

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS: DOUTORADO

ORIENTAÇÃO: Professora Doutora Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Aluno: Guilherme Lentz da Silveira Monteiro

**O pecado é não sonhar:
reconstruções da rebeldia jovem
através do heavy metal brasileiro da década de 1980**

Belo Horizonte

2015

Guilherme Lentz da Silveira Monteiro

**O pecado é não sonhar:
reconstruções da rebeldia jovem
através do heavy metal brasileiro da década de 1980**

Tese produzida como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de doutor em Letras: Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural, sob orientação da Professora Doutora Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

Belo Horizonte

2015

Ao Neneto e ao Nado,
que me abriram os caminhos do heavy metal;

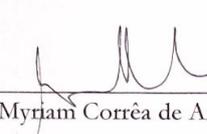
ao Rodrigo Belisário,
que os trilhou comigo.

Tese intitulada *O pecado é não sonhar: reconstruções da rebeldia jovem através do heavy metal brasileiro da década de 1980*, de autoria do Doutorando GUILHERME LENTZ DA SILVEIRA MONTEIRO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

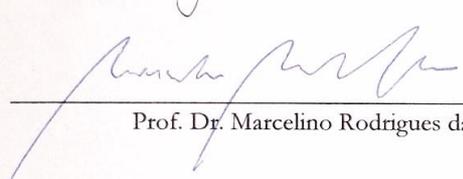
Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



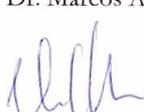
Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG - Orientadora



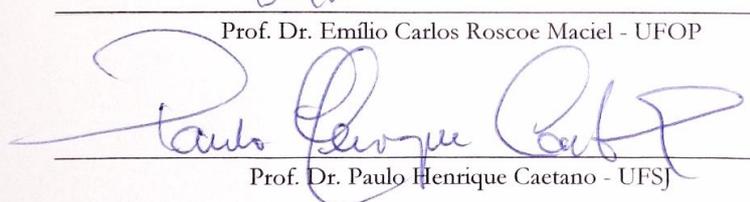
Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG



Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP



Prof. Dr. Paulo Henrique Caetano - UFSJ



Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de junho de 2015.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho extenso não se faz sem o apoio de entes queridos. Por sua presença e importância, agradeço com muito carinho:

a meu superpai, Ernesto Lentz, apoiador incondicional e companheiro em muitas memoráveis noites de rock'n'roll;

a minha querida mãezinha, Nilza Lentz, acolhedora amorosa de muitos hábitos excêntricos e de ruidosas tardes de ensaios;

a minha linda Carol, esposa amiga e sedutora, concretização eterna da crença de que o amor é o que importa;

a meus valentes filhos, Gabriel e Lucas, incentivo maior na construção da dignidade, para o que acredito que este trabalho seja um passo;

à Cleuza, pelo carinho e cuidado ao longo de cinco anos longos e difíceis;

a minha irmã, Liliane, que mantém o congraçamento e a harmonia;

ao Peteco, pela presença serena e amorosa no tumultuado último ano de elaboração desta tese;

a John, Paul, George e Ringo, inspiração constante em tudo que faço.

Na pessoa de minha orientadora, Myriam Ávila, parceira em longa jornada, agradeço também aos brilhantes professores que têm feito parte de minha formação escolar e acadêmica, pessoas que definiram não só meus trabalhos, mas minhas opções de vida e profissão.

Finalmente, agradeço àqueles jovens ousados e criativos, que, na nebulosa década de 1980, ouviram e entenderam estrelas, as estrelas do heavy metal.

Deus guarde para todos um lugar de realização na vida e na eternidade.

Memória
(Carlos Drummond de Andrade)

*Amar o perdido
deixa confundido
este coração.*

*Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.*

*As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão*

*Mas as coisas findas
muito mais que lindas,
essas ficarão.*

RESUMO

Defende-se neste trabalho a ideia de que, no Brasil da década de 1980, o heavy metal foi uma via de criação de novos espaços de exercício da rebeldia jovem. Para isso, estuda-se o questionamento representado pelos adeptos desse estilo poético-musical à crença de que a juventude dessa época abdicou do status de coletividade transgressora, de que desfrutou ao longo de todo o século XX, em especial durante as décadas de 50, 60 e 70. Para tanto, detecta-se um apaziguamento e desilusão, no Brasil em processo de redemocratização, de vozes que nas décadas anteriores estiveram envolvidas no questionamento político e que, nos anos 80, enfrentaram uma opção alienante dos meios de comunicação e uma consequente institucionalização da rebeldia. Analisa-se, então, a organização, paralela a esse processo, de grupos jovens em espaços alternativos, ao redor de propostas estéticas que se colocavam em dissonância com a cultura de massa. O fenômeno é estudado através da análise de letras e recursos musicais de canções circulantes nesse contexto, tomadas como exemplos de construtos estético-sociais, conforme proposto por Rodrigo Duarte. Estudam-se também desdobramentos no vestuário, nas capas de discos, no sistema de produção e divulgação desses produtos e no próprio relacionamento entre a coletividade metaleira e as cidades que a acolheram. Percebe-se que o heavy metal manteve com a cultura canônica uma paradoxal relação de dependência e questionamento. Essas tensões foram determinantes para a dissipação do movimento, que, não obstante, legou espaços de exercício de independência cultural ainda operacionais no início do século XXI.

Palavras-chave: heavy metal – Brasil – década de 1980 – rebeldia – juventude – coletividade – underground – cidade

ABSTRACT

This work analyzes Brazilian heavy metal of the 1980s and the questions it raises over the belief that the youth of that era had abdicated the status of transgressive collectivity it enjoyed throughout the twentieth century, especially during the 50's, 60's and 70's. Many voices that in previous decades were involved in political questioning, in the 80s, faced an alienating choice of media and a consequent institutionalization of rebellion. This paper hence analyzes this appeasement and disillusionment in Brazil in the process of democratization. Alongside this process, however, youth groups organized themselves in alternative spaces. Brazilian heavy metal in Brazil has been at the forefront of this movement. There is interest, therefore, in the approach of this phenomenon in the lyrics of songs circulating in this context, understood as aesthetic-social constructs, as proposed by Rodrigo Duarte, as well as its consequences on the way they dressed, the album covers, the system of production and distribution of these products and the relationship itself between that community and cities that welcomed it.

Keywords: heavy metal – Brazil – the eighties – rebeldy – youth – colectivity – underground – the city

SUMÁRIO

Apresentação:

| | |
|--|-----------|
| Mea culpa, em primeira pessoa | 11 |
|--|-----------|

Capítulo 1:

| | |
|---|-----------|
| O heavy metal e a rebeldia jovem | 18 |
|---|-----------|

| | |
|-------------------------------|----|
| Delimitação de direções | 19 |
|-------------------------------|----|

| | |
|------------------------------|----|
| Entrando no heavy metal..... | 22 |
|------------------------------|----|

| | |
|---|----|
| Perspectivas do heavy metal para os estudos literários..... | 33 |
|---|----|

| | |
|-------------------------------------|----|
| O grito: heavy metal no Brasil..... | 41 |
|-------------------------------------|----|

| | |
|----------------------------------|----|
| Heavy metal em Minas Gerais..... | 46 |
|----------------------------------|----|

| | |
|-------------------------------|----|
| Heavy metal em São Paulo..... | 54 |
|-------------------------------|----|

| | |
|------------------------------------|----|
| Heavy metal no Rio de Janeiro..... | 60 |
|------------------------------------|----|

| | |
|---|----|
| Heavy metal estrangeiro e brasileiro..... | 62 |
|---|----|

Capítulo 2:

| | |
|--|-----------|
| Registros e reflexões sobre juventude | 65 |
|--|-----------|

| | |
|---------------------------------------|----|
| Em busca e em fuga da identidade..... | 66 |
|---------------------------------------|----|

| | |
|--------------------------|----|
| Juventude e geração..... | 68 |
|--------------------------|----|

| | |
|--|----|
| Uma história da juventude: gestação..... | 75 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| Contracultura e contestação juvenil: do pós-guerra ao pós-ditadura..... | 83 |
|---|----|

| | |
|--------------------|----|
| Vodu e outros..... | 88 |
|--------------------|----|

Capítulo 3:

| | |
|---|-----------|
| Espaços sociais de circulação do heavy metal | 93 |
|---|-----------|

| | |
|----------------------------|----|
| O show de heavy metal..... | 94 |
|----------------------------|----|

| | |
|--|-----|
| Intersemiotividade no heavy metal..... | 101 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Um novo tom de azul: as capas dos discos..... | 105 |
|---|-----|

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Camiseta preta e sair por aí..... | 128 |
|-----------------------------------|-----|

Outros conflitos: demo tapes, fanzines e música feita a mão..... 136

Capítulo 4:

Espaços simbólicos de circulação do heavy metal 141

Eixos temáticos..... 142

Representações da nacionalidade no heavy metal brasileiro..... 142

Representações da feminilidade no heavy metal brasileiro..... 148

Representações da guerra no heavy metal brasileiro..... 172

Representações do messianismo no heavy metal brasileiro..... 181

Pontos de tensão no heavy metal brasileiro..... 183

Capítulo 5:

O legado do heavy metal 184

O fim do heavy metal..... 185

Restos metálicos: olhar sobre a coleção..... 198

Memória e experiência, encerramento e permanência..... 206

O conflito final do heavy metal brasileiro..... 217

Desfecho..... 234

Referências bibliográficas..... 236

Apêndice:

Seleção discográfica comentada..... 244

APRESENTAÇÃO:

Mea culpa, em primeira pessoa

Este trabalho é fruto de uma vivência, a minha, como estudioso, como músico, como ouvinte, como leitor, como pessoa. É, em muitos aspectos, um testemunho. Fui tocado pelo heavy metal em 1984, na forma do álbum *Piece of mind*, da banda inglesa Iron Maiden. A virada de bateria que abre o disco, a guitarra distorcida que entra em seguida, o poderoso vocal com apaixonada interpretação, a riqueza das canções, tudo isso, desde a primeira audição, gerou conexões entre milhões de neurônios até então adormecidos. A visão dos cinco membros da banda, poderosos, com cabelos longos, ao redor de uma mesa, na qual um cérebro era mostrado como uma iguaria, ajudou-me a perceber, pela primeira vez de forma consciente, quem eu era, quem eu seria. Acho que aquele cérebro era um pouco o meu próprio cérebro, prestes a ser dissecado, ressignificado, transformado para sempre. Toda uma cognição se formou ali, orientando inescapavelmente minha visão de mundo. Iniciou-se uma cadeia de interesses, um fluxo de vivências, um fluxo que deságua neste estudo.

Foi assim, por exemplo, que pude pensar pela primeira vez sobre a juventude, um dos temas discutidos neste trabalho. Os anos 80 têm reputação dúbia: se, por um lado, são lembrados como a época de surgimento e desenvolvimento de uma riquíssima produção brasileira de rock, são, por outro lado, associados a uma postura de alienação e futilidade. Ainda são bem vivas em mim as lembranças das cores berrantes, das ombreiras abusivas, da frívola música new wave e de nomes como Pier, OP e Caridon, que adornavam as então chamadas “roupas de marca”, um símbolo do vazio juvenil. Atravessar aqueles coloridos anos trajado de camiseta preta era frustrante, em alguns casos, mas me ajudou a perceber a existência de tribos urbanas e de diferentes formas de agrupamento juvenil, cada um com seus próprios códigos de conduta e significação. Estava claro que o heavy metal, de sua parte, surgia com uma proposta de contestação e afirmação de legitimidade, contrapondo-se ao que então parecia a aceitação de condutas pré-determinadas em função de interesses externos, principalmente comerciais. O heavy metal, por sua vez, era assumidamente anticomercial. Era envolvente, consciente do mundo, transformador, mas denso. Tudo nele remetia a paixão e integridade. Nunca mais abri mão desses dois valores em nada que tenha feito.

Anos mais tarde, outros caminhos se abriram, na forma da descoberta dos Beatles, cujo impacto eu não ousaria tentar descrever. Basta dizer, no que se refere ao interesse específico deste trabalho, que a vivência tanto com eles quanto com o heavy metal deixou, entre tantas marcas, um interesse por música em seus múltiplos aspectos, inclusive poéticos, por cultura de massa e por ação de jovens em diversas instâncias da atividade humana, especialmente na produção cultural. Esses fios têm marcado toda a minha formação em

Letras, desde o início da graduação, entrelaçando-se com mais ou menos firmeza em momentos diferentes, mas sempre presentes. Desde o início dos anos 90, produzi no contexto acadêmico diversos trabalhos explorando as possibilidades literárias do rock, dos Beatles, da MPB, das cantigas medievais e, quando cabível, da participação jovem nesses processos.

Dentre esses trabalhos, a principal referência é minha dissertação de mestrado, *Sonhando com o passado: rebeldia, juventude e a obra de John Lennon*, defendida em 2002. Nesse estudo, mergulhei na obra de Lennon, tomando-o como uma espécie de personificação da criação e da falência de um projeto de juventude rebelde, já que seu trabalho se desenvolve entre meados da década de 50 e o início da década de 80, justamente a época em que, muito em virtude dele mesmo, criou-se no imaginário coletivo a ideia do jovem rebelde e engajado. Nesse contexto ganharam projeção utopias juvenis, como a paz e o amor, que, se superficiais e ingênuas, alimentaram em muitos corações aqueles mesmos princípios da paixão e da integridade, que vieram a colorir a vida de tantas pessoas. O trágico tiro-ponto-final colocado sobre Lennon, porém, marcaria a falência desse sonho de juventude, cabendo, às gerações posteriores, sonhar com o passado, viver em um tempo alheio.

O passar do tempo, as novas experiências que ele possibilita e os eventuais resgates que ele traz, porém, pouco a pouco me levaram a reavaliar essa melancólica visão sobre a juventude da década de 1980 em diante e a falência do legado da geração dos Beatles. A contínua pujança de movimentos independentes, tanto na poesia pura quanto na música, e a percepção de uma presença tímida, mas constante, de mentes inventivas, artísticas, engajadas, rebeldes, enfim, entre meus alunos de ensino fundamental e médio representavam um inegável questionamento à tese de uma juventude esvaziada. Principalmente, a elaboração de minha própria experiência como participante do movimento metaleiro na década de 80 me impulsionou à conclusão de que o próprio heavy metal, ele mesmo um desdobramento da cultura jovem das décadas de 50, 60 e 70, era um sobrevivente à morte de John Lennon.

Alimentado por visitas a armários antigos, onde discos de vinil empoeirados adormeciam por dez, quinze, vinte anos ou mais, descobertas acidentais de velhas coleções de revista durante arrumações de estantes, contatos casuais com antigos parceiros, notícias sobre antigos ídolos, alimentado por tudo isso, teve início um processo de resgate, rememoração e elaboração daqueles dias, daqueles sentimentos, daquelas vivências, daquelas experiências textuais. Seria impossível proclamar o fim da rebeldia, se tanta irreverência saltava das caixas de som; do engajamento, se violência urbana, guerras, preconceitos, tantas questões importantes eram discutidas, mesmo que estivessem, nos festivos anos 80, longe dos holofotes

da grande mídia; da mobilidade juvenil, se tantos jovens, munidos de pouco mais do que a própria vontade, desenvolveram estratégias logísticas diversas, criaram espaços de apresentação, publicações especializadas, relevantes obras autorais. Algo de muito admirável se manifestou em tudo isso, algo com implicações para a cultura brasileira, algo que exigia estudo, embora um trabalho acadêmico nunca pudesse ter a pretensão de esgotar tanta riqueza.

Foi assim que, após algumas tentativas rejeitadas de elaboração de um trabalho mais convencional, sobre o ensino de literatura ou a pouco lembrada poética de Gilka Machado, cheguei a esta tese. Logisticamente, ela foi impossível. Trabalho, família, compromissos infinitos sempre se colocavam na frente das demandas acadêmicas. Eu tinha consciência de algumas fragilidades, por sempre ter sido um estudioso mais interessado em uma diversidade temática do que no aprofundamento em pontos teóricos muito específicos. Acredito que essa característica seja perceptível na tese e, embora seja compreensível que ela seja considerada uma limitação, é igualmente aceitável acatar o trabalho em sua particularidade e reconhecer eventuais contribuições, que ele certamente oferece, sobre o assunto em pauta. Embora sinta a necessidade de maior dissecação teórica em alguns pontos e de uma diversificação de referências bibliográficas em outros, optei, considerando também limitações logísticas diversas, por não forçar uma erudição e permitir, nesse sentido, que o ritmo natural do estudo se impusesse. Por se tratar de um tema pouco estudado e carente de referências bibliográficas específicas, seria difícil esgotar todas as possibilidades em um trabalho, de modo que, se algumas pontas ficam, talvez, pouco apertadas, muitas vertentes se abrem para investigações posteriores.

Fiz a opção por acolher o adjetivo “metaleiro” neste trabalho. Essa foi uma opção polêmica e difícil. Em um momento da década de 1980, o termo “metaleiro” adquiriu uma conotação negativa. Ele designava o fã superficial, que havia tomado contato com o estilo por modismo, a partir do Rock In Rio, ou que apreciava apenas as variedades mais comerciais de rock pesado. O fã considerado mais genuíno, que se autoproclamava verdadeiro, passou a utilizar outras designações, como headbanger ou, simplesmente, banger, em referência ao movimento frenético que se fazia com a cabeça durante apresentações. Sempre houve, no entanto, quem ignorasse essa disputa e a considerasse frívola. O movimento se dissipou sem que essa polêmica estivesse satisfatoriamente resolvida. Acredito, porém, que, diante exatamente disso, ela perdeu o sentido. “Metaleiro” é um termo mais identificável pela maior parte do público, e, tendo em vista que a tese se dirige ao interessado em geral e que em um dos temas abordados é exatamente os conflitos internos do movimento, optei por ele. Isso não

significou, é entendido, que a questão das disputas internas do movimento ficasse abandonada.

Assim, no primeiro capítulo, tentei situar um leitor que possivelmente não tivesse contato com o heavy metal e as questões discutidas na tese. Analisei as características do estilo, na letra, na melodia, na instrumentação, nas abordagens. Mostrei a história do movimento, em suas várias vertentes, explorando o peso que elas tiveram na construção do heavy metal brasileiro. Da mesma forma, fiz um pequeno histórico do heavy metal no Brasil e comentei as especificidades aplicadas sobre o estilo em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e outras regiões. Fiz também uma síntese da questão da rebeldia juvenil, mostrando como essa questão emerge no pós-II Guerra e entra em crise na década de 1980, em um aparente arrefecimento da ação jovem na cultura, o que é frontalmente contraditório com o florescimento do heavy metal, um estilo que desde o surgimento no Brasil esteve associado a posturas de contestação, seja no nível da simples irreverência, seja na contestação ao *status quo*.

No segundo capítulo, fiz o necessário trabalho de colocar referenciais sobre o tema da juventude e da rebeldia. Embora exista uma rica tradição de estudos sobre a juventude, não há clareza sobre o que ela é como categoria social. O termo “rebeldia” é igualmente vago. Assim, achei que cabia a determinação de contornos um pouco mais concretos, em cima dos quais pudesse trabalhar. Tentei mostrar que, desde sua fundação como categoria, a juventude sempre esteve associada a essa postura de rebeldia, o que significa tanto um movimento de contestação do *status quo* quanto um processo de autodescoberta. Estudei também a forma como, em diversos movimentos culturais de base jovem, existe uma tensão entre a apropriação dos meios de comercialização em massa e uma negação dessas mesmas estratégias.

No capítulo seguinte, estudei o heavy metal em circulação, tentando mostrar como ele se equilibra nessas duas forças contraditórias, ou antes se coloca em um espaço de tensão entre elas. O objetivo era perceber as estratégias específicas de comunicação adotadas pelos participantes do movimento. Importavam, assim, os espaços concretos de existência do movimento, como capas de discos, peças de vestuário, lojas especializadas, publicações direcionadas aos metaleiros. Argumentei a favor da ideia de que a comercialização do heavy metal era contraditória em sua natureza, já que o estilo se opunha abertamente a interesses financeiros e publicitários, embora os artistas não pudessem prescindir dessas preocupações. O anseio pelo reconhecimento e sucesso internacional era um paradoxo de difícil abordagem e

estará, enfim, associado à dissipação do movimento, no final da década de 1980.

Em seguida abri um espaço para a discussão de alguns temas relevantes no heavy metal brasileiro. Se no terceiro capítulo a pauta eram os meios concretos de manifestação do heavy metal, no quarto, discuti os espaços simbólicos de circulação. Os pontos selecionados para discussão visaram à conciliação de duas vertentes de análise: a constatação de temas recorrentes no movimento metaleiro, definidores do estilo, e a ligação deles com preocupações definidoras da literatura brasileira de forma mais ampla, como o nacionalismo e a presença feminina. De forma análoga ao que foi feito no capítulo anterior, argumentei a favor da ideia de que havia tensões no comportamento rebelde dos metaleiros, que, em muitos casos, oscilavam entre posturas filosóficas conservadoras e progressistas. Um amadurecimento será perceptível em relação a isso com o avanço do movimento, mas será difícil conciliar essa conquista com a rigidez de limites estéticos e comportamentais que o heavy metal impunha.

Finalmente, no último capítulo, fiz um balanço do movimento, em suas vitórias e, não derrotas, certamente, mas limitações. Para superar essas suas limitações ideológicas e comerciais, o heavy metal se abriu progressivamente a outros estilos, fundindo-se a eles, e acatou a presença de outras tribos. Embora exista um caráter inegavelmente positivo nesse percurso, ele representa uma transformação que descaracterizou o estilo tal como perceptível na década de 1980. Isso aponta também para novas coletividades jovens que começaram a se formar a partir da década de 1990, coletividades que se interpenetram e se somam, coletividades com limites mais difusos, coletividades cujos participantes transitam mais tranquilamente por fronteiras de gênero, de comércio, de estilos. Assim, embora seja compreensível uma sensação nostálgica em relação à combativa integridade do heavy metal, cabe celebrar a perpetuação de espaços de independência cultural que os metaleiros ajudaram a construir no Brasil, e que continuam em funcionamento, a serviço de novas coletividades.

Alguns autores e conceitos estão implícita ou explicitamente presentes ao longo de todo o trabalho. Benjamin, com sua descrição sobre um anjo impelido para o futuro enquanto um passado desmorona, também com suas reflexões sobre a narração e a autoridade sobre a história, orientou muito da faceta memorialística inerente ao tema em pauta. Gayatri Spivak foi companhia constante: sua reflexão sobre coletividades que se demarcam mas também se interpenetram, funcionando como mediadoras de conflitos, orientou muito da interpretação sobre a coletividade metaleira e outros grupos com os quais esta interagiu. Finalmente, para o entendimento da natureza cultural da canção de heavy metal, mostrou-se necessário o

conceito de construto estético-social, proposto por Rodrigo Duarte para designar obras que escapam a uma definição tradicional de arte, mas posicionam-se de forma crítica em relação à indústria cultural, o que problematiza também seu *status* como simples mercadoria.

Que este trabalho venha à luz ainda no início do século XXI, é feliz coincidência. É feliz coincidência que ele surja em um momento em que há tecnologia acessível a qualquer jovem sonhador que queira registrar seus impulsos criativos, ainda que em seu próprio quarto, sem que isso signifique aceitação desse espaço como um limite: sem nenhuma logística elaborada, o produto desse trabalho poderá correr o mundo. A lembrança das dificuldades enfrentadas pelos metaleiros, com seus estúdios improvisados e guitarras de baixa qualidade, funcionará não apenas como lembrança dos românticos esforços dos pioneiros, mas também como incentivo para que as recém-conquistadas liberdades nunca se percam no espaço da indiferença e da futilidade. O *status* de artista independente, tão almejado pelos metaleiros da década de 1980, tornou-se mais do que nunca uma possibilidade.

CAPÍTULO 1:

O heavy metal e a rebeldia jovem

DELIMITAÇÃO DE DIREÇÕES

O heavy metal brasileiro da década de 1980 representa um questionamento a uma suposta nulidade ou frivolidade da produção artística por jovens e para jovens no período em estudo. Existe no senso comum a leitura de que, diferentemente do que ocorreu no pós-Segunda Guerra Mundial, quando houve diversos movimentos juvenis culturais e de questionamento político, a partir do início da década de 80 a juventude se acomodou a um consumismo passivo. Essa crença, entretanto, ignora o surgimento de manifestações culturais alternativas às divulgadas pela cultura de massa, movimentos autônomos ou de contestação. Desde a explosão da cultura jovem, na década de 1950, as ferramentas de uma indústria cultural agiram a serviço de um público e de artistas que personificavam uma postura de contestação. Esse havia sido o caso de Elvis Presley, James Dean, dos Beatles, dos hippies e de tantos outros exemplos. No início da década de 1980, porém, era claro o esgotamento desse modelo. Incorporado pela indústria cultural, o já maduro rock'n'roll funcionava como ferramenta não de contestação ao sistema, mas a serviço dele. Atitudes, ideias, modismos eram veiculados através dele. Se havia insatisfação, se havia novidade, se havia territórios a serem demarcados para o jovem, como autor ou como público, o rock parecia esgotado.

Deslocamentos diversos, porém, estavam em curso. Surgiam novas tecnologias de produção cultural, e se ampliava o acesso a recursos já existentes. Adquirir, por exemplo, uma guitarra elétrica, ainda que de qualidade duvidosa, era uma fantasia acessível ao jovem brasileiro. A popularização de gravadores magnéticos domésticos permitiria registros de gravações amadoras com uma facilidade inédita. Em muitos lugares, reordenavam-se os centros produtivos. O crescimento das cidades vizinhas a São Paulo exemplifica um fenômeno que contribuiu para o surgimento de uma juventude operária crítica e instrumentalizada, liberta da presença na capital para o desenvolvimento de seus projetos culturais. Novas logísticas de distribuição de bens culturais surgiam e se expandiam: fanzines criados domesticamente e fotocopiados, gravações amadoras, transformação de espaços diversos em locais de apresentação, tudo isso abria espaço para ação cultural que não dependia da submissão às regras de grandes gravadoras, editoras ou casas de show.

Consequentemente, desenvolveram-se novas dinâmicas sociais, o que afetou a juventude como coletividade. Produtor de sua própria gravação, de sua própria resenha, o jovem, de certa forma, não dependia mais de uma autorização, de aprovação. Era o senhor de seus meios. Mesmo que questionável e enfraquecida, a liberdade conquistada nas décadas

anteriores deixara suas marcas: escolas mistas, moralidade relativizada, autoridades questionadas, desejos alimentados. Enfim, embora houvesse desgaste e opressão, muitas ideias novas circulavam no Brasil daquela época. O heavy metal brasileiro surge nesse contexto e traduz esse processo. Ele é a expressão de uma juventude que ressignificou sua rebeldia após a falência do discurso hippie – falência essa que se deu por esvaziamento desse discurso ou assimilação pelo sistema que se tentava combater – e do surgimento, no Brasil, de novas perspectivas de atuação política e cultural decorrentes da redemocratização. Se, para muitas pessoas, a abertura política produzia uma oportunidade de leveza e celebração, para outras, representava uma liberdade inédita de expressão de insatisfações, angústias e desejos, além da oportunidade de agrupamento, de conagração ao redor dessa pauta.

A ideia de rebeldia está associada a isso. Trata-se de um conceito difuso, não regulamentado, não padronizado em algum sistema internacional de nomenclatura, o que é condizente com a natureza indomável do que ele representa. A rebeldia, é evidente, transita no campo da transgressão, do questionamento, da irreverência, do desafio. É vista muitas vezes com antipatia. Nem sempre, afinal, há uma causa por trás dela. Em muitas ocasiões, porém, ocorre o inverso disso ou se questiona isso: quando as causas oferecidas ao jovem ou assumidas como dignas são elas mesmas criminosas, faz sentido se assumir um vazio ideológico como postura, o que não se iguala a alienação. No caso do heavy metal brasileiro, muitas vezes o discurso girava justamente ao redor da ideia de busca por um ideal, por uma causa nova, embora ela nem sempre ficasse bem delimitada. Ademais, a rebeldia está também associada a um processo de autodescoberta, de construção de identidade, tanto em um nível individual quanto em um nível coletivo, o que os metaleiros exploraram muito bem.

O objetivo deste trabalho, assim, é mostrar como o heavy metal brasileiro representou a criação de novos espaços de exercícios da rebeldia jovem, espaços esses que podem ser geográficos, como no caso de regiões das cidades onde o movimento se desenvolveu; logísticos, como no caso de publicações diversas voltadas ao estilo; físicos, como no caso de lojas especializadas e casas de show; temáticos, no caso da opção por temas que compuseram um campo simbólico; e, principalmente, sonoros e textuais, como no caso das canções, concretização mais definidora do movimento. Nesse sentido, analisa-se a inserção do heavy metal brasileiro da década de 1980 dentro de uma tradição de uso da música popular e da poesia como ferramenta de expressão da rebeldia jovem, tradição esta que o senso comum tende a ver como abalada a partir do período estudado.

Para tanto, entram em pauta os seguintes objetivos gerais:

- estabelecer uma unidade entre o trabalho de diversos artistas que produziram o heavy metal brasileiro ao longo da década de 1980, verificando-se a pertinência desse recorte histórico;
- analisar as ideias de juventude e de rebeldia em sua relação com a tradição, através da reflexão sobre a pátria, a mulher, o amor e a religião, temas que marcaram a literatura de várias épocas e que, apreendidos de formas específicas por indivíduos e grupos, constituem as visões de mundo;
- perceber a posição de grupos e indivíduos na hierarquia urbana e na cadeia de consumo e formas de questionamento dessa hierarquia;
- aplicar um arcabouço teórico para se acionar uma discussão sobre uma ética tanto de produção cultural quanto da recepção de textos e sobre a contribuição do heavy metal brasileiro a esse debate.

Entram também em pauta os seguintes objetivos específicos:

- estudar a organização da cidade brasileira a partir da década de 1980 e a forma como ela interfere na juventude como um grupo social e na produção poética desse grupo;
- analisar o processo criativo no heavy metal brasileiro da década de 1980 e a logística desenvolvida para sua divulgação, bem como as formas de interação desse processo com a cadeia produtiva cultural no Brasil;
- estudar as muitas vertentes internas do heavy metal brasileiro, que geraram conflitos no movimento e movimentaram contradições que colocaram em xeque sua unidade;
- estudar a contribuição do heavy metal brasileiro à cultura nacional a partir da década de 1980, no que se refere à criação e veiculação para o público.

Embora a eventual aplicação das discussões em situações práticas seja um fator extrínseco a um trabalho dessa natureza, cabe refletir também nos possíveis impactos que a análise do heavy metal sob o prisma adotado neste trabalho pode causar sobre outras vertentes dos estudos sobre a juventude, como a vida escolar e a psicologia da adolescência. O reconhecimento do heavy metal como manifestação cultural pode contribuir para que o jovem seja ressignificado pelo mundo adulto, passando a ser reconhecido em sua riqueza cultural e ideológica, mesmo se expressa isso de forma aparentemente agressiva. Afinal, ainda que exaltados, rudimentares em alguns momentos, pouco embasados, por vezes, os metaleiros foram pertinentes ao detectarem dores no mundo e se posicionarem contrariamente ao

fechamento de perspectivas de vida, conforme se deparavam com a realidade no início da década de 1980.

Para tanto, o heavy metal transitou por espaços marcado por tensões diversas. Propunha-se, por exemplo, como um movimento de questionamento à ordem, sendo ao mesmo tempo uma ferramenta de tomada de consciência a respeito dessa mesma ordem. A própria juventude é uma coletividade atravessada por conflitos, caracterizada, entre outros fatores, pela conquista de um papel social e a crítica à própria sociedade, já que

“o jovem só é considerado maduro quando bem adaptado à estrutura da sociedade, ou seja, quando se torna um cidadão obediente às normas e aos valores do sistema social em que vive.” (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p. 6)

Como artefato cultural, a canção de heavy metal também se situa em interstícios, circulando por margens da indústria cultural ao mesmo tempo em que depende dela. Nesse sentido, as obras pertencentes a esse gênero de texto se qualificam como o que Rodrigo Duarte chamou de construtos estéticos-sociais, ou seja,

fenômenos estéticos contemporâneos que ostentam, por um lado, traços de mercadorias culturais, já que não apresentam a sofisticação de obras de artes propriamente ditas e são, pelo menos parcialmente, veiculados pelos meios de comunicação típicos da indústria cultural, tais como televisão, rádio, discos, filmes, etc. Por outro lado, tais fenômenos não se encaixam totalmente na rubrica de mercadorias culturais por apresentarem conteúdos críticos ao capitalismo tardio e – principalmente – por serem vinculados a práticas que honestamente se entendem como transformadoras da sociedade tal como ela é. (DUARTE, 2007, p. 239)

O conflito, assim, está inerentemente presente em vários níveis de análise do heavy metal brasileiro, o que é condizente com o fato de que ele é uma manifestação cultural jovem e rebelde.

ENTRANDO NO HEAVY METAL

“Penetrando em sua alma... Rasgando suas entranhas... Metal Massacre!”, anunciava uma voz ríspida e cavernosa, aos ouvintes que se aventurassem a sintonizar a rádio Liberdade FM, em Belo Horizonte, nas tardes de sábado. Em meados da década de 1980, o programa semanal Metal Massacre era uma das principais fontes de informação e acervo musical para

os admiradores do heavy metal, seja como estilo musical, seja como tribo urbana, que então começava a se tornar visível na cidade. O texto de abertura, com voz esganiçada e intencionalmente distorcida, de modo a propositadamente agredir os ouvidos não iniciados ao estilo, era declamado com intensidade e encenação. Era evidente nas palavras a proposta da visceralidade e do compromisso. Rasgando entranhas, o canto massacrante do heavy metal claramente precisava existir, dando voz às inquietações, percepções e projetos do público que o entoava, embora não percebesse exatamente que nichos poderia ocupar na vida urbana do Brasil da época.

Para alguns jovens, aquelas palavras instauravam um espaço de exercício da imaginação, da rebeldia, da autoconstrução. Por cerca de uma hora, as caixas de som incomodariam ouvidos mais recatados, enquanto um público mais restrito se mantinha imóvel diante do aparelho de som, registrando performances de artistas em sua maioria desconhecidos e praticamente inacessíveis por outro meio. Embora houvesse a presença de astros ingleses e norte-americanos, as gravações transmitidas durante o programa podiam vir de lugares que, para o jovem em um mundo pré-globalizado, pareciam saídos de velhas lendas: Suécia, Dinamarca, Alemanha Ocidental. Os registros saíam de discos lançados localmente e comercializados em estabelecimentos muito específicos. Algumas vezes, surgiam precárias gravações ao vivo, feitas em equipamento amador, ou raras *demo tapes*, gravadas em estúdio profissional, mas distribuídas de mão em mão, na forma de cópias caseiras. Eventualmente, uma banda brasileira conseguia driblar um universo de dificuldades e ter seu trabalho transmitido durante aquela hora. O público era pequeno, mas, como membros de uma confraria secreta, seus participantes levavam adiante as novas ideias que a rádio, como os velhos tambores tribais, difundia naquelas tardes de sábado.

As informações encontravam outros caminhos no início da década de 1980. Ainda sob a ditadura militar, o brasileiro médio estava habituado a guardar para si suas opiniões. Seria prudente ter cautela diante de novidades. Mudanças talvez se avistassem no horizonte, mas, em um país marcado, ao longo de quase toda a sua história, por um relacionamento com a censura, o peso de possíveis transformações era incerto. Havia, claro, os jovens, sempre uma ameaça de rupturas. Cresceram ouvindo o aviso, antes de cada programa televisivo noturno: “Atenção, senhores pais. Terminou o horário livre”. Veriam o fim da censura, talvez, como rele oportunidade para que eventuais cenas de mulheres nuas fossem exibidas nos filmes de sábado à noite. Talvez tivessem, por outro lado, algo a dizer, algo perigoso. Talvez tivessem questões a levantar. Talvez não representassem perigo: John Lennon estava morto. Os

rebeldes brasileiros estavam anistiados. Ao mesmo tempo, movimentos trabalhistas em diversas partes do país colocavam em pauta as condições de trabalho no mercado em que os jovens daquela época viriam a atuar. Fragmentadas, desordenadas, duvidosas, com importância incerta, chegavam da Europa notícias de rapazes incômodos. Trajavam-se de preto, gritavam palavras de ordem, questionavam o sistema, tocavam canções ruidosas. Os punks, como eram conhecidos, já não representavam as únicas vozes de uma juventude desiludida. Por trilhas abertas por eles, chegava o heavy metal, um estilo poético-musical, que viria a se confundir com um estilo de vida. Superficialmente, os metaleiros, como eram conhecidos os adeptos do movimento, possivelmente não seriam ainda percebidos. Porém, um observador curioso, atento às áreas esquecidas pelo crescimento econômico, conhecedor dos horários ignorados da programação das rádios, ouvinte dos ruídos urbanos, certamente perceberia a presença da juventude metaleira, bem ali, no coração das cidades brasileiras, armada e pronta.

O jovem de classe média alta, protegido por muros e beneficiado pela inflação galopante do período, talvez tivesse maior dificuldade para tomar contato com essa nova possibilidade de criação, de expressão artística e de posicionamento diante do mundo. Dependeria, talvez, de um motorista iniciado, que levaria como companhia para as longas horas no trânsito um cartucho com fita magnética, mais conhecido como fita cassete ou simplesmente K7, com o registro de canções dos grandes nomes do gênero, como Iron Maiden, Black Sabbath, AC/DC, Deep Purple ou Led Zeppelin. Talvez a novidade chegasse através de um irmão mais velho, do colega de um primo, de um vizinho de reputação ruim. De qualquer forma, a audição daquelas gravações despertaria paixões, interesses e novas atitudes. Mães reclamariam da música ruidosa e de uma nascente rebeldia. O jovem de classe média baixa, por sua vez, mais independente, construiria de forma mais autônoma a mesma descoberta.

Jeder Janotti Jr., estudando o florescimento do heavy metal em Salvador, explica a razão pela qual os estabelecimentos difusores dessa nova música situavam-se, preferencialmente, nas regiões centrais das grandes cidades:

A opção pelo centro segue um fator simples: com o deslocamento do grande comércio e da classe média para as áreas situadas longe dos prédios decadentes e da confusão das regiões centrais, o aluguel nas lojas e galerias antigas caiu muito, o que permitiu que pequenos empreendedores, como das lojas de discos, pudessem alugar novos pontos comerciais nessas áreas. (JANOTTI, 2004, p. 59)

Sintomaticamente, essa decadência comercial do centro das grandes cidades pode ser associada a um processo semelhante, que é a estigmatização desses espaços, no século XVIII, como focos de insalubridade. Reinaldo Bachler, analisando formas diversas como a doença dengue foi abordada, percebe esse processo, afirmando que

As transformações sociais e econômicas vividas pela sociedade europeia no século XVIII contribuíram sensivelmente para a aglomeração de seres humanos em grandes cidades, favorecendo o aparecimento de epidemias, revoltas e conflitos de toda ordem. Com efeito, criava-se uma imagem negativa da grande cidade, como um lugar da desigualdade, do luxo indolente, perversão dos modos e fragmentação da comunidade, num processo que o filósofo francês Foucault denominou “medo urbano”. (BECHLER, 2014, p.46)

Como as cidades do século XVIII, assim, as regiões centrais das grandes metrópoles tornavam-se, no final da década de 1970 e no início da década seguinte, focos desse medo, lugares malditos e segregados, se vistos da perspectiva da classe média e da classe alta; lugares, enfim, de exclusão. Nesse contexto, as lojas especializadas em heavy metal desenvolveriam características próprias:

O fato das lojas especializadas serem localizadas em verdadeiros labirintos nas pequenas salas dos andares escondidos revela os aspectos tribais restritos aos conhecedores: ao contrário dos grandes shoppings, as passagens das galerias não são transparentes, só aos iniciados é permitido frequentar esses espaços (JANOTTI JR., apud CARDOSO FILHO, 2008, p. 38)

Haveria, assim, algo de rebelde, de desbravador, de desafiador, no jovem que, em uma grande cidade, como Belo Horizonte, caminhasse por uma via importante e central, como a Avenida Augusto de Lima, a caminho do colégio, do trabalho ou do ponto de ônibus e ali se deparasse com uma pequena, mas convidativa loja, encimada por uma grande placa: Cogumelo Discos. Ele seria compelido a entrar ali, hipnotizado por um ruído que chegava do interior da loja: o áspero, pungente e denso som da guitarra distorcida. Janotti constata que, no heavy metal, aquilo “que antes era considerado barulho, a distorção, acaba sendo reaproveitado positivamente” (2004, p. 23). Concordando com Walser, para quem a “distorção no heavy metal é ligada semioticamente a outras experiências de distorção” e “a experiência da distorção começa a ser percebida em termos de potência ao invés de falha” (1993, p. 42), Janotti reafirma a identificação entre esse recurso e o heavy metal.

A distorção é, pode-se dizer, a marca mais reconhecível e determinante do estilo, em todo o mundo, e não teve peso menor no Brasil. Ela gera um maior *sustain*, ou seja, faz com que a nota tocada em uma guitarra soe por um tempo maior. Para o pesquisador holandês Corné Driesprong (2011, p.2), essa característica leva ao “predomínio do *power chord*: um acorde com uma quinta aberta, o que difere da tradicional tríada, devido à omissão da terça”. O autor se refere ao fato de que, quando se aplica a distorção a uma guitarra, os sons que formam acordes tradicionais se misturam devido ao maior *sustain*, gerando cacofonia. Com o *power chord*, esse problema é eliminado: gera-se um som coeso, compacto e intenso. Para Driesprong, essa característica interfere significativamente na estrutura harmônica dos estilos musicais que adotam a distorção como recurso estético, como o heavy metal. Segundo o autor, isso interessa porque há uma tendência a se estudar a música popular apenas a partir do contexto cultural de que ela emerge, mas a análise de uma característica formal, como a distorção, aponta para uma interferência dialética entre o elemento estético e o elemento cultural na gestação de um estilo. No caso do heavy metal brasileiro, esse trânsito se tornará evidente, envolvendo construção harmônica, contexto histórico, situação social, letras de canções e outros elementos estéticos além da própria atitude dos adeptos do movimento.

Uma longa jornada conferiu à distorção a aura que viria a captar a atenção do jovem urbano da década de 1980. Como ainda Driesprong narra, os primeiros registros de som distorcido são provenientes dos anos 1930, quando músicos de blues e jazz, apresentavam-se em estabelecimentos movimentados, usando equipamento primitivo e de baixa potência. Para que se fizessem ouvir, usavam microfones e amplificadores no limite de sua capacidade, ou além desse limite, o que gerava ruídos. A distorção, portanto, foi, em sua origem, algo que não deveria estar presente. Sendo assim, é apropriado que sua incorporação deliberada à música esteja associada a movimentos culturais que tentam abrir espaço a excluídos e a ausentes, sejam estes grupos sociais, ideologias ou preferências estéticas. Já nas décadas de 1940 e 1950, quando se assistia ao fenômeno da eletrificação do blues, pioneiros como Muddy Waters e John Lee Hooker faziam os primeiros experimentos no sentido de se reproduzirem controladamente os ruídos de seus antecessores. Durante os anos 1960, esse experimentalismo se tornou mais consciente e ousado. Os Beatles e Jimi Hendrix, por exemplo, realizaram inúmeras investigações envolvendo a aplicação desse recurso, enquanto artistas como os Rolling Stones se apropriaram dele, já lhe conferindo uma conotação nova, no sentido de incorporarem a esse uso uma leitura sobre o próprio significado do blues no mercado fonográfico. Surgia a ligação entre distorção e juventude, irreverência e resistência ao *status*

quo.

Um exemplo emblemático do uso desse recurso é a canção “Triumph of death”, da banda sueca Hellhammer. Gravada e lançada em março de 1984, a canção apareceu comercialmente pela primeira vez em *Apocalyptic raids*, um influente *extended play*, ou simplesmente EP, ou seja, um disco com duração reduzida, em geral, inferior a trinta minutos. Impulsionado por “Triumph of death”, *Apocalyptic raids* tornou-se um marco na construção do death metal e outras vertentes mais extremas do heavy metal, então em desenvolvimento em várias partes do mundo. Entre os frequentadores de estabelecimentos como a Cogumelo Discos, o álbum teria infalivelmente uma legião de admiradores, que se encontrariam ali muitas vezes sob o pretexto de manusear o disco, ouvi-lo e discuti-lo, com acaloradas trocas de impressões. Raro e misterioso, ele contava, em sua capa, em branco em preto, exceto pelo nome da banda e o título em letras góticas vermelhas, com a ilustração provocativa e antológica do que parecia ser um incomum adorno tumular: de uma figura bestial, que mesclava membros de aves e características de mamíferos quadrúpedes, pendia um enorme pênis semiflácido, o que, aos olhos dos fãs, parecia extremamente desafiador. O enigmático Thomas Gabriel Fischer, mais conhecido como Tom Warrior, liderava a banda sob o pseudônimo ainda mais bizarro de Satanic Slaughter, difundindo uma estética sombria e acinzentada, que ajudou a abrir caminho que seriam trilhados por muitos seguidores. “Triumph of death” é a concretização de tantas promessas.

