a violência também tem seu impacto. Se nos localizarmos na cidade de Medellín, são as periferias as que mais sentem, e dali vem a agrupação Masacre. Seríamos reducionistas se disséssemos que, em razão de condições meramente socioeconômicas, os integrantes do grupo escolheram a violência como tema para sua música. Parafraseando Pablo Vila, seriam traçadas linhas grossas e imprecisas entre os atores sociais se lhes fossem atribuídos interesses que

¹⁴ No original em espanhol: *Décadas pasadas, nos dieron por herencia / la más terrible guerra.*

unem posição social e expressões musicais, mas a história do *metal*, em Medellín, possui uma característica semelhante aos processos vivenciados no Brasil ou na Argentina.

Um exemplo a esse respeito: os jovens que, no início dos anos 1980, optaram por interpretar uma vertente mais “crua” do rock pesado (que derivaria no *metal* e no *punk* anos depois) situam-se nos bairros com menor renda, diferentemente daqueles que optaram por uma vertente mais técnica, o que mais tarde se conheceria como o *heavy metal*. Portanto, sem cairmos num estruturalismo neste momento desnecessário, isso serve para se entender o surgimento do *metal* nessa cidade e identificar um dos catalisadores para que mais à frente outras expressões gerassem ao redor dessa música uma mitificação prejudicial. Trata-se do cinema, especificamente do filme *Rodrigo D: Sem futuro* (1990), do diretor Víctor Gaviria, onde quem ouvia *punk* (naquela época a linha divisória com o *metal* se mostrava tênue) era associado com drogas, roubo e assassinatos de aluguel – obra cuja análise profunda renderia um outro ensaio.

Margaret Somers (1992) expõe que, “confrontada com um potencial ilimitado de experiências sociais provenientes do contato social com acontecimentos, instituições e pessoas, a capacidade de avaliar a trama demanda e permite a *apropriação seletiva* na construção de narrativas”. Nossas sociedades apresentam cada vez mais fluxos de informação mais articulados, que possibilitam que nossos espaços sejam menores e que tal apropriação seletiva esteja à mercê de quem a elabora. Assim, um país e sua história recente são um corpo que pode ser abarcado por distintas vias, e aí se destaca novamente o papel dos meios de comunicação, especificamente do jornalismo, o qual em princípio oferece um olhar “objetivo” do ambiente. A partir daí, sob o pressuposto de que essa informação é fiel à realidade, Masacre configura o contexto social de um país diverso que é atravessado, geográfica e historicamente, por

uma violência que tem como principais atores “camponeses, índios e lavradores” além da “população em casebres na frente dos subúrbios”, como eles mesmos fazem referência nas letras de suas músicas.



Masacre configura o contexto social de um país diverso atravessado por uma violência que tem como principais atores “camponeses, índios e lavradores”

Agora, assim como o *metal* de Masacre, existem outros gêneros musicais que encontram na morte e no conflito social seu tema de inspiração. Um deles é o *punk*, que tem em comum com o *metal* a sua origem no *rock*. E tem além disso o fato de ser uma expressão que, no momento em que surgiu, fez parte de uma ampla população juvenil que se enquadrava numa ideologia de rebeldia, que questionava e questiona a existência e o modo de agir do homem.

Duas bandas de *punk* de Medellín expressam da seguinte forma seu olhar sobre o país: *Crônicas de una década podrida* [Crônicas de uma década podre] é o título do álbum que IRA publicou em 1996, o qual contém canções como “Sin pátria” [Sem pátria], “Este es el infierno” [Este é o inferno] e “Sin monopolios” [Sem monopolios].

Esses nomes todos se referem a um contexto político e a um dos momentos mais agressivos no que diz respeito às práticas de guerra, criticando o governo do momento. A segunda banda, Fértil Miseria, faz referência a fatos contemporâneos em músicas que desde seus títulos enunciam o que Deleuze e Guattari em *Mil mesetas* (2000, p. 119) denominam “o significante como redundância consigo mesmo do signo

desterritorializado, mundo fúnebre e de terror”. “Deslocados” e “Menino genocida” oferecem uma aproximação ao que já tem sido proposto com *Masacre*, conservando esse olhar que, de certa forma, se pode aplicar como o princípio testemunhal sobre a violência possível de acontecer em qualquer parte do mundo.

