

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025
ISSN 2184-38052

BURIAL - A TRAJETÓRIA MUSICAL E SOCIAL DE UM ARTISTA SINGULAR NA CENA DO *DUBSTEP*

BURIAL - THE MUSICAL AND SOCIAL TRAJECTORY OF A UNIQUE ARTIST ON THE *DUBSTEP* SCENE

BURIAL - LE PARCOURS MUSICAL ET SOCIAL D'UN ARTISTE UNIQUE SUR LA SCÈNE *DUBSTEP*

BURIAL - LA TRAYECTORIA MUSICAL Y SOCIAL DE UN ARTISTA SINGULAR EN LA ESCENA *DUBSTEP*

Pedro Alexandre Faria da Silva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

RESUMO: Poucos são os artistas musicais do século XXI tão singulares como o produtor inglês Burial. A sua biografia pessoal e artística, repleta de características idiossincráticas, conferiram-lhe estatuto como um dos mais importantes produtores de EDM do passado recente, aos olhos de diferentes públicos. Tendo iniciado a sua carreira na cena musical do *dubstep* do Sul de Londres, de inícios dos anos 2000, esta investigação começa por contextualizar brevemente algumas dinâmicas socio espaciais deste género musical. O objetivo, depois, passará por traçar um perfil musical e social do artista Burial. A sua trajetória e produção musical serão examinadas através de diferentes dimensões de análise, procurando não só definir e caracterizar elementos que o enquadram na cena do *dubstep*, como também identificar aspetos que o diferenciaram dos demais artistas contemporâneos. É abordada uma variedade de atributos, como o seu anonimato, a sua ligação com Londres, o seu processo de *sampling*, entre outros.

Palavras-chave: *burial*, *dubstep*, cena musical, identidade artística, *sampling*.

ABSTRACT: Few musical artists of the 21st century are as unique as English producer Burial. His personal and artistic biography, full of idiosyncratic characteristics, has given him status as one of the most important EDM producers of the recent past, in the eyes of different audiences. Having started his career in the South London *dubstep* music scene of the early 2000s, this research begins by briefly contextualizing some of the socio-spatial dynamics of this musical genre. The aim will then be to draw up a musical and social profile of the artist Burial. His trajectory and musical production will be examined through different dimensions of analysis, seeking not only to define and characterize elements that fit him into the *dubstep* scene, but also to identify aspects that set him apart from other contemporary artists. A variety of attributes are addressed, such as his anonymity, his connection with London, his *sampling* process, among others.

Keywords: *burial*, *dubstep*, music scene, artistic identity, *sampling*.

RÉSUMÉ: Peu d'artistes musicaux du XXI^e siècle sont aussi singuliers que le producteur anglais Burial. Sa biographie personnelle et artistique, pleine de caractéristiques idiosyncrasiques, lui a conféré le statut de l'un des plus importants producteurs d'EDM du passé récent, aux yeux de différents publics. Ayant débuté sa carrière sur la scène musicale *dubstep* du sud de Londres au début des années 2000, cette recherche commence par contextualiser brièvement certaines dynamiques socio-spatiales de ce genre musical. L'objectif sera ensuite de dresser un profil musical et social de l'artiste Burial. Sa trajectoire et sa production musicale seront examinées à travers différentes dimensions d'analyse, en cherchant non seulement à définir et à caractériser les éléments qui le situent dans la scène *dubstep*, mais aussi à identifier les aspects qui le différencient des autres artistes contemporains. Une variété d'attributs sont abordés, tels que son anonymat, son lien avec Londres, son processus d'échantillonnage, entre autres.

Mots-clés: *burial*, *dubstep*, *cena musical*, *identité artistique*, *sampling*.

RESUMEN: Pocos artistas musicales del siglo XXI son tan singulares como el productor inglés Burial. Su biografía personal y artística, repleta de características idiosincrásicas, le ha conferido el estatus de uno de los productores de EDM más importantes del pasado reciente, a ojos de diferentes públicos. Habiendo iniciado su carrera en la escena musical *dubstep* del sur de Londres a principios de la década de 2000, esta investigación comienza contextualizando brevemente algunas dinámicas socioespaciales de este género musical. El objetivo, a continuación, será trazar un perfil musical y social del artista Burial. Su trayectoria y producción musical se examinarán a través de diferentes dimensiones de análisis, buscando no solo definir y caracterizar los elementos que lo enmarcan en la escena *dubstep*, sino también identificar los aspectos que lo diferenciaron de otros artistas contemporáneos. Se abordan una variedad de atributos, como su anonimato, su conexión con Londres, su proceso de *sampling*, entre otros.

Palabras-clave: *burial*, *dubstep*, *cena musical*, *identidad artística*, *sampling*.

1. Introdução

William Bevan, mais conhecido pelo pseudónimo Burial, é um músico inglês de EDM (Electronic Dance Music). É hoje considerado por muitos como um dos mais importantes produtores de música eletrónica do século 21 até então. Iniciou a sua atividade musical em 2001, tendo produzido dois LPs e dezenas de EPs, singles e remixes. O seu álbum *Untrue* (2007), em particular, é considerado uma obra definidora das últimas décadas, por críticos como Simon Reynolds e por diversos públicos. Apesar de ser um dos nomes mais associados à cena do *dubstep* do Sul de Londres, a sua música incorpora, de forma mais evidente, elementos de outros subgéneros de EDM. Quando comparado a outros artistas proeminentes da cena, como Skream e Benga, que escolheram manter-se numa linha mais nuclear do *dubstep*, Burial propõe na sua música uma maior hibridização com as sonoridades de géneros como o *UK garage*, o *2-step*, o *jungle* e até o *ambient*. Para além desta diferenciação estilística entre os demais, também a sua trajetória pessoal seguiu um percurso muito distinto das dinâmicas sócio espaciais tão importantes à cena, no modo como esta apropriava os espaços urbanos e como os seus atores sociais se cruzavam em rede.