Quase trinta segundos de pura distorção, na forma de uma nota solitária, repetida e pungente, abrem os mais de dez minutos dessa suíte mórbida, que aborda um dos mais inquietantes medos humanos, o enterro prematuro. A longa e ruidosa abertura parece representar o despertar do personagem dentro do caixão, insciente e aflito. Um grito desesperado e visceral encerra a introdução e marca a tomada de consciência, por parte do personagem, da situação em que se encontra. É impossível ao ouvinte manter-se impassível. Não há um ritmo contínuo, dançante, mas um raspar fônico, que arrasta esse ouvinte para uma espécie de sepultura sonora, como se ele também desesperadamente tentasse se agarrar às beiradas de uma cova e assim evitar ser tragado por seus maiores medos. Tambores cadenciados marcam a declamação, mais do que o canto, da letra. Quando surge um refrão, com forma musical mais convencional, a voz gutural ganha a parceria de um canto fantasmagórico, que ressurgue em alguns momentos e contribui para que se mantenha a tensão e a atmosfera de pavor ao longo de toda a peça. A melodia é sempre lenta, sem nenhuma doçura, assustadora. A letra é igualmente inquietante:

*When you have been down in your grave, alive
Your mind decays and you're the coffin's slave
And when, at midnight, an uncanny bell tolls
Terrible noises, the dark graveyard calls*

Quando você é enterrado vivo na sepultura
Sua mente se deteriora e você é escravo do
[caixão
E quando, à meia-noite, estranhos sinos dobram
Terríveis ruídos, a campa escura chama

*Limbs break through the dirt
Decay stinks like hell
Dark creatures in the fog
Crusted blood on the dead*

Membros rompem a terra
Decair fede como o inferno
Negras criaturas na névoa
Sangue seco nos mortos

*Triumph of death
Triumph of death*

Triunfo da morte
Triunfo da morte

*Eurynomos sends his souls
Buried by horrible mistakes (let me out)
You feel you're eaten by worms
And the night's alive again*

Eurynomos envia suas almas
Enterrado por erros horríveis (deixem-me sair)
Você sente que está comido por vermes
E a noite vive novamente

*When you have been down in your grave, alive
Your mind decays and you're my coffin's slave
And when, at midnight, an uncanny bell tolls
Terrible noises, the dark graveyard calls you*

Quando você é enterrado vivo na sepultura
Sua mente se deteriora e você é escravo do
[caixão
E quando, à meia-noite, estranhos sinos dobram
Terríveis ruídos, a campa escura chama você

Alternam-se o relato do sentimento de desespero dentro do caixão e a descrição de um ambiente soturno e desolado no exterior. A produção musical é condizente com essa atmosfera: destacam-se o bumbo e o baixo, instrumentos de sonoridade grave e que são em grande parte os responsáveis pela sensação de peso que uma gravação propicia. Em “Triumph of death”, esse peso está presente em suas várias acepções: sonora, temática, espiritual. Medo, repulsa, admiração, tudo se soma: embora a canção desperte reações negativas e sentimentos desconfortáveis, há nela um poder genuíno e fascinante, que é cabível admirar.

Naturalmente, há nesse trabalho um sólido aceno à célebre tela homônima de Pieter Bruegel, o Velho. Bruegel, artista holandês do século XVI, viveu em uma Europa marcada por profunda crise espiritual, e muito de sua obra retrata os dilemas típicos de seu tempo. Conhecido por registrar cenas com riqueza de detalhes, ele se apresenta nos tomos de história da arte como detentor de um humor sutil, que frequentemente caminha na direção da crítica social e de um pessimismo. Sua especialidade é a criação de cenários e paisagens com muitos personagens, com complexos pormenores, que o observador desatento não consegue perceber e que mesmo um estudioso treinado só consegue apreender a uma distância pequena. Sua obra se diferencia temática e estilisticamente da de muitos de seus contemporâneos, seja por suas

características visuais, no que guarda semelhanças com a pintura medieval, embora seja mais sofisticada, seja por suas características temáticas, que não aderem tão abertamente à religiosidade tampouco ao gosto pelo clássico, comum na Renascença.

“O triunfo da morte”, talvez a obra mais conhecida de Bruegel, alude à dança da morte, também conhecida como dança macabra, uma alegoria comum nas artes medievais e do início da Renascença. Como ensina o professor José Carlos Gimenez (2011), trata-se da representação da onipotência da morte, que arrasta igualmente pobres e ricos ao bailado final, destacando a brevidade da vida e a finitude da matéria. Citando Le Goff e Duby, Gimenez mostra que, na Idade Média, com a peste negra e a proliferação de enfermos e doenças nos povoados, surgiu uma nova forma, mais tensa, de relacionamento entre o ser humano e a morte. A decadência de outros valores medievais, como a religiosidade e o poder centralizado dos reis, contribui também para esse ambiente de incerteza, que se manifesta como pessimismo. Até então, prevalecia a bela morte, ou seja, a aceitação serena do fim, em um evento público, que permitia ao moribundo transmitir sua herança material e moral. A peste, porém, intensifica a presença de cadáveres e do medo nas cidades. É assim que surgem representações iconográficas da morte, em pinturas, esculturas, peças teatrais e outras formas de arte, em geral trazendo um ou mais esqueletos ceifando as vidas em um grande bailado. Para Gimenez, essas representações assumem uma perspectiva moralizante e reestabelecadora de um equilíbrio, ou seja, a morte, nelas, “tem como objetivo, não somente a destruição do corpo enquanto matéria, mas, a recomposição de todo o corpo social” (p.51), já que responde a um mundo em crise e com valores em inevitável transformação.

A versão de Bruegel para esse tema é uma amostra inquietante do estilo do pintor. Em “O triunfo da morte”, o artista retrata uma vila sendo devastada por um exército de esqueletos ceifadores de vidas. Na metade superior da tela, percebe-se a força da destruição deixada por esse exército. O horizonte sombrio, coberto pela espessa fumaça de incêndios mortais, é preenchido por uma colina e uma baía, na qual embarcações afundam. Não há vegetação. Edificações, cadáveres e os últimos e desolados sobreviventes são os rastros perceptíveis. A metade inferior da tela, por sua vez, traz a ação para perto do observador da tela. No quadrante esquerdo, vê-se a vila destruída, com seus símbolos de poder subjugados: torres, cavaleiros, símbolos religiosos, o próprio rei, tudo se abate. Acuadas no quadrante direito, pessoas se amontoam, estejam vivas ou mortas, sendo inexoravelmente conduzidas para seu fim. No centro do quadro, a própria morte, cavalcando um corcel decrepito, colhe vidas com uma enorme foice. Decapitações, humilhações, enforcamentos, afogamentos, várias formas de

horror são retratadas, estando as pessoas, aterrorizadas, impotentes diante dos esqueletos, que gargalham e festejam. A coloração avermelhada, contrastando com o preto, domina a obra, criando uma ambientação quente e desconfortável, como se o próprio observador estivesse prestes a ser incendiado.

Sendo tão expressiva, é de se estranhar que essa tela de Bruegel não seja presença tão constante nos compêndios de história da arte quanto se poderia esperar que fosse. Para Daniela Tarabra (2009), Bruegel não se adequava bem ao gosto renascentista. Sua obra se baseava em provérbios e elementos da vida cotidiana, que poderiam ser de difícil penetração para um público não iniciado. Segundo a autora, é possível que “O triunfo da morte” represente conflitos entre católicos espanhóis e protestantes. Em geral, destaca-se na tela o fato de que a morte atinge todos igualmente, sem distinção social. Tarabra recorta o detalhe de que não escapam “nem os amantes, que, na extremidade inferior direita, cantam, sentindo já atrás de si o sopro da morte” (p. 54). Cabe acrescentar que os apaixonados aparecem na forma de um trovador e de sua amada, que recebe o músico em seu colo, em um gesto que, mesmo em um cenário de desespero, ainda expressa algum caráter sedutor. No fragmento da tela onde se encontra o casal, resiste ainda um pouco de serenidade e até de esperança. Se se acatar o direcionamento da esquerda para a direita e de cima para baixo da leitura ocidental, pode-se concluir que esse ponto é a última referência de leitura para o observador do quadro e que, por extrapolação, a música e o amor são também o último refúgio humano diante da infalibilidade da morte, embora também estejam fadados ao mesmo horror.

Foi através de um disco de heavy metal brasileiro, *Abominable Anno Domini*, da banda belo-horizontina Chakal, que muitos jovens, na década de 1980, tiveram seu primeiro contato com “O triunfo da morte” e toda a riqueza conceitual e cultural que ele carrega. Quando concretizou esse primeiro trabalho, o Chakal era já uma referência importante no cenário do heavy metal em Belo Horizonte. Seu vocalista, Vladimir Korg, era o responsável pela assustadora voz que declamava os versos de abertura do programa de rádio Metal Massacre. Era também funcionário da Cogumelo, o que contribuía para que assumisse uma aura profética diante do jovem público que usava a loja como ponto de encontro. Em 1986, o alcance do Chakal já havia sido potencializado, através da inclusão de duas de suas composições na coletânea *Warfare noise*, lançada pelo recém-criado selo Cogumelo Produções. Através desse bem pensado projeto, a Cogumelo se firmou como um dos principais selos fonográficos independentes do Brasil e contribuiu para que se consolidasse Belo Horizonte como um dos mais importantes centros de produção de heavy metal no país.

Quatro bandas já cultuadas no cenário da cidade – Chakal, Mutilator, Sarcófago e Holocausto – foram escolhidas para participarem desse registro, representadas, no disco, por duas faixas e, na capa, cada uma por um cavaleiro em traje medieval. Em sua apresentação, no encarte, o Chakal se destacava pelos nomes de seus componentes: Necromancer e Mark, nas guitarras; Destroyer, no baixo e William “Wiz”, na bateria. A Korg eram atribuídos não os vocais, mas “inhuman screams”.

De fato, muitos ouvintes, especialmente muitos pais e amigos de ouvintes, poderiam referir-se assim às vocalizações de Korg. Logo na abertura do disco, o ouvinte era surpreendido por ruídos de estúdio e sons produzidos por uma guitarra em processo de desafinação. Do fundo desses ruídos, emergiam as vocalizações sinistras de Korg, que podem ser apropriadamente descritas como uma versão humana da guitarra distorcida, em toda a sua conotação transgressora. A abertura de *Warfare noise* não estava distante da de “Triumph of death”. Finalmente, fazendo a condução entre essa abertura e a primeira canção do álbum surgia um som eletrônico, que podia ser considerado uma ousadia dentro de um universo já voltado à rebeldia, uma vez que a cultura do heavy metal era essencialmente analógica e assumidamente resistente ao uso desse tipo de tecnologia em gravações. “Cursed cross”, a canção que se iniciava, era rápida, pesada e agressiva. O conjunto de recursos em operação deixava claro que as concepções convencionais de música estavam prestes a ser desafiadas. Por extensão, toda uma visão de gravação, de comportamento, de Brasil, de vida, de mundo, enfim, era colocada em xeque também. Embora a letra fosse ininteligível sob os urros de Korg, não restava dúvida quanto a seus propósitos iconoclastas:

“Estávamos saindo de uma ditadura que corroeu e amedrontou-nos e a nossos pais durante vinte anos. Ainda carregamos marcas desse tempo. Muitos, quando a mordaca foi arrancada, decidiram dizer o que antes não poderia ser dito; nós, decidimos gritar. E gritamos muito alto!” (Sarkis, 2014)

Essa declaração de Korg, feita em 2007, por ocasião do relançamento em CD de *Warfare noise*, joga luz sobre a atitude que as nascentes bandas de heavy metal tentavam transmitir. Não se tratava tanto de um engajamento, mas de uma busca de liberdade e de um reencontro com a possibilidade de expressão, conquistas que certamente se exercitavam em *Abominable Anno Domini*.

Desde os primeiros acordes, o álbum se oferecia como uma experiência nova e inquietante. “May not the mankind suffer”, a primeira canção, era aberta por uma frase

composta de notas curtas e velozes tocadas na guitarra, que provocavam no ouvinte uma resposta sensorial comparável à provocada pelo contato sucessivo com um objeto pontiagudo e fino, como uma agulha ou pequena faca. Despertado e assustado, mas alerta, como se enfim fosse arrancado de um torpor, o ouvinte era apresentado a uma bonita sequência de metáforas, vocalizadas no paradoxalmente áspero estilo de Korg:

*My phantoms are my hangmen
My soul is a lost city... foresaken*

Meus fantasmas são meus carrascos
Minha alma é uma cidade perdida... esquecida

A paisagem, como a do “Triunfo da morte”, de Bruegel, era desoladora, mas essa constatação de uma individualidade fragilizada e solitária se acompanhava de valente aceitação do desafio:

*Some shit is ont he way but it´s time to go
Wild and unkown is the night
It makes my demons real*

Muita merda está no caminho, mas é hora de ir
Selvagem e desconhecida é a noite
Ela torna meus demônios reais

Há um claro sentido de libertação e responsabilidade, apesar do medo. Os hipócritas, descritos como “acorrentados a sua ganância”, os traidores, em seus “castelos de mentiras”, tentam em vão se salvar diante do ataque do enunciador, que, ao lado de seus aliados, assiste placidamente à decadência de um mundo de horror, muita embora se reconheça que a redenção também cobra sacrifícios. “Que a humanidade não sofra...”, deseja o enunciador, mas também ordena: “respire sua culpa, humanidade, mostre-me suas entranhas”. Na última estrofe, há o que pode ser chamado de uma gradação, através de versos em primeira (“Minhas mãos destruídas por ferimentos se levantam em direção ao céu”) e segunda pessoa (“Vocês nunca ouvirão os sinos dobrarem novamente”), até um melancólico verso em primeira pessoa plural: “Como estávamos enganados...”. Nessa espiral de súplica e castigo, todos podem ocupar os lugares de algozes, vítimas ou salvadores.

Um diversificado e não necessariamente coerente painel ideológico envolvia essa e outras canções que, como ela, expressavam desilusão e inconformismo, mas também um desejo de transformação positiva do mundo. Dedicatórias “aos movimentos de guerrilha que aconteceram no Brasil desde 1964 até hoje”, 1987, e a “Carlos Lamarca, Vanguarda popular revolucionária MR-8 e a todos os verdadeiros heróis brasileiros que morreram nos porões do DOI-CODI” não deixavam dúvida quanto ao direcionamento ideológico da banda, alinhado com o repúdio à ditadura militar, que se encerrava no Brasil. Por outro lado, a banda declara

um “Foda-se o Apartheid, a sociedade comodista e os falsos donos da verdade”, que, presumivelmente, eram todos aqueles que não compactuassem com a ideologia assumida pela banda; difusa, mas celebrada. Referências diversas a amigos, bandas inspiradoras, músicos de várias vertentes admirados pelos membros da banda agradecimentos a pessoas e entidades de várias partes do Brasil e do mundo, todos esses dados presentes no encarte conferiam ao álbum, apesar das letras apocalípticas, uma atmosfera festiva e amigável. O disco em si era uma espécie de troféu, de realização, tão tangível e gloriosa que é difícil imaginar quem tenha sido parte daquele movimento sem ter desejado fazer o mesmo, mesmo que muitos anos depois, continuamente.

Como o Chakal, outras bandas, em outros grandes centros brasileiros, também influenciadas por obscuros programas de rádio, também trocando *demo tapes* precariamente gravadas, também influenciadas por ruidosos artistas de nomes pronunciados não em grandes meios de divulgação, mas de boca a boca, em amorosa e subversiva comunhão, também admiradas por jovens que transitavam eles mesmos por pequenas lojas em galerias nas regiões das grandes cidades ainda intocadas pela especulação imobiliária, outras bandas gravaram discos com poucos recursos e os lançaram em tiragens pequenas, não obstante despertando o choque em olhos mais conservadores e despreparados que acaso pousassem sobre as capas ou em ouvidos mais distraídos que pudessem confundir o poderoso som com reles barulho. Ser metaleiro no Brasil da década de 1980 significava ocupar esses territórios, assumindo por vezes uma postura de transgressão e transitando por ideologias que nem sempre se manifestavam de forma coerente ou bem estruturada, mas que quase invariavelmente se orientavam por uma ideia difusa de integridade e bem.

PERSPECTIVAS DO HEAVY METAL PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS

Há quem acredite que as canções nascem quando são colocadas em discos, de vinil ou metal, transformadas em sinais magnéticos ou convertidas em milhares de combinações dos algarismos 0 e 1. Outros creem que a canção só nasce quando é tocada ao vivo; outros ainda, que ela nasce quando transmitida. Seria igualmente plausível imaginar que a canção nasce no estúdio, quando uma banda a toca pela primeira vez, mas ela já existia antes disso: quando o compositor, sozinho em seu quarto dedilhou a sequência casual de acordes que misteriosamente deflagrou o processo criativo. O nascimento, alguns argumentariam, seria ainda antes: na leitura de uma notícia, ou no conjunto de experiências que levaram um

indivíduo a se sensibilizar com aquela notícia, ou ainda, em toda uma tradição que foi caminho para tantas possibilidades. As canções não nascem de forma simples. Elas também são monumentos que se espalham sobre as cidades. Elas articulam a experiência, a criação e a organização social.

Sendo assim, é merecedor de estudo o movimento juvenil que surgiu no Brasil, nos anos 80, a partir da produção e da apreciação do estilo poético-musical conhecido como heavy metal. Surgindo a partir, principalmente, dos subúrbios das grandes cidades, os artistas responsáveis pela criação desse fenômeno pouco estudado se apropriaram do espaço urbano literal e simbolicamente, fazendo do ato criativo um mapeamento de seu mundo. Arranharam estruturas sociais e, para além de seus méritos imediatos, influenciaram produções posteriores, dentro e fora do Brasil. Adicionalmente à afinidade sonora, eles compartilharam perspectivas históricas, políticas e filosóficas, sendo ainda criadores de seus próprios mecanismos de divulgação, de sua própria tecnologia de produção, valendo-se tanto de recursos poéticos próprios, quanto da assimilação de um colorido painel cultural, que envolve literatura romântica, traços temáticos associados ao mundo medieval, estudos históricos, experimentos linguísticos, crítica social e política e um engajado questionamento sobre o lugar do jovem no mundo e os caminhos do próprio mundo.

A produção resultante desse processo é inquietante e diversificada, embora existam afinidades que claramente definem um direcionamento estético partilhado, o que justifica a abordagem conjunta. Originários de garagens, pequenas lojas especializadas e pequenas casas de show, os textos do heavy metal brasileiro dos anos 80 romperam os nichos em que circularam originalmente e deixaram traços na cultura nacional, seja na opção estilística por uma estética que se considera pesada, seja na utilização de estruturas pequenas, mas libertárias, de produção, seja ainda na simpatia por um idealismo artístico. Sua força poética tão relevante trinta anos depois quanto no momento de sua primeira publicação. Interessa analisar a gestação, ao longo da década de 80, desse direcionamento estético e ideológico jovem através desse movimento. Interessa saber como e por que ele aconteceu, o que se tinha a dizer, a partir de quais pressupostos, com quais particularidades e com que nível de sucesso.

É escassa a bibliografia específica sobre o heavy metal brasileiro, sendo o alvorecer do movimento, na década de 1980, raramente estudado. A maior parte dos estudos disponíveis se dedica à análise de cenas locais no início do século XXI, como é o caso de Marcus Vinicius de Oliveira Júnior (2011), que estuda o caso de Brasília, ou de Diogo da Silva Cardoso (2010), em uma curiosa reflexão sobre os territórios culturais ocupados pelo metaleiro cristão.

Como Thiago Martins (2009), alguns estudiosos se interessam pelas relações tensivas que se estabelecem entre a cultura de massa e formas alternativas de circulação.

Essa linha de reflexão se deve, em parte, à influência, especialmente no Nordeste, do trabalho de Jeder Janotti Jr. Com vários trabalhos publicados dedicados ao tema, Janotti se interessa por aspectos diversos do fenômeno, mas, em suas obras, é marcante a preocupação com o trânsito que se dá, no heavy metal brasileiro, em especial o nordestino, entre forças antagônicas, como o comercial e o alternativo, ou o local e o global. Para o autor, essas contradições atravessam o heavy metal, definindo-o e o inserindo nas metrópoles modernas.

Em ensaio de 2003, “Heavy metal in postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound”, Idelber Avelar estudou a gênese do heavy metal brasileiro em meio à decadência do regime militar. O autor constata a existência de uma postura repressora que perpassa diversos níveis da cultura brasileira, do que o heavy metal teria sido vítima. Por um lado, todo um conservadorismo estético produzia questionamentos aos méritos artísticos do estilo, colocado como ruidoso e antimusical; por outro, havia uma tendência de grupos políticos esquerdistas a taxarem os metaleiros de alienados. Assim, os artistas do estilo, colocando-se em meio a esse debate, atuaram no sentido de desconstruir essas concepções, o que Avelar analisa através do caso do Sepultura.

Em 2004, Idelber Avelar voltou ao tema, publicando “De Milton ao metal: política e música em Minas”, um dos mais influentes ensaios sobre o heavy metal brasileiro, analisando a forma como, em Minas Gerais, o florescimento do estilo se associa a outros movimentos de cunho poético, musical e estético. Focando-se no caso do Sepultura, surgido no tradicional bairro belo-horizontino de Santa Teresa, região também associada ao Clube da Esquina, Avelar mostra como todo um ideário de participação política e engajamento através da música se encontrava abalado no início da década de 1980. Para o autor, o heavy metal surge como resposta a um esvaziamento do caráter combativo da música popular brasileira.

Jorge Luiz Filho (2005) se interessa pelas capas de álbuns de bandas de heavy metal como viabilizadoras de determinada performance, ou seja, congraçamento de habilidades para determinado fim, no caso, a leitura, com efeito para a formação de grupos juvenis. Para o autor, as capas de discos mediam a relação entre os elementos caracterizados do gênero, a experiência pessoal dos ouvintes e rituais diversos, entre os quais se incluem exigências comerciais. A partir dessa perspectiva, o autor analisa alguns casos de álbuns de bandas de Salvador do início dos anos 2000. O autor voltou ao tema em obra de 2008, com novas análises de trabalhos de bandas soteropolitanas e uma reflexão mais aprofundada sobre as

relações tensivas que o heavy metal estabelece com a cultura de massa. Desenvolvendo a noção de *underground*, Cardoso Filho mostra como o heavy metal depende de recursos técnicos massificados para que exista produção e como ele se liberta dela.

Com interesse diferente, mas afim, Flavio Senra (2011) estuda o heavy associado à desconstrução do sujeito na pós-modernidade. Para o autor, o esfacelamento da individualidade é um traço característico desse momento histórico e filosófico. Sem se dedicar ao heavy metal brasileiro ou à década de 1980, Senra analisa o esfacelamento do sujeito e outras tensões pós-modernas, acreditando que elas se refletem no heavy metal, que reage a elas com vários recursos, como a instauração de um discurso autorreferente e religioso. Nesse processo, o estilo se desenvolve de forma difusa, pluriforme, o que o torna, para Senra, uma manifestação sonora adequada para acompanhar a pós-modernidade.

Por sua vez, Hugo Ribeiro (2011) se debruça sobre os inúmeros subgêneros que constituem o heavy metal, tomando a cena de Aracaju como matéria para essa análise. Interessa ao autor perceber os elementos estilísticos e semióticos que marcam a distinção do heavy metal em relação a outros estilos, mas também como os inúmeros subgêneros se diferenciam entre si. Desse processo, faz parte a observação dos diversos níveis de tensão que os participantes da cena metaleira estabelecem entre si e em relação às ferramentas de produção e difusão massificada da cultura. Outros trabalhos também se dedicam à discussão de cenas locais, como o de Marcus Vinícius de Oliveira Júnior, que estuda o caso de Brasília. Como se percebe, há carência de reflexões sobre a década de 1980 em especial, apesar da relevância desse momento, especialmente se se considera a participação de agrupamentos jovens.

Na dissertação *Sonhando com o passado: juventude, rebeldia e a obra de John Lennon* (MONTEIRO, 2001), apresenta-se a ideia de que o caráter transgressor da juventude se esgotou na década de 1980. Embora pudesse ser lido como uma celebração da obra de um artista tido como um dos grandes de seu tempo, o estudo ditava um veredicto melancólico para essa juventude, ao afirmar que as aspirações juvenis de transformação do mundo e invenção haviam sido assimiladas pelo sistema social e esvaziadas, restando uma situação de imobilidade criativa e saudosismo. De fato, no início da década de 80, vários sinais indicavam um arrefecimento da atividade cultural juvenil. A morte de John Lennon, no final de 1980, é um evento representativo de uma falência dos projetos estéticos da juventude que povoaram o universo da cultura de massa nas décadas de 50, 60 e 70, bem como das tendências ideológicas que estiveram associadas a esse universo, como a rebeldia, a crítica ao

individualismo e à lógica capitalista de produção, o questionamento das hierarquias sociais, a propagação das ideias de paz e amor, entre outros temas, que, abordados com maior ou menor ingenuidade, alimentaram a formação de uma concepção positiva de juventude.

Ian McDonald (McDonald, 2007) analisa muito bem esse processo, retomando uma ideia comumente associada à década de 1960, que é a de que esse foi um tempo de revolução. McDonald não nega essa tese, mas rompe com o senso comum ao afirmar que a verdadeira revolução ocorrida nos anos 60 não foi aquela levada adiante por jovens com roupas coloridas, cabelos longos e guitarras barulhentas. A efetiva mudança foi aquela conseguida pelos detentores do sistema produtivo, que conseguiram implementar definitivamente uma lógica social baseada no consumo e no individualismo. McDonald acredita que, nesse sentido, os movimentos da juventude a partir dos anos 50 eram efetivamente conservadores, em um sentido estranhamento elogioso do termo, já que se opunham à tendência consumista-individualista e foram, no entender do autor, a última resistência considerável à instituição desse novo paradigma social e econômico.

Nesse sentido, defende-se, em *Sonhando com o passado: juventude, rebeldia e a obra de John Lennon*, que

Muitas pessoas voltam-se à era do rock não só em busca de qualidade artística, mas principalmente em busca de uma experiência humana, de um reencontro com valores sem lugar no século XXI, de um refúgio. Esse movimento de busca do passado reflete exatamente uma expressão que John Lennon tece em uma das canções de *Milk and honey*: “living on a borrowed time”. Sem perspectivas reais na virada do século, o público tenta viver esse tempo que não lhe pertence, esse tempo alheio. A crença de que “o sonho não acabou” reflete essa dificuldade em se aceitar o fracasso de uma proposta quando não há outra por que substituí-la de forma satisfatória. (MONTEIRO, pág. 175)

A música popular dedicada à juventude no Brasil da década de 80 documenta sem espaço para dúvidas esse sentimento de derrota e falta de perspectivas. Mesmo antes, Milton Nascimento, em 1970, criticava, em sua canção “Para Lennon e McCartney”, os ídolos de sua geração por eles não conhecerem “o lixo ocidental”. Belchior, em 1976, na pungente canção “Como nossos pais”, recomendava prudência e sentenciava: “O sinal está fechado para nós que somos jovens”. Dez anos depois, a outrora corrosiva expressão jovem brasileira preferia discutir frivolidades, ou, em raros casos como o do sintomático ídolo Cazuza, pintar um retrato sombrio do contexto: “Meus heróis morreram de overdose/ Meus inimigos estão no poder/ Ideologia, eu quero uma para viver”.

Ao lado desse cenário pessimista, porém, grupos jovens continuavam em atividade

criativa, e o heavy metal é, talvez, o mais contundente exemplo disso. Os admirados do estilo estão bem habituados a algumas características que o tornam tão bem definido. As guitarras trazem o som distorcido e são muitas vezes tocadas com uma velocidade capaz de menosprezar um violinista de orquestra ou um saxofonista de jazz da década de 1950. As vozes são estridentes ou guturais, marcadas por uma bateria, selvagem e pesada, o que conferiu ao heavy metal, como já ocorrera com estilos musicais anteriormente associados à juventude, a reputação de ser uma música ruidosa. Ian Christie reconstrói bonitamente o alvorecer desse gênero, com uma dedicatória aos “desajustados” e aos “esperançosos” e defendendo a tese de que o “heavy metal nasceu para salvar a geração anterior que acompanhava a terrível decadência do rock” (2010, p.19). Christie demonstra como o heavy metal, surgido no início dos anos 70, rapidamente extrapolou as ambições puramente musicais, convertendo-se em refúgio de ideologias, comportamentos que claramente se colocavam de forma crítica em relação à sociedade convencional e às práticas econômicas então vigentes.

Idelber Avelar, em “De Milton ao Metal: política e música em Minas”, confirma essa leitura, ao estudar a reverberação disso na música, mencionando a percepção de que “as formas canônicas de música acústica no Brasil haviam sido cooptadas pela indústria do entretenimento” e de que acontecera “o abandono definitivo, por parte da adolescência urbana mineira, de qualquer identificação com a MPB”.

Assim, o autor defende a importância do heavy metal na construção de uma nova estratégia de relacionamento do jovem com o exercício de sua cidadania através da música. Estudando o surgimento da banda Sepultura, o autor mostra como o heavy metal combateu a alienação, atacando ícones católicos, representantes de uma postura política conservadora e cooptada e do estereótipo do mineiro como um ser dócil, para adotar uma postura crítica e engajada, que melhor atendia as demandas políticas da juventude no Brasil em processo de redemocratização. Avelar foca sua análise na trajetória da banda belo-horizontina Sepultura, mas deixa clara sua ideia de que o “boom metálico de meados dos anos 80 foi nacional”, sustentando essa declaração com numerosos exemplos de bandas mineiras, paulistas e cariocas.

Para a antropóloga Valéria Boldrini (2004), houve, de fato, a partir da década de 1980, uma “predominância do individual sobre o coletivo e a angústia de um viver descrente e sem princípios” (2004, p. 8). A autora, no entanto, descreve uma abordagem fortemente política, embora fragmentada, no rock da década de 1980. Para a autora, “o rock tornou-se uma

bandeira ideológica de grupos distintos e representou universo de práticas e valores desse novo espaço urbano”. Lembra Boldrini que o “rock sempre foi um amálgama que uniu os jovens em torno do discurso da música e promoveu a identificação e a confraternização das tribos através dos significados que permeiam as canções, permitindo o autorreconhecimento de seus membros” (2004, p. 13). Os significados expressos nas canções refletem e produzem uma visão de mundo e um estilo de vida. Brota da partilha desse processo uma “ética comunitária descentralizada e fundamentada no âmbito emocional”. Assim, construindo um percurso do que ela chama rock alternativo do final do século XX, Boldrini mostra que o heavy metal dos anos 80 contribuiu para o fortalecimento de um cenário cultural *underground*. Para a autora, no entanto, o fortalecimento de um caráter ideológico no movimento levou a uma decadência do heavy metal na década de 1990, embora o estilo tenha deixado abertas as portas para o desenvolvimento do rock alternativo, mais afeito, segundo ela, à “flexibilidade” e à “experimentação ilimitada” (2004, p. 20).

Leonardo Campoy, em um premiado estudo sobre o heavy metal extremo no Brasil (2010), aprofunda-se na noção de *underground* e na importância do heavy metal como manifestação cultural no Brasil. Para o autor, o *underground*, ou seja, o espaço de práticas culturais alternativas, pouco conhecidas, que acontecem fora do âmbito da cultura de massa, é multifacetado, mas tem origem clara: nasce, no heavy metal, no momento em que o estilo se desvencilha da indústria fonográfica, isto é, de um sistema de produção e comercialização no qual há uma distinção clara de papéis entre consumidores e produtores. Para Campoy, o heavy metal, quando se originou, na Inglaterra e nos Estados Unidos, era um típico produto cultural, inserido na lógica da indústria. No Brasil, porém, “o heavy metal foi “às ruas” e se tornou, também, um fator de agregação social” (2010, p. 22). O autor analisa a forma como o apreciador de heavy metal extrapola seu papel na relação de produção, tornando-se ele mesmo um executor e fazendo do heavy metal uma “prática social urbana” (p.23).

O estudo de uma prática nesses moldes vem ao encontro de temas de interesse dos estudos literários no início do século XXI. Como mostra Tania Carvalhal, o objeto de estudo desse campo de saber se ampliou muito ao longo do século XX. Nascida como investigação simultânea de duas literaturas nacionais, a literatura comparada se tornou campo de inúmeros aspectos do fenômeno literário. Em sua trajetória, o comparativismo abriu espaço para várias tendências: a comparação de literaturas de diferentes países, a associação entre diferentes artes, a abertura da literatura a questões diversas de cunho político, econômico, sociológico e antropológico. Para Carvalhal, a literatura comparada, tendo conquistado tanta mobilidade,

abre espaço para um relacionamento entre diferentes campos das ciências humanas e do saber em geral, enxergando a literatura como uma mediadora interdisciplinar.

A análise do heavy metal brasileiro compreende várias dessas direções: envolve a comparação entre a produção brasileira e a de outros países, trata do trânsito entre as artes e das artes para outras esferas do saber humano, considera não só a produção cultural, mas também aquilo que a ampara, concebe a literatura na sua interação com outros textos, literários ou não, e com o mundo. Trata-se, enfim, do estabelecimento do que Eneida Souza considera o “espaço nômade do saber” (SOUZA, 2007). Foucault (2000) aponta um disciplinamento da intelectualidade, através da legitimação estatal de certos saberes, em detrimento de outros, instaurando-se uma pirâmide em que um saber se sobrepõe a outro. A Literatura Comparada abre fissuras nessa organização, permitindo que vozes do subsolo cultural, como o heavy metal brasileiro, possam ser ouvidas.

Uma linha já tradicional da academia brasileira investiga relações entre poesia e música, principalmente em seus aspectos intrínsecos. Os trabalhos de *Semiótica da canção*, de Luiz Tatit, e *O som e o sentido*, de José Miguel Wisnik, são bons exemplos disso. Ambos analisam a forma como recursos acústicos, estruturas melódicas e outros elementos do fenômeno musical, tomados em si mesmo ou em comparação com outras ferramentas, contribuem para a formação de sentido. Naturalmente, o heavy metal, manifestação poética e musical, exige uma abordagem que considere esse tipo de contribuição, já que, como aponta Myriam Ávila (2011), a canção de rock e, por consequência, de heavy metal, não pode, “como as antigas canções dos provençais, por exemplo, ser tomado apenas como construção verbal, isolada da estrutura musical”.

É, porém, no diálogo que se estabelece entre arte e mundo que o estudo do heavy metal brasileiro ganha brilho. Nessa direção, Myriam Ávila (2011) caminha, defendendo a relevância do rock como ferramenta de registro histórico. Enquanto alguns construtos culturais são assimilados pela indústria cultural, outros são “emancipadores por sua intransitividade, que lhes permite atravessar o estômago de avestruz da indústria cultural sem se degradar”. O heavy metal brasileiro da década de 1980 se pautou, mais do que por essa intransitividade, por uma intransigência, que muitos leram como radicalismo, mas que permitiu a sua produção erigir e manter uma integridade não só estética como ética. Deleuze (1978), em sua defesa de uma literatura menor, deixa clara a importância de os grupos marginais encontrarem sua própria língua dentro da cultura dominante. Os jovens que saíram dos subúrbios urbanos no início da década de 1980 com guitarras distorcidas procuravam um

espaço tanto urbano quanto artístico que a cultura oficial não lhes oferecia.

É desse movimento que trata o trabalho presente. O heavy metal brasileiro expressou o desenvolvimento de uma nova coletividade urbana. Spivak, em *Death of a discipline*, discute a formação de novas coletividades na virada para o século XXI, defendendo a tese de que não há mais espaço para as coletividades tradicionais, baseadas em gêneros, etnias e crenças. A autora defende o que se pode chamar de uma ética de produção artística, o que abre espaço para que se pense também em uma ética de recepção. No Brasil, país de histórico trânsito cultural e étnico, essa abordagem do comparativismo chega a ser natural. Não é sem razão que Antônio Cândido defende que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (apud SOUZA, 2007). A muitos jovens e jovens adultos brasileiros do início da década de 1980, a cultura oficial não oferecia muitas alternativas. Como mostra Idelber Avelar, havia a percepção de que os espaços consagrados eram segregacionistas e esvaziados economicamente. O heavy metal surge, assim, ao mesmo tempo como ferramenta e expressão de uma fraternidade, no sentido do termo atribuído por Derrida (apud SPIVAK, 2003).

Essa proposta teleológica é parte importante do legado do heavy metal à cultura brasileira, em suas dimensões criativa, produtiva, logística e comunicativa. Ele é, em grande parte, responsável pela fundação do *underground*, um espaço de pluralidade e fraternidade. Embora tenha persistido na cultura brasileira um sentimento saudosista em relação à suavização das vozes representantes de questionamento ao *status quo* que se manifestaram, nas décadas de 50 e 60, principalmente, dentro da própria cultura de massa, surgiram procedimentos alternativos de circulação cultural, através dos quais o engajamento jovem sobrevive.

O GRITO: HEAVY METAL NO BRASIL

“Se você pertence ao mundo dos ocidentais/ não há mais, não há mais/ nada a fazer”. Foi assim, no disco compacto de sete polegadas “Om pushne namah”, de 1982, que a banda paulista Vulcano inaugurou, pelo menos em registro fonográfico, o heavy metal brasileiro. Rara, independente, amadora, essa canção, em sua ingênua musicalidade, deixa comovedoramente transparecer uma decidida integridade e o início de um caminho sem volta rumo à conquista de um lugar no mundo. Se os primeiros versos manifestam a sensação de não pertencimento e a constatação da decadência de uma visão de mundo, a do mundo ocidental, o título da canção, “Perdido, achado e regenerado”, não deixa dúvidas sobre a

valentia com que o enunciador se lança à aventura da vida e convoca o ouvinte a fazer o mesmo. Após uma introdução melancólica, com um nostálgico dedilhado em tom menor, entra em cena a guitarra distorcida tão cara ao heavy metal. O ritmo é pulsante, viril, ágil, e, como se representasse independência e protagonismo, uma guitarra sola ao fundo durante toda a canção. Em tom messiânico, o enunciador alerta contra os perigos da alienação: “Se você não sabe nem a cor do seu olhar/ não há mais razão para viver”. Em seguida, incentiva: “A vida é tão fácil de domar”. Denuncia o perigo da conformidade: “Pegue um laço e prenda bem firme em suas mãos/ Nunca mais você vai se soltar”. Convida à transformação: “Mesmo que pareça que o mundo vai acabar/ Meu amigo, não se esqueça do momento de tentar”.

O sentimento de desajuste, desencantamento, desilusão é um tema recorrente nas letras do heavy metal brasileiro. A banda Inox, por exemplo, na canção “Fricção”, descreve uma situação em que “a madrugada ficou banal”, e, quando a madrugada, espaço do sonho, da boemia, do nascer dos novos dias, da esperança, enfim, torna-se banal, não há dúvida de que uma ruptura deve ocorrer. De forma semelhante, na canção “Na calada da noite”, a banda Harppia dá voz a um personagem que se queixa da falta de uma direção: “Na calada da noite, a neblina não me deixa enxergar/ Não posso seguir meu caminho, estou perdido, não consigo me achar”. Merecedora de atenção é uma queixa direcionada, “O passado inteiro vem me acusar”, que se confronta com a percepção juvenil de inocência diante dos pecados do mundo: “Nós não temos culpa”. É significativa a alternância entre o pronome singular “eu” e o plural “nós”. Fica claro que, como o “eu” coletivo apontado por Spivak (2003) em estudo sobre a obra de Virginia Woolf, o personagem na calada da noite está além de uma individualidade. O questionamento desse personagem é o questionamento de toda uma juventude: “Por que nós não podemos ser? Por que nós não podemos fazer?”.

Os belo-horizontinos do Kamikaze definiram muito bem esse espírito, em “Machado de guerra”, um hino dos participantes do movimento heavy metal, em Minas Gerais:

Crianças perdidas em tentação
Vícios, alienação
O tempo vai e você não vê
O que irá acontecer

Uma grande mutação
Uma nova revolução

Bem aqui agora, nossa geração
Última esperança, desejo do mundo
Machado de guerra em nossas mãos

O texto se inicia com uma constatação, aparentemente melancólica, sobre a situação da juventude: “Crianças perdidas, em tentação, vícios, alienação”. Esse retrato coincide com o que normalmente se diz sobre a juventude na década de 1980, considerada pelo senso comum, talvez em um esforço de esvaziamento do potencial revolucionário da contracultura juvenil então em formação, a “década perdida”. O enunciador, na canção do Kamikaze, porém, sintomaticamente repetindo o triunfo de Bob Dylan em “The times they are a-changing”, declara: “O tempo vai e você não vê o que irá acontecer/ Uma grande rotação, uma nova evolução”. Em seguida, conclama: “Vem aqui, agora, nossa geração!/ Última esperança, desejo de um mundo/ Machado de guerra em nossas mãos”. A afronta ao *status quo* fica evidente nesse caso.

Uma postura semelhante a essa foi adotada pela banda carioca Azul Limão, em várias canções, como em “O grito”:

Se num mar de estrelas
Nós vamos deitar
Com o mais lindo sonho
Nós vamos sonhar

Ver a liberdade
Fatigando a mente
Entrando num mundo
Que tudo é diferente

Sempre ouvi falar em amor
Enquanto eu vivia cantando
Mas também sentia a dor
Que ia de todos se apossando

O mundo que era tão bonito
Foi pelo mal liderado
Profetas avistando o fim
E eu recordando o passado

As trevas dos meus cantos
Marcaram os meus dias
Com seus grandes picos
Na melancolia

Breve vamos ver
Um pouco de cor no céu
O azul que cobre a terra
Parece até um véu

Se fosse assim desde o começo
Não existiria a maldade
Mas o homem que paga qualquer preço
Pra ter sua felicidade

Revoltas, guerras e atentados
Perseguem a nossa geração
Geração de alienados
Que não olham para as rosas no chão

Melancolia e esperança se colocam lado a lado nessa elegia. Postura semelhante se faz perceber em “Sangue frio”:

Dias e noites passam
E eu sempre a procurar
Alguém que possa ver
Ou entender o que eu vou tocar

Às vezes me sinto só
Ao lado da hipocrisia
Virei um homem de metal
Perdi a a noção de gostar

Somos a nata do mundo
Pôr do sol...

Dias e noites passam
E eu sempre a procurar
Alguém que possa ver
Ou entender o que eu vou tocar

Meus sentimentos se foram
Ao lado de um amanhecer
Não sei se vou parar
Não sei se vou morrer

Somos o corte profundo
Luz do sol...

Nesses trabalhos, presentes no LP *Vingança*, fica evidente a ambivalência entre a decadência, em “Virei um homem metal, perdi a noção de gostar”, por exemplo, e a esperança, como em “Somos a nata do mundo/ Luz do sol/ Somos o corte profundo”.

As evidentes restrições a que o heavy metal brasileiro estava submetido não enfraqueceram o movimento. Essas restrições são de ordem técnica, já que havia carência de

instrumentos musicais, aparelhagem de amplificação e de gravação, além de outros equipamentos; são de ordem poética e cultural, já que não há pretensões à criação de uma poesia a ser julgada pelos padrões canônicos de qualidade; de ordem econômica, já que a produção do heavy metal brasileiro se desenvolve à margem da indústria fonográfica; de ordem social, já que não havia um espaço institucionalizado de manifestação juvenil. Com tudo isso, o movimento floresceu.

No Brasil, o heavy metal desde o início se propôs como um movimento. Valéria Brandini (2004) situa a origem disso no encontro de jovens em espaços alternativos para a audição e discussão dos trabalhos dos ídolos estrangeiros, bem como para troca de gravações e outros tipos de materiais. Para a autora, a comunhão de um estilo de vida, a rejeição a qualquer finalidade mercadológica, entre outros fatores, caracterizam a gênese dessa tribo, como normalmente são denominadas as coletividades juvenis urbanas, o que inspirou o subsequente surgimento de outras tribos. Diferentemente de seus correspondentes europeus e norte-americanos, e talvez pelo apego a essa ideologia contrária à indústria cultural, o heavy metal brasileiro nunca se profissionalizou, embora o estilo tenha se difundido muito no país a partir de 1985, com o festival Rock In Rio. O conflito entre uma autenticidade e a cultura de massa, analisado por Júlio Ramos (2008), sempre existiu para o heavy metal brasileiro.

Temática e estilisticamente, os brasileiros também buscaram caminhos próprios. Embora a tradição europeia e americana nunca se perdesse de vista, os produtores do heavy metal brasileiro pesquisaram linguagens próprias e, paralelamente à apropriação de motivos estrangeiros, como o passado medieval e a corrida nuclear, abordaram questões urgentes da cultura brasileira, como o crescimento desordenado das cidades, a crise econômica e o próprio servilismo cultural, entre outros assuntos.

Embora, como movimento, o heavy metal tenha passado por transformações no final da década de 1980, ele contribuiu fundamentalmente para a criação de espaços alternativos de resistência cultural, que sobreviveram, desempenhando o seu papel; o papel de uma força transgressora e benéfica para a sociedade, uma força através da qual grupos juvenis corporificaram a ideia de rebeldia comumente associada à juventude. A valente arrogância dessa postura está bem representada no verso “Somos a nata do mundo”, da canção “Sangue frio”, da banda Azul Limão.