Dessa mesma natureza, é possível encontrar outros grupos, gêneros e regiões que abordam o tema da beligerância, da devastação, da tragédia em diferentes dimensões. Dentre eles estão, por exemplo, *Neurosis Inc.*, que em Bogotá interpreta a música “Verdun 1916” e nos pinta um quadro do que aconteceu nessa batalha, que deixou milhares de mortos e milhões de feridos, entre soldados alemães e franceses, durante a Primeira Guerra Mundial; *Sepultura*, banda brasileira que em seus primeiros discos cantou a demência do homem e seu poder de autodestruição por meio de músicas como “Troops of Doom”, “War for Territory”, “Refuse/Resist” ou “Arise”; *Slayer*, um marco importante norte-americano que, entre dezenas de

canções, criou “Angel of Death” no álbum *Reign in Blood* (1986), que relata algumas das ações perpetradas pelo médico nazista Josef Mengele, e nos situa na barbárie do campo de concentração de Auschwitz (Polônia) durante a Segunda Guerra Mundial: “*Surgery, with no anesthesia / Fell the knife pierce you intensely / Inferior, no use to mankind / Strapped down screaming out to die*”, diz um de seus versos.

E também temos *Kreator* (Alemanha), *Marduk* (Suécia) e *Brujería* (México), dentre outras bandas que se encarregam de nos mostrar que guerra, mortes, fome e dor, a tragédia de um modo geral, se apresentam em outras regiões do globo, razão pela qual cantam sobre ela, se inspiram nela, a descrevem, a narram, a evocam. Já se disse com Barthes anteriormente: poucas coisas são tão gerais no mundo como a vida e como a morte. A música, então, como meio para captar a realidade, para se aproximar da condição humana com um claro e profundo sentido histórico, e não só como entretenimento, como um vago jogo de sensações, na opinião de Kant (1973).

(artigo recebido mai.2016/aprovado set.2016)

Referências

- ALTHUSSER, L. **Lennin and philosophy and other essays**. Londres: New Left Books, 1971.
- BARTHES, R. Introducción al análisis estructural de los relatos. **Análisis estructural del relato**. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1984.
- CABO ASEGUINOLAZA, F.; RÁBADE VILLAR, M. **Manual de teoría de la Literatura**. Madrid: Editorial Castalia, 2006.
- DE CERTEAU, M. **La escritura de la historia**. 2. ed. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas**. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- GARAVITO, F. *El vuelo de las moscas*. Medellín: Hombre Nuevo Editores. (2003).
- GADAMER, H. G. **Verdad y método**. España: Sígueme, 2015.
- GIRALDO, J. Desterrados, desplazados, desarraigados. **El Tiempo**, 1995. Disponível em: <www.eltiempo.com/opinion/columnistas/otroscolumnistas/desterrados-desplazados-desarraigados_4576373-1>. Acesso em: 5 jul. 2015.
- KANT, I. **Crítica del juicio**. México: Editora Nacional, 1973.
- LARA, M. **Narrar el mal**: una teoría posmetafísica del juicio reflexionante. Barcelona: Gedisa, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Políticas culturales de nación en tiempos de globalización**. Conferencia dictada en el Ministerio de Cultura de Colombia durante el ciclo Cátedras de políticas culturales, jul. 2001.
- ORDÓÑEZ, E. La meca del metal. **La Hoja**, p. 16–19, jun. 1996.
- RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**, Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RICOEUR, P. **La memoria, la historia, el olvido**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004a.
- RICOEUR, P. **Tiempo y narración I**: configuración del tiempo en el relato. 5. ed. México: Siglo XXI Editores, 2004b.
- ROSS, A. **El ruido eterno**: escuchar al siglo XX a través de su música. 7. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2010.
- SEMANA. La barbarie que no vimos, 8 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.semana.com/especiales/articulo/la-barbarie-no-vimos/89943-3>>. Acesso em: 31 mar. 2016.
- SOMERS, M. Special section, narrative analysis in social science, part. 2. Narrativy, narrative identity, and social action, rethinking english working class formation. **Social Science History**, v. 4, n. 16, Estados Unidos: Press, 1992.
- URÁN, O. et al. **Medellín en vivo**: la historia del rock. Medellín: Ministerio de Educación Nacional, Corporación Región, IPC, 1997.
- VÉLEZ, M. **Diálogo y relato**: los desplazamientos de la palabra: variaciones en torno al diálogo. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2005.
- VILA, P. Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. In: **Cuadernos de nación**: músicas en transición. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001, p. 15-34.
- ZURBANO, R. et al. La música popular como espejo social. **Temas**, n. 29, p. 61-70, 2002.