Nos parágrafos que se seguem, será elaborado um breve perfil musical e social do artista, no qual é abordada a sua história, a sua estética, o seu processo artístico, e os modos como este se aproximou e distinguiu simultaneamente de outros artistas da cena de *dubstep*. Tal análise demonstrará os modos como uma cena musical reflete as estruturas e realidades sociais presentes no seu contexto, num determinado espaço-tempo, mas também os caminhos de resistência e (re)invenção desenvolvidos pelos artistas para com tal estrutura. Assim, a questão de partida que orienta o artigo é a seguinte: De que forma podemos enquadrar a vida artística de Burial na cena musical do *dubstep* do Sul de Londres, e quais os aspetos que o distinguiram dos demais contemporâneos do género, a nível de criação e de receção artísticas?

2. Como se constrói uma cena local

Sabemos, segundo Andy Bennett e Richard A. Peterson (2004: 7-8) que as cenas locais são, numa perspetiva sociocultural e simbólica, fenómenos significativos na expressão de identidades coletivas e individuais, vividas num determinado espaço geográfico e período temporal. Nas cenas locais, a noção de espaço e de lugar adquirem sempre uma importância central, pelo que devemos situar os fenómenos sociais para a compreensão das cenas (Bennett & Peterson, 2004: 7-8). O *dubstep* surge na zona sul da área metropolitana de Londres, mais especificamente no burgo de Croydon, no extremo sul de Londres, uma região pertencente à periferia, a chamada Outer London. Croydon possui um centro urbanizado, com o habitual distrito financeiro, mas partilha também de zonas suburbanas e rurais. Historicamente, o Sul de Londres sempre apresentou um menor grau de urbanização quando comparado com as zonas a norte do Rio Tamisa, havendo uma maior quantidade de comunidades suburbanas e também de áreas afetadas pela pobreza e precariedade. Segundo Alan Blum (2001: 8), as cidades são os terrenos férteis para o desenvolvimento das cenas musicais, onde ocorrem trocas entre a vida musical e a vida coletiva mais ampla do meio urbano envolvente, processos que incluem também uma teatralidade implícita. Neste sentido, podemos demarcar e analisar uma seleção diversa de locais na cidade onde se desenrolaram processos essenciais à construção e desenvolvimento da cena, seja no campo da criação, da mediação ou da receção artísticas.

Um dos tipos de local mais relevantes nesta cena foram as lojas de discos. E é possível destacar um nome que foi central para o caso particular do *dubstep*: a Big Apple Records. Fundada em 1992, com a chegada dos anos 2000 a Big Apple tornou-se num epicentro da atividade artística do *dubstep* (Flatley, 2012). Para além de ser o principal ponto de venda dos singles de 12 polegadas¹⁾ que brotavam deste subgénero musical e uma editora de discos, a loja desempenhou um papel determinante enquanto espaço de encontro e de socialização entre diferentes artistas, e destes com os clientes que a frequentavam. O DJ Hatcha, um dos pioneiros da cena, trabalhou nesta loja, um exemplo da polivalência de artistas em cenas *underground*, que para além de produzirem desempenham funções

¹⁾ Assim como em outros subgéneros de EDM, a produção do *dubstep* dava-se maioritariamente através dos singles de 12 polegadas, ao invés de EPs e LPs (os quais surgiriam mais tarde na cena). Simon Reynolds comenta sobre o EDM como um todo: “o single de 12 polegadas assume centralidade, verificando-se reduzida fidelização aos artistas, enquanto os DJs emergem como figuras de referência mais importantes para os públicos do que os produtores anónimos e invisibilizados” (Reynolds, 2013: xxi).

especializadas envolvidas à organização e divulgação da experiência musical, criando pontes entre o individual e o coletivo. Inclusivamente, seria ele, através da loja, que descobrira dois dos futuros grandes talentos do *dubstep*, dois grandes amigos que ainda nem 16 anos tinham à época²⁾ e que viriam a ficar conhecidos pelos nomes artísticos Benga e Skream (Flatley, 2012). Muitos outros DJs e produtores passariam pela loja até ao seu fecho em 2004, criando redes sociais de apoio mútuo na cena e trocando influências musicais. Por se tratar de um local permanente que conseguia mobilizar para si múltiplos atores sociais que participavam na cena, a Big Apple pode ser vista como um “spot”, à luz do conceito de Alan Blum (2001: 30).

Outro tipo de local fulcral para a atividade da cena foram as discotecas, através dos eventos apelidados de *club nights*, sendo a noite mais notória a FWD>>, ou Forward>>, fundada em 2001. Após um período inicial de crescimento lento, esta ganhara popularidade e passara a ser realizada semanalmente na discoteca Plastic People, na zona leste de Londres. Uma vez que não se situava no Sul de Londres, onde se concentrava a produção do *dubstep*, frequentar estas noites ao vivo implicava a realização de movimentos pendulares noturnos da comunidade do Sul, geralmente recorrendo a transportes públicos a meio ou no final das madrugadas. Para além da FWD>> potenciar o desenvolvimento do *dubstep*, esta continuou a reproduzir o garage, género precursor do *dubstep*, e apadrinhou também o *grime*, género contemporâneo e de elementos compartilhados com o *dubstep* (Yates, 2011). No artigo “10 reasons to wish FWD>> a happy 10th birthday”, publicado no *The Guardian*, Kieran Yates (2011) aborda diversas dimensões de análise social pertinentes nesta *club night*: desde a sensação acolhedora e de comunidade criada pelo ambiente casual do evento, ao dress code que pregava modos de vestir urbanos e rejeitava qualquer formalidade presente noutros *clubs* mais comerciais. Mais tarde, acabariam por surgir outras *club nights* dedicadas ao género, como é exemplo a DMZ, fundada pelo grupo Digital Mystikz (dupla dos produtores Coki e Mala), organizada em Brixton, localidade pertencente ao centro de Londres. Os sistemas de som utilizados nestas noites eram ideais para reproduzir e enfatizar o *bass*, tão característico do género, sendo uma mais-valia para fãs do *dubstep*:

Quase todas as produções de *dubstep* centram-se em frequências graves que atingem o ouvinte como uma bola de demolição. Dezenas de faixas são especificamente concebidas para os enormes sistemas de som de dois clubes londrinos — Plastic People (Shoreditch) e Mass (Brixton) — onde eventos regulares denominados FWD>> e DMZ funcionaram, ao longo dos últimos anos, como os templos mais sagrados da cena. (...) Não existem regras para dançar: os participantes improvisam os movimentos à medida que avançam. A música constitui uma experiência física, concebida para ser escutada em volumes extremos (McKinnon, 2007, s/p).

²⁾ Estes mostram a Hacha cassetes com músicas que haviam produzido, por incrível que pareça, na consola de jogos Playstation (Flatley, 2012).

Para além das noites presenciais ao vivo, o *dubstep* esteve muito presente nas transmissões ao vivo, especialmente através da Rinse FM, uma das rádios piratas de Londres mais importantes na sua história musical recente. Assim como as *club nights*, a Rinse desempenhou um papel de divulgação de DJs e de produtores da cena através dos seus programas, fenómeno que se intensificou ainda mais após Sarah Lockhart, criadora das noites FWD>>, ter-se tornado também gestora desta estação de rádio, em 2004 (Davies, 2024). Perante a constante ameaça existencial a rádios piratas como esta, gerava-se uma inventividade de meios e técnicas para continuar a transmissão, escapando às autoridades legais e a ataques de outras rádios rivais (Davies, 2024). Fenómenos como este demonstram como um espaço sem legitimação, comercial ou legal, pode se tornar em algo tão importante para definir a história de um género musical, solidificando toda uma cena local que continuava a ocupar espaços *underground* e a resistir ao comercialismo, o qual resistia-lhes de volta. Eventualmente, passados anos, a rádio acabaria por se tornar legal, ganhando um nível superior de legitimação simbólica.

Ao mesmo tempo, iam surgindo novas possibilidades de encontro e fruição da cena através do meio virtual, processo que se intensificava no início dos anos 2000. Podemos mencionar a pertinência de fóruns virtuais na configuração da cena, como o célebre Dubstep Forum, criado em 2005. Este registava uma atividade significativa e conectava indivíduos a nível global ao *dubstep* do Sul de Londres (Akingbehin, 2020). Este fórum permitiu aos seus utilizadores estarem a par de lançamentos recentes, trocar opiniões sobre os diferentes artistas, ficar a saber onde haveria espetáculos ao vivo e etc. (Akingbehin, 2020). Ainda que sendo uma cena local, o processo de massificação da Internet que ocorria por volta da mesma época já tornava tudo mais híbrido e livre, através de dinâmicas virtuais que viriam a remodelar a noção espacial e temporal de toda uma geração: “Graças à Internet, emergiu uma nova geração de ouvintes e músicos cuja consciência é tão pós-geográfica quanto pós-histórica. Está tudo lá em cima para a prova e para a degustação” (Reynolds, 2013: 687).

É pertinente pensar o conceito de “terceiro espaço”, cunhado pelo sociólogo Ray Oldenburg, para abordar a função dos espaços urbanos enquanto elos de toda a atividade coletiva inerente ao funcionamento da cena. Segundo Oldenburg (1998: 20), o terceiro espaço, aquele que não é a casa nem o local de trabalho do indivíduo, responde diretamente à necessidade de comunhão inerente do ser humano, combatendo problemas muito familiares ao meio urbano, como a alienação e a solidão, nas suas dimensões psicológicas e sociais. A vida coletiva característica das cenas locais terá necessariamente de se desenvolver para além do espaço doméstico e de trabalho, manifestando-se numa variedade de espaços do seu meio (Blum, 2001: 21). Além disso, Blum (2001: 32) utiliza o termo “*emplacement*” para descrever o modo como as cenas partem de um desejo coletivo de transformação de um determinado espaço (*space*) em um lugar (*place*). Um lugar implica um maior sentimento de pertença do que um espaço e, contextualizado temporalmente, um lugar é algo onde podemos ser, e não apenas estar, realizando-nos através de eventos e ocasiões que renovam a experiência urbana quotidiana, criando uma biografia e memória, ambas partilhadas socialmente. (Blum, 2001: 32).

A cena é o local para mostrar as afiliações que unem as pessoas como um coletivo de co-oradores, como se vivessem próximas umas das outras, como se juntas encarnassem uma estrutura de reconhecimento mútuo. Qualquer cena concretiza e especifica a intimidade dos habitantes de uma região de fala e, assim, ao ser feita, existe uma espécie de posicionamento, uma forma de fazer espaço para a sua conversa (Blum, 2001: 22).