HEAVY METAL EM MINAS GERAIS

Diz-se, sobre a capital mineira Belo Horizonte, que se trata de uma “roça disfarçada de cidade”. Essa fala mostra muito de como o belo-horizontino se vê e é visto e, por extensão, indica também um pouco das particularidades que o heavy metal em circulação na cidade carrega. O aspecto de “roça”, é claro, está associado à tradição rural que marca Minas Gerais no imaginário brasileiro. Em sua acepção negativa, o termo designa o que é distante, o que é pouco povoado e o local onde há poucos recursos e poucas possibilidades de crescimento. Em uma acepção mais neutra, a roça seria o espaço da introspecção e do silêncio, daí também a famosa ideia de que “o mineiro come quieto”, ou seja, é contido, recolhido e potencialmente capaz de surpreender. Finalmente, a roça pode também ser vista como o espaço da ternura e da legitimidade, do apego a raízes, orgulho, do amor próprio. A ideia do disfarce, porém, contribui para que predomine, na expressão “roça disfarçada de cidade”, uma conotação pejorativa. Belo Horizonte seria objeto de um desenvolvimento apenas superficial, o que sempre feriu os brios dos belo-horizontinos, desejosos de um reconhecimento e de uma ocupação de posição de destaque no cenário nacional. Contribuindo para essa postura, pode estar a orientação desenvolvimentista que caracterizou as políticas públicas brasileiras ao longo do século XX, orientação esta de que o heavy metal é ao mesmo tempo resultado e opositor. Ao mesmo tempo, a rua de terra, a lamparina na varanda, o fogão a lenha, o gado e o cerrado, enfim, muitos elementos associados a uma vida roceira ocupam um espaço muito festejado na memória afetiva mineira. Essas interpretações conflituosas convivem na autopercepção belo-horizontina.

Não havia perspectivas óbvias quando o heavy metal belo-horizontino começou a tomar forma como movimento. As primeiras bandas a gerarem um murmúrio pela cidade tinham dificuldades para colocar suas canções em circulação. Shows eram raros; espaços para eles, quase inexistentes. Não havia pontos de encontro consolidados ou programas de rádio. Gravar um LP parecia um sonho distante, fora do horizonte das concretizações possíveis. Instrumentos musicais de qualidade eram incomuns. Em sua faceta de roça, a capital não oferecia ao músico iniciante vias claras de ação. Em sua faceta de cidade grande, porém, permitia a entrada de informação, ainda que timidamente. Havia canais, havia as pessoas que voltavam de centros maiores. Se um material era inacessível, enunciava-se alguma variação do que se tornou uma espécie de jargão belo-horizontino: “Em São Paulo existe”. Ademais, um Clube da Esquina ainda muito atual e pulsante colocara a cidade no contexto de produção

de música popular no Brasil, contribuindo para um fluxo de músicos, instrumentos, recursos logísticos e principalmente, ideias. De forma precária, Belo Horizonte tinha suas frestas cosmopolitas, o que marcou o desenvolvimento da cena metaleira na cidade.

Paralelamente à consolidação dessa cena, surgia um incômodo em relação ao *status* de Belo Horizonte diante de Rio de Janeiro e São Paulo. A produção oriunda dos dois grandes centros sempre fora de grande influência para os belo-horizontinos. A profusão de casas de shows, lojas de discos, publicações especializadas, em alguns casos com distribuição nacional, a grande quantidade de bandas, muitas de nível e experiência profissional, várias das quais com seus próprios álbuns lançados, tudo isso contribuía para que cariocas e paulistanos fossem vistos, mais do que como modelos a serem seguidos, como um objetivo a ser alcançado. Construir uma base de fãs no Rio de Janeiro ou em São Paulo equivalia a conquistar um espaço no cenário nacional. Pesava a faceta de cidade, cosmopolita, desejosa de reconhecimento externo. Essa conquista, no entanto, pressupunha a definição adequada do tratamento que o caráter roceiro delegava ao mineiro. Não era claro se paulistanos e cariocas receberiam com seriedade a produção belo-horizontina ou se esta estaria relegada a um eterno lugar de subalternidade. Era preciso, talvez, haver nas bandas de Belo Horizonte uma espécie de mineiridade intrínseca, algo que não se pudesse repetir em outras partes do país e que justificasse, portanto, o interesse em lugares diferentes. As perspectivas em outros estados e fora do Brasil eram ainda mais incertas. Era duvidoso que a própria cidade se mostrasse aberta: para sobreviver como movimento, o heavy metal belo-horizontino precisaria contar com canais de circulação apropriados também. Assim, ser roceiro e ao mesmo ser roqueiro foi um desafio que se colocou aos pioneiros músicos de heavy metal de Belo Horizonte. A construção desse projeto, é claro, não se dava de forma inteiramente consciente, através de ações calculadas e deliberadas, mas brotava do próprio espírito da região, construído nas particularidades de sua história e assim introjetado no imaginário coletivo.

É difícil, nesse sentido, não comparar Belo Horizonte a Liverpool, o berço dos Beatles. Da mesma forma que a capital mineira, a cidade portuária inglesa tem um espírito forte. Como porto, ocupou ao longo de sua história uma posição estratégica para o país. Graças a isso, foi palco de um fluxo privilegiado de informações, tendo os componentes dos Beatles em vários momentos atestado a importância da presença, naquele ponto remoto e, na década de 1950, pouco acessível, de discos variados e influentes, o que teria sido vital para o desenvolvimento do som de inúmeras bandas que aturam na efervescente cena roqueira na cidade, na década seguinte. Por Liverpool, transitavam estrangeiros, sotaques, influências.

Embora distante de Londres, a cidade tinha uma faceta cosmopolita. Por outro lado, como moradores de uma cidade tradicional e de rica história, os liverpudianos sempre tiveram apego a suas raízes e a seu modo de vida, o que não necessariamente garantiria aos Beatles e outras bandas da cidade espaço no mercado nacional. Pelo contrário, como atestam vários historiadores do quarteto inglês, a conquista de uma projeção abrangente no país foi árdua, e a inserção no mercado norte-americano foi vista como um marco histórico. Nesse processo, antes do que fazer concessões ao gosto vigente nos mercados centrais, os Beatles apostaram na reafirmação de traços identitários, como a manutenção do sotaque, do humor corrosivo de sua região, dos comportamentos de classe média. Enfim, houve um movimento duplo, de ampliação de horizontes, mas também de reafirmação de raízes.

Como Liverpool, Belo Horizonte tem em sua história o trânsito de influências diversas e de pessoas de diferentes origens. Faz parte da construção da própria identidade mineira a assimilação de contribuições múltiplas. Desde o início da exploração do ouro, no século XVII, Minas Gerais recebeu imigrantes europeus e trabalhadores de outras partes do país, o que contribuiu para que a região fosse palco de um desenvolvimento intelectual avançado e diversificado, como aponta Cecília Meireles, ao comentar a atuação literária e filosófica dos inconfindentes. Por sua vez, a nova capital Belo Horizonte, projetada em confinamento na Avenida do Contorno, parece ter sido destinada a extrapolar seus limites. Como os colegas ingleses, os artistas belo-horizontinos sempre se beneficiaram da constituição cultural da cidade. Mais do que isso, sempre trabalharam no sentido de ampliar sua atuação para um nível nacional e, muitas vezes, internacional. Ao mesmo tempo, a disputa de espaço com mais naturais candidatos a uma projeção nacional, como os paulistanos e os cariocas, exige do artista belo-horizontino uma postura de resistência, que, em muitos casos, representa um apego às raízes mineiras. Se, portanto, há o reconhecimento de um universo exterior, há também um apego a uma realidade interior, o que, no caso de Belo Horizonte, está associado tanto ao interior, como também é chamado popularmente o ambiente rural, roceiro, quanto à interioridade, ou seja, a introspecção e a profundidade reflexiva.

Com tantos laços ligando Liverpool a Belo Horizonte, não é de se estranhar que uma reflexão sobre essa ambiguidade entre o exterior e o interior, característica de ambas as cidades, tenha sido verbalizada justamente em uma alusão aos Beatles. Na célebre “Para Lennon e McCartney”, de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant, está muito bem registrada a relação tensa entre uma autoafirmação da identidade mineira e um desejo de reconhecimento por parte de um público mais universal. Gravada em 1970, a canção abre

“Milton”, um dos grandes marcos do Clube da Esquina, um movimento em si caracterizado pela assimilação tanto de raízes tipicamente mineiras quanto de influências internacionais, notadamente, dos Beatles, um dos temas da canção. Percebe-se uma miríade de sensações: um ressentimento em relação a quem ignora a tradição de Minas Gerais, uma admiração dirigida a esses mesmos agentes, o desejo ou a necessidade de superação desse desconhecimento, o reconhecimento de uma submissão, mas também um desprezo em relação às forças que viabilizam essa mesma submissão. Lennon e McCartney em si se separavam como parceiros artísticos no momento em que a canção era composta e documentada, mas isso tem peso nulo, já que ela alude a eles em uma esfera simbólica e não pessoal, ou seja, coloca-os como face de um sistema cultural e não como individualidades artísticas.

Ao endereçar a canção a eles, os autores deixam clara sua admiração pelos principais compositores dos Beatles, evidente na trajetória do Clube da Esquina como um todo, e, por extensão, por todo um corpo cultural que eles representam nesse contexto, metonimicamente, mas há uma ambiguidade na assimilação dessa referência. Logo nos primeiros versos, fica nítida a virulência do tom da canção, quando os metonímicos Lennon e McCartney são acusados de não saberem “do lixo ocidental”. Por isso, “não precisam mais temer”, “não precisam da solidão”, em oposição ao enunciador, que, sendo “da América do Sul”, sendo mineiro, vive, subentende-se, no temor e na solidão, ou seja, no esquecimento, sendo ignorado, quando teria tanto a dizer. Para Lennon e McCartney, “todo dia e dia de viver”, isto é, existe sempre um estado de leveza e alegria, de alienação, incondizente com a ideologia implícita na canção, favorável a um engajamento. É desnecessário mas válido lembrar que, em 1970, o Brasil atravessava um rígido momento do regime ditatorial militar, o que se somava à pobreza, ignorância, corrupção e tantos problemas que sempre fizeram parte da história brasileira. Ignorar esse lixo ocidental, portanto, é inaceitável. Ao mesmo tempo, pode-se inferir uma ironia no uso do termo “lixo”, que designaria, nesse caso, também a riqueza da contribuição brasileira e mineira, que Lennon e McCartney, por desconhecimento ou presunção, ignoram ou subestimam.

Sendo assim, o enunciador, na estrofe seguinte, prepara um corte de laços, uma espécie de declaração de independência. Já que seu “lado ocidental” não é visto, ou seja, já que seus esforços não são mesmo reconhecidos pelo outro, que o ignora, o enunciador se dá conta de que “não precisa medo”, “não precisa da timidez”, ou seja, não há razão por que se submeter à sombra do dominador. Repete-se a ideia de que “todo dia é dia de viver”, mas a interlocução muda de direção. Na primeira ocorrência, “Todo dia é dia de viver” é uma frase

de Lennon e McCartney, em postura de superioridade; na segunda, é apropriada pelo enunciatador da canção, em uma postura de irreverência. Nesse novo contexto, ela não expressa mais alienação e indiferença: ao contrário, ela agora identifica a atitude de quem se liberta da necessidade de uma aprovação externa e assume a condução de suas próprias ações.

Portanto, só resta ao enunciatador explodir em uma declaração de independência e autopercepção: “Eu sou da América do Sul”. Nesse momento, a canção assume uma característica mais desafiadora em seus aspectos melódicos, instrumentais e performáticos também. A instrumentação se torna mais roqueira, com ritmo mais marcado e bateria mais pesada. O verso “Eu sei, vocês não vão saber” indica, antes que aceitação, um adquirido desdém em relação à aprovação externa. As frases são mais curtas e cortadas por um *riff* tocado na guitarra elétrica, o que em si é significativo, já que a guitarra, mais tradicionalmente identificada ao rock’n’roll é, de certa forma, a ferramenta que se esperaria de Lennon e McCartney, mas que agora é apropriada pelo enunciatador, que, assim, metaforicamente se apropria de um espaço que lhe era negado. Em um crescendo que sinaliza para uma explosão na frase final e que corresponde também a sua própria ruptura final, ele verbaliza isso, ao assumir: “eu sou vocês”. Dizendo-se tanto “cowboy”, uma referência claramente associada à influência estrangeira, quando “do ouro”, uma referência claramente associada à construção da identidade mineira, o personagem, em nota dominante e apaziguadora, encerra: “sou do mundo, sou Minas Gerais”, uma declaração que sintetiza esse conflito gerador da identidade mineira, que é o conflito entre a interioridade e a exteriorização.

A assunção desse conflito pode ser entendida como um ato de rebeldia, não apenas devido a um caráter transgressor. A transgressão, o questionamento, a provocação juvenil, tudo isso está presente no heavy metal belo-horizontino, mas a rebeldia está também associada a um processo de autodescoberta e autoafirmação. Sintomaticamente, muitas das cidades associadas a momentos cruciais da história do rock’n’roll, situam-se, como Belo Horizonte e Liverpool, em um espaço de tensão entre o menosprezo e o destaque, ou seja, são cidades grandes o bastante para que exista um trânsito de informações, mas discretas a ponto de não alcançarem, em geral, grande projeção nacional. O grunge, por exemplo, a mais marcante força roqueira no início da década de 1990, surgiu em Seattle, não em Nova York ou Los Angeles, grandes centros de referência e pontos em potencial de irradiação de tendências mais óbvios. Em vários momentos da história do rock, percebe-se esse elemento suburbano. Quando surge nos grandes centros, é também no subúrbio dos grandes centros que o rock surge, sempre contando com um anseio de ruptura de limites impostos por essa

suburbanidade. Em suas múltiplas vertentes, portanto, o rock é uma música de enfrentamento, de transformação geográfica, de realocação de territórios.

Belo Horizonte é com excelência uma cidade em que tensões desse tipo de manifestam, e isso sem dúvida favoreceu sua transformação em um dos mais importantes polos de produção de heavy metal no Brasil. Ainda na década de 1980, diversas bandas da cidade transpuseram as montanhas e conquistaram espaço no cenário nacional, ao mesmo tempo em que contribuíram para a demarcação de espaços dentro da própria cidade. Ainda naqueles anos, algumas dessas bandas conseguiram contratos com gravadoras internacionais, em geral, pequenos selos europeus, e deram visibilidade a um público internacional, pequeno, mas fiel e crescente, forte o suficiente para que a cidade adquirisse uma aura especial aos olhos desse público especializado. O Sarcófago, por exemplo, conquistou apaixonada plateia principalmente em países do norte europeu, influenciando fortemente o heavy metal produzido na região. Auditórios, antigas edificações transformadas improvisadamente em casas de show, quadras esportivas de clubes então decadentes, entre outros espaços, eram os cenários improváveis das apresentações.

De várias formas, o heavy metal feito em Belo Horizonte incorporou traços típicos da tradição local, diferenciando-se do produzido no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Uma característica evidente na capital mineira era o maior número de bandas dedicadas a variedades extremas do estilo, contando as canções com andamentos rapidíssimos e vocais guturais, muitas vezes ininteligíveis. Termos como “black metal” ou “death metal”, entre outros, eram usados para designar esse tipo de abordagem. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, ou no eixo, com a imprensa especializada em alguns momentos se referia às duas cidades, predominavam variedades mais suaves: com tendência ao heavy metal tradicional, na linha britânica, no caso dos cariocas, ou ao nascente metal melódico, no caso dos paulistas. Tematicamente, os mineiros também se diferenciavam. Havia uma preferência por questões ligadas ao ocultismo, ao sobrenatural, à religiosidade, em geral abordada a partir de uma perspectiva macabra. Nesse aspecto, as bandas belo-horizontinas se aproximavam do que o senso comum atribuía ao heavy metal, isto é, a aproximação com motivos satânicos e a uma morbidez diante da vida. No eixo, problemas sociais e temas típicos da época, como a AIDS e a criminalidade, tinham maior presença, além da eventual celebração metalinguística da música pesada. Também nos aspectos técnicos e logísticos havia diferenças relevantes. Se, no Rio de Janeiro e em São Paulo, havia muitos estúdios, uma produção profissional e diversos selos, como Woodstock, Rock Brigade, Baratos Afins e Heavy Discos, em Belo Horizonte se

pode dizer que o único selo atuante era a Cogumelo Produções, mais tarde rebatizada de Cogumelo Records, que lançava discos quase invariavelmente gravados nos mesmos poucos estúdios disponíveis, como JG Estúdios ou o tradicional Bemol, em geral sob a produção de Marcos Gauguin, atuante músico local. Até mesmo as capas do disco seguiam um padrão, com contracapas pretas adornadas por fotos coloridas. Todos esses elementos foram ao mesmo tempo agentes e manifestações de uma feição nítida que o heavy metal na cidade assumiu.

É natural associar alguns deles a motivos comumente lembrados na tradição mineira. A feitura rústica dos discos da Cogumelo Produções, por exemplo, evoca o trabalho manual e a construção artesanal, tão importantes na região. Quando os escultores mineiros, nos tempos formativos dessa cultura, nos séculos XVII e XVIII, produziram seus trabalhos, sob influência longínqua e tardia da arte barroca europeia, usaram não o mármore, mas o material que se encontrava na região, como a madeira e a pedra-sabão. Da mesma forma, o heavy metal mineiro se construiu com os recursos locais, que não eram, talvez, os mais avançados de sua época, mas permitiram o desenvolvimento de características únicas, que foram admiradas. Em um círculo cultural relativamente restrito, as capas desenhadas por amigos da banda, a produção entre velhos conhecidos, a troca de dicas de performance e gravação, tudo isso traz uma atmosfera semelhante à que, em Minas Gerais, envolve a chamada comida caseira, com tradicionais receitas partilhadas de mão em mão. A preferência por letras associadas ao satanismo, ao ocultismo e a outros motivos religiosos é, certamente, fruto da influência de bandas estrangeiras que desenvolviam trabalhos nessa perspectiva, mas, se se manifestou em Minas Gerais mais do que em outras regiões do Brasil, isso possivelmente se deve em parte à própria religiosidade mineira. Trata-se de uma manifestação de um imaginário que se desenvolveu a partir das histórias fantasmagóricas, das igrejas, dos cemitérios e dos mistérios que os cercam, mistérios esses que, embora definidores da identidade local, são ameaçados pelo desenvolvimento urbano. Paradoxalmente, assim, a irreverência aparente na opção temática anticristica, por assim dizer, é também um gesto de apego à tradição, de reafirmação de uma identidade, o que, nesse caso, representa uma transgressão, uma oposição à lógica desenvolvimentista e avessa à historicidade.

Nas décadas iniciais do século XXI, há tamanha crise de criatividade no mercado musical que se tornou habitual o acréscimo da locução “de inéditas” quando se noticia um novo álbum de um artista, já que muitos se contentam em regravar eternamente as canções de seus dias de glória. Não obstante, persiste, em Belo Horizonte, uma cena autoral consolidada

de música popular, normalmente distante da percepção do grande público e, em parte por isso, acolhedora de uma postura de resistência contra a música mais comercial e homogeneizada que domina rádios, os espaços virtuais de divulgação musical e as poucas lojas de música que sobreviveram ao advento da circulação digital de informação. Em outras palavras, a cidade mantém uma vocação de produção cultural que se situa nos interstícios entre a transposição – ou seja, a inovação, a pesquisa, a entrega ao mundo – e a resistência – isto é, o apego a traços culturais que estão associados a uma reafirmação da própria identidade, de um mineiridade, constantemente ameaçada ou subestimada.

Diante disso, faz sentido a constatação da riqueza autoral do heavy metal belo-horizontino da década de 1980. A cultura do *cover*, da reprodução da canção de outra banda, normalmente estrangeira, não era forte. Diferentemente do que se tornaria a regra nas décadas seguintes, o *cover* era visto como um exercício, uma oportunidade de aprendizado, como uma homenagem, no máximo; nunca como um fim em si mesmo. A incorporação do *cover* no repertório ao vivo era rara; no repertório gravado comercialmente, pode-se dizer que inexistente. Não se tratava de uma deliberada escolha pelo trabalho autoral como uma manifestação de resistência ou de busca por ineditismo: a construção de um repertório próprio era o caminho natural para as bandas da época. O público, por sua vez, não esperava, nas apresentações, que as canções fossem os grandes sucessos de artistas internacionais. Tampouco esperava que se tocassem canções de artistas brasileiros de heavy metal, já que estes eram vistos como iguais, e, portanto, não caberia a aura de homenagem que revestia o *cover*. Havia muita abertura a novidades, e o público aplaudia a inserção de elementos novos. Aquele era um ambiente favorável, portanto, ao desenvolvimento de novas ideias, e os artistas se sentiam seguros no desenvolvimento de seus trabalhos. É possível que essa receptividade tenha contribuído para que tantas bandas se formassem e depois deixassem as garagens, em Belo Horizonte.

Em Belo Horizonte, todo o processo se desenhou dentro de contornos muito particulares, o que talvez explique em parte não só a força do movimento na própria cidade, mas também seus ecos em outras partes do mundo. A capital mineira é, talvez, o primeiro centro urbano que se deparou com a necessidade de superação e autoafirmação. Diferentemente dos cariocas, óbvios irradiadores culturais, ou dos paulistanos, cosmopolitas e naturalmente referenciais, o belo-horizontino precisava construir e conquistar seu espaço. Isso implica, por um lado, um movimento de resistência, de interiorização, de apego a raízes; por outro, um movimento de superação e autoimposição. A necessidade de ser do mundo e, ao

mesmo tempo, ser Minas Gerais contribuiu para a existência das tensões que tornaram o heavy metal belo-horizontino típico. Nos álbuns seminais do estilo na cidade, como o *split* “Século XX”/ “Bestial devastation”, do Overdose e do Sepultura, ou a coletânea *Warfare noise*, é nítida tanto a presença crítica da religiosidade, do trabalho doméstico, da tradição familiar, traços tipicamente associados à cultura mineira, quanto a inspiração canônica vinda do heavy metal dos centros brasileiros e de outras partes do mundo. O fantasma, a inconfidência, o ar da serra, o ponto de tensão entre a alma da fazenda e a alma da cidade, entre outros elementos formadores da cultura mineira, continuaram presentes em toda uma linhagem de bandas locais, como Mutilator, Holocausto, Chakal, Witchhammer, entre muitas outras, conquistando adeptos entre os fãs de heavy metal em outras culturas marginais do mundo e desenvolvendo um sotaque particular de rebeldia metaleira em Belo Horizonte.

Ser do mundo e ser Minas Gerais, ser cidade e ser roça, ser transposição e ser resistência, ser procura e ser identidade, ser novidade e ser tradição, habitar esses espaços de tensão envolve ousadia, envolve o abandono de espaços consolidados e a instauração de novas possibilidades. Isso pode ser percebido tanto de uma perspectiva literal, quando se pensa nos jovens fãs se descolando para diversas atividades associadas ao heavy metal, quanto de uma perspectiva simbólica, quando se pensa nas proibições desafiadas e nos papéis preestabelecidos sendo repensados. De certa forma, a visão de centenas de metaleiros se espalhando pela cidade à noite para conspirações musicais envolve a herança inconfidente que marca Minas Gerais. Liberdade, ainda que tardia, é uma ideia que os ancestrais desses jovens deixaram plantada na cultura local e que, como os sussurros que percorreram a velha Vila Rica, fomentou novos ruídos, no caso, um estrondo, o ruído das Minas.

HEAVY METAL EM SÃO PAULO

Embora o sucesso do Sepultura e a longevidade da influência de outras bandas tenha conferido a Belo Horizonte uma presença mais marcante na memória do heavy metal brasileiro dos anos 1980, era São Paulo, na época, o cenário de maior destaque no movimento. Quando se fala em São Paulo, nesse caso, os limites geográficos são flexíveis, já que muitas bandas tanto da capital quanto de cidades vizinhas compunham o mesmo universo e usufruíam a mesma estrutura de casas de show, auditórios e lojas de música. Muitas vezes, era por elas que entravam no Brasil as novidades do mundo do metal e dali elas se difundiam para todo o país, frequentemente, em um processo ainda perceptível nas primeiras décadas do

século XXI, através de fãs que iam aos redutos metaleiros da cidade especificamente para fazerem novas aquisições.

Muitos dos registros seminais do heavy metal brasileiro surgiram de São Paulo. Da região, veio a pioneira banda Vulcano, cujo compacto *Om pushne namah* é um dos mais antigos lançamentos autorais de que se tem notícia no Brasil. A banda manteve por muito tempo sua influência, e seu primeiro álbum, o LP *Live!*, foi referência muito importante para muitas bandas que se seguiram. Outras bandas da cidade e seu entorno foram também determinantes para o florescimento do movimento metaleiro no Brasil, como Centúrias, Salário Mínimo, Vodú, Harppia, Korzus, Taurus e A Chave do Sol, apenas para que se mantenha um registro mínimo, com nomes de indiscutível importância. Com o heavy metal brasileiro já consolidado como movimento, São Paulo ainda ofereceu bandas que marcaram os meados da década de 1980 e se tornaram referência de um projeto de profissionalismo e esmero técnico, com eco em outros países, como Inox e Viper.

Foi também em São Paulo onde primeiramente se desenvolveu um ambiente logístico favorável, que está intimamente associado ao sucesso do heavy metal no Brasil. A loja Baratos & Afins, por exemplo, tendo se convertido em selo, colocou no mercado as coletâneas *SP Metal I e II*, com um apanhado de bandas da região interpretando composições próprias. O impacto desses lançamentos foi muito forte no país, e, pela primeira vez, músicos amadores de vários lugares, que viam o registro em um LP como um sonho inalcançável, puderam colocar seriamente em pauta a concretização desse projeto. A Baratos Afins ainda foi responsável pelo EP *A última noite*, influente estreia solo do Centúrias, além de lançamentos punk, como o Ratos de Porão, e de muitas bandas que se situavam no limite entre o heavy metal e outros estilos de rock mais tradicionais, como o hard rock e o progressivo. Assim, Golpe Estado, Patrulha do Espaço, A Chave do Sol e até Arnaldo Batista tiveram trabalhos lançados pela Baratos Afins, que dessa forma se consolidou como a grande usina geradora de rock independente na primeira metade da década de 1980.

Logo ela não esteve sozinha. A loja de discos Woodstock surgiu como uma grande porta aberta para os fãs de todo o país. Ali chegavam, quase em concomitância com a chegada em seus mercados originais, discos importados da Europa e dos Estados Unidos, além de outros artigos, como broches e camisetas, entre outros adereços, que permitiam ao fã brasileiro não só tomar contato com ídolos estrangeiros, mas também se vestir como o fã europeu ou americano, o que também contribuiu para o desenvolvimento de um sentimento de pertença a uma comunidade maior. O impacto da Woodstock, já enorme, adquiriu proporções

imensuráveis quando a loja se converteu também em selo e passou a lançar edições nacionais de discos de bandas já apreciadas pelo público brasileiro, oriundas, em geral, da cena *underground* europeia e contratadas por selos locais. Helloween, Running Wild, Destruction, Kreator e outros artistas que muitos admiradores brasileiros só conheciam por reputação ou através de cópias de baixa qualidade em fitas cassete tornaram-se facilmente localizáveis em qualquer das lojas especializadas em discos independentes, lojas estas que, àquele ponto, já eram comuns em qualquer centro urbano do país.

Completando a grande base logística que São Paulo representou, estava aquela que foi, para alguns, o elemento viabilizador do heavy metal como movimento no Brasil: a revista Rock Brigade. A Rock Brigade começou como um fanzine amador, feito em páginas datilografadas e então fotocopiadas. Sua mescla de notícias internacionais, matérias sobre bandas locais e resenhas de lançamentos rapidamente conquistou um público ávido por informações, então um artigo raríssimo. Em um mundo em que não havia, por exemplo, internet, tampouco um programa de rádio especializado, a Rock Brigade soou como um grande tambor tribal *underground*, permitindo que os metaleiros tomassem ciência uns dos outros, e assim se formou uma rede crescente de comunicação. Com a profissionalização da revista, em meados da década, essa abrangência se estendeu por todo o país e até para fora dele. No final da década, a Rock Brigade expandiu suas atividades, passando a funcionar também como selo e, nessa função, foi responsável por inúmeros lançamentos de peso. O selo foi responsável por muitos lançamentos influentes, como a coletânea Metal Brigade e o muito elogiado *Soldiers of Sunrise*, LP de estreia da banda Viper, que conquistou imediatamente o público nacional e que chegou a ser, na virada para a década de 1990, ao lado do Sepultura, a banda brasileira de heavy metal com maior repercussão internacional.

Assim, percebe-se que o heavy metal em São Paulo reflete naturalmente o ritmo cosmopolita e profissional que marca o funcionamento da cidade. Na cidade e seu entorno, surgiram bandas de conhecidas pelo alto nível profissional, como A Chave do Sol, mas também inúmeros artistas amadores, que se apresentavam no circuito local e, em alguns casos, construíam uma base de fãs. Havia letras em inglês ou em português, e a diversidade de estilos era muito grande, com vários exemplos de um heavy metal mais tradicional, na linha inglesa da virada para a década de 1980, de um estilo mais contemporâneo, como o thrash, que surgia nos Estados Unidos, no início da década, ou mesmo da então nascente linha death e black, que chegava principalmente do norte da Europa. Em alguns casos, essas influências se fundiam, se mesclavam a traços locais ou mesmo a outros estilos musicais, abrindo espaço

para trabalhos muito originais, que viriam a ser uma marca do heavy metal brasileiro do final da década. Possivelmente, foi em São Paulo que o termo “crossover”, que designa a mistura de variedades extremas de heavy metal com outros estilos, tornou-se corrente pela primeira vez no Brasil.

Um aspecto importante no heavy metal de São Paulo é sua ligação com o desenvolvimento da região metropolitana, especialmente o então chamado ABC Paulista. Essa região, como se sabe, é conhecida por ser um polo de produção automobilística no Brasil, o que viabilizou o desenvolvimento, nas décadas de 1970 e 80, de um novo movimento sindical, combativo e organizado. As conquistas desse movimento viabilizaram a ampliação de uma classe média, o que sem dúvida abriu caminho não só para o heavy metal, mas para outras manifestações culturais, à medida que a aquisição de discos e instrumentos era mais viável do que em outras regiões de um Brasil mergulhado em crise econômica e inflação. Mais importante do que isso, a ideologia combativa dos sindicatos marcou os garotos que cresceram sob essa influência e incorporaram na música uma agressividade típica do heavy metal.

Por outro lado, as tensões sociais que marcavam o ABC fomentaram outros movimentos, o que viria a originar conflitos envolvendo os metaleiros e outros grupos, criando feridas ainda abertas no início do século XXI. Assim, os punks e os skinheads, além dos new waves, que representavam a típica classe média alta da época, disseminaram-se pelas cidades. Tornava-se perceptível, ali, talvez pela primeira vez na história do Brasil, o fenômeno das tribos urbanas. Metaleiros, punks e skinheads partilhavam o gosto pela estética agressiva e uma postura de questionamento social, enquanto os new waves eram vistos como os jovens que se adequavam ao sistema político, econômico e social vigente, e por isso muitas vezes eram alvos de ataques verbais e até físicos de jovens de outras tribos. Seria talvez natural que metaleiros, punks e skinheads, partilhando vários interesses, partilhassem também espaços e gostos. Apesar disso, essas tribos desenvolveram, em certo ponto da década de 1980, forte rivalidade, que, muitas vezes, resultava em confrontos.

À medida que a década avançava, desenvolviam-se conflitos internos ao próprio heavy metal, que se subdividia em diversos gêneros, cada um com seus próprios adeptos, que se autoproclamavam os portadores de uma voz autêntica, enquanto os outros eram vagamente considerados “falsos”. Black metal, power metal, thrash metal, white metal, speed metal e uma infinidade de outros rótulos passaram a figurar nas publicações especializadas. As variedades mais comerciais, em geral caracterizadas apenas como “farofa”, eram execradas, e

o fã surpreendido com material de um artista denegrado seria imediatamente taxado de “farofeiro”, “poser” ou “falso”, tornando-se alvo da zombaria dos amigos ou, em casos mais extremos, efetivamente sofrendo retaliações do grupo. Os fãs também passaram a exigir tratamento especializado, com muitos rejeitando a tradicional de denominação de “metaleiro”, tida como assimilada pelo sistema produtivo, em prol do termo “headbangers” ou outros. A própria Rock Brigade participou desse modismo, em certa fase, passando a grafar em letras minúsculas os nomes de quaisquer artistas que, de acordo com a linha ideológica da revista em dado momento não fossem considerados dignos representantes do verdadeiro metal. Fomentaram-se muitos conflitos, e esse passou a ser visto como um momento de radicalização do heavy metal, ao mesmo tempo em que se manifestavam as tensões com punks e skinheads.

Não seria difícil a um observador externo ou afastado no tempo, porém, perceber as inconsistências nesse radicalismo. As nuances que separavam um thrash metal de um speed metal ou power metal eram impenetráveis mesmo para os fãs mais articulados, que se envolviam em explicações contraditórias e sem critérios cada vez que se viam em um debate sobre seu estilo preferido. O próprio heavy metal tradicional era um estilo de contornos muito frágeis, já que muitas bandas tidas como referenciais fizeram seus trabalhos consagrados em um momento em que não havia uma preocupação com denominações rigorosas. Assim, seria difícil lidar coerentemente com o fato de que um Led Zeppelin, por exemplo, estava associado ao rock’n’roll dos anos 50 e 60, ao blues e até mesmo ao pop, estilos tidos pelos radicais da época como “falsos”, embora certamente não houvesse muitos fãs dispostos a abdicar do gosto pelo quarteto inglês. Ironicamente, caberia questionar se cabe, afinal, classificar o Led Zeppelin e muitas outras bandas como heavy metal. Ademais, as constantes declarações de ídolos incontestáveis, mas indiferentes aos melindres dos fãs brasileiros, como Bruce Dickinson ou Kirk Hammett, a respeito de seu apreço pelo blues ou pela música erudita, eram um incômodo lembrete de que a amplidão musical podia gerar grandes obras, que, em alguns casos, agradavam até o ouvinte que não se via como metaleiro, o que era mais um fator inquietante.

Embora lamentáveis, esses confrontos tiveram um papel educativo e, em última instância, conciliador. Os conflitos do movimento heavy, tanto internos quanto em relação aos punks e skinheads, atingiram dimensões preocupantes, com confrontos em apresentações e nas ruas da cidade, e tornaram-se matéria de debate em nível nacional, debate este impulsionado pela Rock Brigade, que passou a abordar constantemente o assunto, e por

alguns artistas, que passaram a adotar o tema em suas canções, pregando, em geral, a união do metaleiros e assumindo um papel de liderança do movimento. Na revista paulista, foi revogada a política de escrita de nomes de artistas em letras minúsculas, espaços foram ampliados para artistas que não se encaixassem com perfeição no cânone do que até então era considerado o verdadeiro metal, músicos diversos passaram a citar sem constrangimento em suas entrevistas influências dos estilos mais diversos. De fato, tornou-se elegante o reconhecimento de influências vindas da música erudita, do blues e de rock das décadas anteriores. O discurso em relação a punks e skinheads foi significativamente suavizado, e surgiram vários experimentos de diálogo entre essas várias tribos jovens. Assim, ao final da década de 1980 o heavy metal de São Paulo e, por extensão, de todo o Brasil, era muito mais heterodoxo do que o que se vira alguns anos antes. Essa abertura era também motivada por um desejo e por uma necessidade de ampliação do mercado heavy, inclusive em nível internacional, tendo sido essa própria preocupação comercial objeto de um processo de aceitação, já que, tradicionalmente, ela sempre havia sido vista como incompatível com o heavy metal.

Embora toda essa conciliação tenha obviamente tido efeitos positivos, suas consequências são discutíveis para o heavy metal como movimento. A princípio, havia uma atmosfera festiva. Punks e metaleiros pareciam aceitavelmente em paz, e mesmo alguns new waves passaram a ser vistos em apresentações de heavy metal. Algumas bandas chegaram a abdicar das camisetas pretas e dos cabelos longos, chegando a incorporar em suas gravações trechos acústicos e a usar sintetizadores, até então execrados. Não se pode negar que esse foi um período muito profícuo para o movimento, que resultou em trabalhos antológicos, em experimentos e até no que se pode considerar um sucesso comercial. Por outro lado, a abertura de fronteiras do mundo do heavy metal necessariamente provocou uma diluição de limites musicais e comportamentais, o que comprometeu a identidade do movimento e sua própria permanência como algo identificável e à parte de outras manifestações jovens. De fato, o heavy metal como conhecido na década de 1980 estava em transformação e não mais seria percebido da mesma forma. Para alguns, esse movimento representa um retrocesso político, já que se esvaziaria uma postura rebelde. Outros entendem que as possibilidades abertas naqueles anos permanecem, e a rebeldia jovem continua a se manifestar, graças a isso, em outras formas de coletividades, nas quais o legado do heavy metal continua em ação.

HEAVY METAL NO RIO DE JANEIRO

Com todo o peso do Rio de Janeiro na cultura brasileira, talvez fosse de se esperar que a região tivesse uma representatividade grande na cena heavy metal brasileira da década de 1980, e de fato era essa a impressão que se tinha na época; um olhar retrospectivo, entretanto, conduz a outro entendimento, embora a importância da velha capital não possa ser desprezada. O movimento no Rio de Janeiro não era tão perceptível nem tão disseminado quanto em Belo Horizonte ou São Paulo, e o que a região ofereceu em termos de bandas não foi marcante em termos de volume. Os álbuns produzidos no Rio de Janeiro foram poucos, e as poucas publicações especializadas tinham um claro cunho profissional, com produção e distribuição através de grandes editoras, com foco em artistas internacionais de renome e uma orientação nitidamente mais comercial, o que de certa forma contrariava o espírito rebelde, contestador, que, em outros estados, estava associado ao heavy metal.

Heavy Discos, Rock In Rio, Bizz e Heavy também marcaram o heavy metal no Rio de Janeiro. A Rede Globo, de forma talvez inevitável, teve importante papel na popularização do rock'n'roll e do heavy metal. No Rio de Janeiro, em função dessa influência, há uma forma particular de relacionamento entre o público e a música. Circula uma versão da história do movimento metaleiro segundo a qual o festival de 1985 teria sido ao mesmo tempo ápice e difusor da presença do gênero no Brasil. Tal crença é muito discutível: embora muito importante e de fato decisivo para trazer ciência sobre o heavy metal ao grande público, o Rock In Rio não se confunde com o conjunto do movimento metaleiro brasileiro, que ocupou principalmente espaços alternativos de ação cultural. Esse entendimento é confirmado por Carlos Lopes, para quem,

Com a chegada definitiva dos anos 80, e com o espaço aberto para shows de punk e metal no Circo Voador no Rio (relocado para o bairro da Lapa, no centro da cidade), os admiradores do estilo começaram a se agrupar em encontros e reuniões. Em 1985, a organização do festival Rock In Rio percebeu a movimentação das ruas e difundiu o estilo, dando-lhe destaque, mas nem o festival e nem a Rede Globo criaram o termo “metaleiro”, vide as matérias do Jornal do Brasil em 1984. (LOPES, 2012, p. 38)

Apesar disso, o Rio de Janeiro foi palco de alguns eventos marcantes e o berço de duas das mais decisivas bandas do heavy metal brasileiro: o Azul Limão e o Dorsal Atlântica. Sobre o Azul Limão, pode-se dizer que sem dúvida é, em termos de qualidade de

composição e de execução, uma das mais competentes bandas do heavy metal brasileiro. Embora a noção de qualidade seja imprecisa e sujeita a julgamentos pessoais nem sempre criteriosos, é difícil não perceber a riqueza poética nas letras do Azul Limão, belas sonoramente e profundas na abordagem de temas sempre relevantes. Os arranjos eram sempre esmerados, com muitas canções complexas, que nem por isso soavam pedantes. As execuções eram precisas e emocionadas, e os vocais, intensos e afinados. Mesmo quando o modismo do thrash metal seduziu inclusive bandas de orientação tradicional, o Azul Limão manteve a opção por uma sonoridade límpida, forte, melódica e esmeradamente construída, o que resultava em um trabalho singular. Ademais, a banda entendia bem a totalidade de seu trabalho, e elementos extramusicais, como as capas do discos e a movimentação no palco, eram trabalhados em consonância com as canções. O Azul Limão foi uma das poucas bandas que conseguiu romper a barreira do disco de estreia e, após o elogiado *Vingança*, gravou o também antológico EP *Ordem e progresso*.

Quanto ao Dorsal Atlântica, essa foi argumentavelmente a mais importante banda do heavy metal brasileiro, e não é exagero afirmar que ela por si teria justificado todo o movimento. Liderada pelo lendário guitarrista e vocalista Carlos Lopes, mais conhecido pela alcunha de “Carlos Vândalo”, o Dorsal Atlântica esteve à frente de todos os momentos do heavy metal brasileiro. No início da década de 1980, dividiu, com a banda carioca Metalmorphose, a produção do LP *Ultimatum*, um dos marcos iniciais do movimento. Em meados da década, seu trabalho *Antes do fim* corporificou as principais propostas sonoras então prestes a se consagrarem. Para as letras, o Dorsal Atlântica trazia um mundo que muitos dos jovens e ingênuos metaleiros não conheciam. Foi sua abordagem das guerras, da AIDS, do alcoolismo, da inflação, da violência urbana, da história mundial e do próprio heavy metal que resgatou muitos daqueles jovens da alienação. *Dividir e conquistar*, seu álbum de 1988, estabeleceu um patamar de complexidade e originalidade ímpar, que foi comercializada no exterior através de *Divide and conquer*, uma versão reduzida do LP, com letras em inglês, já que o uso do português como uma ferramenta de resistência criativa era uma marca do Dorsal Atlântica. Quando o heavy metal brasileiro ganhou projeção comercial, à medida em que a circulação independente paradoxalmente diminuía, no início da década de 1990, a banda se manteve em atividade e, em 2012, em meio a diversos projetos de resgate daqueles tempos consagrados, reuniu-se para a gravação de um novo álbum, financiado pelos fãs, através da internet.

O heavy metal carioca desafia os estereótipos associados ao Rio de Janeiro. Carnaval,

favela, samba, calçadão, praia, mar, Corcovado, Pão de Açúcar, futebol, água de coco, asa delta, bossa nova, Tom Jobim, rebolado, drogas, enfim, nenhum dos elementos tão tipicamente associados à cidade tem presença relevante ou mesmo perceptível na produção das bandas locais. Diferentemente disso, Dorsal Atlântica, Azul Limão, Metalmorphose e outras bandas locais se dedicaram a temas de interesse mais universal. Os temas de interesse delas são os temas da grande cidade brasileira, seja ela Rio de Janeiro, Curitiba, Belo Horizonte ou Salvador. Assim, pode-se defender que a grande rebeldia do heavy metal carioca foi, apesar de algum esforço de representantes do sistema político e produtivo no sentido de uma cooptação do movimento, uma opção por se ignorar o espaço idílico em que a região em geral é colocada.

HEAVY METAL ESTRANGEIRO E BRASILEIRO

Para o professor Tupã Corrêa, o rock como um todo nasce de um projeto transgressor. Para ele, “por trás da origem negra desse gênero forte, o rock, está o espírito de protesto da raça negra contra todas as formas de discriminação, de dominação e de proscricção” (1989, p. 49). Em um interessante histórico do termo “*cover*”, que passaria a ser usada para designar uma canção alheia incorporada por um artista a seu próprio repertório, o autor mostra que, originalmente, ele se referia à adaptação de uma canção de artista negro ao repertório de um artista branco, em uma tentativa de se neutralizar o potencial crítico da peça:

Deve-se ressaltar que, nesse ponto passou a ser fundamental a prática *cover* para a invasão definitiva do mercado. *Cover* era a adaptação elaborada por cantores, na maior parte das vezes brancos, de músicas negras, com alteração nas letras, para que pudesse ser aceita pelo grande público branco. (CORRÊA, 1989, p. 44)

Isso acontecia porque

Quando os primeiros negros chegaram aos Estados Unidos, entre outras coisas que lhes impôs o regime da servidão escrava, uma dizia respeito à música. Eles foram terminantemente proibidos de continuar usando seus tambores africanos. Com isso, acabaram assimilando instrumentos locais. O blues, principalmente este, teve origem na assimilação gradativa desses instrumentos. (CORRÊA, 1989, p. 51)

Para o autor, essa origem confere ao blues, ao rock e a todos os gêneros deles derivados, entre

os quais está o heavy metal, um caráter intrinsecamente transgressor. Embora tenha desenvolvido características muito próprias, o heavy metal brasileiro se insere nessa linhagem, em função tanto de fatores internos quanto da influência europeia e norte-americana que sofreu.

Traçando a origem do heavy metal, na Europa, inicialmente, e depois nos Estados Unidos da década de 1970, Ian Christie (2010) mostra um cenário vibrante e inventivo, mas sem coesão. Christie mostra que a pesquisa por novas sonoridades levou o rock tradicional a um colapso, ao mesmo tempo em que as ideologias juvenis da década de 60 perdiam força. As primeiras bandas de heavy metal surgiram de desdobramentos diversos desse processo. A situação mudou um pouco a partir no final da década, com o fenômeno conhecido como “New Wave of British Heavy Metal”, ou NWOBHM, simplesmente. A NWOBHM se caracterizou pelo surgimento de bandas independentes, que buscaram espaços alternativos de manifestação. Não obstante, muitas dessas bandas conquistaram espaço nos veículos de comunicação em massa. Assim, na Europa e nos Estados Unidos o heavy metal conquistou um espaço na indústria, o que se intensificou ao longo da década de 1980, com o aparecimento de inúmeras bandas de orientação abertamente comercial, enquanto artistas independentes continuavam surgindo em espaços alternativos.