Assim como na generalidade das cenas musicais, a juventude estava fortemente representada, sendo um elemento bastante caracterizador. Os jovens investem o seu dinamismo na procura e (re)criação de lugares de pertença e de partilha, principalmente quando estão perante um meio que lhes é alienante, economicamente e socioculturalmente. Ou seja, a juventude “perdida” do Sul de Londres “encontrava-se” através da vida social ligada à música. E esta vida social não se constrói apenas na órbita da dimensão sónica. A vida social de uma cena não se limita às funções e papéis técnicos necessários para o desenrolar da mesma, esta é também ativa na elaboração de símbolos coletivos próprios, como estilos de dança e de roupa, narrativas identitárias e políticas, etc. (Bennett & Peterson, 2004: 8). Assim, “as criações musicais são simultaneamente produto e produtoras de sociedade, de dinâmicas sociais, de resistências, de representações” (Guerra, 2020: 10). A música representa uma das expressões artísticas mais pertinentes para o conhecimento aprofundado das sociedades contemporâneas, na sua crescente multiplicidade de contextos, localidades, realidades, etc. “A música é uma forma importante de milhões de pessoas encontrarem prazer, definirem quem são e afirmar a pertença a um grupo” (Bennett & Peterson, 2004: 1).

A identidade suburbana do Sul de Londres tornou-se numa impressão digital para toda as dimensões estéticas envoltas ao *dubstep*, e no processo ocorre uma ressignificação da cidade como um lugar mais acolhedor e familiar aos olhos desta comunidade. Aos céus cinzentos e nublados de Londres, sem grande espaço para sonhar o futuro, a principal resposta dada por estes jovens era o *clubbing* noturno. Até o facto de o Sul de Londres possuir uma rede noturna de transportes públicos fragilizada, destinados à ligação com o resto da cidade, pode se tornar num traço distintivo da cena, uma vez que era uma experiência compartilhada por muitas pessoas, quando queriam voltar das discotecas que se localizavam noutras zonas que não no Sul. Uma das músicas de Burial reflete esta realidade: “‘Night Bus’ alude às árduas opções de transporte público disponíveis para os londrinos que saíram para discotecas mas não têm recursos para pagar um táxi de volta para [...] as zonas de baixo custo onde vivem” (Reynolds, 2013: 631).

Esta enfâse temática nas vivências urbanas do Sul de Londres encontra-se fortemente presentes desde o primeiro lançamento de Burial, o EP *South London Boroughs* (2005), algo que se manteria como um traço estilístico central nos seus futuros lançamentos. Para além de uma faixa com o mesmo título que o EP, juntava a esta as faixas *Southern Comfort*, *Nite Train* e *Broken Home*. “Burial localiza a sua música com títulos como ‘South London Boroughs’ e ‘Southern Comfort’” (Reynolds, 2013: 631). Já a faixa *Nite Train* é composta por sons que retratam a experiência sensorial de estar abordo de uma carruagem ferroviária no período noturno, como indica o nome, de forma direta. Mas, acima de tudo, vemos nestas produções um apreço sentimental pela noção de espaço e de lugar, e da vida que acontece neles ao longo do tempo:

Passo muito tempo a vaguear por Londres — sempre passei. Às vezes é porque tenho algum sítio para onde ir; outras, porque não tenho sítio nenhum para onde ir. Então ando sem fim, entrando em lugares. (...) Em Londres, existe uma espécie de atmosfera que toda a gente conhece, mas, se se fala dela, parece que simplesmente desaparece. Londres faz parte de mim; tenho orgulho nisso, mas pode ser sombria — e, ultimamente, por vezes já nem a reconheço (Burial In Fisher, 2012a, s/p).

3. Burial: A identidade anónima e a sua presença na cena

Burial tornou-se desde cedo uma figura mística dentro do *dubstep*. Enquanto os seus contemporâneos frequentavam ativamente aquela multiplicidade de lugares de sociabilidade artística, colaborando presencialmente para a construção e dinamização do universo da cena através de redes sociais, Burial escolheu produzir a sua música de forma anónima, permanecendo uma incógnita. O que não significa que este não frequentasse ou tivesse apreço por esses mesmos lugares, antes pelo contrário. Mas sim que tal facto moldou significativamente a sua carreira, já que este não se apresentava como Burial aos restantes músicos e aos fãs, não realizando DJ sets nas *club nights* ou nas rádios pirata e etc. A sua introversão combinava, no entanto, tanto com o conteúdo como com a forma da sua produção musical, a qual levaria o *dubstep* a desbravar novos patamares dos sentimentos de melancolia e de nostalgia, gerando assim uma síntese poderosa entre as suas dimensões pessoal, social e musical. Ao manter a sua identidade anónima, Burial potenciou a sua *persona* artística, mediadora do seu *self* para com o mundo, de um modo distinto dos outros artistas, que ganhavam reconhecimento em espetáculos, revistas e programas de rádio, por exemplo.

Mais tarde, através de entrevistas (Burial In Fisher, 2012a), ficámos a saber que a decisão de Burial de se manter anónimo durante os seis primeiros anos da sua carreira fora motivada não só pela sua personalidade introvertida e reservada, mas também por uma rejeição do comercialismo e da fama, valorizando antes uma experiência mais direta e “pura” entre os ouvintes e a música *underground*. O que poderia parecer uma desvantagem para a sua carreira demonstrou ser, antes, uma característica enaltecedora desta, uma vez que combinava com as qualidades sombrias da sua música, no seu conteúdo e forma. Por outro lado, era também um elemento que suscitava intriga entre os ouvintes, que desejavam conhecer quem estava por detrás de produções que lhes pareciam tão exímias no mundo da música. Parece também que este rosto em branco que Burial representava, facilitava aos seus fãs a projeção das suas próprias identidades e vivências neste, impulsionando ainda mais o sentimento introspectivo provocado pela sua música.