Como se sabe, as canções desse estilo têm como característica o som pesado, em geral veloz, com o uso controlado de guitarras distorcidas. As letras das canções se colocavam em um universo temático diversificado, mas quase sempre distante da discussão amorosa que até então caracterizara a música jovem: religião, história, mitologia, ficção científica, reflexão sobre os caminhos da humanidade, guerra, entre outros temas normalmente solenes, eram apresentados por jovens com cabelos longos, calças jeans e jaquetas de couro, em uma reedição mais agressiva do visual ted boy que caracterizara as primeiras gerações de roqueiros, nos anos 50. O nível técnico era alto, e havia preferência por canções longas e variadas, em uma abordagem assumidamente contrária ao que se considerava comercialmente viável na época. Não obstante, algumas bandas conquistaram um público fiel, e, dentre estas, o Iron Maiden é provavelmente a de maior impacto.

A moda tinha um valor importante desde o florescimento do movimento. No início da década de 1980, havia duas grandes escolas de heavy metal: a britânica e a americana comercial. Essa cena estava prestes a se transformar, com o desenvolvimento de várias bandas americanas, sobretudo da costa oeste dos EUA, que viriam a desenvolver as variedades mais incisivas de heavy metal e do crescimento, em vários países, inclusive o Brasil, do movimento

underground, que abriu espaço para variedades também mais extremas. Havia um entendimento de que a escola britânica era genuína, enquanto a americana era comercial e ilegítima. O adepto respeitável do heavy metal deveria estar despojado de qualquer preocupação com a aceitabilidade social, antes o contrário, e interesses comerciais. Sendo assim, as bandas que se aproximassem do estilo americano, fosse na sonoridade, fosse na apresentação, eram constantes alvos de críticas de parte do público.

Como outros movimentos, o heavy metal, no Brasil, representa um contraponto a uma visão negativa que se tem sobre a década de 1980. Após a euforia da juventude das décadas de 50, 60 e 70, os anos 80 assistiram a um esvaziamento da rebeldia jovem, que se institucionalizou e foi assimilada pela estrutura de consumo. No Brasil em processo de redemocratização, a luta política perdeu peso, e, aos olhos do grande público, os jovens acomodaram-se em assumir seu papel de consumidores, o que se refletiu na produção cultural do período, vista como fútil e pobre do ponto de vista da criatividade. Diante disso, os anos 80 ganharam o epíteto de “década perdida”, e quem foi jovem naquele período foi enquadrado sob o rótulo de “geração Coca-Cola”, em uma imagem que traduz vazio ideológico, pobreza intelectual e acomodação política. Apesar disso, nasciam nas grandes cidades manifestações que iam na contramão desse contexto. Novas tribos urbanas, como os punks e os metaleiros, desbravavam novos territórios de atuação social e cultural. Fora dos grandes canais de mídia, desenvolveram uma produção independente, através da qual vozes desarmônicas ao grande sistema continuaram a soar. Nesse sentido, o heavy metal brasileiro foi, na década de 1980, um nicho de sobrevivência e ressignificação da rebeldia jovem, contribuindo para a abertura de espaços de ação cultural ainda operacionais no início do século XXI.

CAPÍTULO 2:

Registros e reflexões sobre juventude

EM BUSCA E EM FUGA DA IDENTIDADE

*Who are you? Can you answer me?
Who am I? Do you know the answer?
I think I'm nothing, just a drop in an ocean
Just a little dust in the universe
Just a worm in a rotten flesh
I don't have any past or future
No identity, no perspective, in a blind alley*

Quem é você? É capaz de me responder?
Quem sou eu? Sabe a resposta?
Acho eu não sou nada, apenas uma gota no
[oceano
Apenas um grão de pó no universo
Apenas um verme em carne morta
Não tenho passado ou futuro
Sem identidade, sem perspectiva em um beco sem
[saída

*No friends, my mind's confused
I live in the darkest hour
Drugs alliviate my mind kill my pain
Destroy my brain*

Sem amigos, minha mente está confusa
Vivo meu pior momento
Drogas aliviam minha mente, acabam com a dor
Destroem meu cérebro

*Who am I? A man, a shit
Nothing I do does matter
No changes, nothing changes*

Quem sou eu? Homem, excremento
Nada que faço tem importância
Sem mudanças, nada muda

*Man always make the same mistakes
Killing became a vice fucking predators!
He tasted the rotten meat
And wishes always more and more*

O homem sempre comete os mesmos erros
Matar se torna um vício, malditos predadores
Ele provou a carne podre
E sempre quer mais e mais

*Who am I? Just an animal, a man?
Persons kill persons, persons humiliate persons*

Quem sou eu? Homem, animal?
Pessoas matam pessoas, pessoas humilham
[pessoas

*The cycle is formed and there's no way to break
[it
The establishment is this: follow your instincts,
[kill
You and I are just somebody in the crowd
Kill play their games
They constrain us to eat in their dishes,
But your greatest enemy is you
So, fight, refuse, fight, against your instincts,
[destroy yourself*

O círculo se formou e não há como rompê-lo
Esse é o sistema: siga seus instintos, mate
Você e eu somos apenas alguém na multidão
Mate, jogue o jogo deles
Eles nos forçam a comer no prato deles
Mas seu maior inimigo é você
Então, lute, recuse-se, lute, contra seus instintos,
[destrua-se

Apenas se lido isoladamente o último verso da canção “Who am I?”, lançada pela banda Holocausto em seu álbum *Blocked minds*, de 1988, sugere um comportamento autodestrutivo, suicida. Apesar de a autoaniquilação parecer a ação proposta no texto em sua literalidade, não é o gesto condizente com o que o contexto expressa. Afinal, como se defende na própria canção, há ocasiões em que é preciso ignorar os próprios instintos. O próprio Holocausto vinha de um percurso dessa natureza. Em 1988, a banda se esforçava para definir

melhor sua filosofia, colocada em questão após os motivos nazistas que haviam caracterizado seu álbum de estreia, *Campo de extermínio*, no ano anterior. Em *Blocked minds*, a banda ressurgia quase inteiramente reformulada, reduzida a um trio, com vocais limpos em lugar de guturais, em uma sonoridade mais branda, próxima da do heavy metal tradicional e distanciada do thrash metal que caracterizara seu trabalho até então.

Mesmo o visual militar havia desaparecido, dando lugar a trajés civis casuais, que pouco lembravam o típico visual metaleiro. A capa mostrava uma multidão sem face e de contornos imprecisos, quase fantasmagórica. Ao mesmo em que se buscava uma melhor definição e expressão de propósitos, resultantes do que parecia uma honesta autoavaliação, criticavam-se as mentes fechadas que tão prontamente haviam atrelado o nazismo à banda, a partir de dados óbvios, mas apenas superficiais. Com *Blocked minds*, o Holocausto rejeitava o enquadramento em quaisquer rótulos, inclusive os que haviam sido impostos pela própria banda em momentos anteriores. Se, por um lado, essa forma de abolição do passado representava uma possível perda da própria identidade, como descrito em “Who am I?”, por outro, trazia um senso de libertação e de abertura de perspectivas. Se “sem mudanças, nada muda”, o Holocausto se mostrava disposto a ignorar sim os próprios instintos e romper círculos e becos.

Ser jovem tem associação com esse dilema: cabe conhecer a tradição e assumir um lugar nela; cabe também questioná-la, aprimorá-la, implodi-la, até. Em “Who am I?”, não é a si mesmo que o enunciador quer destruir, mas a um contexto que o impede de prosseguir. As mentes fechadas eram também as mentes do mundo, e a falta de perspectivas é muito ruim. Para Jeder Janotti,

o rock pesado é espaço de partilha de sentidos que permite a vivência de uma série de sentimentos dos jovens, frente às incertezas do cotidiano familiar, escolar e profissional, ou seja, aos espaços normativos da sociedade. (JANOTTI JR., 2004, p. 19)

Se o rock pesado, como canta o Centúrias, em “Rock na cabeça”, é o que “nos mantém vivos, acima dos erros alheios”, cabe usá-lo como ferramenta de combate e descoberta. Na década de 1980, a juventude estava desacreditada como força transgressora, e é com o heavy metal em parte, que ela vai atuar no sentido de resgatar esse caráter combativo, construindo novos nichos de exercícios da rebeldia.

JUVENTUDE E GERAÇÃO

Historicamente, a juventude se constituiu como uma categoria de tensão entre a rebeldia e a assimilação pelo próprio sistema diante do qual ela representava um questionamento. É partir do início do século XX que o jovem começa a ser reconhecido como agente social. Até então, não era consagrada a concepção de uma fase intermediária entre a infância e a vida adulta. Isso começou a mudar com a difusão da ideia de um progresso vigoroso e ágil, que foi associada a nascentes ideologias políticas, como o fascismo, e logo incorporada a um militarismo. Assim, surgiam na Europa agremiações juvenis formadoras de adeptos de diversas correntes político-militares que estiveram em voga na primeira metade do século XX. O fato, porém, de que esse período foi marcado pela falência de diversas ideologias que sustentaram seus projetos modernizadores abriu espaço para um desvirtuamento da juventude. Guerras, perseguições, crises sucessivas de emprego, de produção, de fronteiras se tornaram o universo de jovens cada vez mais sem perspectivas e críticos de seu mundo. Essa insatisfação se concretizou de várias formas ao longo do século XX, normalmente, através de movimentos sociais, aos quais o nascente rock'n'roll forneceu hinos. O grande alcance desse movimento, por sua vez, conferiu à rebeldia jovem uma possibilidade mercadológica, tendo os próprios signos de rebeldia sido assimilados pela estrutura produtiva, o que devolveu o jovem a seu papel na hierarquia social, em um paradoxo entre a ruptura e a acomodação.

Nessa perspectiva de reflexão, dois movimentos legitimam a inserção da juventude no contexto dos estudos literários no início do século XXI, abrindo o espaço para uma discussão acadêmica sobre o heavy metal brasileiro. Por um lado, o jovem, talvez pela primeira vez na história, é objeto central na lógica econômica e, conseqüentemente, na organização social. Para Hilário Dick, ocorre nesse momento uma mudança de perspectiva: até então, a juventude não era reconhecida, “seja porque faltavam aos jovens condições de afirmar-se, seja porque eram esmagados, consciente ou inconscientemente, pelo poder dos adultos (família, sociedade, igrejas)” (DICK, 2003, p. 13). A nova situação contribui para que exista uma nitidez inédita na definição da juventude como uma categoria social. Por outro lado, existe, dentro do vasto campo dos estudos literários, o interesse pela análise de questões pertinentes a grupos sociais e à logística cultural praticada por ou para esses grupos, inclusive no que se refere a experiências de percursos alternativos ou ignorados pelo grande sistema produtivo. Nesse contexto, a voz do heavy metal brasileiro, desafiadora de uma ideologia dominante na

década de 1980, pode enfim ser reconhecida como objeto de análise, e a contribuição da juventude como grupo produtor e consumidor de cultura pode enfim ser resgatada.

Trabalhar com o heavy metal brasileiro e, mais do que isso, com o heavy metal brasileiro como uma manifestação de rebeldia por parte da geração que foi jovem na década de 1980 coloca alguns problemas de ordem conceitual. O recorte temporal, que poderia parecer arbitrário a um olhar externo, é facilmente constatável por vários marcos, como o lançamento do álbum *Schizophrenia*, de 1987, que veio a concretizar a internacionalização da fama da banda mineira Sepultura, ou o lançamento do popularmente conhecido como “Álbum Preto”, do Metallica, no início da década seguinte, que representou uma nova posição de domínio do heavy metal no mercado das grandes gravadoras internacionais. No campo político, ocorre, em 1989, a primeira eleição direta para a presidência da república em mais de vinte anos. Internacionalmente, a queda do muro de Berlim e o colapso da União Soviética vão estabelecer novos caminhos para a política internacional. Enfim, o final da década de 1980 foi preenchido por vários marcos relevantes, que redefiniriam aspectos diversos da vida cotidiana.

Como categoria conceitual, por sua vez, a juventude naturalmente carrega alguns contornos imprecisos. Dick afirma que “Juventude e adolescência não são sinônimas. São duas realidades diferentes” (2000, p. 26), ainda que não necessariamente excludentes. Não se nega, assim, um critério fisiológico, biológico, etário, que está sujeito a variações individuais. Ao mesmo tempo, há um entendimento cultural dessas circunstâncias. A passagem pela puberdade, por exemplo, embora associada à juventude, é um critério extremamente frágil, já que se trata de um movimento muito variável e muito vagamente considerado. Aos doze ou treze anos de idade, alguns indivíduos estão em plena puberdade, experimentando alterações fisiológicas e desempenhando novos papéis sociais, que podem envolver experimentos afetivos ou interações com adultos; outros indivíduos mantêm comportamentos tipicamente infantis. A visão da sociedade sobre o jovem também é mutável e historicamente determinada. Algumas sociedades podem entender que a idade de quinze anos marca a passagem de menina a mulher, com a assunção de todas as responsabilidades inerentes a esse papel, inclusive no que se refere à vida sexual e matrimonial, enquanto, em muitas culturas, essa transição será marcada por outros tipos de rituais, como a aquisição de uma moradia própria.

A ideia de juventude, assim, é potencialmente problemática. Embora seja consensual e perceptível a noção de que o heavy metal é uma manifestação jovem, a transposição dessa percepção para um patamar criterioso é difícil. Afinal, não há parâmetros universalmente

aceitos que estabeleçam os limites da juventude. Ela certamente está ligada a pouca idade, mas isso ainda é impreciso. Alguns tentam impor intervalos que conteriam a juventude: entre os treze e os dezoito anos e idade, ou entre os catorze e os vinte e um, ou entre os doze e os trinta. Para outros, a juventude dependeria de fatores hormonais, sociais, políticos. Outras ainda a identificam à adolescência, ao passo que há quem considera essas duas categorias distintas. Sendo todos esses fatores eles mesmos muito discutíveis, pouco eles contribuem a uma definição mais precisa do que, por outro lado, evidentemente existe. Quando se observam os participantes do movimento metaleiro, não é impossível estabelecer alguns parâmetros: a maior parte não teria muito menos nem muito mais do que vinte anos de idade; filhos e casamentos seriam raros; estudantes secundaristas, como eram chamados então, ou universitários seriam maioria; profissionais de formação acadêmica seriam raríssimos; cabelos grisalhos não seriam avistados; a postura irreverente, questionadora, mas também idealista, seria comum. Há, portanto, uma percepção de juventude baseada mais em elementos genericamente associados a essa ideia, tomados como conjunto, do que em critérios precisos.

De fato, do ponto de vista sociológico, o conceito de geração carrega certos problemas. Luís Antônio Groppo, em seu livro *Juventude* (Groppo, 2000), tenta apresentá-los e resolvê-los, tendo como base as ideias de Karl Mannheim. Groppo acredita que, assim como a juventude, “a unidade de geração não é um grupo concreto como família, tribo ou seita” (2000, p.19), sendo na realidade uma criação sociocultural. Embora Mannheim defenda a “existência de um ritmo biológico na vida humana” (GROPPO, 2000, p.20), Groppo acredita que a noção de geração, como a de juventude, é fruto de relações e representações sociais. Citando Mannheim, o autor concorda com a tese de que a geração proporciona “aos indivíduos participantes uma situação comum no processo histórico e social e, portanto, os restringe a uma gama específica de experiência potencial e a um tipo característico de ação historicamente relevante” (GROPPO, 2000, p.20). Para que essa experiência potencial se concretize, entretanto, é necessário existir não apenas uma situação de geração, mas a unidade de geração. Para Mannheim, esta última é apenas uma possibilidade, que se efetiva quando existe “grande semelhança dos dados que constituem a consciência de seus membros” (GROPPO, 2000, p.21), possibilitando que indivíduos, mesmo distantes geograficamente, participem de “um destino comum e das ideias e conceitos de algum modo vinculados ao seu desdobramento” (GROPPO, 2000, p.21).

Para Groppo, “a unidade de geração pode ser dada por um repertório comum de experiências sociais, dramáticas ou não, singulares ou cotidianas, de indivíduos situados nas

mesmas faixas etárias, principalmente naquelas faixas de transição à maturidade, como a juventude” (GROPPO, 2000, p.21). Às ideias de Mannheim, o autor contrapõe as de Walter Jaide, para quem a unidade de geração não pode surgir apenas das “vivências comuns de um grupo de idade” (GROPPO, 2000, p.23), já que é mais significativa a multiplicidade dos grupos sociais concretos, como as classes econômicas. Groppo, porém, contra-argumenta dizendo que “a geração, a juventude, além de outras categorias sociais advindas da institucionalização do curso da vida, são também realidades sociais atuantes e não desprezíveis para o entendimento das relações sociais e de suas transformações” (2000, p.23), sem, contudo, descartar as ideias de Jaide, o que dá origem à afirmação de que “uma análise social eficiente deve sempre combinar a categoria social juventude ou geração com outras categorias sociais, procurando tornar mais inteligível a reconhecida multiplicidade social” (p.23). Finalmente, o autor lembra que “a juventude e as novas gerações aparecem em Mannheim como forças transformadoras da modernidade, elementos dinâmicos de um tempo em constante mudança, independentemente do sentido ‘progressista’ ou ‘conservador’ de sua atuação” (p. 25). Hilário Dick completa esse quadro ao afirmar que

É verdade que utilizar o termo juventude (em contexto psicológico) para falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído e dotado de interesses comuns, e relacionar esses interesses a uma idade definida biologicamente, é, de fato, uma manipulação evidente e um formidável abuso da linguagem. [...] Os jovens se tornam juventude quando estão organizados e lutam por objetivos comuns. Não é uma massa de jovens que faz surgir a juventude; temos “juventude” quanto temos jovens articulados e organizados. (DICK, 2000, p. 16)

De forma didática, Hilário Dick tenta sintetizar algumas características da juventude:

(a) a transitoriedade (os jovens encontram-se em estado de desequilíbrio interno e externo, o que faz com que nada seja permanente em sua vida); (b) a marginalidade (os jovens estão “à margem”) do mundo social. Isso se aplica ao mundo do trabalho, ao acesso ao consumo e à inserção nas instituições (acesso aos pontos de decisão); (c) a adaptabilidade (os jovens são receptivos a novas influências); (d) a potencialidade de mudança (os jovens não são progressistas nem conservadores). São solidariedades prontas a solidarizar-se com movimentos sociais dinâmicos (segundo Mannheim); (e) a reação contra o mundo adulto (questiona o conjunto da realidade social identificada com os adultos). (2000, p. 26)

Assim, podemos dizer que é dentro dessa perspectiva que os metaleiros brasileiros, na década de 1980, representam uma geração. Seu tempo é marcado pela existência de uma

típica unidade de geração, como a entendia Mannheim. A distância geográfica não impede o surgimento de manifestações múltiplas a princípio vinculados apenas fragilmente entre si, mas que podem ser observadas em conjunto. A semelhança entre os diversos movimentos jovens presentes tanto na América quanto na Europa dos anos 60 ilustra bem isso. Ao mesmo tempo, havia uma crescente consciência do papel da juventude frente a problemas sociais mais amplos, envolvendo grupos específicos, como queria Jaide. É assim, por exemplo, que ganham força a partir dos anos 50 os movimentos pelos direitos de grupos discriminados, como os negros, as mulheres e os homossexuais. Acima de tudo, parecia inerente àquela geração o caráter transformador, tal qual acreditava Mannheim. Esse poder independe da existência de organizações institucionais que uniformizem a conduta ou as ideias da juventude. No caso da juventude da década de 1980, embora ela tenha ficado conhecida como “a geração perdida”, surgiram grupos coesos, como os metaleiros e os punks, que manifestavam unidade de geração, ainda que essa fosse uma unidade em transformação, uma unidade marcada por grupos menores, e não mais as grandes coletividades massificadas das décadas anteriores.

Por outro lado, nada impede que seja possível ou mesmo desejável surgir uma figura emblemática, na medida em que esta seja capaz de corporificar a natureza diversa de unidade de geração. Na era do rock'n'roll, é Lennon quem assume esse papel, e talvez essas características expliquem o fato de ele próprio não poder ser tomado apenas como um artista, mas sim, analogicamente ao que defende Groppo para a juventude, como uma “categoria artística”, isto é, culturalmente Lennon é “uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais” ou por ele mesmo, “para significar uma série de comportamentos e atitudes” a ele atribuídos (GROPPO, 2000. p.8). Na era do heavy metal, um papel semelhante será assumido por bandas. Dorsal Atlântica, Sepultura, A Chave do Sol, Centúrias, Overdose, Vulcano e outras desempenharam um papel de liderança no movimento, contribuindo, assim, para a definição de comportamentos, ao mesmo tempo que personificavam anseios projetos pelos fãs.

A juventude da década de 1980 herdou muitos legados contraditórios. Filhos dos rebeldes dos anos 1960, aqueles seriam os primeiros a gozar uma liberdade amorosa e sexual; seriam os primeiros jovens brasileiros em muito tempo a experimentar a liberdade política; a viver processos de modernização nas cidades e nas escolas. Ao mesmo tempo, receberiam uma carga de desilusão e acomodação. Por um lado, havia uma expectativa por parte dos pais para que assumissem como herança tanto as missões tradicionais da sociedade ocidental

quanto as manutenções das conquistas das gerações anteriores. Por outro lado, esses jovens tinham diante de si um mundo falido em vários sentidos. Se se considera a história como um processo contínuo de transformações sociais, os jovens sempre foram uma categoria de pequena relevância, pois sua contribuição esteve de modo geral ligada à continuidade e não à ruptura. Caso a história seja considerada não necessariamente como transformação, mas como conflito, o papel da juventude é de significância igualmente pequena, pois os jovens comumente não representaram, não provocaram, e a eles nunca foi atribuída a responsabilidade por uma situação de crise, seja ela moral ou econômica.

No passado, o principal agente econômico e social foi a família, dentro da qual a criança crescia com papéis pré-determinados, tanto do ponto de vista moral quanto do ponto de vista produtivo. Cabia aos pais preparar os filhos para que se tornassem capazes de perpetuar a linhagem e propriedade. Com o desenvolvimento do capitalismo, o controle da família sobre os jovens tendeu a diminuir e ser transferido para outros tipos de instituições, mas sempre com o objetivo de que eles fossem preparados para assumir seu papel na continuidade histórica. Indiferentemente à passividade juvenil, porém, a sociedade ocidental manifestou de forma cada vez mais contundente suas bem conhecidas contradições. Duas sangrentas guerras mundiais foram um indício impossível de ser ignorado de que o modelo de organização nacionalista precisava ser revisto. A bomba atômica, em especial, tem um valor simbólico marcante, pois, apesar das tentativas de militares americanos em se vangloriar e se justificar, choca o mundo, questionando a legitimidade de noções como soberania, nacionalidade, justiça. Nesse contexto, o jovem se questiona a respeito da pertinência em se levarem adiante os modelos de seus pais, embora tenham sido educados para fazê-lo.

Essa nova posição questionadora se desenvolve nesse momento não apenas porque a guerra coloca em cheque um determinado modelo de organização social. Contribuiu muito para isso um conjunto de avanços tecnológicos que permitiram aos jovens estar em maior contato entre si, como o rádio e a televisão. Na realidade, desde o final do século XIX havia espaços mais ou menos institucionalizados de convívio para a juventude. Pouco a pouco ela se converte em um grupo que é também um público consumidor, dando origem a uma demanda por produtos especialmente a ela dedicados, o que é mais um fator de identificação. Nesse sentido, a própria organização socioeconômica é responsável pelo fortalecimento de um grupo que a irá criticar, pois, ao inserir os jovens no jogo do consumo, abre a possibilidade de que novas inquietações circulem na sociedade, permitindo que a comparativamente dispersa juventude se tornasse mais coesa.

Quanto a isso, um efeito muito visível é o aparecimento de filmes como *Juventude transviada*, que abordam esse reposicionamento do jovem na sociedade e as angústias trazidas à tona por esse processo. Há, porém, um fenômeno maior, que é ao mesmo tempo o maior efeito e o maior catalisador do início dessa explosão juvenil: é o rock'n'roll, que surge entre os dois últimos anos da década de 40 e o início da década de 50, portanto quando os filhos da guerra entram em sua adolescência. Em sua origem, o rock'n'roll incomoda por vários motivos: é negro, é sensual, é rebelde, é selvagem. Acima de tudo, porém, o rock é jovem. É claro que os discos de blues e jazz negro vinham circulando havia muito tempo, mas, se incomodavam a sociedade branca como manifesto racial, não traziam, ao contrário do rock'n'roll, a marca da adolescência. Essa súbita chegada da juventude ao mercado explicita inquietações latentes sobre o destino da modernidade.

Quando se fala sobre modernidade, em geral se faz referência a um conjunto complexo de processos e fatos históricos, bem como de filosofias, que movimentaram o mundo a partir da consolidação do poder burguês e do capitalismo, situação cujo início simbólico pode ser considerado a Revolução Francesa, posição em parte – já que o autor divide a modernidade em três fases – corroborada por Marshall Berman, para quem, com as mudanças do final do século XVIII, “ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público” (BERMAN, 1986, p. 16), que “partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política” (p. 16). O autor acredita que “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição” (p. 13), “é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (p. 15). Ele afirma que “a modernidade une a espécie humana”; trata-se, porém, de “uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (p. 15).

Antoine Compagnon, ao propor a noção de uma tradição moderna (1986), também aponta esse aspecto contraditório. Em seus estudos, ambos os autores mostram ainda a existência de uma certa euforia durante o século XIX, sentimento que se choca claramente com as incertezas e a melancolia que marcam o século XX no pós-guerra. Por sua complexidade, a modernidade é um assunto para discussão não apenas em um trabalho, mas em toda uma longa linhagem de estudos feitos por intelectuais das mais diversas áreas. Analisar todas essas possibilidades a fundo é uma missão que escapa aos objetivos deste

trabalho. Cabe aqui ver a modernidade como geradora da noção de juventude e os efeitos da sociedade e da mentalidade burguesa sobre os jovens, como fatores que desencadeariam, nas décadas de 50, 60 e 70, em uma negação da sociedade ocidental tal como ela estava estruturada e em tentativas de se apontarem projetos alternativos, projetos esses que, abalados, abriram espaço para novas rebeldias na década de 1980, entre elas, a rebeldia metaleira.

UMA HISTÓRIA DA JUVENTUDE: GESTAÇÃO

A juventude não é normalmente abordada como um grupo produtor de cultura. Mesmo a noção do que é um jovem ou um adolescente não existia claramente antes do século XIX. De fato, Philip Norman, em seu livro *Shout! – The Beatles in their generation*, constata que “na Bretanha, antes de 1956, não havia nada como adolescentes. Havia apenas crianças e adultos” (NORMAN, 1996, p.31). Tal posicionamento é também defendido por Luisa Passerini, para quem, “segundo diversos intérpretes, o processo que conduz à codificação da adolescência como fase em si atingiu a maturação plena logo após a Segunda Guerra Mundial” (PASSERINI, 1996, p. 352). A autora acredita que “só na década de 1950 o termo destilou toda a sua virulência e o debate sobre seus conteúdos e implicações generalizou-se”, “e a adolescência adquiriu um estatuto legal e social, a ser disciplinado, regulamentado, protegido” (p. 353). Luís Antônio Groppo acredita que “a juventude é construída, do século XIX ao início do século XX, através de instituições preocupadas com a proteção dos indivíduos ainda não maduros (...), ou através de instituições interessadas na potencialização das capacidades desses indivíduos” (GROPPO, 2000, p. 77). Para ele, existe uma “gênese conjunta da juventude e da modernidade” (p. 35).

Como se observa, trata-se de um tema tardio e de interesse restrito, já que foi abordado sistematicamente apenas pela sociologia ou psicologia, conforme a ênfase esteja em aspectos históricos ou fisiológicos, respectivamente. Entretanto, a conquista de novos espaços ao longo do século XX colocou diante dos jovens papéis históricos e sociais mais bem definidos. É importante, portanto, traçar um breve histórico da constituição da juventude como um grupo cultural, o que, derramando luzes sobre a força da era do rock, pode funcionar como uma útil referência a esse pouco estudado assunto, pelo menos no âmbito da literatura.

Groppo, em *Juventude*, analisa a dificuldade da própria sociologia em definir seu objeto de estudo. Ele afirma que “as definições de juventude passeiam por dois critérios principais, que nunca se conciliam realmente: o critério etário (...) e o critério sócio-cultural”

(2000, p.9). De acordo com a primeira posição, o jovem seria pessoa com um determinado desenvolvimento físico-biológico em uma visão cientificista do problema. De acordo com a segunda posição, a noção de juventude depende dos papéis que os indivíduos assumem na sociedade. Essa postura relativa parece ser mais adequada, já que contempla a complexidade de critérios associados à discussão do tema e condiz com o caráter diverso da realidade. Nesse sentido, é interessante lembrar os momentos iniciais do filme hollywoodiano *Entrevista com o Vampiro*, em que o melancólico Louis, ao iniciar seu depoimento secreto a um jornalista, evoca sua juventude como mortal, em meados do século XVIII. Ele diz: “Naquele tempo tudo era diferente. Aos vinte e três anos eu já era um homem, responsável por uma fazenda”, de modo a sugerir que no século XX os indivíduos são jovens por mais tempo, tornam-se “homens” mais tardiamente. Na transição do século XX para o XXI, existe um grande debate entre psicólogos e educadores a esse respeito. Afirma-se, por exemplo, que a adolescência se tornou um processo mais longo, pois os filhos entram mais tardiamente em um mercado de trabalho cada vez mais especializado e, por isso, vivem com seus pais e dependem deles por mais tempo.

Uma outra questão nos meios especializados associada à juventude é a da iniciação sexual de forma precoce. Enquanto alguns se preocupam com a questão, outros a veem com naturalidade, afirmando que na realidade se está lidando com uma precocidade muito relativa, já que o que acontece é um casamento cada vez mais tardio, motivado por uma juventude prolongada. A iniciação sexual em si não acontece mais cedo, do ponto de vista da idade apenas: em outros tempos, as jovens se casavam mais cedo, enquanto os rapazes mantinham relações com prostitutas desde o que modernamente se identifica com a adolescência, sem que houvesse qualquer estranhamento em ambos os casos. Tudo isso mostra bem que a juventude se constitui não apenas como uma faixa etária, mas principalmente, uma categoria social.

Diante dessa noção, o que importa é a premissa de que a juventude, em seu caráter ambíguo, “tem uma importância crucial para o entendimento de diversas características das sociedades modernas, o funcionamento delas e suas transformações” (GROPPO, 2000, p. 12). Por ambiguidade, aqui, entende-se a característica da juventude que se apresenta tanto do ponto de vista etário quanto do ponto de vista histórico. Giovanni Levi e Jean-Claude Schmitt consideram que “a juventude se caracteriza por seu marcado caráter de limite” (1996, p. 8), situando-se “no interior das margens móveis entre a dependência infantil e a autonomia da idade adulta, naquele período de pura mudança e de inquietude, (...) entre a falta e a aquisição de poder”. A rebeldia está associada a isso: ela é uma reação à percepção de falta de poder,

mas ao mesmo tempo uma negação do poder vigente, que não pode ser apenas transmitido; deve ser refeito. Não se trata da ocupação de um espaço na cadeia produtiva, mas da criação de um novo sistema.

Nesse processo de chegada à vida adulta, o jovem é encarado de duas formas bem distintas, como mostra Luisa Passerini ao estudar o problema na Itália fascista e nos Estados Unidos dos anos 50. Segundo Passerini, “em ambos os casos, depara-se com uma crise de transmissão patrimonial vivida por adultos que duvidam poder ver sua obra desenvolvida pelos sucessores naturais” (PASSERINI, 1996, p.320). Aos jovens se atribuem “os poderes de uma missão salvadora em relação ao partido e ao Estado fascista” ou “a capacidade de ser a força obscura e estranha que ameaça a corrida rumo ao progresso da sociedade americana”. No Brasil da década de 1980, existiam possibilidade afins a essas. Por um lado, o jovem, seduzido pelo processo de abertura política em curso, poderia usufruir dessa liberdade, ocupando pacatamente um espaço na sociedade, em uma perspectiva continuísta. Outra opção, menos óbvia, seria a de uma espécie de insurgência contra estruturas que, arcaicas, continuavam em operação.

Esse caráter dúbio aparecia já em Mannheim, para quem, como mostra Groppo, a juventude pode ser tanto uma força de transformação quanto uma força de conservação das leis sociais. Por isso, de modo geral “é possível visualizar o processo de atribuição da ‘perversão’- real ou possível – da juventude” (GROPPO, 2000, p. 58). A preocupação com ela, assim, surge muitas vezes com o objetivo de criar condições para uma inócua maturação do indivíduo, uma inofensiva transição até a vida adulta, minimizando o perigo de “as juventudes desenvolverem estilos de vida diferentes e até incompatíveis com os valores básicos da sociedade moderna” (p.71). A juventude, para Groppo, é o “estágio em que o indivíduo cria sua identidade” (p. 69), e por isso ela é potencialmente transformadora e “na sociedade capitalista industrial pode ser concebida como período de vigilância, disciplinarização e socialização do indivíduo entre sua infância e idade adulta” (p.72).

Uma análise panorâmica da situação dos jovens ao longo da história, porém, mostra que, se a noção de que existe uma fase preparatória para a vida adulta não esteve de todo ausente, certamente ela se estruturou com base em outros critérios. Um exemplo disso é dado por Michel Pastoureau, em seu ensaio “Os emblemas da juventude: atributos e representações dos jovens na imagem medieval” (1996). Para o autor, “a cultura da Idade Média ocidental tem uma concepção da juventude que não é nem uniforme nem imóvel” (p. 245). O autor mostra que a distinção de idade esteve mais comumente ligada ao papel produtivo do

indivíduo na sociedade, não a critérios etários. Desde a antiguidade grega, o jovem foi visto como claramente separado das esferas de atuação da vida adulta. A noção de adolescência como uma fase de transição entre a infância e a maturidade não existia na Grécia ou em Roma, ou mesmo na Europa medieval, sendo a entrada no mundo adulto abruptamente marcada por rituais de iniciação. A partir do século XVI, a Europa assiste, às vezes com certa tolerância, a sutis manifestações de autonomia por parte de jovens, como casamentos clandestinos, mas, de modo geral, prevalece o distanciamento em relação à sociedade e o poder inquestionável dos pais. Ainda então, não se observa a clara existência de uma concepção de juventude. Como aponta Norbert Schindler, no ensaio “Os tutores da desordem: rituais da cultura juvenil nos primórdios da era moderna” (1996), se “era difícil estabelecer o início da fase juvenil, o final desta encontrava-se claramente delineado, como parece normal ainda hoje, pelo matrimônio e pela casa própria, distinta e independente da família de origem” (p. 272). Schindler acredita que essa situação só começa a se modificar a partir do século XIX, com a obrigatoriedade escolar.

O século XIX é palco do aparecimento de uma série de condições que vão propiciar a consolidação da juventude como um grupo. A presença na escola, fomentada pelos ideais iluministas e pela crença de que “com o nascimento das opiniões públicas, as jovens gerações devem ser controladas” (CARON, 1996, p. 142), vai ser no século XIX um grande fator de criação das juventudes na modernidade. Outros fatores somaram-se à exigência escolar. O serviço militar obrigatório, por exemplo, que floresceu com intensidade em vários países europeus no século XIX, criou fortes laços entre os jovens, funcionando como uma espécie de iniciação à vida adulta, inclusive do ponto de vista sexual, na medida em que se criou uma identificação entre a atividade bélica e o poder viril, como aponta Sabina Loriga (1996). O desenvolvimento das fábricas também foi um fator de aproximação dos jovens, pois colocou muitos deles em contato durante várias horas diárias, em condições duras de trabalho, o que, segundo Michelle Perrot (1996), foi um dos fatores que possibilitaram o aparecimento de uma coesa juventude rebelde no século XX. Ao mesmo tempo, como observa Sergio Luzzato (1996), a imagem do jovem no século XIX aparece frequentemente associada à da desordem.

O que se observa, assim, é que a juventude nesse século é uma entidade essencialmente contraditória, bem como as instituições criadas para controlá-la. Por um lado, percebe-se uma ênfase na necessidade de se controlarem as novas gerações, de maneira a se garantir uma perpetuação da organização social. De outro lado, vê-se que as próprias instituições criadas para controlar essas novas gerações tornam-se focos de tensão. Como

resume Michelle Perrot, “coerção e liberdade atravessam a juventude operária no século XIX” (1996, p. 128). “Os jovens tendem a libertar-se, a individualizar-se” e, com isso, “a disciplina do trabalho torna-se mais pesada, acompanhada de normatizações de todo tipo”. Apesar disso, “crises múltiplas, rupturas diversas, migrações etc. favorecem uma conquista da autonomia, masculina sobretudo”. No início do século XX, segundo a autora, essa situação se torna mais ameaçadora: “o aparecimento de uma juventude libertária causa inquietação, como também a agitação contra o serviço militar, os bandos de jovens se tornam mais visíveis, o aumento da delinquência juvenil, as revoltas das casas de correção”. O que parece faltar nos jovens do século XIX é uma maior unidade, como sugere Perrot ao afirmar que “no século XIX não encontramos a juventude operária. Entretanto, nos deparamos com jovens operários”.

Pode-se considerar que há três importantes fatores formadores da juventude na sociedade ocidental: o desenvolvimento do sistema capitalista, o desenvolvimento das escolas, os estudos científicos na área da psicologia e da medicina. A sociedade capitalista impõe profundas transformações na vivência familiar e, conseqüentemente, na posição do jovem frente à sociedade. No passado, a família foi o principal núcleo produtivo a que as pessoas se ligavam. Sendo assim, “a harmonização das normas gerais da sociedade com as normas familiares torna mais fácil o processo de manutenção da solidariedade e da reprodução social” (GROPPO, 2000, p. 38). Na sociedade moderna, porém, valorizam-se “as realizações nas esferas amplas da vida social, em vez da plena obediência aos critérios particularistas e qualitativos da vida familiar” (p.38).

Com essa “segregação da vida familiar em relação às outras esferas institucionais” (p. 42), “há uma descontinuidade muito aguda entre o mundo das crianças e o mundo dos adultos” (p.42), o que estreita os laços de idade, na medida em que se torna necessária a criação de vários tipos de instituições voltadas para a juventude, como grupos informais ou agências controladas por adultos. Entre esses grupos, é claro, destaca-se a escola, que no entender de Groppo isola os jovens “do convívio promíscuo com os adultos, marca neles uma condição diferenciada (que justifica seu isolamento e seu tratamento desigual) e uma condição inferior” (p.57), que submete o jovem a uma rede hierárquica. Com a escola, convivem outros grupos juvenis, ligados a atividades políticas ou de lazer como a música e o cinema, que também têm um papel de maturação do indivíduo rumo à vivência social plena. A ação dessas instituições é em grande parte legitimada pela psicologia, que se vale de um discurso científico para criar a noção de adolescência e assim explicar os desvios comportamentais dos jovens, pessoas sob efeitos de transformação biológicas e sociais.

Cientes do perigo de uma rejeição por parte de uma nova geração potencialmente coesa, os regimes totalitários europeus da primeira metade do século XX vão procurar neutralizar a ameaça, através de um cuidadoso posicionamento dos jovens dentro do contexto político e social. Busca-se, como mostra Luisa Passerini, a “recuperação de antigos valores, como a família, a comunidade, a pátria” (1996, p. 321). O fascismo tentou se apropriar dessa ideia através de uma série de estratégias, como a nomeação de jovens para cargos hierárquicos importantes e a promoção de atividades esportivas, buscando-se uma identificação entre “generosidade, sensibilidade inquieta e antecipadora e, enfim, a morte heroica pela pátria” (PASSERINI, 1996, p.323) – atitudes consideradas jovens – e a ideologia do regime. A geração anterior à Primeira Guerra Mundial adota os valores fascistas de força e bravura com certo entusiasmo. Entretanto, a necessidade de manter a imagem jovem cria uma contradição que o regime fascista é incapaz de resolver, na medida em que as novas gerações, atormentadas pelas incertezas e dificuldades decorrentes da guerra, têm dificuldade em enxergar no fascismo a possibilidade de realização de suas aspirações. A Alemanha nazista, igualmente atenta à questão da juventude, atravessa experiências semelhantes, fomentando associações hitleristas mas também enfrentado a existência cada vez mais contundente de grupos rebeldes que questionam as orientações do regime. Em ambos os casos, uma precária continuidade da presença dos jovens continua a existir até a derrota do nazi-fascismo, graças a uma estratégia que congrega adesão voluntária e repressão. Fica evidente tanto no caso da Itália quanto no da Alemanha o caráter ambíguo dos jovens, que podem atuar tanto como força conservadora quanto como força modificadora. A preocupação com os jovens na Europa totalitária da primeira metade do século é ainda um marco na história da juventude, pois mostra que ela se constitui finalmente como grupo ou grupos, unidade ou unidades de geração.

Nos Estados Unidos, a partir dos anos 50, essa possibilidade de vislumbrar a juventude como um conjunto é algo muito verificável. Jon Savage data com precisão o advento do termo *teenager*: 1944. Salienta o autor que

Desde o início, foi um termo de marketing usado por publicitários e fabricantes que refletia o poder de consumo recentemente visível nos adolescentes. O fato de que, pela primeira vez, os jovens se tornaram público-alvo também significava que eles tinham se transformado num grupo etário específico com rituais, direitos e exigência próprios. [...] a definição do jovem como um consumidor era uma excelente oportunidade

para uma Europa devastada. [...] esta imagem do adolescente pós-guerra dominou o modo como o Ocidente vê os jovens e tem sido exportada com sucesso para o mundo todo. (SAVAGE, 2007, p.11)

O surgimento do *teenager* na transição da década de 1940 para a de 1950 é a culminância de um processo que se iniciou no século XIX. Mesmo nomeada, a juventude continua sendo um conjunto bastante heterogêneo, é verdade, tanto social quanto ideologicamente. Verificava-se “a multiplicidade das culturas juvenis, as diferenciações nela presentes, tendo por base a etnia, o gênero, a educação, a religião, a classe social e o bairro” (PASSERINI, 1996, p. 367). Os adolescentes carregavam “gostos e valores contraditórios, e também fortes conflitos internos”. De qualquer forma, para Luisa Passerini, assiste-se nessa época ao nascimento de um subcultura, com a demarcação de uma diferença por parte dos jovens, de uma alteridade, na medida em que “o polimorfismo é algo mais que a multiplicidade: é a disponibilidade para assumir diversas configurações, incluindo aquelas que a própria cultura define como irremediavelmente outras”. Ganha-se mobilidade no âmbito da cultura e da sociedade.

Para a autora, esse fenômeno foi acompanhado por duas diferentes reações. Alguns viam na constituição dessa juventude o efeito da degradação dos valores tradicionais, como o respeito pela família e o amor à pátria. Outros eram mais pragmáticos, não se preocupando com as causas, mas procurando formas de direcionar essa explosão juvenil no sentido de que sua força fosse reintegrada ao conjunto das normas sociais, de forma semelhante ao que havia acontecido na Itália fascista, com a promoção de competições esportivas e a criação de agências juvenis administradas por adultos. Paralelamente a isso, porém, ganhavam força os movimentos delinquentes, sem a participação de adultos, como gangues, e condutas consideradas agressivas à ordem vigente, como o crescente interesse por parte dos jovens brancos pela cultura negra e a adoção de um comportamento sexual mais ativo, inclusive por parte das mulheres, até então colocadas à margem das conquistas juvenis.

Característica interessante nessa insurreição jovem nos Estados Unidos dos anos 50 é a presença das novas gerações nos meios de comunicação e no mercado, com muitos produtos especialmente a ela dedicados. Tupã Corrêa sustenta que “A partir dessa época a juventude passou a ser encarada pelos fabricantes de produtos como seu principal cliente” (1989, p. 61). Passerini conta que “a opinião pública e os especialistas coincidiam em atribuir uma parte relevante da responsabilidade pela ampliação da delinquência juvenil aos meios de comunicação de massa preferidos pelos jovens” (1996, p. 361). Dentre estes, merecem destaque as histórias em quadrinhos, o rádio, o cinema e, claro, os discos. As histórias em

quadrinhos eram consideradas publicações obscenas, pois traziam uma linguagem coloquial ligada a valores tidos como nocivos à sociedade. O cinema destinado especificamente ao público jovem surge também nessa época e, em certos casos, “legitimava a subcultura adolescente; era uma ocasião para a demonstração pública de presença, identidade e solidariedade dos adolescentes” (p. 373), modificando o até então familiar ambiente das salas de projeção. A música, circulando através do rádio e de discos, era capaz de “dar coesão e identidade à cultura juvenil” (p. 362) e, absorvendo “a transgressão da música afro-americana”, realizava “alusões à sexualidade, recriando-as em outros estilos de vida, em modos diversos de mover o corpo”.

O rock’n’roll é possivelmente a primeira manifestação artística jovem da história. Em situações isoladas anteriores ao processo que formou a sociedade industrial, os jovens estiveram unidos em torno de anseios semelhantes e, após a Revolução Francesa, grupos juvenis existiram com frequência cada vez maior e de forma cada vez mais coesa. Entretanto, tais associações eram normalmente controladas por adultos, tendo como objetivo mediar uma passagem da infância à adolescência, de modo que a ordem social não fosse ameaçada. Havia esses grupos esportivos ou políticos, mas não surgira ainda uma arte da juventude. No século XX, a psicologia e a medicina começaram a desenvolver uma preocupação mais específica em relação a essa categoria, desenvolvendo as noções de puberdade e adolescência, mas o entendimento sobre os jovens pouco ultrapassava essa dimensão físico-biológica. Apesar disso, especialmente em países onde era vigente um regime totalitário, como a Itália, a Alemanha e, a seu próprio modo, os Estados Unidos, formava-se quase que ainda implicitamente a noção de juventude.

Faltava uma imagem, um emblema que explicitasse essa ideia. Havia, é claro, os gibis, mas ainda em um formato ambíguo, entre o livro e a ilustração, que não carregava a marca adolescente que adquiriu após a Segunda Guerra. Havia também manifestações culturais irreverentes, inovadoras ou dinâmicas, como o jazz e a literatura de vanguarda, mas, em que pese o fato de que tais características são comumente consideradas jovens, nenhuma dessas manifestações poderiam ser classificadas como tal, pois eram feitas por adultos e atingiam um público amplo tanto do ponto de vista etário quanto do ponto de vista social. Com o rock’n’roll, tudo isso muda, pois a nova música é feita por jovens, para jovens, sobre jovens. Mesmo em sua fase inicial e mais ingênua, o rock’n’roll ameaçou o mundo adulto, pois teve ampla penetração e deu voz a uma série de ideias novas a respeito da falência do modelo socioeconômico ocidental, do amor, do sexo, da liberdade de expressão, da mistura de raças.

É verdade que pouco a pouco esse poder corrosivo foi sendo assimilado pelo sistema, até ser praticamente esvaziado a partir dos anos 80. Antes que isso acontecesse, porém, o rock'n'roll derrubou muitas barreiras nos anos 60 e 70, após o aparecimento de nomes como Bob Dylan e John Lennon.

Tais manifestações são importantes porque, inserindo o jovem como sujeito ativo no mercado, marcam também sua autonomia. Para Tupã Corrêa, o rock

tem sido, além do refúgio para as naturais incertezas e inquietudes dos jovens, o argumento de reflexão sobre seus valores e os objetos que lhes estão mais próximos, a exemplo da família, do amor, do sexo, das drogas, das aspirações e das fantasias de cada um deles. (CORRÊA, 1989, p. 95)

Com a polarização do mundo em capitalismo e socialismo no pós-guerra, a noção de comércio e produto esteve sempre associada a um posicionamento de alienação, de manipulação na sociedade de consumo. Os jovens dos anos 50, porém, posicionando-se contrariamente a vários elementos da sociedade, valem-se dos próprios mecanismo de consumo como ferramentas de contestação. Essa postura será perceptível em toda a ordenação do rock'n'roll durante algum tempo, até que alguns nomes ligados ou não ao próprio estilo, como John Lennon, colocarão em xeque o poder revolucionário dessa movimentação cultural. Sem dúvida, o heavy metal brasileiro representará uma tentativa de fuga desse sistema. Entretanto, precisando, em alguma medida, das mesmas ferramentas produtivas consagradas, como lojas, gravadoras e publicações, manterá com ele uma relação sempre tensa.

CONTRACULTURA E CONTESTAÇÃO JUVENIL: DO PÓS-GUERRA AO PÓS-DITADURA

Mesmo ao longo das décadas de 50 e 60, novas manifestações culturais surgiam à margem do comércio, em uma série de movimentos não necessariamente caracterizados pela participação da juventude, mas dignos de nota porque seus caminhos terminaram por cruzar os do rock'n'roll e porque foram abordadas, em seus trabalhos, ideias associáveis a uma postura jovem, como a irreverência. Esses movimentos, formadores da chamada contracultura, apresentam uma dupla face. Por um lado, podem inseridos em uma linhagem artística experimental que remonta ao final do século XIX e tem em suas etapas tendências como o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo. Ligam-se, portanto, a uma

ideia de vanguarda que já é antiga na década de 50, mas ainda defendida. Por outro lado, a contracultura dos anos 50 e 60 vai se ater a questões próprias daquele momento, fazendo com que a inovação tenha um papel mais amplo do que simplesmente o de buscar a novidade em si, como havia acontecido com as vanguardas europeias do início do século XX.

Para os professores Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, “os EUA do pós-guerra, obcecados pela aquisição de bens de consumo, criaram uma série de instituições consumistas que iam desde os supermercados até as garrafas de Coca-cola” (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p. 18). Institui-se um *way of life* baseado na cultura de massa, na existência de uma sociedade de consumo, formada por indivíduos uniformizados. A contracultura vai negar seu lugar no mundo homogeneizado, propondo obras, produtos, que buscam provocar um estranhamento, que não se encaixam nos moldes comerciais determinados para a sociedade de consumo. Vai também utilizar a arte como forma de divulgação de posturas de vida alternativas, em uma negação dos estilos de vida comumente aceitos. Essa tecnologia de ação cultural, como poderia ser chamada, será em parte apropriada por muitos movimentos rebeldes posteriores, entre os quais se coloca também o heavy metal.

Os autores que compuseram a chamada *beat generation* são o mais conhecido exemplo dessas novas concepções filosóficas e artísticas. Originalmente, os beats eram um pequeno grupo de autores, e é surpreendente que uma manifestação cultural tão restrita tenha deixado marcas tão profundas na cultura dos anos 50 e 60. O termo “beat” era usado na linguagem informal como indicativo de cansaço, desistência, desânimo ou derrota. Esse era o sentimento presente em muitos jovens americanos nascidos após ou durante a Segunda Guerra Mundial, pois não se seduziam por nenhum dos dois grandes projetos de vida então existentes: o serviço militar ou um trabalho empresarial. Havia uma sensação de desajuste, buscavam-se novos valores, novas bandeiras. Mais precisamente, percebe-se na produção da geração beat uma pluralidade de valores, o que a aponta para a falência de ideologias ortodoxas e das concepções morais que refletiam a vida que a juventude havia conhecido até então.

Enquanto os autores da *beat generation* percorriam os Estados Unidos, a Inglaterra era palco de um movimento semelhante, encabeçado pelos *Angry Young Men*, grupo de jovens autores que se propunham a fazer uma literatura engajada, refletindo acerca dos problemas do mundo pós-guerra. Surge então a figura do jovem cuja insegurança diante do mundo é escondida atrás de um muro de agressividade, do jovem que rejeita lugares preestabelecidos na sociedade, do jovem que se engaja em uma batalha contra a sociedade, ao mesmo tempo que participa de um embate consigo mesmo, com seus próprios conflitos; surge, enfim, a figura

do anti-herói, que, com frequência, era pouco galante, sujo, grosseiro. Principalmente na Inglaterra, os Angry Young Men pertenceram a um mesmo movimento histórico que levou muitos garotos às guitarras, uma opção às propostas medíocres ou insatisfatórias que a sociedade lhes apresentava. Certamente, é mais que coincidência que eles sejam explicitamente citados em uma canção dos Beatles, “Getting Better”.

Não é difícil detectar uma genealogia cultural que ligue os metaleiros do Brasil quase diretamente a esses movimentos de contracultura. De muitas formas, o desenvolvimento do rock a partir da década de 1960 esteve ligado à contracultura. Afinal, a mesma Inglaterra dos Beatles foi o berço do rock pesado, gestando bandas como o Led Zeppelin, Black Sabbath, Iron Maiden e outras, que viriam a ter influência muito significativa no Brasil. A figura do metaleiro, com cabelos longos, roupas rasgadas e atitude aparentemente hostil, facilmente evoca a do anti-herói da contracultura e chega ao Brasil através do mesmo fluxo de informações. Além disso, a logística do heavy metal tem afinidades com a dos movimentos de contracultura: vale-se de recursos modestos, ferramentas rústicas, circulação localizada, em atrito com as grandes estruturas de difusão comercial. Não é absurdo detectar nos movimentos de contracultura as bases do que se chamaria *underground*, ou seja, de universos reconhecivelmente consolidados de geração e difusão de manifestações culturais, mas de pouca penetração nos meios de comunicação de massa e com pouco acesso aos recursos tecnológicos e logísticos que ele oferece.

Uma análise da evolução da intervenção juvenil no mundo estaria incompleta se não se lembrasse que, ao lado de tantas manifestações poéticas, musicais, teatrais, a era do rock ainda assistiu, em especial durante os anos 60, a uma série de movimentos estudantis em diversas partes do mundo, especialmente em 1968. Como se sabe, houve em maio desse ano uma grande mobilização jovem na França, que desencadeou uma mobilização trabalhista, o que, no entender de Antônio Carlos Brandão e Milton Fernando Duarte, “colocou em xeque uma sociedade em que se pensava a partir de modelos ideológicos preestabelecidos” (1990, p. 54). Embora as reivindicações dos estudantes não fossem claras nem para eles mesmos, as manifestações na França foram marcantes, pois acima de tudo se buscava, com essa postura anárquica, uma declaração de autonomia, de que era possível pensar livremente. Poucos meses depois, em agosto, os jovens da Tchecoslováquia combateram a intervenção da União Soviética, que tentava inibir as transformações liberais que aconteciam no país. Sem entrar em combate armado com os soldados russos, os jovens tchecos realizaram uma resistência de cunho mais psicológico, dificultando a ação dos invasores. Brandão e Duarte acreditam que,

embora a invasão tenha sido bem-sucedida, a resistência pacífica “acabou mostrando ao mundo a política totalitária de intervenção dos soviéticos” (2000, p.56). No Brasil, como em outros países da região, movimentos semelhantes aconteceram, com os estudantes se organizando contra governos ditatoriais. Novas organizações que se posicionavam contrariamente ao *status quo* surgiam com insistência.

Com tudo isso, o papel do rock’n’roll nesse tempo conturbado nem sempre fica claro. Para alguns é inquestionável o poder revolucionário desse estilo musical, que teria catalisado as angústias latentes na juventude ocidental ou mesmo na própria sociedade como um todo. A partir daí, teria acontecido um radical processo de transformação dos costumes. Para outros, a existência do rock’n’roll nem sempre exerceu influência explícita sobre a situação política, chegando alguns mesmo a afirmar que a música popular carrega uma característica alienante. Afinal, não se pode ignorar o fato de que muitas das letras tinham como temas assuntos banais, como encontros, automóveis e festas. No caso do heavy metal, embora temas usualmente associados ao estilo causem maior choque, como o ocultismo, o fim do mundo e outros, são também muitas vezes desligados de uma realidade imediata. Embora exista um caráter transgressor, há também uma perspectiva etérea, irreal, nesse sentido, alienante. Novamente, portanto, o estilo se coloca em um espaço de atrito entre posturas incompatíveis.

Assim, uma observação dos diversos registros sobre o rock mostra que ele cumpriu múltiplos papéis na conturbada juventude dos anos 50, 60 e 70, e esse legado foi absorvido pelo heavy metal, na década de 1980. Reconhecendo, indiretamente, esse poder, Hilário Dick afirma que

[...] quem trabalha com jovens, numa dimensão de articulação e de formação na fé e para quem procura ter uma visão mais ampla do contexto, nunca dirá que foi uma época perdida. [...] Seríamos injustos, contudo, se não recordássemos que foi nessa década, também, que começaram a surgir com sucesso, no Brasil, os diferentes grupos que constituem o movimento *punk*, com artistas e assuntos em torno da situação da periferia ou, então, do subúrbio. (2000, p. 251, 252)

Por um lado, essa música eminentemente jovem funcionou sim como catalisador de angústias latentes, na medida em que deu à juventude um senso de união, de identificação, de reconhecimento como um grupo, uma categoria social. Em suas várias formas, o rock sempre explicitou questões com as quais a sociedade tentava não se confrontar, como a presença dos negros na cultura branca ou a conquista de uma independência dos filhos em relação a seus

pais. Ao fazer isso, porém, o rock também permitiu que certos conflitos potencialmente violentos se resolvessem no âmbito cultural. O rock foi a música negra que invadiu as rádios dos brancos, mas foi também a linguagem comum que os jovens de todas as cores aprenderam a usar. Nesse espaço de convívio, ele funcionou como revolta e como coalisão. Pode-se dizer que o rock'n'roll teve uma função apaziguadora ao mesmo tempo em que reafirmadora de conflitos.

Jon Savage acredita que cada “geração tem sua própria tarefa”. Ao adolescente das décadas de 1960 e 1970, segundo ele, cabia “ajudar a lidar com danos da guerra” (SAVAGE, 2007, p. 15). Groppo (MONTEIRO, 2001, p.57) pode sustentar essa leitura, com o conceito de unidade de geração, segundo o qual os participantes de uma geração podem compartilhar experiências e contextos que permitam a criação de laços para além da comunhão de etnias, idiomas ou localização geográfica. Savage, porém, não ignora o fato de que essa unidade obviamente esconde uma diversidade e, conseqüentemente, o perigo de que se tome como regra a exceção, em um movimento de que ele chama de “dialética entre o ordinário e o extraordinário” (2007, p.16), mas que talvez fosse mais adequadamente denominado de paradoxo entre o ordinário e o extraordinário, já que a tese do autor é de que a unicidade do jovem rebelde não justifica a exclusão da rebeldia de uma história da juventude. Para Savage, narrar a juventude a partir do que pode argumentavelmente ser considerado uma exceção se justifica por um projeto político, já que, segundo ele,

Por sua natureza, a juventude tem sido acusada de representar o futuro: a perene tipificação do adolescente pela *mass-media* como um gênio ou como um monstro continua codificando os temores e esperanças dos adultos com relação ao que vai acontecer. Ignorar aqueles que se destacam como precursores em favor daqueles que se apegam ao *status quo* é recusar envolver-se com o futuro, se não interpretar mal a própria juventude. (SAVAGE, 2007, p.16)

Sob essa perspectiva, a juventude evoca a noção de coletividade proposta por Gayatri Spivak (2003). A autora propõe uma literatura comparada que “abarque o mundo” (p.4), que se abra, conforme Derrida propõe, à perspectiva de um “talvez”, de uma indecidibilidade. No contexto do estudo de Spivak, isso equivale a se adotar uma postura acadêmica que contribua para a abolição de espaços de subalternidade a que grupos diversos são submetidos e para a instauração de espaços de fraternidade. A autora defende a tese de que as coletividades que caracterizaram o mundo antigo, baseadas em etnia, religião, gênero e outros critérios passam a

conviver, no terceiro milênio, com outras coletividades, mais fluidas e interpenetráveis. A literatura pode ter um papel importante na construção dessa nova realidade, devido a seu poder de *telepoiesis*, ou seja, de afetação, através de um gesto imaginativo, do que está distante.

Entendida em seu caráter de limite, como proposto por Giovanni Levi e Jean-Claude Schmitt, a juventude é um exemplo adequado de coletividade, conforme o que foi apresentado por Spivak. Por seus limites imprecisos e por seu papel ambíguo e misterioso na construção do futuro, o jovem é por excelência quem se situa no espaço da indecidibilidade. O jovem é também ocupante de um espaço de subalternidade. Sendo assim, a história da juventude, desde o século XIX, narra a demanda por um direito de existência e expressão. Se Jon Savage tem razão ao dizer que a cada geração cabe uma tarefa, é também verdade que essa tarefa quase sempre se concretiza na forma de um gesto artístico, telepoiético. No Brasil da década de 1980, esse gesto foi a criação do heavy metal.

VODU E OUTROS

Em 1986, a banda Vodú, uma das mais atuantes no cenário paulistano, lançou, pelo recém-criado selo Rock Brigade Records, seu álbum *The final conflict*, um marco de conquista do espaço fonográfico pelo heavy metal brasileiro. Com canções complexas e letras engajadas, o Vodú foi um dos responsáveis por conferir ao estilo a orientação questionadora, rebelde, que ele assumiria no Brasil. A capa do álbum já deixava clara a perspectiva crítica que o trabalho da banda assumia diante do mundo: a seção mais chamativa trazia a representação de uma explosão da Terra, cujo centro exalava uma tenebrosa névoa, que tomava a forma de uma face cadavérica e ameaçadora, como se um mau espírito, até então habitando o centro do planeta, fosse enfim liberado. Em primeiro plano, nas extremidades da imagem, um par de mãos representava um ritual vodú: a mão direita carregava uma longa agulha, presentes a ser usada para empalar a vítima, uma jovem nua, desfalecida e indefesa, que se prostrava sobre a palma da grande mão esquerda, na outra extremidade da capa. Gravados nos punhos dessas mãos, supostamente pertencentes a alguma entidade poderosa responsável pela destruição da Terra, percebiam-se dois símbolos bem conhecidos: a bandeira dos Estados Unidos da América e a foice com o martelo, representativa da União Soviética.

Preenchendo todo o fundo do encarte, uma imagem apontava para o cumprimento da promessa perceptível na capa: a mesma jovem aparecia empalada por uma longa agulha,

indicando a concretização de um gesto destrutivo. De fato, as canções expressam uma visão pessimista do mundo, como em “What an irony”:

Nothing like calmly walking on the streets
Nothing like opening the pan full of food
Nothing like trusting our government
Nothing like knowing the neighbourhood

Nada como andar calmamente pelas ruas
Nada como uma panela cheia de comida
Nada como acreditar no governo
Nada como conhecer a vizinhança

What an irony, these good times we´re living in

Que ironia, esses bons tempos em que
[vivemos]

Nothing like the freedom without censorship
Nothing like opening the window to breathe clean
[air
Nothing like listening to Metal on the radio
Nothing like sleeping without nightmares

Nada como a liberdade sem censura
Nada como abrir a janela e respirar ar puro
Nada como ouvir heavy metal no rádio
Nada como dormir sem pesadelos

What an irony these good times we´re living in

Que ironia, esses bons tempos em que
[vivemos]

I wish I could see the horizon
I wish I could be myself
Might believe in future
And love in a peaceful world

Gostaria de olhar o horizonte
Gostaria de ser eu mesmo
Talvez viesse a acreditar no futuro
E no amor em um mundo pacífico

Nothing like going to school to learn something
Nothing like living in honesty
Nothing like having an easy way of living
Nothing like getting a good job and take a salary

Nada como ir à escola e aprender algo
Nada como viver honestamente
Nada como ter um bom jeito de viver
Nada como ter um emprego e receber salário

What an irony, these good times we´re living in

Que ironia, esses bons tempos em que
[vivemos]

Como se percebe, em um bem colocado comentário irônico, os compositores discutem depreciativamente a ideia dos “bons tempos”, que, em algumas leituras, teriam caracterizado a década de 1980. O enunciador sonha com conquistas modestas, muitas das quais compõem as promessas de um Brasil melhor que a redemocratização, então em curso, trazia: liberdade sem censura, trabalho e comida para todos, governo confiável, educação, enfim, todas essas condições básicas que permitiriam ao personagem a mais básica de todas as conquistas, e ainda assim a mais distante: “ser eu mesmo”, essa condição tocantemente colocada na única estrofe do texto em que a ironia não é a estratégia de expressão; essa condição que está na raiz de muitas das aspirações da juventude, mas que, como denuncia o Vodou, é negada ao jovem.

Na canção seguinte, “How can you believe”, essa denúncia toma a forma de um desnudamento de todo um discurso usado para a manipulação não explicitamente dos jovens,

mas dos inocentes:

*How can you believe guns are used pacify
How can you believe education is used to teach
How can you believe freedom has ben honoured
How can you believe the truth isn't used to cheat*

Como pode acreditar que armas são usadas
[para pacificar
Como pode acreditar que a escola é usada para
[educar
Como pode acreditar que a liberdade foi
[honrada
Como pode acreditar que a verdade não é
[usada para enganar

*How can you believe and trust the rules they put
[on us
Once everything seems to be made to confuse us
Once everything looks wrong, it has to be changed
[us
Cleaned, polished, follwed and trusted*

Como pode acreditar nas regras que nos
colocam
Uma vez que tudo parece destinado a nos
[confundir
Uma vez que tudo parece errado, tudo tem que
[mudar
Limpo, polido, seguido, confiável

*There should be no pollution in the air
The green shouldn't be devastated
The future shouldn't be forgotten
And our rights shouldn't be violated*

Não devia haver poluição no ar
O verde não devia ser devastado
O futuro não deveria ser esquecido
Nossos direitos não deveriam ser violados

*I can't understand, how could you be so naive
To believe the powerful men
I can't understand, how could you be so naive
To believe their dirty games
I can't understand, how could you be so naive
To believe the political promisses*

Não consigo entender, como pôde ser tão
ingênuo a ponto de acreditar nos poderosos
[homens
Não consigo entender como pôde ser tão
ingênuo a ponto de acreditar nos jogos sujos
[deles
Não consigo entender como pôde ser tão
ingênuo a ponto de acreditar nas promessas
[políticas

Oh! don't believe this anymore, you fool!

Oh! Não acredite mais nisso, idiota!

*How can you believe miracles aren't used to
[deceive us
How can you believe th pain isn't being diffused
How can you believe the hunger isn't everywhere
How can you believe the man is being respected*

Como pode acreditar que milagres não servem
ao engano
Como pode acreditar que a dor não está
difundida
Como pode acreditar que a fome não é
onipresente
Como pode acreditar que há respeito ao ser
humano

Em oposição a uma trincheira de mentiras, o enunciador, através da estrutura repetitiva, cria o que poderia ser metaforizado como uma metralhadora de verdades. A ideia de um mundo promissor, oferecedor de perspectivas, é frontalmente atacada. Há um convite tácito a uma postura de ceticismo e crítica, o que se difere do discurso pacifista comumente associado à

juventude das gerações anteriores. Um mundo em que há possibilidade para o debate, em que há perspectiva de melhora, em que há espaço para honestidade, esse mundo não é o que se apresenta ao enunciador da canção.

Coerentemente a essa atitude, na canção seguinte, o enunciador questiona a postura pacifista do discurso hippie:

| | |
|--|--|
| <i>During a crazy time, when the dream came true</i> | Naquele tempo maluco, quando os sonhos se |
| <i>Castles in the clouds were shining in the sky</i> | [concretizaram, |
| <i>You've built your world</i> | Castelos nas nuvens brilhavam no céu |
| <i>On a peace and love dream</i> | Você construiu seu mundo |
| <i>Planted flowers like bases</i> | em um sonho de paz e amor |
| <i>To rest over them</i> | plantou flores como bases sobre as quais repousar |

A imagem de castelos nas nuvens, brilhando no céu, é uma clara crítica à postura ingênua de que o sonho da paz e do amor seria exequível. Dirigindo-se a um interlocutor que parece ser a própria personificação do ideal hippie, o enunciador parece zombar desse projeto, depreciando, ao longo da canção, vários elementos associados à juventude dos anos 60 e 70, como as flores (“don’t believe these flowers”), as viagens lisérgicas (“Don’t believe these trips”). Em uma canção de estrutura muito semelhante a “God”, de John Lennon, o enunciador termina por citar quase textualmente o ex-beatle, no verso “The dream ended and you weren’t aware”, para então expressar sua melancólica mas inevitável percepção: “This is not your world”, frase que é também o título da canção.

Mais do que alegar que o mundo almejado pelos hippies não é o mundo real, essa frase é a expressão de alguém que não se sente parte de um mundo: o título da canção seria igualmente pertinente caso fosse “This is not our world”. De fato, mudando a partir daí seu foco para a primeira pessoa plural, o enunciador passa a falar de uma entidade coletiva da qual ele faz parte e que pode ser facilmente identificada à juventude daquele novo tempo, a década de 1980:

| | |
|---|--|
| <i>Today we're fighting and the truce is ending</i> | Hoje estamos em guerra, e a trégua acabará |
| <i>'Cos the pacts are just tricks, very well done</i> | Os pactos são meras tramoias, bem elaboradas |
| <i>Today we hate ourselves and love is dying</i> | Hoje nos odiamos, e o amor está morrendo |
| <i>We're fools insisting to ilude ourselves</i> | Somos tolos insistindo em nos enganar |

Na última canção do álbum, “Let me live”, o enunciador implora a um interlocutor não identificado – o mundo adulto, talvez – para que possa “viver na paz que Deus concedeu” e

“sinta o prazer de morrer naturalmente”. O que “This is not your world” mostra, porém, é um mundo do qual o jovem, não apenas em sua integridade física, mas principalmente em sua perspectiva de vida, é alijado. Capitalismo e comunismo, ideologias dominantes no mundo de então e igualmente associadas ao armamento e ao perigo, são ambos rejeitados. Existe, por outro lado, a percepção de uma alienação, em relação à qual o discurso dominante no álbum se coloca crítica, mas melancolicamente.

Eis a grande ação rebelde no heavy metal brasileiro da década de 1980: o metaleiro teme se tornar marionete. Não está a serviço de nenhuma grande ideologia do século XX: nem do capitalismo, nem do comunismo. Embora a capa de *The final conflict* e várias canções desse e de outros álbuns fizessem alusão ao medo de um embate nuclear, o conflito final, mais do que uma guerra, era um conflito ideológico. Afinal, como dito em uma letra da banda Anthares, “batalhas ocultas se travam na mente”, mas não só na mente.

CAPÍTULO 3:

Espaços sociais de circulação do heavy metal

O SHOW DE HEAVY METAL

Avança a noite. As regiões da cidade em maior evidência comercial se agitam. Milhares de pessoas, sobretudo jovens, perfumadas e vestidas em consonância com o estilo em voga, ganham as ruas, chegam a bares, restaurantes, boates. Muitas outras se recolhem a seus lares, acionam seus aparelhos televisores e assistem ao capítulo do dia da telenovela em exibição. Vista das regiões mais altas e afastadas de sua região central, a cidade é infinito tapete de pontos luminosos. Os edifícios mais altos são sombras negras em meio a esse oceano, rasgadas, irregularmente, por pequenos quadriláteros brilhantes. O ano é 1986.

Dobrando-se esquinas, chegando-se a margens, desvendando-se espaços menosprezados pelo crescimento urbano, chega-se a antigos galpões, a quadras de clubes decadentes, a porões abandonados, a pátios sujos. Algum zelo, porém, está ali. Alguém fez preparativos e adornou o local, como se adorna um templo. Bandeiras, cartazes em branco e preto enfeitam as portas, apresentando imagens que não são claramente graciosas nem intimidadoras: esqueletos, correntes, figuras demoníacas, crucifixos invertidos ou não, armas medievais, apetrechos bélicos e uma figura encapuzada e com foice à mão; mas também guitarras, palavras de ordem, títulos emblemáticos e convites para uma celebração.

Nas imediações, várias dezenas de pessoas atendem a convocação. Elas parecem seguir um procedimento ensaiado. Há predominantemente homens, quase todos jovens, dificilmente com mais, mas provavelmente com não muito menos do que vinte anos de idade. O preto é a cor predominante das camisetas, que trazem estampados sobre o torso frontal nomes incomuns, grafados de forma também pouco usual, e imagens de bestas, explosões, guerreiros ou cenários desolados. Fala-se alto, sente-se o cheiro de cerveja e fumaça, ouvem-se termos chulos. Os cabelos são longos. Passantes desprevenidos assustam-se com a pequena multidão, aceleram o passo, desviam o olhar. O ambiente, porém, é pacato: não há sinal de agressões ou intimidações. Não se percebe distinção étnica ou social. Essas pessoas chegaram ali por uma afinidade misteriosa, seguindo boatos, meias informações e outros ruídos delicados, que, por caminhos quase conspiratórios, divulgaram a notícia ansiosamente aguardada: haverá show no sábado.

As horas passam, e os participantes aglomeram-se no auditório, um amplo salão sem cadeiras ou mesas, que se povoa até dois terços de sua capacidade. Há pouca luz e nenhuma ventilação. Misturam-se odores. Fala-se sobre expectativas, sobre experiências prévias, sobre preferências musicais. Os jovens vêm alegres, vêm tristes, esperançosos, desiludidos,

solitários, solidários. Existe um tipo de comunhão. Busca-se lazer, esquecimento ou redenção. Não há uma estrutura meticulosa: não houve engenheiro de som, não há iluminador profissional ou segurança uniformizada; o equipamento não é o mais confiável nem o mais avançado. Espera-se que cada um cumpra o seu papel com as ferramentas de que dispõe. A previsão de horário não se concretiza. Humor, indiferença, hostilidade, várias reações ao atraso se verificam. As últimas luzes se apagam. Soam pelo ambiente, através de uma gravação, acordes de uma conhecida peça de música erudita.

Então, abrindo uma fissura no ritmo da realidade, a banda entra no palco. A plateia reage a essa aparição, gritando. Soam guitarras, com som distorcido, áspero e veloz. Ruflam tambores e pratos. Como o ruído de uma usina, ecoam notas graves. A paisagem é sonora, mas, como o som parece se debruçar sobre os ouvintes, causando uma ação que é entendida como provocação por alguns e afago por outros, ele é descrito por um termo que não é originalmente de natureza auditiva: pesado. Uma das figuras no palco se aproxima do microfone e urra. Os membros da banda, paramentados, movem-se com gestos predadores. A plateia aprova: esses são os movimentos esperados. Há uma teatralidade. As pessoas se aproximam, formando um bloco compacto de massa humana. Há movimentos, sutis, a princípio; depois, crescentemente mais agitados até o limite do frenético. Uma onda de calor ganha amplitude e atravessa o público. As cabeças de muitos participantes balançam no ritmo da música. Alguns sobem ao palco e se atiram de volta à plateia, em um mergulho arriscado, mas amparado por dezenas de mãos festivas, que interrompem a queda. Outros se movimentam de forma aleatória, jogando braços e pernas desordenadamente, em uma dança provocativa e alegre.

As canções se sucedem. Nunca percorreram ondas de rádio nem foram rasgadas pela agulha de um toca-discos. Mesmo assim, o público as conhece de memória. Rege a banda, apontando o momento de pausas, de solos, de variações. Os membros da banda se entreolham, satisfeitos. O espaço é pequeno, e todos estão próximos. Alguns dedilham guitarras imaginárias, repetindo no vento as notas que explodem das caixas de som. As letras são entoadas em coro. Discutem catástrofes, discutem mistérios, discutem o mundo, discutem a própria música. Há uma ordenação cuidadosa do repertório. Após a abertura arrebatadora, surgem canções novas e antigas, mais ou menos conhecidas. É tocada uma composição de uma banda estrangeira, que faz parte da memória coletiva e que integra o repertório dos artistas da noite desde que tocaram juntos pela primeira vez, quando se conheceram na escola. Desde então, já sonhavam com aquele momento. Ao se aproximar o final do espetáculo, a

banda apresenta um longo número instrumental, que deixa evidente toda a técnica dos músicos e é ouvido em solene e admirada contemplação. Segue-se a última etapa da noite, e uma expectativa diferente se manifesta, em um misto de excitação, saciedade e nostalgia antecipada. A banda apresenta a canção final, que os presentes, despedindo-se, cantam com entusiasmo sem amarras. A banda faz uma pausa, interrompendo um verso, e então todos os músicos entram juntos em um acorde final, que é aumentado, em um turbilhão sonoro de que participam gritos, solos e batidas, enquanto o cantor agradece e se despede. Encerra-se o espetáculo, em uma última, direta e breve nota. Todos, suados, roucos, cansados e felizes, saem juntos.

A relação ritualística entre o fã e o heavy metal se manifesta em vários processos, como na leitura das capas de discos e na audição do LP. Em meados dos anos 80, quando o disco de vinil era o padrão da indústria fonográfica para a comercialização de música, não era raro o ouvinte se cercar de um conjunto complexo de práticas para se submeter à fruição do som propriamente dito. Muitos fãs armazenavam seus discos em estantes cuidadosamente organizadas, distribuídos em ordem alfabética, de acordo com o nome dos artistas, por ordem de lançamento ou divididos por estilos. A retirada de um disco requeria procedimentos de marcação que possibilitassem o retorno do item à posição exata em que ele ocupava. A fragilidade do vinil exigia cuidados como a existência de um envelope plástico que envolvesse o disco, dentro ainda de sua capa protetora. A colocação da agulha deveria ser cuidadosa, pois um movimento incorreto poderia arranhar a superfície do precioso artefato plástico. A minuciosa observação das capas de papelão acompanhava a audição. Essas condutas naturalmente se originaram por contingências materiais: a tecnologia de consumo musical da época e os valores dos equipamentos efetivamente inspiravam vários cuidados impensáveis ao jovem ouvinte de música popular do início do século XXI. A própria organização dos discos nas prateleiras, necessária em um universo material em que os itens são dispostos linearmente, perde muito de seu sentido na logística digital, em que essa linearidade é rompida. Assim, o apreciador do heavy metal da década de 1980 conviveu com um contexto que exigiu procedimentos específicos, e a sistematização desses procedimentos os tornou parte do processo de fruição e conferiu a eles um valor afetivo, que se somou à importância da música em si.

É na apresentação de heavy metal, porém, que há um evidente caráter ritualístico, em uma acepção religiosa, espiritual: a apresentação é um momento catártico. Isso fica claro em

várias canções dos próprios metaleiros sobre o assunto. “H.R.”, por exemplo, da banda Viper, descreve vivamente sensações físicas experimentadas pelo músico em performance:

| | |
|---|---|
| <i>The steel is in my veins</i> | O aço corre em minhas veias |
| <i>Fire is burning my head</i> | O fogo queima em minha cabeça |
| <i>Where H.R. is played</i> | Onde o h.r. é tocado |
| <i>Oh, believe I'll be there</i> | Oh, acredite, eu estarei lá |
| <i>My heart burns in flame</i> | Meu coração arde em chamas |
| <i>When the sound becomes hard</i> | Quando o som se torna forte |
| <i>My desire is just the same</i> | Meu desejo é o mesmo |
| <i>When I'm playing my guitar, YEAH !</i> | Quando estou tocando minha guitarra |
| <i>People come on hear the sound</i> | Pessoal, venham ouvir o som |
| <i>That united we make in underground</i> | Que unidos nos realizaremos no <i>underground</i> |
| <i>Working hard on stage</i> | Trabalhando duro no palco |
| <i>Play till death is our vow</i> | Tocaremos até que a morte nos impeça |
| <i>We'll never lose the faith</i> | Nós nunca perderemos a fé |
| <i>While we play for the crowd</i> | Enquanto tocarmos para a plateia |
| <i>They try to close the places</i> | Eles tentam fechar os lugares |
| <i>Where we reign with our sound</i> | Onde nós reinamos com nosso som |
| <i>But we'll never let them win!</i> | Mas nunca os deixaremos ganhar |
| <i>We'll be forever playing loud!</i> | Nós tocaremos alto para sempre! |

“H.R.”, em alusão, depreende-se, a “heavy rock” ou “hard rock”, é canção de *Soldiers of Sunrise*, álbum de estreia do Viper, lançado em 1987, quando causou grande comoção no meio, devido à pouca idade dos membros da banda, que, não obstante, compunham, tocavam e se apresentavam como músicos experientes. De fato, a musicalidade do Viper soava inexplicável diante disso, e banda se diferenciava no horizonte metaleiro da época, com uma proposta melódica pode-se dizer que única. Sua própria existência parecia misteriosa à crítica da época, que muitas vezes se manifestava com espanto.

Em “H.R.”, o enunciador expõe uma sequência de reações físicas, deixando claro que há um grande prazer em se apresentar ao vivo, não muito diferente da experiência de êxtase religioso, que, também curiosamente, é muitas vezes descrita como algo semelhante à realização erótica. Curiosamente, há várias referências a termos que remetem a uma visão religiosa e espiritualizada, como “believe”, “faith” e “forever”. Ao mesmo tempo, a banda se apresenta de forma conscientizada dentro do cenário metaleiro e consciente de problemas que precisam ser enfrentados, como no refrão, um chamado ao engajamento em prol dos meios alternativos de circulação de cultura, ou na menção a espaços perdidos de apresentação, na

última estrofe, uma situação comumente enfrentada pelas bandas da época. Nenhum problema, evidentemente, é suficiente para aplacar o desejo ardente que a apresentação desperta no personagem.

Também a icônica banda Salário Mínimo, ao se referir à experiência da apresentação ao vivo, opta pela descrição de pujantes reações físicas e evoca imagens associadas ao fogo e à ardência como forma de manifestar uma sensação de êxtase:

A noite é longa
E ela mal começou,
Primeira dose de uísque
É pra esquentar o motor

Nas ruas da cidade
Uma mulher me espera,
Tem tanta gente sedenta, yeah,
Pra ver o show começar

Vai, deixa o rock
Queimar em você
Vai, deixa o sangue
Pulsar de prazer

Esqueça o tempo lá fora
Que anda tão poluído,
Delire ao som das guitarras
A te estourar o ouvido

Essa é a nossa estrada
No instinto vai fundo,
Nossa missão nessa vida, yeah,
Incendiar esse mundo!

Vai, deixa o rock
Queimar em você,
Vai, deixa o sangue
Pulsar de prazer

Deliberadamente composta para funcionar como um hino, como um canto coletivo da plateia, “Noite de rock” seguia as lições do então nascente heavy metal de arena, vertente polêmica do heavy metal, pois era considerada de grande apelo comercial, o que era visto como uma concessão ética, e, portanto, inaceitável, pelo público metaleiro. Não obstante, a canção era já de longa data uma das preferidas dos fãs, quando, em 1987, foi gravada para o álbum *Beijo fatal*. O refrão envolvente e de fácil memorização era projetado para ser entoado em uníssono pelo público, em um momento de conagração.

Diferentemente de “H.R.”, “Noite de rock” descreve a experiência da apresentação ao vivo a partir da perspectiva do fã, não da banda. A descrição da noite de rock, se um tanto idealizada, deixa evidente que a experiência envolve mais do que a apresentação em si. A descoberta da cidade, do relacionamento amoroso, de sensações novas, tudo isso se desdobra no espaço mítico da noite, que emana a partir do rock, da banda em ação. Experimentar a bebida alcoólica se assemelha a degustar também a vida adulta, com sua liberdade, ou antes, uma vida nova, misteriosa, transformadora. O comando “Esqueça o tempo lá fora”, embora se proponha, no verso seguinte, como um comentário meteorológico – e, nesse sentido, como um chamado a uma suspensão da lógica cotidiana, áspera e imunda –, sugere uma suspensão também da passagem das horas. Como um poema, descrito por Mário Quintana como uma bolha no tempo (2005), a apresentação de rock instaura uma nova lógica de existência. Embora a canção não faça menção explícita a isso, há um senso de magia.

De outra parte, sendo uma das primeiras bandas a registrar em disco o seu trabalho, na forma de uma participação, em 1984, na coletânea *SP Metal* e na criação, no seguinte, de um EP próprio, *Última noite*, o Centúrias já era visto como veterana naquele contexto. Em “Rock na cabeça”, a banda expressa o gosto proporcionado pelo exercício roqueiro:

Precisamos respirar amigos
Estamos no melhor da vida
Juventude a toda hora
Para o que der e vier

Não deixe o rock faltar
Neste caco ele é como o ar
Nos mantém vivos
Acima dos erros alheios

Então moçada
Não deixe o rock faltar
Na sua força vamos viajar

Estou cheio desse pedaço
Quero ouvir o som mais pesado
O meu astral é muito louco
Rock sim na cabeça
Rock sim na cabeça

Como se percebe, o rock - não o heavy metal, em uma amostra, talvez, da formação tradicionalista da banda ou da tentativa de identificação com um público mais amplo – surge como antídoto para as agruras do mundo. Há um reconhecimento de que as dificuldades

existem, mas, devendo a juventude ser celebrada, o “som mais pesado” garantirá a sobrevivência, sem que fique claro se se fala de um fortalecimento ou de um esquecimento. Significativa é a alegação de que o rock mantém o jovem “acima dos erros alheios”, como se fosse dotado de um poder purificador e edificante, o que também evoca uma experiência que pode ser descrita como religiosa.

Chama a atenção o fato de que, nas canções que abordam especificamente a apresentação ao vivo, os metaleiros optem por falar em “rock”, e não em “heavy metal”. Esse é um ponto estranho, em uma comunidade sempre ávida por reafirmar sua identidade em distinção de seus participantes em relação a outros jovens. Talvez exista a percepção de que tanto o espaço do palco quanto o da plateia evoquem uma libertação tal e uma manifestação tão aberta de prazer, de desejo e de realização que seja de compatibilidade problemática com o heavy metal como postura, regido, em outros contextos, por protocolos tácitos, mas rigorosos, que impõem uma seriedade e demonstrações de autocontrole ou, simplesmente, de controle. O rock, por sua vez, estaria associado a uma atitude de leveza, mais disseminada na juventude em geral. A apresentação é também um momento de suspensão dessas barreiras pessoais e sociais.

Há um caráter redentor, seja no sentido de uma excitação individual, seja no sentido de uma comunicação entre os componentes do público. Para Carlos Lopes,

Os heavies ou metaleiros não têm uma ideologia definida, apenas se unem musicalmente/esteticamente em bandos. O próprio heavy metal, tendo várias subdivisões, engloba um público variado, que vai do contestador ao consumista, cujo maior sonho é morar no exterior. (LOPES, 2012, p. 61)

A apresentação, portanto, cumpriria o papel de negociação dessas tendências, possibilitando a formação do heavy metal como grupo. Em seu estudo sobre o heavy metal extremo no Brasil, o cientista social Leonardo Campoy mostra que o ritual da apresentação tem um efeito unificador, na medida que confere uma organicidade a grupos dispersos no espaço urbano. Para o autor,

o *underground* é um composto social formado na confluência de diversas atividades que são realizadas por grupos que vivem geograficamente distantes uns dos outros. [...] temos grupos locais, se preferirmos ‘cenas’ e ‘mundos artísticos’, circulando pelas cidades com o interesse de tocar metal extremo. [...] Seguimos os passos das gravações, observando como são feitas, distribuídas e vendidas, assim como seguimos a produção dos zines, focando a importância que as informações veiculadas por eles têm na

organização de uma circulação circunscrita e relativamente autônoma.

Contudo, para o praticante, este circuito por si só não corresponde *ipsis litteris* ao *underground* ou, para continuar pensando com Malinowski, sua representação como um 'todo orgânico' é mais uma síntese sociológica nossa do que uma nítida percepção deles. [...] para eles, o circuito só terá significado se ele confluir para o e emanar do show. Para o praticante, o *underground* como um 'todo orgânico' só é evidenciado neste evento. Pensando junto com eles, é no show que "a chama do *underground*" é acesa e é no show que ela brilhará com a maior intensidade. (CAMPOY, p. 255)

Trata-se, portanto, de uma experiência de transcendência, do individual para o coletivo. O público que chega à apresentação é diferente do público que dela sai: há um novo senso e unidade e engajamento, mas também um novo senso de identidade, que se manifesta de outras formas. O espetáculo continua através de outros processos, através das várias ferramentas de significação que compõem o universo metaleiro.

INTERSEMIOTICIDADE NO HEAVY METAL

Existe, sem dúvida, um rico trânsito intermediário no heavy metal brasileiro dos anos 80, especialmente no que se refere aos elementos não verbais, em diálogo com as letras e o som, como adereços diversos, peças de vestuário, *design* de instrumentos musicais, capas de discos, diagramação de encartes e até cortes de cabelo. O caráter intersemiótico permitiu que se subvertesse a função original da capa, do vestuário e de outros elementos não verbais: de embalagem de produto, eles se tornaram parte de um discurso que se apresenta como artístico e deliberadamente anticomercial. Essa característica foi importante na construção estética e artística do heavy metal brasileiro. Ao mesmo tempo, a natureza comercial de muitos desses elementos nunca é absolutamente suprimida, o que gera uma tensão entre a irreverência inerente a essas manifestações e seu uso como elemento de socialização.

Tupã Corrêa, questionando a agregação de voz, palavra e música como definidora de um estilo, acredita que

essa agregação apenas é insuficiente quando nos referimos ao rock, principalmente quando o estilo de rock sobre o qual falamos é o punk. Pode até ser possível que um desses estilos não esteja associado a nenhum intérprete em particular e, por essa razão, nem a voz de um artista (que eventualmente representa um desses estilos", nem as letras das músicas que ele canta (em virtude de muitas delas não estarem necessariamente associadas ao clima da música), poderão determinar um elemento predominante no estilo musical. Resta, então, a música em si como

determinante do estilo que é. Mesmo assim, entretanto, esse estilo sempre acaba sendo vinculado ao padrão de roupa usado pelos adeptos dele. Isso significa, de uma maneira muito expressiva, que a roupa tem mais relação com os estilos do rock do que suas próprias letras. (CORRÊA, 1989, p. 101)

Ao defender essa tese, o autor destaca o fato de que a delimitação de um estilo estético se dá a partir da atuação de diversos fatores e da operação de vários códigos diferentes.