Desde o início da sua carreira artística, esteve também presente a dimensão do virtual. Os modos como Bevan utilizou o ciberespaço dão-nos perspetivas pertinentes acerca das novas possibilidades (e transfiguração de antigas) permitidas pela revolução digital ao mundo da música. Segundo o produtor Kode9, Burial acompanhava a sua *webzine* Hyperdub através da Internet e, por volta de 2002, enquanto fã das músicas divulgadas nesta, decidira enviar-lhe por correio CDs contendo *demos* musicais que havia produzido (Kode9 In Blanning, 2013). Isto é um exemplo concreto do papel de *webzines* e *websites* na divulgação musical, cuja virtualidade permitia um contacto facilitado com géneros musicais emergentes a partir do nosso próprio espaço doméstico, algo que se tornou muito comum na fruição musical da atualidade. Um apreço significativo de Kode9 por Burial desde cedo é algo claro, uma vez que este publicara o seu primeiro lançamento através da editora Hyperdub, a qual evoluiria a partir da revista *online* com o mesmo nome, tornando-se colaboradores de longa data.

Mesmo sendo seguidor da *webzine* Hyperdub, Burial admite não ser um utilizador intensivo do ciberespaço (Burial In Hancox, 2007), ao contrário do que alguns poderiam assumir, tendo em conta questões como a sua personalidade ou a sua reapropriação frequente de materiais encontrados *online*. Este parece até ter uma opinião negativa da Internet, perspetivando-a como algo alienante: “Eu não costumo ir à internet, é como uma tábua Ouija, é como deixar alguém entrar na tua cabeça, atrás dos teus olhos. Deixa entrar

aleatórios.” (Burial in Fisher, 2012a, s/p). Burial não se refugiava no espaço doméstico, apesar de não querer ter o seu nome e rosto revelados no meio artístico e social. Na realidade, os seus passeios por Londres no quotidiano seriam uma importante inspiração para este, sendo o meio urbano e suburbano um tema recorrente nos títulos e temas das suas produções. Mas também em relação aos espaços do *dubstep* propriamente, já falados acima, sabemos hoje que este frequentava as *club nights* FWD>> e DMZ, permanecendo como apenas “mais um” no meio da vasta plateia. A sua participação presencial na cena foi, por estes motivos, de uma natureza muito distinta dos demais produtores. Este permanecia como que um espectador passivo, vendo outros DJs passar faixas suas ocasionalmente e ouvindo pessoas e outros artistas falarem sobre estas, sem saberem que este estava a partilhar o espaço com eles.

4. Hauntology, passados fantasmas e futuros perdidos

Em 2006, lança o seu primeiro LP, o homónimo *Burial* (2006). Composto por 13 faixas, duas das quais haviam sido incluídas no EP prévio, o álbum chega como um terramoto para a cena do *dubstep*, e do EDM como um todo. No álbum era bastante perceptível a tal fluidez de géneros que tanto caracterizaria a música de Burial, conferindo-lhe um estatuto idiossincrático e uma identidade sonora inconfundível. Tal facto levou ao questionamento, por parte de fãs e críticos, se realmente faria sentido classificar a sua música como *dubstep*, com alguns até a empregar termos como *pós-dubstep* ou *future garage* nos seus argumentos, géneros que vieram a existir mais tarde e que muitos dizem ter sido Burial um dos seus pioneiros. Cabendo na definição musical nuclear do *dubstep* sul londrino ou não, a verdade é que Burial era um resultado desta cena, nos seus contextos históricos e sociais. Vemos, portanto, a complexidade da sua identidade sónica, que é como que uma síntese triádica do passado (*2-step* e *UK garage*), presente (*dubstep*) e futuro (*pós-dubstep* e *future garage*). A sua música resgatava o que veio anteriormente de forma mais intensa que outros artistas de *dubstep*, enquanto parecia empurrar a sonoridade para a frente, pisando novos terrenos.

Mark Fisher, filósofo e teórico cultural, e Simon Reynolds, crítico e jornalista musical, eram fãs de Bevan e viriam a produzir algumas das mais importantes contribuições para pensar a sua música ao longo dos anos. Fisher, na publicação “London after the rave” para o seu célebre *blog* virtual k-punk, fala-nos da sua experiência a escutar Burial enquanto deambulava pela cidade de Londres: “sugere uma cidade assombrada não só pelo passado, mas também por futuros perdidos. Parece ter menos a ver com um futuro próximo do que com a dor tentadora de um futuro fora do alcance” (Fisher, 2006, s/p). A música de Burial como uma anomalia no espaço-tempo, um fenómeno simultaneamente localizado e deslocalizado, entre passados fantasma e futuros perdidos, é um dos principais padrões de análise à sua obra (Fisher, 2006). Já Reynolds (2013: 632), levanta a questão: seria a sua obra artística uma cerimónia fúnebre^{3.)} da cultura *rave* perdida ou a sua vida após a morte?

^{3.)} Até o nome Burial pode ser enquadrado nesta noção, uma vez que se traduz para “enterro” em português.

Burial também tornou explícito o conservadorismo de manter a fé no dubstep através do tom elegíaco do seu álbum, que, como argumenta Mark Fisher, é quase um réquiem ou elogio fúnebre para a cultura rave (...). A Kode9 (...) descreveu o dubstep como 'o fantasma da selva'. (...) Mas o outro sentido – o dubstep como a vida após a morte do rave, ou mesmo como uma forma de luto sem largar – parece igualmente aplicável (Reynolds, 2013: 632).