A construção estética e ideológica associada ao heavy metal, sendo assim, engloba muito mais do que o texto verbal. Além dos textos poéticos propriamente ditos, ou seja, das letras de canções, ela envolveu símbolos intrigantes e menos literais, como o cabelo comprido, a mítica camiseta preta – que traz um entendimento muito literal da expressão popular “vestir a camisa” para se designar uma postura de profundo engajamento – adereços, peças particulares de vestuário, objetos ligados a tradições religiosas e políticas, capas de discos, logotipos e outras formas de assinatura visual, sonoridades novas, além das próprias performances nos palcos, caracterizadas por evidente teatralidade. Como fica bem claro em um trabalho como o do álbum *Vingança*, da banda Azul Limão, todos esses elementos se articulam, interpenetrando-se, atuando como elementos na formação de um conjunto coeso.

A constatação de um caráter intersemiótico perpassa rock de forma geral, a música de forma geral, e, no heavy metal em especial, é tão imediata, tão perceptível, que chega a ser redundante mencioná-la. Os adeptos e mesmo observadores dessa modalidade poético-musical sabem bem que a fruição das canções propriamente ditas se acompanha de muitas outras formas de manifestação cultural. Capas de discos, cortes de cabelo, vestuários específicos e referências a filmes, histórias em quadrinhos e telas são apenas alguns exemplos desse fenômeno, apropriados de formas diversas tanto pelos artistas na composição de suas obras quanto pelos agentes responsáveis pela transformação dessas obras em produtos. Esses vários elementos se articulam na circulação dos produtos do heavy metal, estabelecendo, em muitos casos, uma intertextualidade intersemiótica. Pode-se afirmar, assim, que uma apreensão do estilo nunca se pode dar sem uma apreensão desses diversos recursos.

A evidente intersemioticidade presente no desenvolvimento do heavy metal brasileiro foi uma manifestação do espírito transgressor que o caracterizou, ao mesmo tempo que em alguma medida possibilitou o próprio movimento, na medida em que viabilizou a comunicação e a corporificação coesa de ideologias e preferências estéticas. Através de seus recursos não verbais, os metaleiros afetavam não só seu público imediato, mas também o observador eventual que os surpreendesse casualmente em trânsito e que possivelmente não

se dispusesse à audição de canções ou à leitura de suas letras. Capas de discos em balcões de lojas e camisetas pretas adornadas com estampas coloridas seriam uma espécie de marco, que apontaria nas cidades a presença do heavy metal, mesmo que de muitos espaços de circulação social considerados legítimos ou corriqueiros ele estivesse ausente.

Existe, inerente a esse movimento, como em muitas facetas do heavy metal, um atrito ideológico que nunca é totalmente resolvido, o que origina uma tensão intrínseca ao estilo. Por um lado, camisetas, capas de discos, outras peças de vestuário, tudo isso é usado pelos metaleiros como signo, ou seja, a esses elementos são atribuídos significados, de tal forma que eles expressem uma postura de rebeldia e assim marquem um senso de discordância diante do mundo uma negação de participação em processos considerados alienantes e opressivos, como a adesão a modismos ou a inserção no comércio massificado. Por outro lado, nada muda o fato de que as camisetas pretas e os álbuns de heavy metal são também produtos e de que, em várias partes da cadeia que termina com o metaleiro que tenta se situar fora das convenções e caminhar por vias alternativas, existem os agentes interessados no comércio, no lucro, na homogeneização, em tudo, enfim, a que o metaleiro acredita se opor.

Tupã Gomes Corrêa chega a afirmar que “a indústria fonográfica tem sido [...] a que mais tem servido para a hegemonia do capitalismo” (1989, p.24). O autor, para quem a cadeia produtiva funciona de acordo com “a oportunidade, e não o planejamento” (p. 13), vê o rock como responsável pelo “desencadeamento de um processo de consumo” (p. 13). Se a construção de uma identidade é importante não só no heavy metal, mas em várias manifestações culturais jovens, para ele,

A música popular desempenha o principal papel na generalização de tal identidade, na medida em que, em nível de massa, ela assume a linguagem por meio da qual se expressam todos os desejos, todos os sonhos e todas as ilusões comuns a uma geração. (1989, p. 13)

“Tudo que se produz, então, embora não tenha tido origem num planejamento industrial prévio, ainda assim gera uma articulação de consumo “ (p. 14), já que

a identidade do consumidor, cujo referencial passa necessariamente pelas roupas que usa, pelos lugares que frequenta, pela maneira como se porta publicamente e, necessariamente, pelos termos e pelo vocabulário que usa para comunicar-se (1989, p. 14)

será apropriada pelo sistema produtivo. Para o autor, apesar de que “o rock tem muito a ver

com rebeldia” (p. 39), ocorre uma “apropriação pela indústria do disco e da moda dos elementos de origem e identidade de alguns movimentos sociais” (p. 26), o que leva a um “êxito mercadológico e fracasso político dos símbolos envolvidos no processo” (p. 23). Quando um artista é admirado, “tudo aquilo que envolve esse artista que seja passível de ser produzido e comercializado é transformado em produto de consumo de larga escala”, em uma “utilização indiscriminada da música enquanto veículo de difusão e consumo de outros produtos” (p. 27).

O autor reconhece que “após o surgimento do rock, na década de 1950, quase todas as formas de protesto passaram a estar associadas a ele” (p. 39). Segundo ele,

Podemos definir rock como o gênero de música pelo qual se estabelece um limite de confronto com os padrões sonoros convencionais, mediante o preenchimento de todas as extensões possíveis entre forma e conteúdo, pela proposta de uma ruptura do tradicional, do usual e daquilo que pode vir a ser estabelecido, bem como de todos os discursos auxiliares e não sonoros. [...] Dai talvez porque todos os seus representantes (do lado principalmente dos autores e dos intérpretes) ostentam a marca da juventude. Uma juventude descomprometida com tradições, valores estáveis, padrões e moldes permanentes da música, do mundo ou da vida. Enquanto os demais gêneros musicais circunscrevem-se ao centro da criação, respaldados nessas tradições, valores, moldes e padrões, o rock caracteriza-se por ser um gênero de periferia e tem sobretudo nos movimentos sociais de protesto seu principal veículo de difusão (1989, p. 39)

Ainda assim, esse caráter transgressor do rock é anulado pela indústria cultural, de forma a se “aproveitar ainda mais seu aproveitamento pelo mercado” (p. 39)

Como se percebe, Tupã Correa é pessimista em relação ao poder transgressor do rock. Para ele, “não se pode, de modo algum, imaginar que uma pretensa ética regulará as fontes de produção” (p. 106), e “até mesmo a resistência acaba sendo absorvida pelo sistema” (p. 107). Ele é taxativo ao declarar o esgotamento do “rock enquanto veículo natural dos protestos da juventude” (p. 48):

“O sonho acabou...” – esta frase de efeito, que serve para determinar o fim do grande movimento político e musical da juventude em todo o mundo, indica o ano de 1968 como o divisor de águas na transformação da música em elemento de consumo, relegando seu conteúdo ideológico a segundo plano. Não chegou a haver a revolução esperada. A indústria abocanhou todas as formas de protesto, transformando-as em peças de consumo identificado não apenas na música mas também em roupas e em toda uma série de elementos surgidos a partir e posturas e manifestações. (CORRÊA, 1989, p. 47)

Para o autor, “O sonho acabou” “pode ter sido a constatação de que a independência com a qual até então o rock sobreviveria tinha terminado. A partir dali, pelo menos para Lennon, ele só continuaria a existir segundo as regras do mercado” (p. 83).

Analisando o movimento hippie, Corrêa mostra que qualquer ambição rebelde, crítica, transgressora, transformadora que o movimento tivesse foi esvaziada pela via da moda, responsável por traduzir a ideologia em peças de vestuário, que vêm a adquirir um valor em si como produto, sobrepondo-se à ideologia que as originou. Para o autor, a “causa, o movimento, a razão de identidade para com a música nele gerada, as formas de conduta, tudo desapareceu. Mas restou a moda (p.75)”. Por essa lógica, qualquer proposta de questionamento cultural que conquistasse abrangência na sociedade estaria fadada ao fracasso, já que o sistema enxergará nessa abrangência uma oportunidade de divulgação de produtos, deflagrando um círculo vicioso que envolve a gestação de uma ideologia transgressora, a tradução dessa irreverência em modos de vestuário, a apropriação desses modos pela moda, a transformação deles em produtos e, finalmente, através da efetivação da moda em uso, o apagamento da ideologia original, colocada a serviço da própria ideologia que se desejava combater.

O heavy metal tenta se colocar fora dessa armadilha. Pretende existir fora das vias massificadas de circulação cultural e assim preservar um senso de integridade e independência. Ao mesmo tempo, existe um desejo de comunicação entre os metaleiros e de ampliação de público; em última análise, existe a necessidade de o heavy metal ser, inclusive, viável economicamente, o bastante, ao menos, para que os músicos possam fazer dele um meio de vida. Para isso, é obviamente necessário que existam produtos, que esses produtos sejam vendidos, o que por sua vez pressupõe a existência de lojas, de espaços de comercialização e de divulgação, enfim, de toda uma estrutura que é justamente a estrutura fora da qual se pretende que o heavy metal exista. Esse atrito entre rebeldia e comércio marca as muitas manifestações intersemióticas que impregnam o heavy metal como experiência estética.

UM NOVO TOM DE AZUL: AS CAPAS DOS DISCOS

Os elementos não verbais, no rock, evoluíram em consonância com as necessidades da

indústria fonográfica, mas tiveram seu poder assimilado também por vozes cujos projetos artísticos caminharam no sentido da conquista de uma autonomia em relação a essa indústria, ou de uma apropriação dos mecanismos comerciais desenvolvidos por ela. Certos termos, tão correntes são, passam a esconder seus significados mais evidentes, cabendo, por isso, destacar os dois radicais – “fono” (som produzido) e “gráfis” (registro, escrita ou desenho) – que estão na formação desse nome. No princípio, “gráfis” se apresentava como sinônimo de “registro”: o “fonográfico” se referia ao registro, à gravação do som. Com o passar das décadas e o desenvolvimento do comércio musical, porém, o termo “gráfis” se aproximou de sua faceta sinônima de “desenho”, ou seja, a importância de elementos visuais, praticamente inexistentes no ramo musical no início do século XX, cresceu, ao ponto de se tornar, em alguns casos, uma preocupação dominante na música popular. No caso do heavy metal brasileiro, existe uma relação conflituosa com essa visualidade: se, por um lado, ela é aceita e até requisitada, por outro, há uma recusa radical em se esvaziar o conteúdo verbal e musical em nome dessa visualidade. Antes, ela deve ser assimilada pelo conjunto artístico.

Importa, é claro, a análise de todos os elementos envolvidos nesse jogo. Como salienta Clüver,

Performance, local ocasião, função – tudo isso condicionou (e continua a condicionar) a recepção, o que inclui também sensações visuais e espaciais. A gravação e os mecanismos de distribuir, reproduzir e ouvir gravações, até os meios modernos de regravar gravações recebidas pela internet, mudaram e qualificaram profundamente a recepção. Além dos meios tecnológicos de transmissão, capazes de modificar o próprio som, são os meios de distribuição, inclusive os ‘paratextos’ da embalagem e do design da capa, que influem em nossa recepção de um texto musical (os últimos sendo aspectos intermediáticos. (CLÜVER, 2008, p.11)

Claramente, está em pauta uma lógica de produção cultural em que não importa apenas o texto verbal, o som, a imagem ou algum outro elemento tomado isoladamente. A história da música popular e dos inúmeros elementos que a acompanham mostra que ela abarcou muitos componentes além do som em si, o que é assimilado pelo ouvinte. Clüver reconhece que

[...] as várias teorizações e as formas de institucionalização como prática cultural têm determinado muitos aspectos da nossa maneira de conceber a música no decorrer dos séculos, inclusive as nossas tentativas de reconcebê-la como mídia. (2008, p.11)

Assim, a música popular está em um percurso que a distancia de um universo multimidiático, em que as configurações se compõem de elementos separáveis e individualmente coerentes, e caminha em direção a uma realidade mixmidiática, em que os elementos não alcançam significação plena ou coerência fora do contexto. Em alguns casos, há mesmo textos intermediáticos, em que a cumplicidade de som, letra, capa, vestuário e outros elementos é tão profunda que não faz sentido eles serem tomados separadamente (CLÜVER, 2008, p.219).

Nos primórdios do século XX, registros materiais de qualquer tipo de gravação eram uma novidade. Richard Evans (2010, p.10), lembrando a invenção do gramofone, por Emile Berliner, em 1887, lembra que os discos como ferramenta de registro de som já nos primeiros anos do século XX haviam se tornado o padrão da nascente indústria fonográfica, vencendo a batalha contra os cilindros de cera ou de folha de alumínio inventados por Thomas Edson. Conta o autor que, a princípio, o mercado de música cresceu muito, impulsionado por um público menos interessado, muitas vezes, no som do que nos elegantes aparelhos necessários para a reprodução dos pesados e frágeis discos de 78 rotações por minuto, também conhecidos como discos de goma-laca. Não há registros de que esses primeiros discos fossem comercializados com algum tipo de capa, além dos “prosaicos protetores contra a poeira” descritos por Paul Du Noyer (DRAPER, 2010, p.10), como o mostrado na figura seguinte:



Figura: frente do envelope padrão de 78 rpm da Odeon
Fonte: LAUS, 2005, p.302

Nas primeiras décadas do século XX, existiam estantes projetadas para acomodação exclusiva

dos discos, o que sem dúvida é um indício de que o padrão de comércio do som gravado então em voga excluía a capa. Isso, segundo Evans, não impediu um período inicial de crescimento, que, porém, teve duração curta: com a depressão econômica na década de 1920, o mercado norte-americano, já então em posição de liderança comercial no contexto mundial, assumiu uma conduta mais tímida, e o volume de vendas de discos e aparelhos caiu enormemente.

A crise econômica, ao mesmo tempo, foi apenas um obstáculo enfrentado pelos discos, que, a partir dos anos 20, passaram a disputar espaço com uma poderosa tecnologia de divulgação do som: o rádio. As transmissões de rádio, ainda nascentes, contemplavam poucos artistas, mas estavam fadadas a se tornar, ao menos pelas cinco décadas seguintes, o modelo mais viável de divulgação da música no mundo ocidental. Como salienta Evans, diferentemente dos “discos para os gramofones, o rádio oferecia notícias, esportes, encenações e música, e, uma vez que se comprasse o aparelho, não se pagava pelo que se ouvisse vindo das ondas” (2010, p.10). Não é surpresa que as vendas de discos tenham sofrido grandes prejuízos nesse período.

Evans narra o alívio casual sentido pelos fabricantes de discos em meados da década de 1930. Segundo o autor, o fim da lei seca, em 1933, aliado a um desejo de fruição da vida após os anos de depressão econômica, abriu o espaço para o aparecimento de numerosas casas de dança, clubes e bares, que as pessoas frequentavam no intuito de ouvir música e dançar. Um novo produto encontrou grande acolhida nesses ambientes: a *jukebox*, o grande aparelho que comportava diversos discos, que eram reproduzidos mediante a inserção de uma moeda. Essa foi também a época de aparecimento das primeiras *big bands*, e o pulsante ritmo da música nesses novos tempos permitiu também ao gramofone recuperar parte do prestígio perdido na década anterior, ao mesmo tempo em que o rádio mantinha seu poder. O rádio continuou a ser a principal ferramenta de acesso à música para a maior parte do público. Como produto, portanto, o disco de 78 rotações teve um sucesso discutível. Não coincidentemente, ele ofereceu pouco em termos de capa, de embalagem. Quando muito, vinha protegido por um envelope de papelão, que trazia um corte circular ao centro, para que se permitisse a visão do rótulo com o nome do artista e do trabalho gravado. O público tinha a opção de comprar pastas, semelhantes aos modernos álbuns de fotografias, em que se pudessem armazenar os discos de 78 rpm – o que sem dúvida originou o conceito de “álbum”, que mais tarde seria usado para se fazer referência ao LP – mas certamente não havia a identificação entre o disco e a capa.

A partir do final dos anos 30, o caráter intersemiótico da música popular se acentuou,

graças à intervenção do jovem designer Alex Steinweiss, nascido em 1917. Em 1939, Steinweiss desestabilizou o antigo modelo de discos vendidos em envelopes padronizados ao conceber uma coleção com quatro discos de 10 polegadas, embalados em um álbum com design próprio de capa. Esse trabalho, *Smash song hits by Rodgers and Hart*, de 1940, é apontado por Richard Evans como o primeiro exemplo de capa de disco:

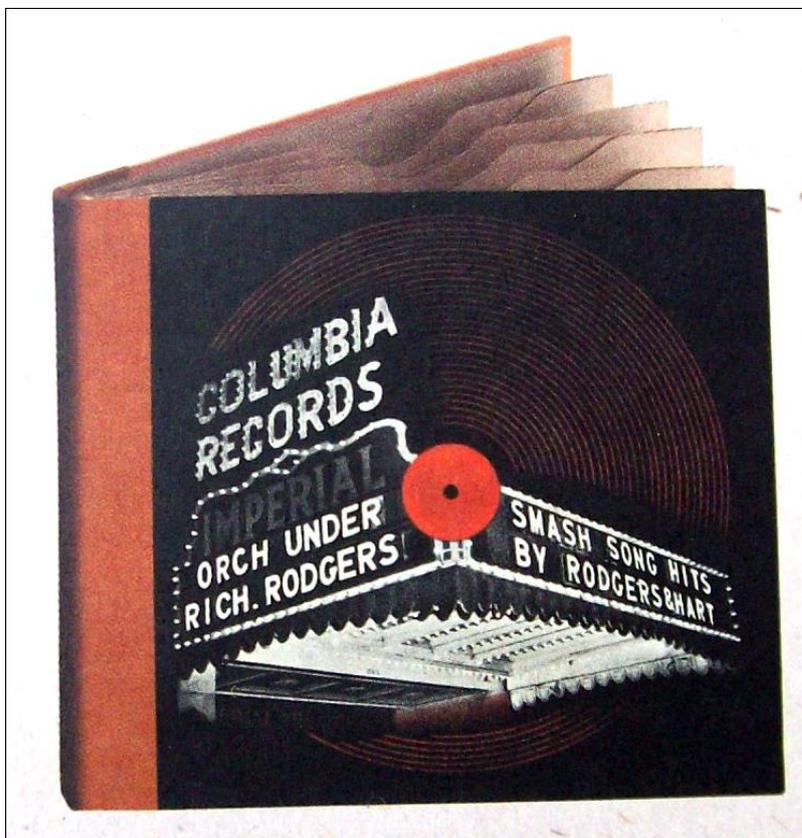


Figura: primeiro álbum com capa personalizada, de Alex Steinweiss
Fonte: REAGAN, 2005, capa interna

Steinweiss idealizava capas que “acenavam para a música contida no álbum” (REAGAN, 2009, p. 38), deixando clara uma concepção de natureza intersemiótica, inédita, até então. Além de representarem uma novidade e um atrativo a mais nos discos da Columbia, as capas de Steinweiss traziam um design com estilo muito pessoal e elaborado: ele privilegiava cores e elementos que sugerissem a música, ao invés de representações mais tautológicas, como a foto de um artista. Essa retratação indireta, essa evocação é um traço que as capas de discos preservariam em momentos posteriores. A inovação representada pelas novas capas se traduziu em sucesso comercial, e a vendagem dos discos da Columbia avançou muito em relação à de seus concorrentes, o que sem dúvida contribuiu para a inserção definitiva das capas de discos no mercado e abriu o espaço para a primeira linhagens de artistas dedicados a

esse tipo de trabalho, como Jim Flora, Blurt Goldblatt, Reid Miles e outros.

O desenvolvimento do disco de vinil representou um novo padrão para a indústria. Mais leve, barato e resistente que o disco de 78 rotações, o vinil também oferecia uma qualidade sonora muito superior, o que em pouco tempo fez dele a escolha do público. A princípio, o modelo dominante foi o do single, também conhecido como compacto, tocado, normalmente, na velocidade de 45 rotações por minuto, embora logo surgisse a opção em 33 1/3 rotações por minuto. De formato pequeno, com sete polegadas de diâmetro, vantajoso em relação às volumosas dez polegadas dos discos de goma-laca, o single não resolvia o problema da limitação de tempo: cada face do disco comportava, no máximo, cerca de cinco minutos de gravação, ou pouco mais, dependendo da destreza dos técnicos responsáveis pela masterização do disco e pelo corte do vinil. É possível que essa limitação de tempo, presente nos dois formatos de disco disponíveis nas primeiras décadas de existência da indústria fonográfica, tenha contribuído para o estabelecimento de um padrão para a canção popular. Na literatura anterior ao advento do som gravado, é comum o relato de longas canções e apresentações que se derramam, muitas vezes, por horas em sequência. Com o surgimento do som gravado, porém, os artistas se depararam com uma limitação tecnológica que impôs um limite de tempo, o que forçou o padrão da canção popular de três minutos, que se tornou dominante e raramente seria desafiado. Esse modelo atingiu seu status ao longo da década de 1950, com o single de 45 rpm, que cristalizou a massificação do mercado de discos e o direcionamento do produto musical ao público jovem, o que determinaria os passos da música popular a partir de então. Apesar disso, o rádio mantinha sua importância, e o potencial do disco de vinil não era totalmente explorado.

Exceto pelos luxuosos e caros álbuns, as embalagens, por exemplo, mantinham o padrão estabelecido para os discos de 78 rotações, preservando os envelopes com cortes circulares ao centro e os álbuns com compartimentos plásticos. Uma promessa de inovação, porém, havia surgido na passagem da década de 1930 para a de 1940, quando algumas empresas iniciaram a produção de envelopes personalizados com cores e logotipos. Essa situação está muito bem documentada em uma elucidativa fotografia apresentada por Reagan:

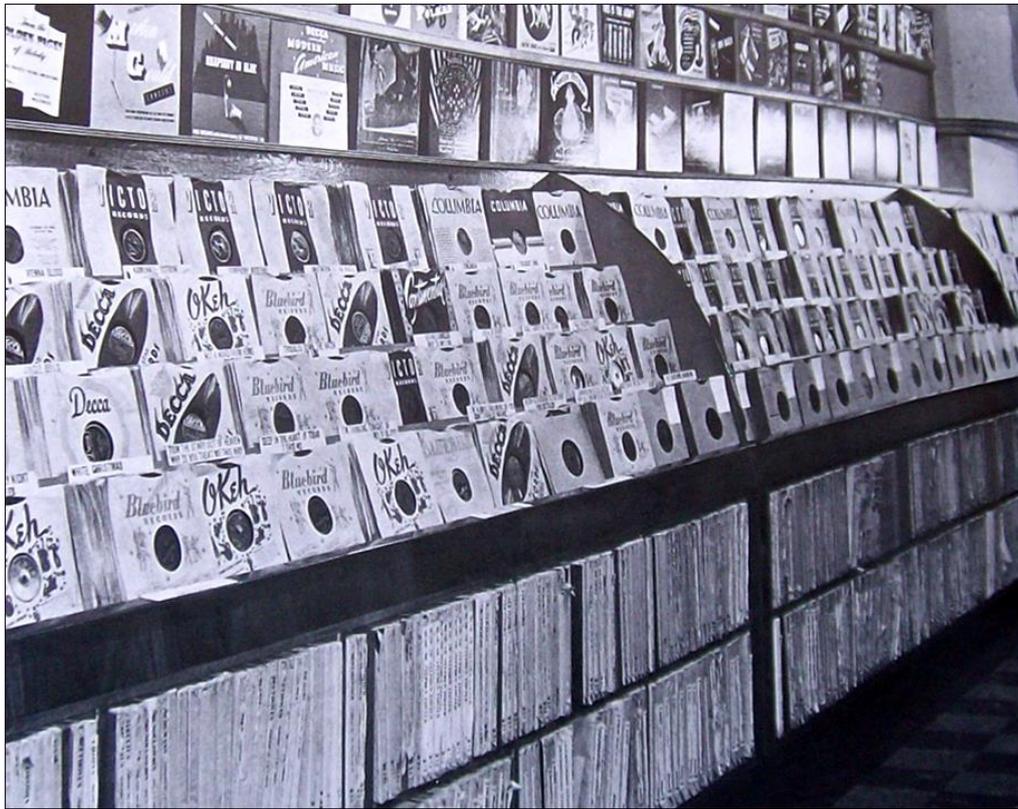


Figura: Loja de discos, em 1943
FONTE: REAGAN (2009, p.94)

Exibe-se a banca em uma típica loja discos em 1943. Um número comparativamente pequeno de álbuns com capas personalizadas fica em exposição na parede, enquanto milhares de discos em envelopes padronizados aglomeram-se sem distinção.

Essa situação, porém, estava prestes a mudar, com a introdução de um novo produto, o long play, ou LP, simplesmente, ou ainda, disco. Com vistosas doze polegadas de diâmetro, o LP, introduzido no mercado em 1948 (EVANS, 2010, p.21), comportava mais de quarenta minutos de gravação, permitindo que se distribuísse, pela primeira vez na história do som gravado, um concerto completo, por exemplo. A novidade não conquistou de imediato os apreciadores de música popular, porém. Naquele momento, a cultura da canção curta já estava demasiadamente arraigada, e era tendo esse padrão em vista que os artistas produziam. Isso não impediu, por outro lado, que, no caso dos artistas mais vendáveis, as gravadoras compilassem vários singles, formando um LP. Essas coletâneas heterogêneas alcançaram certa popularidade, embora o single e o rádio continuassem como ferramenta de acesso dominante à música.

Elas marcaram também inovações nas capas de discos. Inicialmente, elas eram pouco

mais do que uma embalagem aprimorada. Traziam quase sempre fotos promocionais dos artistas, cujo nome aparecia em evidência. A contracapa seguia um padrão tácito: trazia os nomes das canções em preto e branco, juntamente com alguma foto adicional e um texto laudatório. Du Noyer (DRAPER, 2008) comenta o subaproveitamento da capa de disco como mídia, criticando a padronização das fotos – que de certa forma antecipam a era de dominação do *software* Photoshop no início do século XXI – e curiosamente manifestando seu apreço pelos envelopes internos, que continuavam acompanhando os discos, mas que haviam passado a trazer impressos dados sobre a gravação e instruções sobre o uso correto dos equipamentos de reprodução de música. O surgimento da capa de disco é um sintoma da evidente popularidade de que o LP, como produto, começava a desfrutar. À medida que a oferta de discos crescia, a princípio em lojas de departamentos e, logo, em estabelecimentos especializados, surgiu a necessidade de um destaque visual.

Isso, aliado ao início de transmissões televisivas e a uma circulação sistemática de publicações especializadas, contribuiu para o desenvolvimento do artista como indivíduo adequado a um padrão de beleza, o que certamente favoreceu a proliferação de cantores jovens e, conseqüentemente, a ampliação do próprio público jovem. É possível que esse fenômeno seja, em parte, responsável pelo próprio advento do rock 'n' roll e pelo espaço aberto a isso na indústria. Poucos jovens de vinte anos teriam o preparo e a erudição necessária para a execução profissional de uma peça orquestral, mas a simplicidade dos três ou quatro acordes de uma canção de rock não é tão inacessível. Uma análise retrospectiva desse fenômeno indica aí um momento de ruptura: pela primeira vez, importava algo além do talento do artista. Habilmente recortado apenas o bastante para deixar claro que a cantora não estava nua, o decote de Julie London na capa seu álbum de estreia, de 1956, tornava totalmente irrelevante, aos olhos do público a que se destinava, o conteúdo musical. Esse caminho, por um lado, abriu novas perspectivas de exploração criativa, que foram investigadas pelos mais ousados; por outro lado, lançou as bases de um mercado musical em que, paradoxalmente, a música contou cada vez menos, e a imagem, cada vez mais, ao ponto de, como deturpações modernas de Cyrano de Bergerac, surgissem cantores falsos, que apenas simulavam uma performance sobre o som gravado por outra pessoa. Não obstante, algumas daquelas capas produzidas entre 1940 e o início dos anos 60 conquistaram seu lugar na história, como marcos estéticos.

Todos os elementos envolvidos nessa história sofreriam uma reviravolta na década de 1960, diante da obra dos Beatles, cujo impacto gráfico é bem conhecido e documentado.

Quando o primeiro LP do quarteto, *Please please me*, foi lançado, a inusitada foto da capa conquistou admiradores, e a tendência percebida nesse trabalho se confirmou no LP seguinte, *With the Beatles*, que trazia na capa uma estilizada foto em branco e preto, em foto de Robert Freeman. Paralelamente, herdava-se da geração anterior a preocupação com o vestuário e a atitude no palco. Começava a ficar evidente uma sofisticação visual inédita na música, e essa proposta se fortaleceu nos anos seguintes. A partir de *Revolver*, de 1966, os Beatles deliberadamente trataram as capas de seus discos como obras de arte em si, com as quais as canções dialogavam em um nível conceitual. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *The Beatles*, mais conhecido como Álbum Branco, com capas criadas, respectivamente, por Peter Blake e Richard Hamilton, são os melhores exemplos disso, e estabeleceram um padrão artístico e intermediário sem precedentes. *Sgt. Pepper's*, por exemplo, foi o primeiro álbum a trazer as letras impressas, e o pacote vinha repleto de apetrechos gráficos, estabelecendo-se um diálogo entre som, letra, imagem e outros recursos. Os fãs analisavam cada elemento com voracidade, e a fruição da capa dos discos se tornaria definitivamente parte integrante da experiência de percepção musical, pelo menos até o advento do compact disc, quase duas décadas depois. A partir dos Beatles, a capa de disco conquistou um status mais legítimo do que o de simples embalagem, e inúmeros exemplos antológicos foram produzidos.

Dentre estes, merece menção o trabalho feito pelo grupo inglês de heavy metal Iron Maiden. O Iron Maiden surgiu no final dos anos 70, como o principal porta-voz de uma nova vertente de rock, o heavy metal. Para além dos méritos de seu som, a banda conquistou muitos admiradores devido à teatralidade de suas apresentações e às capas de seus discos. Elas eram ilustradas pelo jovem artista Derek Riggs, que criou o personagem Eddie, um ser indefinido, com aspecto mumificado. Eddie aparecia na capa de todos os LPs da banda, e também na dos singles, que, nesse momento, eram comercializados em embalagens personalizadas, com arte própria. Em cada novo trabalho, o personagem aparecia com uma nova roupagem, com toques humorísticos, mas com evidentes alusões à atmosfera dos filmes de terror, que se tornaram muito populares a partir do final dos anos 70. As novas encarnações do personagem se apresentavam em uma sequência quase lógica, que refletia as mudanças temáticas e sonoras que o trabalho da banda também atravessa de um trabalho ao seguinte. O enorme sucesso do personagem contribuiu para a também grande popularidade da banda e sem dúvida ajudou na definição de uma linha estética para o heavy metal, no que diz respeito aos elementos não musicais.

Quando as primeiras bandas brasileiras de heavy metal iniciaram a publicação de seus

trabalhos, no início da década de 1980, era esse o modelo assimilado por elas. No heavy metal, o apelo visual foi especialmente poderoso, em uma relação de complementaridade com os demais textos que compunham o conjunto de cada obra. Através dessas imagens, os artistas perseguiram ainda muitos outros objetivos, como uma adequada exposição comercial, um diálogo temático com a tradição cultural a que estão ligados, a prestação de homenagem a seus inspiradores e o estabelecimento de uma via de trânsito entre o heavy metal e outras manifestações artísticas com as quais ele muitas vezes dialoga, como o cinema e as histórias e quadrinhos.

O heavy metal brasileiro, portanto, é um fenômeno amplo, que engloba artistas que desenvolveram muitos projetos diferentes. Apesar disso, alguns temas e características foram recorrentes, cabendo um levantamento que viabilize uma análise posterior. Assim, podem-se citar:

- criação amadora e manual

(O heavy metal funciona como um clube de camaradas. Não casualmente, os agradecimentos e homenagens a amigos muitas vezes ocupavam espaço considerável nos encartes dos LPs. No universo da década de 80, era inconcebível a contratação de um designer gráfico ou fotógrafo profissional para a elaboração de uma capa. O mais comum era o desenho principal ser feito manualmente por um colega talentoso dos participantes da banda. Como resultado, o aspecto dos discos refletia o mesmo espírito caseiro e aventureiro presente nas canções gravadas);

- retratação de seres biônicos ou metálicos

(Robôs e armaduras eram personagens recorrentes nas capas dos discos. Em alguns casos, essas figuras representavam o próprio participante do movimento heavy metal, que se considerava em uma cruzada guerreira contra o status quo; em outros, a figura robotizada funcionava como uma crítica ao comportamento dos indivíduos na sociedade de consumo);

- referências à tradição medieval

(Espadas, escudos, castelos, montarias, entre outros elementos, eram temas comuns no

heavy metal brasileiro. Em parte, isso se deve à apropriação feita pelos artistas do trabalho feito em países europeus, onde a tradição medieval é parte efetiva de um arcabouço cultural. Há, porém, outras afinidades. O caráter épico e grandiloquente dos romances medievais tem afinidade com o estilo elaborado de muitas canções de heavy metal, e a rusticidade das armas e vestimentas também está presente na forma como instrumentos musicais e peças de vestuário eram tratados. Ademais, há no legado medieval um elemento sombrio, que interessa ao heavy metal.);

- abordagem de temas grotescos

(O satanismo e o nazismo, entre outros temas, foram abordados por várias bandas de heavy metal na década de 1980. Em parte, isso se explica pela apropriação da influência estrangeira, já que esses assuntos foram tratados por bandas europeias e americanas. O pouco espaço para discussões dos problemas nacionais, em um Brasil ainda marcado pela censura, no início da década, pode também ter contribuído para a adoção desses temas, que, paradoxalmente, apresentavam-se como alternativa mais inocente de manifestação de irreverência juvenil do que uma crítica mais realista à sociedade real. À medida que a década avançava e as conquistas da redemocratização se firmavam, esses temas, que eram quase sempre tratados de forma infantil e até alienada, perdiam espaço);

- apropriação de ferramentas publicitárias

(Logotipos e obediência a um código de vestuário estavam no centro das preocupações no heavy metal brasileiro. Algumas bandas optavam por abdicar das populares ilustrações para adornarem as capas de seus discos simplesmente com seus logotipos, alguns dos quais eram engenhosos. Trata-se de uma curiosa contradição, já que o comercialismo era um dos principais alvos da crítica do heavy metal.);

- busca de um caráter artístico

(Muitas bandas buscaram uma sofisticação conceitual, fugindo da referencialidade ou de uma associação direta entre as imagens das capas dos discos e o tema abordado nas letras das canções).

Essas tendências revelam preferências temáticas e opções ideológicas, cuja percepção é proporcionada por uma leitura que considere as várias mídias envolvidas no processo do heavy metal.

Seria possível, assim, construir um retrato do heavy metal no Brasil a partir dos elementos intersemióticos presentes nas obras dos participantes do movimento. Os interesses do público, as dificuldades estruturais, o contexto histórico, os estereótipos justificáveis ou não, as influências, a gestação de uma consciência política, estética, musical e social, a ideologia, tudo isso se reflete no diálogo que se estabelece entre as letras das canções e o som, as capas de discos, o vestuário e outros elementos. Tamanho poder semântico nem sempre era fruto de um esforço consciente, mas, olhadas retrospectivamente, capas de disco e fotografias deixam os significados muito evidentes, explicitando a fruição do heavy metal como um grande painel intertextual, que envolvia letra, moda, som e imagem.

É célebre o caso da banda paulistana Salário Mínimo:



Figura: fotografia do Salário Mínimo
Fonte: Contracapa do LP *SP Metal*

Sonora e lyricamente, o Salário Mínimo se aproximava da escola britânica. Sua principal influência era nitidamente o Iron Maiden, então uma referência de inquestionável qualidade no estilo. O vestuário, no entanto, era inspirado nas bandas comerciais americanas, com partes do corpo à mostra, colantes coloridos, tecidos brilhantes, retalhos com texturas diversas amarrados a várias partes do corpo e penteados elaborados. A praxe da época exigiria uma apresentação mais semelhante, por exemplo, à adotada pelo Vírus, que estreou ao lado do Salário Mínimo, na mesma coletânea, *SP Metal*:



Figura: fotografia do Vírús
Fonte: Contracapa do LP *SP Metal*

A ética do heavy metal admitia camisetas básicas e calças jeans ou, em fotos e apresentações, as peças de inspiração medieval, com couro preto e tarraxas. O Salário Mínimo mereceu o desdém de muitos fãs por desafiar essa norma. Embora isso possa parecer fútil décadas depois, a situação exemplifica bem a forma como a obra musical em si e a moda estavam em diálogo no início da década de 1980, quando o heavy metal era um estilo nascente no Brasil, e seus adeptos assumiam, pelo espaço para existir, uma postura combativa e buscavam formas de identificação do grupo.

A princípio, a apropriação de elementos intersemióticos se limitava a esse caráter identificatório. Através do vestuário e capas de discos, as bandas comunicavam ao público sua atitude de inconformidade e compunham um painel de referências que pudesse ser identificado pelos adeptos do movimento, referências essas que podiam ser oriundas do cinema, da literatura, das histórias em quadrinhos, da religião, da própria música e que assim fornecem um vislumbre do pano de fundo cultural formador dos jovens que apresentavam seus trabalhos. Essas manifestações podiam revelar também a maturidade de uma banda, seu nível de engajamento social ou profissional, entre outras características.

Alguns se valiam de referências ao satanismo ou ao nazismo como forma de manifestação de irreverência. No paradigma de provocação do choque, muitos trabalhos marcaram época. Imagens apocalípticas eram muito frequentes, com maior ou menor grau de sofisticação e metaforização. A imagem bíblica dos Quatro Cavaleiros do Apocalipse, por

exemplo, apareceu em várias capas de disco. Quando a gravadora independente Cogumelo lançou o primeiro volume de sua compilação *Warfare noise*, dedicada à apresentação de bandas sem registros gravados mas já cultuadas pelo público local, a capa trazia quatro soldados que aludiam tanto às figuras bíblicas quanto às quatro bandas participantes do trabalho:

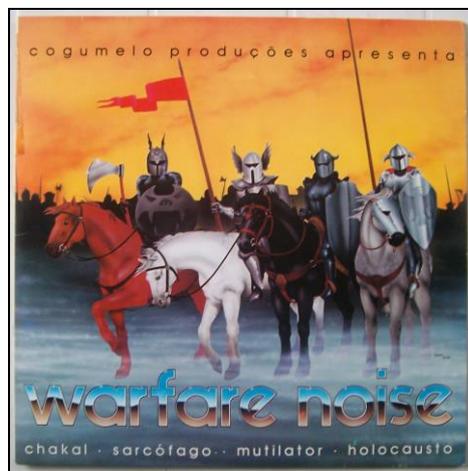


Figura: Capa do LP *Warfare noise*
Fonte: foto própria

Uma apropriação mais literal foi feita pela banda carioca Metralion, que trazia as profecias bíblicas ao contexto da época:



Figura: Capa do LP *Warfare noise*

Fonte: foto própria

Por sua vez, os mineiros do Chakal, em seu álbum de estreia, uma coleção de canções extremas, inseriu um recorte da tela “O triunfo da morte”, de Pieter Bruegel, o Velho:



Figura: Capa do LP *Abominable Anno Domini*
Fonte: foto própria

Esse tipo de referência macabra – ao nazismo, ao satanismo ou ao fim do mundo – era comum no heavy metal do início da década de 1980. Nada indica qualquer seriedade de filiação ideológica por parte da grande maioria dos artistas que a adotaram. A grande maioria abandonava esses temas após um ou dois anos de atividade ou passava a abordá-los de forma mais construtiva, de modo que é mais plausível entender a presença desses assuntos como manifestações imaturas de irreverência juvenil e parte de um processo de construção da masculinidade e até de consciência social.

Ademais, para além do estereótipo do estilo maldito, o heavy metal também gerou bandas que apostaram desde o início na criatividade, na simplicidade e no engajamento. É memorável, por exemplo, a forma como a banda Centúrias se apresentou na contracapa de seu primeiro lançamento em vinil, o EP *Última noite*:



Figura: Foto da banda Centúrias
Fonte: contracapa de *Última Noite*

A imagem provoca um estranhamento no espectador, que percebe o reflexo da banda, mas capta uma perspectiva incomum. O efeito foi conseguido fotografando-se uma poça de água, estando o reflexo de ponta a cabeça, da perspectiva do fotógrafo, e a imagem tendo sido, portanto, invertida para inclusão na capa do EP. O Centúrias foi uma das bandas pioneiras e à frente de todo o movimento heavy metal. Suas composições desafiavam preconceitos e rompiam nichos, sempre tocadas com alto nível técnico e maturidade de composição. Tematicamente, podiam se dedicar a questões simples da juventude, mas desvendando significados e ampliando sentidos, como em sua canção “Duas rodas”: “Em alta velocidade, ele parte/ fugindo do lugar comum/ enfrentando a escuridão / Cruzando estradas, ele traça o seu destino/ Sem medo, sobre duas rodas”. Assim, a fotografia em *Última noite* exemplifica o uso de um elemento que é mais do que meramente ilustrativo, mas se incorpora à própria obra, à própria materialidade até do disco de vinil, que não pode mais ser considerado como mero suporte para a música, mas como parte integrante dela.

O Centúrias foi parte de uma geração de bandas que assumiu o heavy metal como movimento juvenil e como causa. Em conjunto, a obra dessa geração funciona como um mapeamento das perspectivas juvenis, diante de um país que enfrentava forte crise econômica e para o qual a redemocratização ainda era uma proposta incerta.

A capa da coletânea *SP Metal*, ostentando uma estilização dos contornos geográficos do estado de São Paulo, corporifica muito literalmente essa proposta de um mapeamento. Ela é um indício de que o nascente heavy metal brasileiro caminharia na direção de um

compromisso ideológico.



Figura: capa da coletânea *SP Metal*
Fonte: foto própria

Nesse sentido, dentre os inúmeros exemplos de abordagens intersemióticas presentes no heavy metal brasileiro, um caso rico é o da banda carioca Azul Limão. Em um momento em que muitas bandas começavam a se voltar para uma sonoridade mais agressiva e ruidosa, o Azul Limão optou por um trabalho melódico e bem trabalhado, na tradição britânica, incorporando também influências do rock progressivo brasileiro. A banda é responsável pelo que talvez seja a mais bem acabada articulação intermediária do heavy metal brasileiro.

Essa abordagem já é evidente no próprio nome do grupo, que satiriza um dos mais poderosos símbolos da juventude alienada e consumista no Brasil da primeira metade dos anos 80, ao que os jovens roqueiros claramente tentavam se opor. Estava em voga naquele período um estilo particular de vestuário jovem. Calças largas com grandes bolsos na altura dos joelhos se completavam por camisetas sem manga, cabelos com gel brilhante e adereços coloridos de vários tipos. Nesse aspecto espalhafatoso, tinham valor cores berrantes, como o alaranjado e um tom específico de verde então conhecido como verde limão. Tratava-se de um

verde claro, que causava a impressão de um sinal de neon. Esse estilo multicolorido era repudiado pelos apreciados de heavy metal, que viam nele a identificação com uma cultura que valoriza o supérfluo, obediência à ordem vigente e a segregação. Ao conceber o azul limão, os jovens cariocas nitidamente se opuseram a isso. O azul, como se sabe, é uma cor vinculada aos mais engajados ramos da música popular, por, em sua versão em inglês, *blues*, nomear o estilo musical e uma postura de insatisfação com o *status quo* que está na raiz de todo rock. Em oposição ao vendável verde limão, tido como marca de desistência, o azul limão se construiu também como uma arma nacionalizante, o que a banda carioca explicitou na cada de seu segundo disco, *Ordem e progresso*.



Figura: capa de *Ordem e progresso*
Fonte: foto própria

Esse novo tom de azul reivindicava um caráter ácido, contundente, peçonhento, em perfeita sintonia com a sonoridade afiada da banda e com a abordagem incisiva de suas letras.

Essa riqueza de significados e materiais de linguagem estava presente quando o Azul Limão chegou ao seu primeiro álbum, *Vingança*. Com letras em língua portuguesa, as canções revelavam complexidade e exigiam técnica. Embora os recursos de gravação fossem precários, a sonoridade era agradável, e os instrumentos eram discerníveis com facilidade. As frequências mais altas, porém, eram mais perceptíveis, o que também ocorria com a voz principal, que valorizava notas agudas e estridentes. As letras das canções abordavam temas diversos, embora um traço questionador do status quo estivesse presente em todo o álbum. É

representativa a canção “Sangue frio”, em que se manifesta uma visão crítica sobre o mundo moderno, e a juventude aparece como o “corte profundo” a romper com a ordem dos fatos.

A capa traduzia com clareza, mas sem didatismo, a proposta sonora e ideológica da banda. O logotipo da banda, com letras estilizadas para que todas as extremidades se tornassem pontiagudas, aparecia no canto direito superior, em letras vermelhas, que aludiam a sangue e criavam um curioso jogo de não representação, já que o termo “azul” aparecia escrito em vermelho. Em primeiro plano, via-se a imagem de uma guerreira seminua, armada com uma lança sobre uma montanha se crânios, supostamente de seus inimigos ou dos aliados que clamavam a vingança que dava nome ao álbum. Acompanhando a guerreira, estava sua montaria, um cavalo alado protegido por uma armadura metálica. As asas, diferentemente das do grego Pégasus, tinham a mais angulosa forma de asas de morcego, e, em vez da cauda, o incomum animal era dotado de espinhoso ferrão de escorpião, armado para o golpe fatal. Ao fundo, sobre rochas semelhantes a crânios, estava o castelo inimigo, prestes a ser invadido. Percebe-se a ponta como um elemento presente em todos os componentes da ilustração, o que pode ser associado a inúmeros dados do álbum como um todo: a acidez do limão, a contundência das letras, o registro agudo da voz, o som estridente das guitarras. Há, portanto, uma rede de significados que não pode ser totalmente apreendida através de um componente isolado, mas apenas através do conjunto intersemiótico.

Claramente mais do que um simples paratexto, a capa de *Vingança* recria, em outra configuração midiática e de forma menos literal, o mesmo conceito presente nas canções, assumindo em relação a estas um caráter de complementaridade.

Nos diversos elementos que compunham o trabalho – nome, conceito, letra, som, temas – percebia-se uma consonância. O Azul Limão clamava por uma leitura plurissignificativa e sinestésica, multissensorial, perfeitamente captada naquele nome.

Enquanto isso, seus conterrâneos do Dorsal Atlântica traziam a público um verdadeiro manifesto das conquistas, propostas e conflitos do heavy metal brasileiro, o álbum *Dividir e conquistar*:

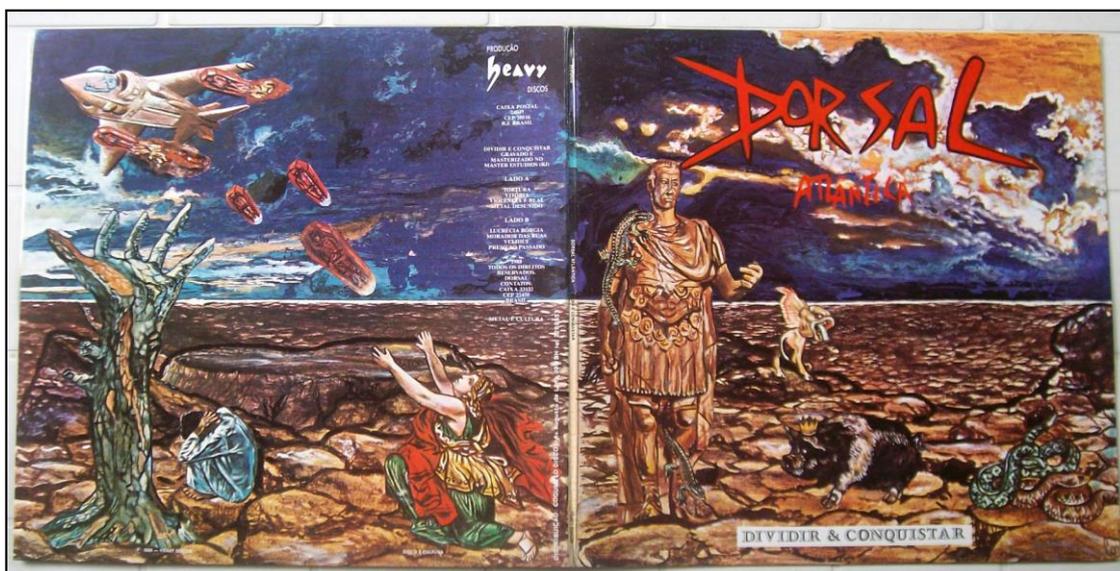


Figura: capa de *Dividir e conquistar*
Fonte: foto própria

Com letras contundentes, que abordavam a violência urbana e a desunião no movimento heavy metal, o Dorsal Atlântica concretizava a proposta de um ponto de vista consciente sobre o mundo e sobre Brasil. Abraçando esse conceito, a capa trazia referências diversificadas, que em seu conjunto manifestavam uma visão crítica sobre o mundo e funcionavam com um programa ideológico para os jovens ouvintes do trabalho.

Uma das causas defendidas pelo Dorsal Atlântica era a afirmação de uma nacionalidade no heavy metal brasileiro e a construção de um estilo próprio, enquanto alguns artistas continuavam apegados ao debate entre a escola britânica e a escola americana. Sintomaticamente, com *Dividir e conquistar*, o Dorsal Atlântica atraiu um interesse inédito do público estrangeiro, viabilizando o lançamento de *Cheap tapes from Divide and conquer*, uma versão resumida do LP principal, mas com as letras em inglês. A capa desse trabalho traduzido não deixava dúvidas quanto às propostas da banda:

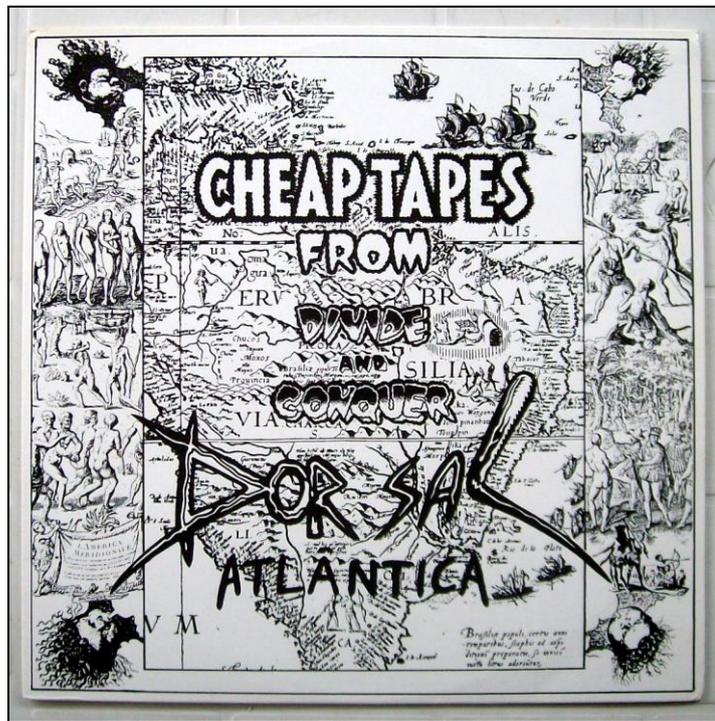


Figura: capa de *Cheap tapes from Divide and conquer*
Fonte: foto própria

Como se vê, as imagens são retiradas das célebres gravuras que ilustram a obra *Viagem do Brasil*, de Hans Staden, em que se mostram várias cenas do Brasil primitivo, conforme a descrição do viajante alemão. Essas imagens não só constituem uma das mais conhecidas e confiáveis fontes sobre o Brasil primitivo, como se tornaram um marco da construção e da defesa de uma brasilidade, já que ao longo dos séculos foram incorporadas a diversos projetos nacionalistas, notadamente o movimento antropofágico modernista, que propunha uma inversão de perspectiva entre o brasileiro colonizado e o europeu colonizador. O Dorsal Atlântica se apropriou desse legado, fazendo de seu primeiro lançamento internacional uma afirmação de identidade e uma afirmação de vitória.

Longa jornada ocorreu entre alguns, quase infantis, registros do heavy metal brasileiro e a madura declaração de independência do Dorsal Atlântica. Na segunda metade da década de 1980, muitas das principais bandas em atividade assumiam seu lugar como marcos culturais e como definidores de uma estética nacional para o heavy metal. Possivelmente a melhor representação disso está na capa do álbum do pioneiro Overdose, sintomaticamente intitulado *...conscience....*

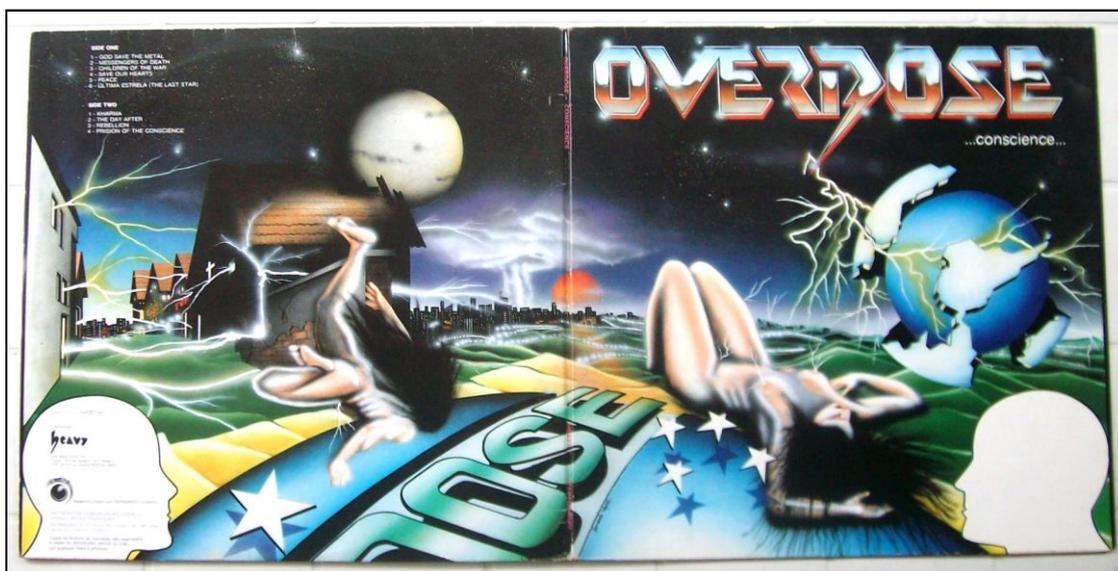


Figura: capa de ...conscience...

Fonte: foto própria

Apesar das letras majoritariamente em inglês, o álbum trazia de fato uma nova consciência para o heavy metal e sua brasilidade. A capa mostrava uma bandeira do Brasil estilizada, funcionando como base para uma celebração cósmica em que a energia fluía de todas as fissuras, e o universo estava próximo.

A construção de uma identidade e consciência no heavy metal brasileiro não se deu de forma coerente em uma perspectiva cronológica. Muitos experimentos estavam sendo feitos simultaneamente, e as bandas avançavam em seu próprio ritmo e em suas próprias direções. A organização que um olhar retrospectivo permite, porém, deixa evidente que o movimento caminhou no sentido de um engajamento positivo. Nesse percurso, a letra e o som se enriqueceram com a contribuição de outras linguagens, que sempre estiveram em diálogo próximo, resultando em um trabalho de natureza intertextual e intersemiótica.

Por trás da impressão imediata de uma postura agressiva e destrutiva, as capas do heavy metal brasileiro comumente carregam uma chave interpretativa que leva o leitor atento à direção oposta. Se, por exemplo, a banda Holocausto ilustrou seu disco de estreia com um soldado alemão da II Guerra Mundial intimidando um prisioneiro, em uma aparente apologia ao nazismo, na contracapa inseriu uma citação de Bertold Brecht alertando para o perigo do renascimento de hostilidades na Europa; se a banda Chakal ilustrou seu compacto *Living with the pigs* com a grotesca imagem de uma equipe de lobos maus animadamente assando os Três Porquinhos, inscreveu na contracapa do mesmo trabalho uma manifestação pacifista de John Lennon. Essa via bidirecional se manifesta em outros elementos não verbais, como a célebre

mensagem cifrada ao final do disco *Antes do fim*, do Dorsal Atlântica, responsável ainda, em seu logotipo, por uma bem bolada simetria entre a “dor” e “sal”, também passível de interpretação. Assim, há certa contradição temática que justifica, em parte, a aplicação do bordão “não se julga um livro pela capa” à produção do heavy metal brasileiro da década de 80. Sob a máscara da agressividade, está a beleza da esperança. O heavy metal soltava seu grito, que era de guerra, mas também de horror diante do mundo. A dureza do metal escondia a doçura juvenil, concretizada através da interpenetração de linguagens de que esses artistas se valeram.

A situação do diálogo intersemiótico nesse contexto lança um questionamento sobre a crítica feita pelos ingleses da banda Queen, em seu hit “Radio Ga Ga”, de 1984. Nessa canção, o personagem melancolicamente relembra os bons dias de apogeu do rádio, quando sua presença consoladora acalmava os anseios adolescentes dos ouvintes, através de canções e programas incitadores da imaginação. Critica-se o ambiente posterior a esses dias, em que a música foi reduzida a mero ruído de fundo. Diante disso, o personagem sonha com um tempo futuro em que a glória do rádio será restabelecida, quando todo “esse visual” se tornar cansativo. De fato, a crítica levantada nessa canção é pertinente. Rock e a imagem desenvolveram sim uma relação conflituosa, já que foi através da inserção do elemento visual que o rock desenvolveu sua vertente mais manipulável e descartável. Entretanto, foi através também do diálogo intersemiótico que o rock construiu alguns de seus mais memoráveis momentos. No início do século XXI, todas essas conquistas estão ameaçadas. A capa de disco, esse item extraordinário, que entrou em declínio desde a adoção do CD como formato dominante da indústria fonográfica, tornou-se irrelevante em um sistema no qual as canções são consumidas individualmente, através de downloads, em uma efetiva eliminação do conceito de álbum, introduzido na década de 1960. Prever as limitações e as possibilidades que serão provocadas por essa nova lógica é, naturalmente, impossível. Não há dúvida, porém, de que o convívio entre letra, som e imagem foi enriquecedor para música popular na segunda metade do século XX. Especialmente no heavy metal brasileiro da década de 1980, houve uma relação de complementaridade, que contribuiu para o projeto estético e ideológico da vertente artística em questão.

No Brasil da década de 1980, o heavy metal se constituiu como uma ferramenta através da qual se tentou escapar de um processo de coerção. Ele foi um espaço de exercício da rebeldia, o que se manifestou em diversos aspectos de sua execução. Para existir nesses termos, o heavy metal abdicou de qualquer pretensão aos espaços tradicionais de circulação

cultural. Para se apresentarem, as bandas buscavam espaços novos, desconhecidos, decadentes ou improvisados. As notícias se difundiam graças à ação de ferramentas rudimentares, como conversas em esquinas, recados telefônicos ou fotocópias precárias de cartazes. A princípio, a divulgação das canções era feita através de fitas cassete, gravadas quase sempre amadoristicamente. Copiadas com a duvidosa tecnologia da época, esses registros passavam de amigo a amigo, até atingirem uma pequena plateia. Pouco a pouco, surgiram desbravadores que, em oposição ao grande mercado, dispuseram-se a abrir espaços de convívio e consumo para essa plateia: lojas especializadas, programas de rádio e casas de show acolheram esse público, que, assim, ganhou contornos de uma comunidade. Pequenas gravadoras começavam a colocar nesse mercado restrito, mas fiel, álbuns desses artistas. Ganhava consistência o universo da música alternativa, também conhecida como *underground*. Fortalecia-se uma cena, que desenvolvia seus próprios códigos de criação, de vestuário, de conduta. O heavy metal, como outros movimentos alternativos do período, colocava-se como uma força de contestação e uma alternativa de existência jovem, fora do sistema massificador e alienante.

CAMISETA PRETA E SAIR POR AÍ

Heavy metal e camiseta preta formam uma combinação indissociável no imaginário popular. Onde estiver um, ali também estará o outro. Nas contracapas de discos, são negras as vestimentas dos componentes das bandas; nas apresentações, fundem-se os músicos ao cenário, também escurecido; a plateia é um mar de malha preta, agitando-se de forma frenética aos acordes ruidosos. De fato, em meados da década de 1980, seria difícil surpreender em uma aglomeração de metaleiros um participante que se destacasse nesse aspecto. Raros, ousados indivíduos talvez trajassem camiseta branca ou vermelha. Tons tradicionalmente associados à feminilidade eram tacitamente vetados. Cores consideradas vivas ou alegres, como azul, amarelo, verde ou violeta tampouco eram bem recebidas. Essa paleta multicolorida era associada ao universo do consumo, da alienação e da juventude associada a práticas culturas massificadas; tudo, enfim, a que o heavy metal se opunha.

É preciso que se respeitem certas condições. Tecidos finos são vetados: a opção deve ser pela malha mais básica. Impossível haver botões ou colarinho: o modelo forçosamente é o da camiseta mais tradicional. Peças lisas não se recomendam, exceto, talvez, no caso de a camiseta ser usada no palco: em caso contrário, é obrigatória uma estampa colorida na face

frontal, com a imagem dos membros de uma banda ou a reprodução da capa de um álbum. Há que se pensar no conjunto também: camiseta de heavy metal, na década de 1980, não faz par com bermuda, chinelo ou moletom: o protocolo exige calça jeans, preferencialmente um jeans usado, surrado, batido, se possível, desgastado a ponto apresentar rasgos na altura do joelho ou da coxa. Grifes conhecidas são inadmissíveis; se forem consideradas elegantes ou elitizadas, equivalem a uma declaração de falsidade e traição. Tênis muito usados ou, em ocasiões mais solenes, coturnos são os calçados autorizados. Opta-se, naturalmente, por cabelos compridos. Adereços, preferencialmente, devem ser usados apenas no palco ou sessões de fotos: serão, em geral, braceletes adornados com peças metálicas.

Rastrear a origem de cada um desses elementos seria uma tarefa de difícil execução, tantas são as fontes envolvidas e tão diluídas e ressignificadas elas se tornaram. A combinação de jeans e camiseta, por exemplo, desde a década de 1950 esteve associada à rebeldia jovem. Nessa época, a camiseta, que até então era usada como roupa íntima, sob a camisa, passou a ser ostentada sob chamativas jaquetas de couro, em uma desafiadora manifestação de sexualidade. Seria forçado, porém, supor que houvesse tais intenções por trás da opção pela camiseta por parte dos metaleiros. Trinta anos depois de James Dean e Marlon Brando, a peça já estava consagrada como parte do vestuário cotidiano informal em várias partes do mundo. Faz mais sentido associar a camiseta, no heavy metal, a uma opção pela simplicidade, pelo despojamento, por uma despreocupação ostensiva em relação a uma vaidade aplicada ao vestuário.

Analogamente, tênis e jeans evocam, naquele contexto, uma opção pelo que é corriqueiro e, portanto, autêntico, em oposição ao que seria planejado, construído e, assim, falso. Surgido no final do século XIX, o jeans ocupou diversos espaços simbólicos: foi roupa de trabalhadores, com caráter de subalternidade, até que essa própria subalternidade, passando primeiramente pela via da irreverência, foi impregnada por outros valores. Apesar de ter composto, em parceria com a camiseta branca, a combinação típica dos jovens rebeldes da época, o tecido foi eventualmente visto como um material sofisticado, mas se firmou como um elemento corriqueiro. É provável que sua adoção pelos metaleiros, na década de 1980, esteja meramente associada a esse fato. Trata-se de mais uma forma de manifestação de apreço pela rusticidade e pela demonstração de desprezo ao que é comercialmente dominante e ao que é considerado requintado.

Há que se considerar também o caráter uniformizante do jeans e da camiseta. Essa característica protege os metaleiros das ameaças representadas pela vaidade. Também

contribui para que, em conjunto, eles se assemelhem a um exército, imagem tão presente nas opções temáticas do heavy metal e necessária para que o movimento se fortalecesse, uma vez que havia a reiterada percepção de se estar em uma guerra contra várias forças dominantes e opressoras que, nessa visão, compunham o *status quo*. Nesse sentido, é adequado uso do coturno, já que tanto temática quanto visualmente ele condizia com outras peças do vestuário. Além disso, o coturno se revestia de uma aura de força e masculinidade, que podia chegar a contribuir para que quem o usasse fosse temido, o que, naquele contexto, podia ser visto como uma forma de respeito. Enfim, como os representantes de outros movimentos, os metaleiros “associariam aos bens materiais a condição de incorporar ao consumo desses bens uma certa escala de valores, cujo principal efeito seria uma espécie de fruição do conteúdo, para além da forma” (CORRÊA, 1989, p. 33).

Quanto ao preto, trata-se de uma cor de múltiplas e por vezes contraditórias significações construídas culturalmente, e é possível que sua adoção no heavy metal se deva a um amálgama de fatores. Em se tratando de moda, o preto é muitas vezes visto como elegante, mas também denota neutralidade, o que em alguns casos é visto como falta de ousadia. No teatro, o preto é o pano de fundo, sendo semelhante, nesse aspecto, a uma camuflagem, associada tanto ao ataque quanto à defesa. Ele evoca a noite e o mistério. Em muitas culturas, é claro, é a cor do luto, associado à ideia de morte. Disso decorre sua associação com o que é macabro, ameaçador, cadavérico. Ele é associado ao que é oculto, o que se aproxima do ocultismo. Presente em peças de couro, adornou desde trajes de guerreiros medievais até as emblemáticas jaquetas de motoqueiros transgressores. Enfim, são bem arraigadas no imaginário coletivo todas essas significações do preto, e certamente o heavy metal se apoderou delas acatando essa complexidade.

É claro que, antes dos metaleiros, os punks já haviam enveredado por experiências de vestuário que incorporassem elementos estéticos diversos, e não há dúvida de que o heavy metal deve muito a isso. A vestimenta rude dos punks, afinal, influenciou diretamente os músicos britânicos da chamada New Wave Of British Heavy Metal, que, por sua vez, foram grandes inspiradores dos jovens brasileiros. Outros movimentos além do punk certamente deixaram suas marcas, como os próprios hippies. O cabelo comprido, por exemplo, um traço tão marcante que é visto como um elemento quase caricatural na representação dos metaleiros, certamente é herança do movimento hippie, “que foi praticamente o primeiro a produzir grandes transformações de posturas, as quais por natureza alojaram-se, por assim dizer na moda” e tiveram “no vestuário o seu principal elemento de identificação” (CORRÊA,

1989, p. 20). Todos esses componentes são reelaborados, recombinaos, ressignificados, formando entre si uma rede de significados que resulta em novos valores e traduzem novas posturas diante do mundo.

Fica claro que a roupa adquire funções que vão muito além da mera cobertura do corpo. O vestuário passa a incorporar todo um corpo de significações e crenças, que são tacitamente defendidas por quem adere a ele. Para Tupã Corrêa, “Quando essa mesma roupa compõe-se de elementos intencionalmente associados a ela, com o propósito de vinculá-la a um outro sentido além de abrigo ou agasalho, ela passa assumir uma outra dimensão” (1989, p. 98). Para ele, “o ato de vestir uma roupa típica de um determinado contexto ou situação significa transformar-se em veículo de um modo de ser” (p. 22). Não cabe, assim, trajar ingenuamente uma camiseta preta com a ilustração da capa de um álbum sobre o torso. Quem faz isso automaticamente se identifica ao grupo dos metaleiros, e o metaleiro que não faz isso pode ser visto com estranheza por seus pares, em alguns contextos.

Angélica Adverse (2014) estuda um processo afim a esse, quando analisa a aura adquirida pela camiseta amarela da seleção brasileira de futebol. Para a professora, essa peça tem sua significação construída historicamente, sintetizando uma gama de valores e conferindo a quem a porta uma sensação de pertencimento a um grupo. Ela acredita que o “jogo que se pratica na alma é aquele potencializado pelo amor ao time, pelo amor à camisa. A camisa do futebol é um artefato sensorial da nossa memória afetiva, ela é o símbolo de pertencimento que conduz o indivíduo à ideia de coletividade” (ADVERSE, 2014, p. 8). De forma análoga, a camiseta preta está associada também ao amor por uma banda e pelo estilo de vida metaleiro, cuja memória efetiva se representa por aquela peça de vestuário. Mais do que isso, há o fato de que ela confere a seu usuário a sensação de pertencimento à coletividade de que almeja participar. Assim, o metaleiro faz uma espécie de encenação de si mesmo, vivendo não um “jogo que se pratica na alma”, mas uma apresentação que se pratica, tanto no espírito quanto no corpo.

Para Adverse, a assimilação da camiseta amarela passa por uma percepção de que os jogadores que a usam são dotados de uma elegância, admirada pelo torcedor. Esse é um movimento de dupla direção, ou seja, se o torcedor se encanta esteticamente com a apresentação visual do jogador, é porque este capta em algum aspecto as preferências visuais de uma comunidade e a corporifica:

a inserção da ginga mestiça no futebol necessitava de um aparato de

simulacro: a assimilação dos padrões estéticos de sua contemporaneidade.

Portanto, não devemos nos esquecer da totalidade do sistema que integra esta arte do corpo à experiência da aparição no campo. Por isso, não podemos dissociar a elegância da jogada da constituição da aparência do jogador. Pensemos: quantos dândis o futebol brasileiro ainda apresenta em seu campo? Se, como dizia Balzac, a toailete dândi não consiste tanto na roupa quanto numa certa maneira de vesti-la, assim, para se compreender o valor de uma camisa de futebol, é imprescindível que reconheçamos as diferentes maneiras de vesti-la. Os gestos dos nossos jogadores contribuíram para mitificar a camisa da seleção brasileira de futebol porque apresentaram a nossa diversidade através da bola nos pés. (ADVERSE, 2014, p. 7)

É curioso que a autora mencione a importâncias dos gestos, quando se transfere essa reflexão para o heavy metal brasileiro na década de 1980, já que, na época, registros em filme de bandas de pequena circulação comercial eram pouco comuns. O fã, muitas vezes, só conhecia seus ídolos através de fotografias, de modo que o movimento podia ser uma preocupação secundária. As fotografias, como que em compensação, eram muito expressivas, e havia uma teatralidade inerente à composição visual do heavy metal.

Contraditoriamente, a construção do caráter afetivo de uma peça de vestuário na formação dessa composição marca também uma demarcação de identidade, embora esteja associada à percepção de uma exterioridade. Em sua análise, Angélica Adverse propõe

inicialmente que pensemos o futebol como uma das superfícies nas quais aparece o fenômeno da moda, uma manifestação entendida como legítima linguagem da modernidade por introduzir tantas rupturas e discontinuidades. A moda produz mimetismos pela assimilação do “outro”, daquilo que nos é diferente, e, portanto, apresenta simulacros. Contudo, esses simulacros guardam em si mesmos a marca de sua diferença em relação ao “outro” assimilado. Por isso se tornam autorreferentes. (ADVERSE, 2014, p. 1)

Através desse processo de autorreferenciação, assim, os indivíduos tanto assimilam um outro quanto se dão conta de sua individualidade, que, ao mesmo tempo, é fator de congruamento e chave para a inserção em um grupo. A moda, nesse caso, surge como mediadora em um contexto de tensão entre várias forças que existem em atrito. No caso do heavy metal, os mimetismos carregam ainda uma contradição, já que o processo de homogeneização é visto com ressalvas na perspectiva da rebeldia metaleira, que nem por isso deixa de construir seus próprios códigos de vestuário, que são assimilados pelo grupo.

Esse paradoxo é possível, em parte, porque, independentemente de outros fatores, a moda traz em si a marca da novidade, que, no caso do heavy metal, caminha próximo à irreverência, ou seja, o heavy metal

representa esse complexo sistema intrínseco ao fenômeno da moda. Entendemos por moda os processos de mudanças que apresentam o novo por intermédio de inovações políticas e culturais. É por meio do fenômeno da moda que assimilamos outros modos, e os assimilamos pelo processo citado anteriormente: o trânsito. O processo de identificação advém do desejo de mudança em direção a algo e, por isso, desencadeia assimilação e imitação. Quando imitamos ou assimilamos algo nos integramos ao diferente, e a moda é, em parte, responsável pelas novas aparências e pelos mimetismos globais que acarretam a assimilação de novas ideias, de práticas sociais. (ADVERSE, 2014, p. 2)

Assim, concluindo sua análise sobre a camiseta amarela para uma exposição sobre o tema, Adverse se dá conta de que

A presente exposição “Camisa 10” objetiva apresentar esse jogo que se constitui em nossas almas, em nosso processo de identificação com os gestos culturais. Esses gestos culturais não são purificadores nem separam raças, mas agregam os mais diferentes repertórios culturais. Ao vestir uma camisa podemos transfigurar um objeto do vestuário em moda porque podemos configurar novos significados e redefinir os seus modos de uso. (ADVERSE, 2014, p. 8)

Analogamente, trata-se, no caso da camiseta preta, não de um jogo, talvez, mas de uma agitada apresentação, nas quais se operam gestos culturais, também agregadores de repertórios culturais diversos, que dessa forma compõem novos significados partilhados por aquela coletividade e ao mesmo tempo expressam anseios individuais. O modo de uso, assim, é claramente redefinido através desse processo.

É evidente, em se tratando do heavy metal, que há uma tensão adicional nessa configuração da camiseta preta como elemento da moda, que está associada à inerente tensão que o estilo comporta entre mercado e autonomia, ou antes, entre o sistema produtivo e a condenação ao interesse comercial. Como rebelde, o metaleiro rechaça a lógica comercial, e umas virtudes da camiseta preta está justamente no fato de que ela é vista como um item que circula fora dos meios tradicionais de aquisição de peças de vestuário. Fato é, porém, que ela está também necessariamente ligada a esses meios. A existência da camiseta, obviamente, pressupõe a existência de toda a logística convencional de produção: licenciamento, confecção, criação de estampas, distribuição, venda. Por trás dessa engrenagem, por mais que o metaleiro almeje uma exclusividade e a manutenção de um círculo restrito, está, naturalmente, um sistema empresarial, cujo interesse não é ideologia ou rebeldia, mas a

ampliação de público e o aumento de vendas.

Em relação ao impacto causado pelas tensões entre diversos interesses atuantes sobre o vestuário, é interessante analisar como a própria camiseta amarela pode ser ressignificada e assim assimilada de formas diferentes. Quando, em meados da segunda década do século XXI, as ruas em grandes metrópoles brasileiras foram tomadas por multidões em disperso protesto, insatisfeitas com aspectos diversos da situação política e econômica brasileira, a camiseta amarela da seleção de futebol logo foi incorporada ao cenário dessas manifestações. Esse parecia um gesto natural, em uma população conhecida pelo apreço ao futebol: apesar de o uniforme da equipe esportiva pertencer a uma confederação privada, ele fora há muito incorporado no imaginário coletivo como um símbolo da brasilidade, que transcendesse o âmbito esportivo e não fosse estranho a outros cenários; à medida que os protestos se direcionaram mais especificamente, porém, ao Partido dos Trabalhadores, então envolvido em denúncias de corrupção, e à figura da presidente Dilma Rousseff, a camiseta amarela adquiriu outras conotações.

Apropriada por manifestantes contrários ao governo, que assim expressavam tanto sua percepção de serem merecidamente representantes de uma ideia de Brasil quanto davam pistas sobre a própria ideia de Brasil que consideravam válida ou legítima, a peça desviava-se de sua função de identificação de uma equipe esportiva. Em 2014 ou 2015, trajar o uniforme da seleção brasileira de futebol tornou-se necessariamente um gesto político, ainda que muitos observadores denunciasses a fragilidade desse gesto, visto como pouco mais que um modismo e a adoção de uma postura crítica pouco fundamentada e mal direcionada, uma vez que se voltava contra agentes específicos colocados em xeque, sem que houvesse um questionamento sobre estruturas de poder arraigadas no país, que estariam, elas sim, na base dos processos de corrupção. Aquela opção de vestuário indicaria tanto uma forma de ver quanto uma forma de ser visto. O torcedor eventualmente favorável ao governo ou mesmo desinteressado sobre a situação política não mais poderia impunemente se vestir de amarelo: a camiseta estava impregnada de ideologia, de novos significados.

Inerente a esse cenário, existe também um jogo comercial, envolvendo, por exemplo, a propriedade de logomarcas que serão gravadas sobre o tecido, entre outros fatores; quando, portanto, uma peça de vestuário se associa a uma ideologia, instaura-se uma cadeia produtiva, que interessa ao produtor, mesmo que ele se oponha àquela proposta. Os movimentos de contestação jovem sempre foram ameaçados por esse convívio entre a ideologia rebelde e o interesse comercial. Esse perigo é evidente quando se observa a apropriação da ideologia

hippie pelo mercado, que, nessa tensão entre rebeldia e consumo, age “transformando em “doces aliados” todas as correntes que lhe são contrárias. E a indústria da moda, principalmente esta, tem sido o principal instrumento de descaracterização dessas correntes” (CORRÊA, 1989, p. 21). Corrêa mostra que

Se, antes da expansão industrial do após-guerra, a moda em sua concepção tradicional representa unicamente a expressão de um valor das classes dominantes, depois disso ela passou a significar o acesso a outros valores não mais exclusivos daquelas classes. (CORRÊA, 1989, p. 98)

Isso não significa, por outro lado, que esses valores dominantes se coloquem fora do campo. Ao contrário, a cadeia produtiva continua funcionando do sentido de neutralizar vozes transgressoras.

É fato que, na “indústria do vestuário especificamente, os objetivos estão mais próximos dos lucros do que da necessidade que o povo tem de se agasalhar ou simplesmente estar vestido” (CORRÊA, 1989, p. 23). A camiseta preta, a calça jeans, o coturno, enfim, os elementos que compõem a estética metaleira, ao mesmo tempo em que expressam uma postura rebelde e são de certa forma necessários para a estruturação do movimento, criam o risco de uma anulação ou mesmo de uma negação ideológica, uma vez que

Os artistas do mundo da música popular, ao adotar modelos de roupa fora dos padrões convencionais, sem querer estão ajudando a codificar um novo padrão de roupa, o qual, por sua vez, se estiver fundado na adoção de uma postura à margem das convenções anteriores (por um movimento social), passará a representar um novo conteúdo. Conteúdo este que, expropriado pelas multinacionais do tecido, de pigmentos e corantes ou, simplesmente, pelos autores de moda, acabará sendo imposto ao mercado como um gosto predominante. (CORRÊA, 1989, p. 78)

Tupã Corrêa analisa esse processo na destruição do movimento hippie:

É claro, ao ser todo o conjunto assumido como um sistema orientador de produtos a ser consumidos, foi, por um lado, perdendo sentido enquanto código da resistência e, por outro, sendo todo ele disseminado como um estilo de vida a ser consumido por um número cada vez maior de pessoas, as quais, certamente, não estariam tão preocupadas com a resistência aos padrões que levavam à violência (além dos relacionados especificamente com a guerra), quanto principalmente com os objetos que desejavam consumir. (CORRÊA, 1989, p. 20)

Diante desse quadro, o autor conclui que,

Como vimos, o rock é um gênero musical que se desenvolve e se estabelece a partir da ruptura com os padrões existentes, não só na música, mas em todas as formas paralelas de expressão. Além da música, por exemplo, a principal delas é a roupa. É essa mesma roupa que, codificada pela mídia, passa a ser difundida como um suporte necessário da música. Depois, decodificada pelos agentes do mercado cultural, passar a ser vista e entendida a partir do significado que lhe imputam. Nesse sentido, acaba transformada em modelo de consumo padronizado, necessariamente vinculada ao estilo musical que a determinou. (CORRÊA, 1989, p. 100)

Em sua expressão intersemiótica da rebeldia metaleira, a camiseta preta traz também o que se poderia chamar de uma situação interideológica. Como outros elementos que integram o universo do heavy metal, ela se coloca em um ponto de tensão, nesse caso, em um ponto de tensão entre a bandeira, entendida como aquilo que se anuncia como diferença e resistência, e o produto, entendido como aquilo que se insinua como massificação e assimilação. Indiferentes a esse embate, os metaleiros constroem seus parâmetros estéticos, acreditando, com isso, assumirem e fortalecerem uma postura combativa diante das forças sociais e econômicas que tentam neutralizar qualquer dissonância, através de assimilação de elementos do vestuário jovem. Resolver esse impasse é uma ação de importância questionável: diante da força persuasiva da cadeia de consumo, a inserção de uma tensão é em si uma demonstração significativa de desafio.

OUTROS CONFLITOS: DEMO TAPES, FANZINES E MÚSICA FEITA A MÃO

Surgida a partir da crença popular de que “a prostituição é a mais antiga das profissões”, circula socialmente uma anedota, segundo a qual “a profissão é a mais antiga das prostituições”. É claro que, na vida real, o ato de professar, do qual deriva o termo “profissional”, está ligado à militância por uma causa em que se acredita profundamente, e, nesse sentido, caberia ao profissional ser profundamente compromissado com seus valores éticos. O humor da paródia sobre prostituição e profissão está justamente na denúncia contra os limites desse compromisso. Muitas vezes, a perspectiva de grande compensação financeira, ou, pior, a efetivação dessa compensação, desperta a ganância em um profissional, e os dividendos monetários usurpam o lugar de outros interesses, reduzindo a ferramenta de obtenção de riqueza material o que antes era feito por amor e apego a um projeto de vida e

ação social. Em outros casos, não se trata de ganância, mas das próprias circunstâncias opressoras de atuação, que, forçando o profissional, no caso, o artista, a acatar concessões, resultam em uma deturpação de um compromisso até então caracterizador de uma obra.

Em seu surgimento, o heavy metal brasileiro tinha como motivação quase que exclusivamente o desejo inocente de se produzir música, de se participar de apresentações, de se tocar uma guitarra. Tornar o heavy metal um meio de subsistência era um projeto vago e idealizado; fazer dele um meio de obtenção de riqueza era quase impensável. Esse espírito foi bem representado em alguns versos de uma canção chamada “A chave é o show”, que a banda A Chave do Sol registrou em seu álbum *The Key*, de 1987, e que já fazia parte de seu repertório em apresentações:

Não quero beber água em cristais
Nem ter guarda-costas por onde quer que eu vá
Não quero primeira páginas nos jornais
Nem ter videoclipes na TV

Nesses versos, A Chave do Sol sintetizava o que, no imaginário da década de 1980, era associado à ideia de sucesso comercial. A letra da canção retratava um estilo de vida que era associado ao estrelato e que, de fato, inicialmente não estava em pauta no caso da maior parte das bandas brasileiras. Embora se tenha trabalhado muito por isso, foi surpreendente que algumas tenham de fato alcançado notoriedade, e, a partir de um olhar retrospectivo, é natural que isso tivesse acontecido, à medida que o movimento se estruturou e os próprios músicos evoluíram artisticamente. “A Chave é o show” captava um compromisso internalizado, que era também anterior a esses avanços, e com o qual muitos jovens músicos se identificavam.

Se a autenticidade dessa origem era inquestionável e permaneceu sempre forte e presente no heavy metal, protegendo-o, inclusive, ainda que apenas parcialmente, da influência ideológica do mercado, nem por isso ela deixa de ser uma manifestação de pueril e resultar em algumas contradições. Se esse caráter pueril é também singelo e tocante, nem por isso ele impede que a presença das bandas em um mercado provoque consequências sobre o espírito metaleiro. O próprio álbum *The key*, que trazia um lado com canções em inglês e outro com canções em português, era uma tentativa d’A Chave do Sol de inserção no grande mercado. Com números tradicionais de seu repertório, blues, canções que se aproximavam do heavy metal de arena norte-americano, o álbum, embora de grande qualidade, parecia uma investigação sobre os caminhos mais promissores do ponto de vista comercial. O próprio

título parecia um indício disso: se suas várias acepções ele mostrava que a banda era mais do que capacitada para acertar o tom tanto nas performances quanto na atmosfera das canções, insinuava também que a chave para o sucesso é mais misteriosa e menos dependente de esforço e desejo, menos dependente de mérito do que a propaganda ideológica do sistema de consumo tenta dar a entender que é.

De fato, pode-se dizer que *The key*, a grande aposta d'A Chave do Sol, representou o fim da banda: renomeada The Key, em uma clara insistência na estratégia de sedução do mercado internacional, a banda gravou apenas mais um álbum, pouco conhecido, mesmo pelos fãs, lançado apenas em 1990, quando o movimento metaleiro já se reestruturava em outras bases no Brasil. Outras bandas de inquestionável mérito artístico passaram por experiências semelhantes. É conhecido o caso do Inox, banda que surgiu em meados da década de 1980 como grande aposta do heavy metal na conquista de um espaço na grande mídia. Com um álbum histórico e bem produzido, músicos de padrão internacional e o apoio de uma grande gravadora, fato raríssimo naquele contexto, o Inox pouco fez. Após receber algumas resenhas favoráveis em revistas especializadas, a banda se dissolveu no cenário, sem que se tivesse notícias de apresentações ou outras gravações.

Até mesmo os mineiros do Overdose, uma das bandas mais queridas e tradicionais em todo o cenário metaleiro do Brasil, enfrentou dificuldades no contato com o universo comercial. Seus álbuns, após a ascensão do Sepultura, com quem dividiram o trabalho de estreia, foram sempre de excepcional qualidade na composição, execução e produção, mas se caracterizaram por uma diversidade estilística que em alguns momentos pareceu a alguns fãs uma tentativa de descoberta da estratégia que levaria a banda a um sucesso comercial internacional, descoberta esta que não aconteceu, embora a banda, em mercados alternativos, tenha conquistado seu justo reconhecimento em vários países. Ainda assim, em certo período, a passagem aparentemente arbitrária do heavy metal tradicional para o experimentalismo, do experimentalismo para um rock mais comercial, deste para o thrash metal, para então haver uma volta às origens, era vista com alguma melancolia: o Overdose se provava em vários campos, e muitos fãs nutriam a sensação de que, se o sucesso fosse uma recompensa que se obtém através do merecimento ou de uma virtude diferenciada, era o Overdose que se deveria ter tornado a referência internacional do heavy metal mineiro internacionalmente.

Em outro campo dessa discussão, está o caso do Sarcófago, assim descrito por Pat, fundadora da Cogumelo Discos, no documentário *Ruído das Minas*: “O Sarcófago; eles são uma banda *cult*. Eles não estouraram como o Sepultura, mas têm toda uma história consistente

e de influenciar bandas da Europa, o que eu acho riquíssimo, dentro do estilo deles, naturalmente”. É importante a menção dela à consistência, uma característica que faz bom par com a integridade, um valor que sempre esteve na pauta do heavy metal e que, no contexto do mercado musical, pode também ser associada à postura pueril sobre que cantava A Chave do Sol, ao desaparego a cristais, guarda-costas e videoclipes; acima de tudo, à manutenção tanto de uma visão crítica a respeito do *status quo* quanto de um apego à música como um valor em si.

Afinal, uma característica amadora está na raiz do heavy metal brasileiro. Nos primeiros anos do movimento, as próprias apresentações ou as fitas de demonstração, mais conhecidas como *demo tapes*, eram a forma principal de divulgação das bandas. Uma boa *demo tape* seria gravada em estúdio profissional, com a contribuição financeira de amigos e dos próprios membros da banda, mas isso não garantia a melhor qualidade sonora: feitas com pouco conhecimento técnico por parte dos músicos e pouco preparo para o heavy metal por parte de produtores, que nem sempre se engajavam com afinco na tarefa, essas gravações eram depois copiadas domesticamente e repassadas a amigos, que faziam suas próprias cópias e davam sequência à corrente. Em geral, a fita a que o fã teria acesso conteria uma gravação de quarta ou quinta geração, o que significava uma significativa perda de qualidade em relação ao registro original. Mesmo assim, as *demo tapes* seriam cultuadas e preservadas como relíquias.

A divulgação das bandas e de apresentações quase sempre era feita através da fotocópia de folhetos datilografados, com adornos feitos manualmente e inserção de fotografias. Em um processo semelhante ao das *demo tapes*, esses *releases*, como eram chamados, eram divulgados através de uma cadeia de cópias, cuja qualidade diminuía sensivelmente a cada nova geração. A versão a que o fã teria acesso frequentemente teria a legibilidade comprometida, e as fotos podiam ter sido reduzidas a borrões sobre o papel. Não obstante, foi assim que muitas notícias circularam, e a Rock Brigade, o principal veículo de divulgação do movimento metaleiro, nasceu como um fanzine fotocopiado. Na segunda metade da década de 1980, a publicação já contava com uma estrutura profissional, embora não comparável à de grandes editores. Isso não impediu que a Rock Brigade exercesse sua influência. Ao contrário, foi a mais duradoura das publicações da época e, ironicamente, perdeu representatividade à medida que se tornou cada vez mais profissionalizada.

Fica claro que o contato com a mídia massiva interferiu na identidade do heavy metal brasileiro em diversos níveis. Em um movimento marcado pela postura de desafio e o exercício motivado pela paixão, o amadorismo carrega uma aura de aventura e coragem.

Mesmo comprometidas por dificuldades técnicas, as *demo tapes* e os *releases* traziam um elemento intangível que era sedutor àquele público em particular. Esse romantismo, por outro lado, é incompatível com outras ambições do movimento: há que se garantir um público para as apresentações, para os álbuns, para as revistas. Toda essa produção só faz sentido se houver quem a deseje, e a conquista desse público depende de comércio e publicidade. Há que se resolver o problema da subsistência dos músicos, ou eles estarão indefinidamente condenados a tratar a música como simples passatempo, condicionado a outras exigências.

Os diversos espaços sociais pelos quais o heavy metal circula são sempre marcados por um conflito. Para que a rebeldia tenha o alcance necessário para que faça efeito, deve-se valer dos mesmos mecanismos de difusão em massa dominados pelas próprias ideologias que se pretende combater. Estabelece-se, assim, um território de confronto de posturas, no qual não há uma igualdade de forças, uma vez que a visão de mundo metaleira se choca com todo um sistema produtivo, estruturado e universal. Dessa forma, em sua inserção no universo do consumo, o heavy metal se coloca em uma posição de potencial fragilidade. Por outro lado, a percepção de que o enfrentamento se dá contra um poder opressor, mesmo que este seja imensuravelmente influente, desperta no metaleiro um senso continuamente renovado de valentia e um ardor rebelde sempre revigorado. Há, é verdade, uma inocência na crença na sobrevivência da integridade dentro da comercialização da cultura, mas, em um sistema caracterizado pela manipulação, a própria inocência há de ser celebrada.