Este diálogo entre o passado e o futuro é uma das premissas centrais de um conceito célebre frequentemente empregado por Fisher e Reynolds: o conceito de *hauntology*, originalmente criado pelo filósofo francês Jacques Derrida (1994: 10), adaptando-o à teoria cultural, aplicada a vários campos artísticos. Segundo Fisher (2012b: 16), falar de *hauntology* na música é falar simultaneamente de uma estética sonora e de um efeito sociocultural e político, dimensões que dialogam sempre entre si. A nível sónico, a noção de *hauntology* aplica-se a sonoridades com qualidades espectrais, isto é, que soam como uma memória imperfeita de um passado e evocam uma nostalgia⁴⁾ pelos tais “futuros perdidos” (Fisher, 2013: 45). “A música de Burial [...] é assombrada por uma nostalgia paradoxal: uma nostalgia por todos os futuros que se perderam quando o impulso modernista da cultura sucumbiu à temporalidade terminal da pós-modernidade” (Fisher, 2013: 45). Dialogando com a sua dimensão sociocultural e política, a *hauntology* é um traço comum das sociedades na pós-modernidade, que se confrontam com a impossibilidade de imaginar realisticamente um futuro para além do sistema socioeconómico capitalista, conceito explorado aprofundadamente na obra *Realismo Capitalista* (Fisher, 2021). Esta inércia estética e política estende-se à música eletrónica, que outrora produzira prelúdios para um futuro, que nunca chegou, e que agora já não consegue soar como futurista, como algo alienígena (Fisher, 2013: 45). “O futuro é sempre vivido como uma assombração: como uma virtualidade que já interfere com o presente, condicionando expectativas e motivando a produção cultural” (Fisher, 2012b: 16). Assim, vemos o modo como Fisher desenvolveu uma síntese entre processos históricos sociopolíticos, estética e teoria cultural. Na produção musical de Burial encontramos uma diversidade de motivos estéticos e temáticos que se relacionam com este conceito: o *sampling* altamente modificado de outras gravações, o ruído analógico de vinil no fundo de faixas, uma estética cinzenta e melancólica, etc.

Também Andrew Lison (2012) aborda o *dubstep* sob a ótica da impotência da esquerda ocidental na criação de alternativas palpáveis ao capitalismo global, na contemporaneidade do pós-queda do muro de Berlim, argumentando que a melancolia é um dos principais veículos deste estado de espírito sociopolítico na música. “Qualquer pessoa que considere o estado contemporâneo do pensamento de esquerda no mundo ocidental terá encontrado o tropo da melancolia” (Lison, 2012: 122). Em Burial, a grande maioria dos elementos presentes, desde o seu nome, os nomes das músicas e discos, e as capas de álbum, remetem ao sentimento de melancolia e de irrealização pessoal perante o mundo (Lison, 2012: 131-132). “Em toda a música de Burial esconde-se este desejo intenso de fazer parte de algo que não se consegue ser, de realizar em vez de elegir; um desejo que, por si só, irrealizável, persiste de forma autorreferencial, torna-se incorporado” (Lison, 2012: 132).

⁴⁾ Também o LP de Kode9 parece referenciar um sentimento semelhante, uma vez que se intitula *Memories of the Future* (2006).

5. A idiosincrasia estilística: o impressionismo sonoro e o sampling de Burial

Uma das características mais definidoras e valorizadas em toda a obra de Burial é a utilização que este faz da técnica do *sampling*. O *sampling* consiste na reutilização e reapropriação de áudio proveniente de músicas de outros artistas ou de gravações de áudio, no geral, de todo o tipo de fontes. Burial recorre frequentemente a músicas de pop e de R&B, tradição herdada do *UK garage*, ressignificando as suas letras através de uma manipulação sonora das secções escolhidas como *samples*, geralmente utilizando-as para expressar melancolia ou outros sentimentos através da palavra oral. Este é mais um traço estilístico de distinção em relação aos seus contemporâneos do *dubstep*, que deixaram para trás o uso intensivo de *samples* típico do *UK garage*, preferindo utilizá-los de forma mais pontual nas suas faixas, deixando o instrumental atuar sozinho durante a maior parte das músicas. Burial demonstra um apreço quase religioso pelo *sampling*, na maneira como pontua estes momentos falados no instrumental das músicas, gerando uma fusão de novos significados sónicos e temáticos. Nesta síntese com os seus instrumentais minimalistas, é criado um tom etéreo, introspetivo e meditativo que ressoa facilmente com qualquer ouvinte, convidando-o à autorreflexão.

Para além de utilizar excertos de outras músicas, Burial recorre frequentemente a outras fontes de média audiovisual, como filmes e videojogos, ou até mesmo vídeos do Youtube. Através deste processo, ficamos também a conhecer os seus gostos e *hobbies*, relativos a outras formas de expressão artística para além da música. Já utilizou a voz de personagens de diversos filmes, realizados por celebrados cineastas contemporâneos, tais como David Lynch, Jim Jarmusch, Michael Mann, entre outros. Já no âmbito dos videojogos, não é segredo que os seus favoritos são os da reconhecida franquia *Metal Gear Solid*. Além de ter utilizado *samples* de músicas desta franquia, Burial vai ainda mais além e capta efeitos sonoros do videojogo, incorporando-os de forma rítmica na sua faixa sonora. Podemos ainda destacar a franquia *Silent Hill*, cujos lançamentos obtiveram um sucesso semelhante por volta da mesma época, na era da Playstation 1 e da Playstation 2. Os videojogos *Silent Hill* são um par ainda mais óbvio à música de Burial, pois partilham de uma atmosfera e estética semelhantes, não sendo difícil de perceber o porquê deste ser fã. A sua obsessão pelo *sampling* e o uso que deu a esta técnica levou a uma busca dos fãs pelas fontes originais de todos os *samples* utilizados ao longo da sua carreira, desejo que foi facilitado pela Internet, através de fóruns e do Youtube. Ao longo dos anos, estas fontes foram listadas em diferentes formatos no meio virtual, em *websites*^{5.)} e em vídeo^{6.)}. Também relativamente ao seu processo de *sampling*, posso destacar três vídeos: “Sample Breakdown: Burial – Archangel” (2021) e “When Burial sampled *Metal Gear Solid*” (2013), que exemplificam como Burial constrói os *samples* e os incorpora na música^{7.)}; “Burial’s *Untrue*: The making of a masterpiece” (2017), que explora de forma mais detalhada a técnica e as temáticas construídas por esta^{8.)}.

^{5.)} Website que lista os *samples* de Burial: <https://www.whosampled.com/Burial/>

^{6.)} Vídeo que compara as músicas originais com os *samples* de Burial: <https://youtu.be/WxsSb-YjMYM>

^{7.)} Vídeos que demonstram o processo de criação dos *samples*: <https://www.youtube.com/watch?v=rmOuVOZvAgU>; <https://www.youtube.com/watch?v=rksXDcPxd6U>

^{8.)} Vídeo que explora as técnicas de Burial: <https://www.youtube.com/watch?v=Et5B-zfAllo>

6. A fama improvável e a penetração no mainstream

Voltando agora à discografia, o primeiro álbum de Burial traçou um grande ponto na sua carreira e na cena do *dubstep* como um todo. Sendo lançado no período que coincidia com os primeiros passos de outros artistas da cena entre espaços e públicos mais *mainstream*, este seu álbum tornou-se precisamente um dos mais importantes marcos de legitimação e reconhecimento desta geração de produtores sul londrinos. Por se tratar de um LP, Burial (2006) teve também uma maior facilidade em chegar ao interesse dos críticos e das diferentes plataformas mediáticas britânicas, entrando em várias listas de melhores álbuns do ano de 2006, destacando-se em particular a sua posição vencedora na lista da revista *The Wire* (2006) e a conquista do sexto lugar na lista do jornal *The Guardian* (2006). Burial tornara-se, talvez, o mais celebrado artista da cena do *dubstep* até então. Estávamos perante um desconhecido, sem nome ou rosto, que acabava de ter sobre si virados os holofotes do jornalismo musical. O que não deixa de ser irónico, tendo em conta as suas atitudes e modos de ação: “Burial, o artista que tem atraído mais atenção do mundo exterior do que qualquer outro na sua cena, é também o mais oposto à celebridade: ao estilo da Resistência Subterrânea, recusa-se a ser fotografado ou a revelar o seu verdadeiro nome” (Reynolds, 2013: 632).

Em 2007, Burial lança o seu segundo álbum, *Untrue* (2007) e faz história no mundo da música. Este obteve um sucesso ainda maior do que o seu LP anterior, chegando mesmo a entrar nas charts musicais do Reino Unido. Rapidamente se tornou num álbum de culto para uma base de fãs cada vez mais alargada e até aos dias de hoje é tido por muitos como um dos melhores álbuns do século 21 até então, dentro do EDM e na música como um todo. Mas segundo o próprio Bevan (Burial in Fisher, 2012a), o álbum foi feito em apenas duas semanas, de forma relativamente apressada, e utilizando o programa Sound Forge, uma escolha anómala para um produtor musical (o programa não foi projetado para produção musical, mas sim para edição de áudio generalizada)⁹⁾. O sucesso deste álbum levava-o ainda mais para a esfera do *mainstream*, provocando um maior fluxo de atenção mediática e de novos fãs. Ao ser nomeado pelo Mercury Music Prize, uma prestigiosa cerimónia de prémios musicais do Reino Unido, a competir como um dos melhores álbuns do ano, cresceu uma pressão mediática por parte de vários jornais nacionais para que Burial revelasse a sua identidade, que era ainda totalmente desconhecida. Este processo foi intensificado pelo jornalista Gordon Smart, do jornal *The Sun*, que lançara incentivos a quem descobrisse a sua identidade, algo que muitos acusaram de ser uma ação sensacionalista e desrespeitadora da privacidade do artista.

Bevan decide, por fim, revelar a sua identidade a 5 de agosto de 2008. Sem qualquer cerimónia, este publica na rede social *MySpace* um breve texto de apresentação pessoal acompanhado de uma fotografia amadora de si próprio. Claramente, o método fez o seu estilo, e no texto revela o porquê de se manter anónimo, de forma simples: “Sou uma pessoa discreta e só quero fazer algumas músicas, nada mais” (Burial, in Michaels, 2008: s/p). No

⁹⁾Na entrevista a Mark Fisher (2012a: s/p, tradução nossa), Burial reage a publicações da Internet que consideravam ser falsa a informação que ele produzira o álbum neste programa: “A sério? Sim, bem, eu fiz. Deixo essas pessoas à internet ou o que for. Sim, às vezes gostava de ter ido para a universidade aprender produção musical, mas outras vezes penso ‘não, foda-se, ainda bem que não fui”.

entanto, estes e outros detalhes, já haviam ficado explícitos quando Burial decidira dar entrevistas, ainda de forma anónima; a primeira, com Mark Fisher para a revista *The Wire* (Fisher, 2012a) e, entre outras, destaca-se também a entrevista com Dan Hancox, para o jornal *The Guardian*, cujo próprio título é uma citação de Burial a afirmar que apenas cinco pessoas sabem quem ele realmente é (Hancox, 2007). O mistério estava desvendado, mas pouco mudaria. Burial continuaria a produzir música como que um eremita, sem aparições públicas, mesmo depois da fama que lhe havia sido atribuída. Após o seu segundo álbum, este escolheu não realizar mais lançamentos no formato LP, optando antes por EPs e singles, algo que dura até hoje. Mais tarde, colaborou com artistas notórios em várias ocasiões, tais como Thom Yorke e Four Tet.

7. Conclusão

A cena do *dubstep* do Sul de Londres é um exemplo de como se configura uma cena de EDM na contemporaneidade do século 21. Mostra-nos como uma geração que perdera o auge da cultura *rave* foi capaz de construir novas dinâmicas e projetos, à margem do comercialismo e institucionalismo. Como vimos, é possível ilustrar tal processo através da análise espacial e temporal da cena, contextualizando socialmente locais, experiências e percursos dos diferentes artistas e públicos, que compõem todo um coletivo que dá vida à cena. Vimos ainda o caráter estruturante do meio urbano numa cena local, nas suas limitações geográficas e simbólicas, mas também as possibilidades de resistência e transformação social potenciadas pelo trabalho coletivo dos artistas. Estes e outros vértices, são, portanto, cruciais para a análise de outras cenas musicais ou de subculturas urbanas contemporâneas mais abrangentes.

Já Burial é um exemplo de como um artista pode se diferenciar, na sua trajetória musical, pessoal e social, dentro de uma cena, mantendo ainda a ligação ao contexto sociocultural mais abrangente desta. Este veio a ser uma inspiração para toda uma nova geração de produtores de EDM, em sociedades cujos mundos musicais convergem cada vez mais com o meio virtual, potenciando novas expressões artísticas, como o anonimato dos músicos e a reapropriação de um vasto arquivo de recursos audiovisuais encontrados *online*. Neste sentido, estudos com foco na análise destes e outros conteúdos virtuais são essenciais para compreender a adaptação e transformação do EDM perante as novas tecnologias de comunicação, quer falemos do próprio *dubstep* ou de outros subgéneros de EDM. Semelhante ao que Mark Fisher (2006) escreve sobre o que sente a ouvir as músicas de Burial, também milhões por todo o mundo partilham experiências e um historial com a sua música. O caráter intimista das suas produções continua até hoje a ser algo único, para velhas e novas gerações de ouvintes. Olhando para os comentários de Youtube das suas músicas, somos confrontados por uma imensidão de relatos e narrativas a este respeito, vindas de pessoas de todo o mundo, sobre a importância da sua música na sua história pessoal. Neste sentido, Burial pode ser considerado um grande exemplo da noção de uma trilha sonora da vida (DeNora, 2000), um elemento presente no quotidiano dos indivíduos que acompanha a sua construção de identidade pessoal, num contexto em que o sentimento de alienação e melancolia vivido em espaços urbanos é cada vez mais comum a nível global. Com a sua obra, Burial comprova o poder restaurador e universal da forma musical. “Estar sozinho a ouvir auscultadores não está longe de estar num *clube* rodeado de gente, deixas entrar, estás mais aberto a isso. Às vezes tens aquela sensação como se um fantasma tivesse tocado no teu coração, como se alguém caminhasse contigo” (Burial in Fisher, 2012a: s/p).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akingbehin, R. (2020, October 28). *Ancient memories: Revisiting dubstep forum*. Resident Advisor. <https://ra.co/features/3771>
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (Eds.). (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Blanning, L. (2013, May 14). Revolution9: An interview with Kode9. *Telekom Electronic Beats*. <https://www.electronicbeats.net/revolution9-an-interview-with-kode9>
- Blum, A. (2001). Scenes. *Public* (22-23). <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30324>
- Davies, S. (2024, May 10). *Rinse FM at 30: An oral history of the notorious London radio station*. *Dazed*. <https://www.dazeddigital.com/music/article/62542/1/rinse-fm-at-30-an-oral-history-of-the-notorious-east-london-radio>
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx*. Routledge.
- Fisher, M. (2006, April 14). London after the rave. *K-punk*. <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/007666.html>
- Fisher, M. (2012a, December). Burial: Unedited transcript. *The Wire*. https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript
- Fisher, M. (2012b). What is hauntology?. *Film Quarterly*, 66(1), 16-24. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>
- Fisher, M. (2013). The metaphysics of crackle: Afrofuturism and hauntology. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 5(2), 42-55.
- Fisher, M. (2021). *Realismo capitalista: Não haverá alternativa?*. VS. Vasco Santos Editor.
- Flatley, J. L. (2012, August 28). Beyond lies the wub: A history of dubstep. *The Verge*. <https://www.theverge.com/2012/8/28/3262089/history-of-dubstep-beyond-lies-the-wub>
- Guerra, P. (2020). Paixões sónicas conservadas em disposofonias: O musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. *ArtCultura*, 22(41), 7-29. <https://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/58637/30614>
- Hancox, D. (2007, October 26). Only five people know I make tunes. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2007/oct/26/urban>
- Lison, A. (2012). Love's unlimited orchestra: Overcoming left melancholy via dubstep and microhouse. *New Formations*, 75, 122-139.

McKinnon, M. (2007, January 30). South London calling: This is the year of dubstep. Which means what, exactly?. *CBC Arts*. https://web.archive.org/web/20111208085641/http://www.cbc.ca/arts/music/dub_style.html

Michaels, S. (2008, August 6). Burial “unmasked.” Again. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2008/aug/06/burial.myspace>

Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Da Capo Press.

Reynolds, S. (2013). *Energy flash: A journey through rave music and dance culture*. Faber & Faber.

Rogers, J. (2006, December 13). The definitive top 10 albums of the year. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2006/dec/13/popandrock>

2006 rewind: Top 50 releases of the year. (2007, January). *The Wire*. <https://www.thewire.co.uk/issues/charts/2006-rewind>

Yates, K. (2011, August 19). 10 reasons to wish FWD>> a happy 10th birthday. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/aug/19/fwd-happy-10-birthday>

Pedro Alexandre Faria da Silva.

É licenciado e mestrando em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP. E-mail: up202005676@up.pt ORCID: 0009-0008-2339-6649.

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

Citação:

Faria da Silva, P. A. (2025). Burial - A trajetória musical e social de um artista singular na cena do dubstep. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.94-107
ISSN 2 DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa7>