CAPÍTULO 4:

Espaços simbólicos de circulação do heavy metal

EIXOS TEMÁTICOS

Na concretização do heavy metal brasileiro, como ao longo da história da literatura, alguns temas foram sempre recorrentes e estruturadores: a pátria, o amor e a espiritualidade. A pátria, desde a Grécia Antiga, foi mesmo um elemento definidor da cultura nacional, o que se percebe muito claramente no caso do Brasil, onde a literatura romântica definiu uma autopercepção ufanista, que é abraçada ou criticada, mas nunca colocada fora de um papel de referência. Esse tema se desdobra na discussão sobre a guerra, recorrente no heavy metal. O amor, outra importante vertente temática, traz subjacentes as concepções morais de uma cultura e, em um mundo onde as mulheres quase sempre foram colocadas em um papel de subalternidade, deixa transparecer também as visões de feminilidade presentes nas sociedades. Finalmente, a espiritualidade é determinante no mundo ocidental, comumente de forte tradição cristã, o que foi sempre um elemento fundamental na história. Como em outros aspectos da cultura, no heavy metal brasileiro da década de 1980 esses temas estiveram em pauta, e sua análise revela aspectos fundantes do movimento.

REPRESENTAÇÕES DA NACIONALIDADE NO HEAVY METAL BRASILEIRO

É bem documentada e estudada a associação entre o ambiente e o Brasil, o que gera impactos sobre o heavy metal da década de 1980. Ao longo da historiografia literária brasileira, as representações da natureza sempre estiveram associadas a concepções em voga sobre o país. Desde a chegada dos colonizadores portugueses até o início do século XXI, a indagação sobre a identidade nacional esteve presente como pano de fundo ou tema principal de obras diversas. No caso do heavy metal, a questão da nacionalidade se tornou central, em função do ineditismo do movimento e do momento singular que o Brasil atravessava, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista econômico. As bandas em atividade naqueles anos muitas vezes mergulharam direta ou indiretamente nessa questão. Cabe, portanto, retomar as construções da representação nacional brasileira e analisar a forma como elas interferiram no heavy metal.

Um exemplo pertinente dessa interferência é a capa do LP *...conscience...*, do Overdose, lançado em 1987. Exposta em uma capa dupla, um luxo quase inédito no movimento metaleiro da época, a imagem, de autoria do artista belo-horizontino Fernando Vignoli, tem, esteticamente, um cunho surrealista e, tematicamente, incorpora vários

elementos ligados a uma tradição ufanista brasileira. A base da ilustração é a bandeira brasileira, que, em ondulação, toma a forma do mar de morros tão típico da paisagem mineira, compondo um cenário verde, que se estende ao horizonte, acompanhado, de ponta a ponta, ao fundo, pela silhueta de uma grande cidade, com altos edifícios. Comparável a Belo Horizonte quando vista de suas áreas mais montanhosas, essa cidade poderia ser também alusiva a uma grande metrópole, possivelmente ao Rio de Janeiro, como seria visto por um navegante que se aproximasse à noite.

Essa interpretação é reforçada, na face direita da imagem, por uma chamativa figura feminina nua, que está deitada como uma banhista e maquiada dentro de um padrão de beleza extravagante, semelhante ao das famosas Garotas do Fantástico, que faziam parte do imaginário erótico nacional na época. Dos mamilos e da região púbica, áreas erógenas mais evidentes no corpo da personagem, emanam pequenos relâmpagos, como a anunciarem uma promessa de êxtase. Esses relâmpagos emanam de outros pontos da ilustração também, como a demarcar uma circulação de energia na paisagem retratada. Ainda na face direita, que corresponde à capa frontal do LP, quando exposto para venda, há uma representação flutuante do globo terrestre, retratado em tal posição que a América do Sul ocupa um ponto central.

Uma outra figura nua, dessa vez masculina, também com relâmpagos emanando de sua região púbica, destaca-se na face esquerda da capa, em um mergulho em direção ao círculo azul da bandeira nacional, em que o lema “Ordem e progresso” foi substituído pelo nome da banda. Uma rua com casario simples e até decadente, possivelmente alusivo tanto às cidades históricas mineiras quanto a regiões então esquecidas de Belo Horizonte, onde se desenvolveu o heavy metal na cidade, ocupa a extremidade esquerda da imagem. Ao fundo, ergue-se no céu noturno e estrelado uma gigantesca lua, mais semelhante, talvez, a Júpiter, maior planeta do sistema solar, visível a olho nu e associado a várias divindades em culturas diversas, mais marcadamente a Zeus, na mitologia grega. Essa faceta astronômica confere à paisagem retratada uma característica cósmica, isto é, universalista e poderosa.

No centro da imagem, só claramente perceptível quando a capa é inteiramente aberta, põe-se no horizonte um astro vermelho, alusivo ao Sol, a Marte, talvez até ao próprio orifício no centro do disco de vinil, já que, na mesma área da imagem, um cogumelo nuclear se ergue, mas não de forma ameaçadora, e, como não há destruição, pode-se associar essa poderosa manifestação de energia à soma das forças em jogo na imagem, entre as quais está o poder do Overdose, cujo nome de fato indica também uma espécie de explosão, de êxtase. É possível que a imagem do astro poente, alusiva a um novo dia, seja interpretada como um sinal de

mudanças, de instauração de uma nova ordem, em que Brasil e Overdose presumivelmente ocupariam uma posição de destaque e liderança. Apesar de se dizer, em “Rebellion”, uma das canções do álbum, que a nação “ensina a esperar por um futuro que parece sempre se dissipar”, percebe-se uma postura de desafio, de coragem e de otimismo. A ideia do Brasil como “o país do futuro”, sintomaticamente inaugurada pela obra de um estrangeiro, o escritor austríaco Stefan Zweig, e incorporada à autoimagem brasileira, parece ganhar credibilidade.

Há nessa visão uma concepção claramente idealizada sobre o país. A exploração da sensualidade, das belezas naturais, da agitação social na noite urbana, todos esses elementos fazem parte de um imaginário, por assim dizer, turístico do país. Cabe destacar que *...conscience...* foi uma aposta ousada do Overdose no mercado estrangeiro. Nesse sentido, representa uma tentativa de tornar sedutor ao público internacional o que o Brasil tinha a mostrar. De certa forma, essa era também uma questão de sobrevivência, já que nada indicava a viabilidade de um mercado sustentável para o heavy metal no Brasil. Esse rompante nacionalista, portanto, estava inserido na perspectiva de uma tentativa de estabelecimento de colônias metaleiras em outros países.

Não obstante, o trabalho gerou alguma controvérsia. Segundo Fernando Vignoli, ele e a banda foram convocados pela Polícia Federal a prestar esclarecimentos sobre a capa do disco. Conta o artista que o uso da bandeira nacional como base do cenário e principalmente a substituição do lema “Ordem e progresso” pelo nome “Overdose” despertou inquietude em alguns observadores. Indagados, artista e banda negaram qualquer intenção ofensiva e levaram adiante o projeto, mesmo temerosos de represálias. Além do incômodo representado pelo termo “overdose”, alusivo ao uso de narcóticos, havia a preocupação de que a mudança do lema expressasse posturas antinacionalistas. Esse anedótico episódio ilustra pertinentemente os melindres ainda muito vivos no Brasil em processo de redemocratização, mesmo que não houvesse justificativa clara para isso.

Há na capa de *...conscience...* a ideia de um país para exportação, reforçada pelo ponto de vista em que o observador é colocado, que é um ponto de vista exterior, de quem está de fora da cena. Isso contribuía para uma elevação da autoestima do fã brasileiro, que, sendo também levado a enxergar a produção de seu próprio país de uma perspectiva nova, podia perceber potenciais até então ignorados. O título do álbum talvez fizesse menção a uma consciência cósmica voltada para a construção de um mundo melhor, mas representou também uma tomada de consciência de que o heavy metal brasileiro de alguma forma se propunha a abandonar um espaço de submissão e existir no cenário internacional em

igualdade ao de qualquer outro país tido como mais dominante.

Para isso, avanços foram feitos no campo poético-musical também, embora os efeitos comerciais tenham sido mais tímidos do que o desejado. A música era sofisticada e original, exigindo alto nível técnico dos músicos, especialmente do guitarrista Cláudio David, já na época há muito reconhecido como um virtuoso, um dos mais capacitados do cenário brasileiro. As letras tratavam de assuntos de interesse universal, como as guerras, os descaminhos do progresso e as contradições sociais do sistema capitalista. Mais significativo era o fato de que eram cantadas em inglês, o que representava uma mudança de orientação por parte da banda, que até então era conhecida pelo apego ao idioma natal. De fato, também os textos do encarte eram em inglês, em uma sinalização ao mercado estrangeiro.

Tantas ideias novas em um mesmo lançamento, uma raridade na cultura de qualquer país e em qualquer modalidade, tornaram difícil sua assimilação pelo público metaleiro, e a circulação internacional também não foi a desejada, principalmente por dificuldades logísticas diversas. Prejudicado ainda por uma prensagem duvidosa em vinil, problema comum a vários álbuns da época, *...conscience...* gerou alguma polêmica: foi um álbum festejado por alguns e tido como de audição difícil por outros. Considerando-se suas muitas contribuições ao movimento metaleiro e até à música brasileira de forma geral, cabe uma sensação de que o Overdose não recebeu o reconhecimento devido por esse trabalho. A banda continuaria seu caminho por muitos anos, mantendo uma postura de constante reconstrução de sua identidade, mas seria *...conscience...* o trabalho a manter com o passar dos anos uma aura de originalidade, que se manifestava em vários aspectos, da construção das letras à concepção nacionalista da capa.

Em um movimento afim, mas com características diferentes, caminharam os cariocas do Dorsal Atlântica, em seu EP *Cheaptapes from Divide and Conquer*, lançado em 1988. Destinado ao mercado internacional, o disco teve comercialização limitada no Brasil, sendo vendido pelo sistema de reembolso postal, então usado para transações intermunicipais. *Cheaptapes* representava uma melancólica aposta em uma possibilidade de carreira internacional, já que, no final da década de 1980, o heavy metal nacional oferecia poucas perspectivas como carreira profissional. Assim, o EP se compunha por cinco canções, todas elas versões em inglês de canções que o Dorsal Atlântica já gravara em português. Em alguma medida, o repertório em inglês representava uma concessão por parte da banda, cujos trabalhos sempre haviam sido compostos em português, de forma não alheia à tendência à adoção das letras em inglês, que gerava polêmica no meio. Diferentemente de muitas bandas,

que seguiam ingenuamente intuições, o Dorsal Atlântica sempre se fizera notar por posturas conscientes e engajadas, e a afirmação da brasilidade era uma de suas marcas, o que se refletia nas letras em português.

As canções de *Cheaptapes* eram oriundas de *Dividir e conquistar*, álbum marcante que a banda lançara meses antes e que desde então se configurara como uma referência definitiva no heavy metal brasileiro. Extraído de uma famosa citação atribuída ao imperador romano Júlio César, o título do álbum faz referência ao próprio movimento metaleiro, então tumultuado, devido a embates internos entre os apreciadores de várias subdivisões do estilo, como o black metal, mais extremo, o hard heavy comercial e o nascente metal melódico. Surgia um intercâmbio também entre os metaleiros e os apreciadores de outros estilos, como o punk, o hardcore e o new wave. Embora seja retrospectivamente evidente que esse trânsito fosse já um indício de desgaste do próprio heavy metal e de flexibilização de suas fronteiras, ele foi incompreendido, o que gerou muitas questões, com as quais o público não estava preparado para lidar. Na visão presente no trabalho do Dorsal Atlântica, o heavy metal como movimento deveria enfrentar as disputas internas e se reafirmar como unidade, mesmo que acatando a diversidade. O título do álbum, portanto, representa um alerta contra esse perigo, discutido explicitamente em uma das canções, “Metal desunido”.

Como *...conscience...*, *Dividir e conquistar* representou uma proposta extrema de criatividade. A Heavy Discos, selo responsável pela produção de ambos, surgia nesse momento como o mais criterioso do cenário. Embora sonoramente as canções se aproximassem de vertentes mais velozes e ruidosas do heavy metal, eram complexas, com muitas variações internas e longas, apresentando-se efetivamente como suítes metálicas. Através de um esforço inédito de produção e masterização, o disco ganhou uma sonoridade seca, muito nítida, que permitia a apreciação de cada detalhe da elaborada performance dos músicos. Seria essa *secura* a perfeita representação fônica da relevância temática das letras do álbum, já que, em “Violência é real”, descreve-se o som do disparo de uma arma como “um ruído seco”. Gutural mas claramente enunciadas por Carlos Vândalo, as letras das canções soavam também como o estampido de um tiro. Lidavam com a tortura, a violência urbana, a pobreza das ruas, o descaso com idosos, o peso do passado, todas essas questões urgentes no Brasil do final do século XX, embora dificilmente estivessem em ampla circulação social. Antes, ocupam o espaço do que é silenciado, do tabu. Assim, embora estivessem ausentes símbolos nacionais, como a bandeira, uma concepção crítica, combativa, de brasilidade se fazia perceber em *Dividir e conquistar*.

Transferir esse nacionalismo combativo para *Cheaptapes from Divide and Conquer* exigiria uma percepção delicada da brasilidade. Carlos Lopes, mais lembrado como Carlos Vândalo, principal idealizador do Dorsal Atlântica, eficientemente cumpriu essa missão na capa do EP, através de uma cadeia antropofágica. A região central da capa é dominada por um grande retângulo dentro do qual se inscreve um antigo mapa do território brasileiro, à moda das representações europeias dos séculos XVI e XVII. Tal escolha poderia sugerir a adesão a uma perspectiva internacionalizante do país; o mapa mostrado, entretanto, é cercado por outras imagens da iconografia colonizatória, que mostram principalmente cenas de índios. Tais ilustrações, publicadas pela primeira vez em obras associadas à chamada literatura de viagem, como *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden, foram no século XX ressignificadas pelo Modernismo e outros movimentos que propunham uma releitura da relação entre o Brasil e a colonização, uma releitura em que a hierarquia entre colonizador e colonizado seria rompida e até invertida, como propunham os adeptos da literatura antropofágica, na década de 1920.

Assim, *Cheaptapes from divide and conquer* surge com uma postura desafiadora diante da força do mercado internacional, postura esta clara na imagem escolhida para adornar a contracapa, a reprodução de uma famosa gravura presente na obra de Hans Staden e que ilustra justamente um banquete antropofágico. Tal proposta se completa na escolha dos tipos usados para compor o título na capa principal, alusivos à capa do álbum *Cheap Thrills*, da banda Big Brother and the Holding Company, famosa, entre outros motivos, por ter contado com Janis Joplin como vocalista. *Cheap Thrills*, álbum famoso por sua sonoridade poderosa e experimental, sem dúvida é uma influência presente no som do Dorsal Atlântica, de modo que é pertinente esse reconhecimento, ao mesmo tempo que, nesse jogo de apropriações, a banda opera uma inversão de perspectiva: se, na versão em português, “dividir” é o termo que pesa no título, expressando uma crítica às fragilidades do movimento metaleiro brasileiro, na versão inglesa é o outro termo que ganha destaque, surgindo o Dorsal Atlântica no papel de conquistador.

Diante desses exemplos, fica evidente a relação conflituosa que o heavy metal brasileiro estabelece com a tradição nacionalista. Idealizada pelos românticos, no século XIX, em grande extensão a partir de relatos de viajantes europeus do século XVI, a nacionalidade brasileira foi colocada em debate em diversos outros momentos, notadamente na década de 1920, quando os modernistas propuseram novas interpretações da influência indígena e abriram caminho para um nacionalismo mais crítico, em relação tanto a si mesmo quanto ao colonizador. Ao longo da história brasileira, essas diferentes formas de se encarar a

nacionalidade foram apropriadas por diferentes grupos e serviram a diferentes projetos de poder. No caso do heavy metal, embora se perceba mais evidentemente uma adesão a uma visão crítica de nacionalidade e de relacionamento com culturas hegemônicas, estão também presentes traços de visão idealizadora, romântica, glorificadora das belezas nacionais e da força do Brasil.

REPRESENTAÇÕES DA FEMINILIDADE NO HEAVY METAL BRASILEIRO

Quem manuseasse o histórico LP *...conscience...*, do Overdose, lançado em 1987, não poderia deixar de perceber as ondas eróticas que reverberavam no trabalho. Uma sedutora figura feminina deitava-se nua, com o braço esquerdo sensualmente jogado por trás da cabeça. Os olhos fechados e maquiados ao gosto da época acompanhavam lábios vermelhos entreabertos, compondo uma expressão sugestiva de volúpia. Relâmpagos que emanavam dos seios e da região púbica completavam essa construção luxuriosa. Entre os agradecimentos, impressos no interior da capa, a banda citava amigos, familiares, os fãs e, significativamente, “as garotas e mulheres de toda parte”. Subentendida nessa mensagem, está uma clara afirmação da masculinidade e de virilidade, atitude que poderia ser considerada irreverente dentro padrões de conduta ainda moralistas então vigentes. Adicionalmente, esse agradecimento ainda mostra muito sobre como a figura feminina era vista no movimento metaleiro. Ao agradecer separadamente aos fãs e às mulheres, a banda expressa a distinção inerente aos dois grupos, ou seja, deixa evidente que o grupo masculino, o dos fãs, e o grupo feminino são entidades claramente diversas. Essa abordagem indica em grande parte o papel que a mulher, em várias representações, desempenhou no heavy metal brasileiro da década de 1980.

A mulher teve um papel periférico no heavy metal, não só brasileiro, o que é surpreendente por pelo menos dois motivos. Em primeiro lugar, considerando-se o caráter masculino, viril e jovem do movimento, seria esperado que manifestações de desejo sexual, de amor incondicional, de apreciação da beleza, temas recorrentes em toda a história da literatura, fossem comuns também, mas isso não ocorre. Em segundo lugar, e principalmente, há um descompasso entre essas lacunas e o momento histórico em que se desenvolveu o heavy metal brasileiro. As conquistas femininas das décadas anteriores, principalmente com o movimento feminista das décadas de 50, 60 e 70, contribuíram para uma ressignificação de papéis de homens e mulheres e outras mudanças de comportamento, como uma maior

liberdade sexual. Apesar disso, essas transformações deixaram poucos efeitos perceptíveis no heavy metal.

Quando se observam as raízes da moderna música popular em associação com a poesia, o papel da figura feminina é determinante e abrange questões que vão além da mulher em si. Observe-se, por exemplo, o caso das cantigas medievais portuguesas de influência provençal, também conhecidas como cantigas de amor. Como se sabe, as trovas medievais portuguesas, produzidas em sua maioria entre os séculos XII e XIV, estão na base da música popular moderna. Corporificam muito não só do gosto estético, mas também de concepções de mundo, hábitos, enfim, da cultura da época. Receberam, entre outras, a influência da Provença, refinada região francesa então tida como centro cultural. Embora compostas pudessem dizer que exclusivamente por homens, o que já pode ser um dado significativo para análise, essas cantigas registraram ideias de mulher que estão na base de concepções mais modernas sobre o tema.

Em “Quero eu, em maneira de provençal, fazer agora este cantar de amor”, por exemplo, D. Dinis constrói o que se pode considerar um tripé que sustenta a concepção ocidental de mulher, que se repete em toda a historiografia. Nos vinte e um versos que compõem a cantiga, o autor lista as características tidas como virtudes da mulher amada. Em uma manifestação de autoconsciência poética, D. Dinis não dialoga diretamente com sua dama, mas se propõe a descrever a cantiga em que a desejaria descrever, o que constitui um inteligente uso da metalinguagem, já que as convenções tanto textuais quanto sociais da época não abriam espaço para que o poeta se dirigisse diretamente à figura feminina. Assim, ele diz querer fazer um cantar de amor “à moda provençal”, ou seja, segundo uma tradição de requinte formal e recato amoroso, na qual o trovador se esmera na proteção da reputação de sua amada, que, por sua vez, age com absoluta discrição.

O poeta segue o código de conduta dele esperado. Louva a figura feminina, cujas virtudes ele julga superiores às de todas as outras mulheres. Ela é inocente, já que o poeta diz “Em minha senhora Deus não pôs mal”. É modesta, alegre e sincera, além de surpreendentemente culta, pois demonstra “bem falar”. Conhece o seu lugar no jogo social: “se deve, mostra senso ou desdém”. Nessa linhagem poética, não há espaço para se abordar a sensualidade, já que as convenções provençais proibem a erotização do amor, mas D. Dinis fala em um “rir melhor, com mais humor/ que outra mulher”, que, a alguns ouvidos, pode soar como indicativo de uma atitude naturalmente sedutora. Embora não se manifeste no texto a coita amorosa, ou seja, a expressão do sofrimento causado pela impossibilidade de

concretização do amor, D. Dinis preserva essa tradição, já que o texto não oferece contrapartida da mulher, que pode ser simplesmente o objeto de discreta observação por parte da figura masculina.

Assim, percebe-se a importância do trecho central da primeira estrofe, em que o poeta declara: “honra e beleza nunca vi igual,/ nem bondade”. Honra, mais do que à reputação da dama, remete o leitor às ideias de virgindade, pureza, castidade, que cabe ao trovador respeitar e, à mulher, preservar. A beleza fala por si. Sua ausência é impensável na idealização assumida pelos trovadores. Quanto à bondade, pode-se, com alguma extrapolação interpretativa, associá-la à religiosidade. Tem-se, dessa forma, o tripé de virtudes que compõem um ideal feminino que marcaria toda a cultura ocidental: virgindade, beleza e religiosidade. A mulher desejável deveria preencher os três requisitos, sob pena de rejeição ou outras punições em caso de desobediência a algum desses parâmetros. Apenas como exemplo e sem nenhuma pretensão ao registro de um estudo amplo sobre o tema, podem-se trazer nomes como os de Capitu, Lucíola, Luíza, Luzia, Isabel e os de tantas outras personagens femininas que, na história da literatura, participaram de narrativas em que foram literal ou simbolicamente punidas por abdicarem da bondade, da virgindade ou da beleza.

No próprio contexto das cantigas medievais, esse comportamento punitivo é muito facilmente percebido. Em uma divertida cantiga satírica, provavelmente data do século XIII, João Garcia Guilhade se dirige a certa D. Feia, que se queixou de nunca ter sido agraciada com uma trova em sua homenagem (VIEIRA, 1987, p.166). O trovador parece admitir a falha, “embora já tenha trovado muito” e reconhece o desejo da personagem feminina, aparentemente se dispondo, por isso, a realizar o desejo dela. Quando, porém, o texto atinge um momento climático, em que se esperaria que uma declaração de amor fosse inserida, o leitor é surpreendido com uma sequência de ofensas, que funcionam como o refrão da cantiga: “dona feia, velha e maluca!”. A falta da beleza talvez representasse, para a personagem feminina, a impossibilidade de ser homenageada em uma cantiga, mas é seu comportamento ousado que a torna alvo da acidez do poeta. Ao se queixar de nunca ser louvada em um cantar, ela manifesta um desejo e um interesse amoroso, rompendo o código de recato a que era submetida. É, portanto, punida com a alcunha de “Dona Feia”.

De forma mais sutil e com a delicadeza do grande poeta que é, o próprio D. Dinis se dedica a esse tema, em uma conhecida cantiga de amigo (D.DINIS, 1995, p. 96). Como é comum nessa modalidade de cantiga, o texto consiste em um diálogo entre uma jovem e entes na natureza, no caso, as flores de um pinheiro. O texto é singelo, mas há uma atmosfera de

melancolia e solidão. A moça está angustiada, pois não tem notícias de seu amado, de quem recebeu alguma promessa, não especificada no poema. As flores do verde pinho, então, trazem uma resposta reconfortante, alegando que o namorado está bem e fornecendo pistas sobre a situação, ao afirmarem que ele estará com a moça “antes que o prazo acabe”. O caráter melancólico e misterioso do texto se deve a um recurso empregado por D. Dinis, que habilmente apenas reproduz as falas da donzela e das flores do verde pinho, deixando a cargo do leitor depreender, a partir das pistas que o texto fornece, a situação que funciona como pano de fundo desse diálogo.

É razoável supor que o acordo firmado entre a personagem feminina e seu amado tenha um cunho erótico. É possível, por exemplo, que ela se tenha entregado a ele sexualmente, talvez sob as sombras das mesmas flores do verde pinho, em troca da promessa de que eles estariam juntos novamente, no mesmo local. Tendo cumprido sua parte no acordo, a jovem espera em vão o retorno do namorado. Sozinha, ela se conscientiza da situação e de possíveis consequências, buscando refúgio nas flores, que, embora singelas e acolhedoras, funcionam como uma representação da solidão, um indício de que a donzela não pode contar com a solidariedade ou a compreensão de outras pessoas. Embora reconfortante, a resposta das flores, em uma interpretação realista, obviamente não pode ser considerada, sendo muito mais a possível expressão dos desejos da personagem feminina do que uma informação factual. Sendo assim, o diálogo com as flores do verde pinho pode ser entendido como manifestação de uma realidade em que a vida feminina acontecia sob condições de submissão e silenciamento, condições essas que marcam o imaginário ocidental sobre o tema.

Na música popular moderna, herdeira distante das cantigas medievais, a representação da mulher, em geral associada ao amor, é tão constante que chega a ser redundante discuti-la. Ela esteve acompanhada de uma erotização explícita em toda a linhagem afro-americana: blues, rhythm and blues e rock and roll. Dentre muitos possíveis, um exemplo gracioso é a canção “She said yeah”, gravada por Larry Williams em 1959. A letra é composta por uma série de insinuações eróticas por parte do enunciador, dirigidas a uma jovem atraente. Uma pausa dramática abre espaço para o refrão, em que a frase que serve de título à canção é repetida várias vezes, em tom celebratório, como a representar o entusiasmo do personagem diante do ato sexual iminente. Outro exemplo divertido é o rock de 1956 “20 flight rock”, de Eddie Cochran, em que o personagem é convidado para uma noite de amor com uma sensual garota. O apartamento da jovem, porém, está no vigésimo andar de um prédio cujo elevador não está operacional. O personagem, assim, sobe as escadas e, quando chega a seu destino, está

“cansado demais para o rock”, ou seja, para o sexo.

Esses são exemplos de canções que refletem uma transformação do papel tanto da mulher quanto da juventude em geral naquele tempo. A opção por um tema abertamente erótico reflete a irreverência típica do rock’n’roll dos primeiros anos, muito calcada no desafio ao moralismo vigente. Esse é um tradicionalmente lembrado indício de ousadia e ocupação de espaços antes fechados aos jovens. Mais curiosa é a postura feminina perceptível nessas duas canções em especial, marcada por uma sexualidade livre e despreocupada, ainda no alvorecer da era da pílula anticoncepcional. Distantes estão as manifestações de recato ou de culpa que caracterizaram a lírica medieval. Fazem-se sentir as mudanças em oito séculos desde o apogeu das convenções do amor cortês. Embora a mulher continue relegada a um papel erotizado e vista apenas através do olhar masculino, pode-se argumentar a favor da ideia de que uma expressão mais livre de sua sexualidade representa uma abertura.

Cabe lembrar que, no blues, letras de conotações eróticas já eram comuns desde o alvorecer do estilo, na virada para o século XX. Um exemplo pertinente, dentre muitos possíveis, é a canção “Terraplane blues”, de Robert Johnson. Nesse blues, o enunciador compara a moça por quem é atraído a um automóvel, que não está em perfeito funcionamento. Diante disso, ele imagina que outro homem esteja conduzindo seu veículo, ou seja, que o desinteresse da figura feminina em satisfazer os desejos do enunciador se deva ao possível fato de ela estar sexualmente envolvida com outro homem. Para Anne Lemon (2015), há uma evidente misoginia na canção: “na opinião de Johnson, essa mulher não apenas é reduzida a uma máquina para o prazer sexual dele, ela é também uma mera propriedade”. Noel Pitinga Leopoldo (2015) chama a atenção para o fato de que uma das atitudes preconceituosas mais comuns nos Estados Unidos do início do século XX era a erotização dos negros, que teriam um comportamento “profundamente sexuado e promíscuo”. Para ele, há um comportamento irreverente associado às letras de blues, perceptível através não da descrição de uma sexualidade incompatível com a moral vigente, mas de uma codificação específica, já que há um “uso da metáfora, ou outras questões linguísticas como as mensagens encriptadas, isto é, só perceptíveis às pessoas da comunidade negra”.

Dessa forma, percebe-se um atrelamento das representações da sexualidade ao nível social dos personagens envolvidos em um texto ou na tradição a que um gênero poético se vincula. Nas cantigas medievais, essa flexibilização em relação à mulher e à sexualidade também acontecia. Se, nas cantigas de amor, ligadas ao universo da nobreza, o trovador era discreto, e as donzelas, recatadas, nas cantigas de amigo, de tradição camponesa, a vivência

da sexualidade, apesar de por vezes problemática, era mais possível. Não são raras as cantigas desse tipo em que há um encontro amoroso recém-acontecido, em curso ou prestes a ocorrer. Em um jogo de palavras, seria possível dizer que a sexualidade é retratada de uma forma ou outra, conforme esteja associada à torre ou à terra, ou seja, à realidade da nobreza ou à realidade camponesa. Quanto mais alta é a posição de um personagem na pirâmide social, mais normatizada é sua ação sexual e amorosa. Isso se constata a partir da observação das manifestações culturais ao longo dos séculos. Assim, o blues e as cantigas trovadorescas, embora distantes no tempo e no espaço, estão submetidos a uma condição semelhante, ou antes, são concretizações de possibilidades abertas por condições semelhantes, já que seus agentes estão ligados às camadas mais baixas das pirâmides sociais de suas sociedades.

Curiosamente, há entre o blues e as cantigas de amigo semelhanças estilísticas também. Em ambos os estilos, por exemplo, há uma repetitividade inerente. Além de contarem com um refrão cantado após cada estrofe, as cantigas de amigo são conhecidas por sua estrutura paralelística, composta através de recursos que permitem ao trovador repetir trechos do texto, apenas modificando sua posição na estrofe ou trocando uma palavra. Esses recursos viabilizam, paradoxalmente, tanto a memorização, ligada à reprodução, quanto o improviso, ligado à invenção. Certamente, em sua circulação original, uma cantiga dificilmente seria apresentada da mesma forma mais de uma vez: ela estaria em um ponto de tensão entre o reconhecimento e o improviso. Diferentemente da canção moderna, confinada a uma forma fixa e a limites de tempo rigorosos, limitados pelo tempo disponível no rádio ou pelo espaço nos sulcos do disco de vinil, a cantiga de amigo seria fluida, conforme a percepção do trovador durante sua performance.

Essa característica é típica das manifestações poéticas e musicais de culturas pouco letradas, nas quais a transmissão oral e, conseqüentemente, a necessidade de memorização e de improviso é imperativa. Sendo o blues originário de trabalhadores subjugados do sul dos Estados Unidos, também ele, portanto, tem como base estruturas que se repetem, favorecendo essa abordagem. Harmonicamente, a canção de blues circula ao redor da tradicional estrutura de três acordes, homogeneamente distribuídos em doze compassos, ou mesmo da estrutura de um acorde, em que, muitas vezes, existe uma dinâmica de canto e resposta, em que o cantor principal enuncia uma frase, repetida a seguir pelo coro. Como um trovador moderno, o músico poderia, dessa forma, fazer adequações em sua performance.

Esse tipo de recurso não difere muito do que se emprega em outras formas de canção popular, como os tradicionais cantos de quadrilha, no Brasil. Nessa difundida forma de dança,

canto, música e construção poética, há uma espécie de narração, sobre uma base harmônica improvisada e com uma letra repetitiva, semelhante em estrutura ao esquema de canto e resposta do blues. Um animador grita frases de advertência, como “Olha a chuva!” ou “Olha a cobra!”, ao que os dançarinos repetem, em coro: “É mentira!”. Há um fundo amoroso, já que os casais se misturam a todo momento, em uma possível alusão jocosa à infidelidade conjugal ou à incorrespondência amorosa, como muito bem explorado por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Quadrilha”, em que se narra uma sucessão de desencontros amorosos, na forma de uma dança poética, que justifica o título. Significativamente, o ápice da festividade é a encenação de uma cerimônia de casamento. A vivência flexibilizada do amor e a simplicidade formal têm, assim, uma ligação.

Em todas essas manifestações, mesmo quando diante da possibilidade de concretizar uma vivência erótica e amorosa, a mulher é mais comumente representada em uma posição de subalternidade: ora desempenha um papel de passividade, ora é mera ferramenta de satisfação de desejos; será a adúltera, a prostituta, a abandonada. Essa visão é muito perceptível no heavy rock comercial norte-americano, fortemente influenciado pelo blues, e em certa vertente do hard rock britânico, de raízes semelhantes, no qual a sensualidade é mais presente. Para que se use uma canção emblemática como exemplo, pode-se citar “You give love a bad name”, da banda Bon Jovi, uma das mais bem sucedidas comercialmente da época, criticada por alguns, que a consideravam produzida de acordo com interesses financeiros, não artísticos.

A canção trata do tradicional tema do amor fracassado, que gera no narrador mágoa e sofrimento, um sentimento semelhante à coita amorosa das cantigas medievais. Na canção de Bon Jovi, porém, não há a postura cortês diante da mulher. Ao contrário, logo no início da canção, o enunciador diz que “um sorriso de anjo” é tudo o que sua amada “vende”, usando esse verbo, que cria uma aproximação entre a jovem e uma prostituta. Após uma descrição dos efeitos nefastos do amor, o personagem masculino compara sua amada a uma arma carregada, da qual não se pode escapar, diz que ela é a “culpada” por trazer “má fama ao amor” e a acusa de fazer “jogos”, aderindo a uma concepção muito recorrente, que é a da mulher como pessoa manipuladora. Os versos “Pinta um sorriso nos lábios/ e esmalte vermelho nas unhas da mão” reproduzem uma postura opressora masculina comum, segundo a qual o uso de maquiagem denota uma mulher promíscua e condenável. Nesse caso, a maquiagem aparece também como um disfarce, já que, no verso seguinte, o enunciador declara que a personagem feminina encarna “o sonho de todo estudante”, agindo “com

timidez”, apenas para depois deixar o apaixonado em abandono e tristeza.

Também como artistas, no heavy metal, as mulheres encontraram dificuldade em escapar dos papéis estereotipados. Seja durante a construção do estilo, seja em seu auge, seja em fenômenos posteriores, a presença feminina foi rara. No auge da popularidade do estilo, na década de 1980, a simples presença de uma mulher na formação de uma banda era motivo para notícia na imprensa especializada. Lita Ford, guitarrista virtuosa, alcançou sucesso com seu álbum “Lita”, em cuja capa posava usando saia curta e decote pronunciado, em clara exploração de seus atributos físicos. Longe de combater essa imagem, ela voltou sempre a ela, como em seu álbum de 1991, sugestivamente intitulado “Dangerous curves”. Sonoramente, embora Lita Ford tivesse trajetória em bandas de orientação mais ácida, em sua carreira solo ela adotava um heavy rock comercial, ao gosto dos padrões assumidos pela emissora MTV, então muito influente nos Estados Unidos e, por extensão, em várias partes do mundo.

Por sua vez, a também loura Doro Pesch marcou época à frente da banda alemã Warlock, que produzia um trabalho de orientação comercial, mas com uma abordagem europeia, ou seja, com mais apego às bases clássicas do heavy metal. Como previsível, Doro Pesch era inequivocamente o destaque em qualquer comentário sobre o Warlock. Resenhas de shows focavam sua presença, charme, beleza e até sua sombra no palco. A capa de todos os principais álbuns da banda, sempre de modo a satisfazer a expectativa viril dos fãs, conta com uma representação da erotizada da cantora, com partes do corpo à mostra e poses alusivas a uma atitude de entrega sexual. É perceptível que ela assumia uma postura indicadora de autoconfiança, mais compatível com a de uma mulher independente do que com a de um objeto sexual, mas isso pouco importava aos fãs.

É compreensível que o papel de Doro Pesch, Lita Ford e algumas outras artistas seja visto como pioneiro. Em um universo tão masculinizado como o do heavy metal, a mera presença feminina representa em alguma medida uma abertura, e as contradições associadas à forma como são percebidas podem ser aceitas como reflexo de uma feminilidade moderna, ainda em construção naquele tempo. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar o fato de que, em que pesem as virtudes líricas, musicais, instrumentais, performáticas e históricas de uma Doro Pesch, a memória que se preservou dela pelo público continuou inequivocamente atrelada ao apelo sexual. Após décadas de movimento feminista difundido e a consagração, em outras vertentes do rock e da música popular, de artistas cujo reconhecimento pouco estava baseado em uma sexualização, como Carole King ou Janis Joplin, é cabível considerar que, no que se refere à concepção de mulher, o heavy metal representa, em alguns aspectos, um retrocesso.

No caso brasileiro, pode-se dizer que há um alheamento em relação à discussão sobre a mulher. Não se trata tanto de uma desconstrução das conquistas feministas, embora a postura masculina seja recorrentemente retratada dentro de um paradigma de virilidade, isto é, o homem aparece usualmente como guerreiro, com músculos à mostra e portando armas, em perceptível afirmação e até exaltação da masculinidade, embora esse tema não seja comumente discutido nas letras das canções. Peças de cunho amoroso e erótico são raras e, nesses casos, reafirmam essa orientação viril. Essa conduta, porém, não necessariamente se choca com o feminismo, já que a resignificação do papel da mulher, diferentemente do que se poderia esperar, nem sempre esteve atrelada a uma reconstrução da masculinidade.

O músico escocês Hamish Stuart abordou com singeleza esse dilema em sua canção “New kind of fool”, lançada em 2000, ao dar voz a um personagem masculino que poderia ser classificado como um “novo homem”, ou seja, é sensível e desapegado das representações tradicionais de gênero, mas de quem se cobra uma postura masculina tradicional, o que gera problemas em seus relacionamentos amorosos. Assim, no caso do heavy metal brasileiro, embora o homem idealizado tenha pouco em comum com o “novo modelo de bobalhão” de que fala Hamish Stuart, é questionável a aplicabilidade do termo “machista” ao movimento. Se o ambiente metaleiro é predominantemente masculino e falta uma feminilidade moderna, é igualmente fato que não há uma reafirmação consciente, intencionalmente discriminatória, dos papéis tradicionais da mulher. Seria mais descritivo simplesmente constatar a ausência de uma discussão sistemática a respeito dela e das representações de gênero.

Naturalmente, essa omissão também reflete uma postura. Diante da pujança do movimento feminista paralelamente ao desenvolvimento do rock’n’roll, nas décadas que antecederam o alvorecer do heavy metal, seria plausível esperar que as transformações decorrentes desse movimento se refletissem no estilo, ele mesmo associado a uma postura de questionamento, transgressão de paradigmas e resignificação de espaços sociais. Apesar disso, percebe-se uma alienação em relação a esse tema, o que na prática representa um predomínio de uma visão sexista e misógina. Em um texto intitulado “Pensatas – por que tanto metal reaçã? ou Por que o heavy metal virou um poço de conservadorismo”, Thiago Silva, que se descreve como um “metaleiro burro”, constata que no “metal é infelizmente um tanto quanto comum se deparar com posturas sexistas, retrógradas e completamente anacrônicas” (2015). Tal constatação poderia ter sido feita por qualquer observador crítico do estilo, já que, de fato, a feminilidade no heavy metal raramente entra em pauta, mas, quando isso ocorre, está associada à sensualidade, e a mulher, em geral, aparece em posição de

subordinação.

Isso se percebe, por exemplo, na obra da banda belo-horizontina Extermínio, que produziu um LP independente com características muito rústicas:



Figura: Capa do LP *Extermínio*

Fonte: foto própria

Como se observa, a ilustração é um amálgama de histórias de terror, ambientação medieval e uma deslocada referência ao nazismo. Na imagem, o apreço a uma virilidade brutal e máscula está evidente na personagem central, subjugando uma voluptuosa mulher indefesa, em um estilo claramente alusório ao das histórias em quadrinhos do personagem Conan, então publicadas em branco e preto, pela Editora Abril, em ilustrações de Sal Buscema muito semelhantes à usada na capa do disco e de uma das quais essa capa é uma cópia modificada:

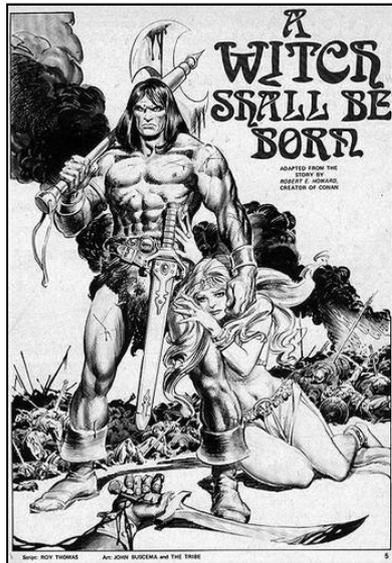


Figura: Conan desenhado por John Buscema

Fonte: http://sp2.fotolog.com/photo/34/47/95/kingconan/1196089142_f.jpg. Acesso em 10 de janeiro de 2012.

A inversão de cores, com os contornos das figuras feitos em branco e o preenchimento em preto, e a colocação de um cenário em perspectiva absurda tornam a capa do álbum do Extermínio incômoda ao olhar e de difícil apreensão. Note-se a ausência do nome da banda ou do álbum na capa, o que, aliado ao fato de que os componentes escondem seus nomes em pseudônimos e o próprio personagem na ilustração tem o rosto coberto por uma máscara, sugere uma tentativa intencional de obscurecimento. Sonoramente, o trabalho é coerente com esse jogo de mascaramento, já que instrumentos e voz são fortemente distorcidos, levando as canções ao limite da tolerável e a uma deliberada ininteligibilidade, acentuada por uma técnica precária de gravação e prensagem. As letras, urradas e só compreensíveis se acompanhadas através do encarte, abordam temas como a agressividade, a morte, a destruição e a insatisfação com o mundo, contribuindo para que seja este um dos álbuns mais extremos do heavy metal brasileiro da época, em um nível quase caricatural.

Em uma direção afim, embora mais estruturada, está o álbum *No limite da força*, lançado em 1987 pela banda paulistana Anthares. Com uma sonoridade limpa, porém pesada, a banda trabalhava na perspectiva do thrash metal, então em crescimento no país, impulsionado pelo sucesso de nomes internacionais, como Metallica e Slayer, e pela atenção recebida pelo Sepultura, que começava a receber menções na imprensa especializada internacional. Havia uma combinação de guitarras distorcidas, vocais ásperos e letras que

mesclavam visão apocalíptica a uma atitude de desafio e possibilidade de vitória em diversos campos temáticos. Esse conjunto de elementos corporificava indubitavelmente uma postura de masculinidade que transparecia em outros aspectos do trabalho.

O verso do encarte, por exemplo, era bem significativo. A banda optou por seguir o que se tornara um padrão para o encarte, item presente em quase todos os lançamentos do heavy metal brasileiro dos anos 80, embora representasse um custo adicional, em um momento em que os lançamentos de massa abriam mão desse luxo, o que infelizmente se tornou uma tradição na indústria fonográfica brasileira. Uma face do grande envelope que guardava o disco trazia letras, nomes dos compositores, agradecimentos e uma pequena ficha técnica. O verso, por sua vez, era preenchido por imagens da trajetória da banda, com fotos de apresentações e dos componentes em situações diversas, como em celebrações ou envolvidos em brincadeiras. Eram comuns também as imagens de atividades que pudessem ser consideradas irreverentes, como o uso de cigarro ou a ingestão de bebidas alcoólicas. No século XXI, com o advento da imagem digital e das chamadas redes sociais, essa função, que mistura registro, diversão, celebração e autorreconhecimento seria exercida de outras formas. Na década de 1980, porém, era no encarte dos discos que os metaleiros contavam sua versão da própria história.

Chama a atenção nesses documentos a presença quase exclusiva de figuras masculinas. Exceto por casos isolados, como a eventual homenagem a uma mãe ou o registro de alguma personalidade marcante da cena local, como Ismar Tupinambá, popularmente conhecida em Belo Horizonte pela alcunha de “Tomate”, as mulheres inexitem nesse painel representado pelas fotografias nos encartes dos discos. No caso do Anthares, em um ato considerado irreverente pelos padrões vigentes, uma particularidade existe. No centro do turbilhão de imagens de rapazes tocando, fumando, brincando ou simplesmente posando, foi colocada uma imagem dissonante, a imagem de uma voluptuosa mulher nua, em convidativa exibição de seus seios. É cabível supor que ela propiciou a muitos dos jovens fãs da banda um contato raro com uma manifestação declaradamente erótica e até pornográfica. Tal irreverência, porém, cumpre um papel que se poderia dizer conservador do ponto de vista da representação da feminilidade, já que reafirma uma espécie de confinamento da mulher a um espaço de sexualização.

Uma adesão a papéis tradicionalmente associados à mulher se percebe também no trabalho das raras bandas de heavy metal no Brasil da década de 1980 que seguiam uma orientação comercial, influenciada pelo heavy rock norte-americano. Nesses casos, percebe-se

um mimetismo, já que se reproduz uma aproximação entre sexo e rock'n'roll, tão marcante da história do estilo. Esse é o caso, por exemplo, da canção “Regulando mixaria”, da banda Inox, lançada em 1986, no único LP da banda, que, confirmando a proximidade com o comercial rock americano, foi um dos raros álbuns brasileiros lançados por uma grande gravadora e contou com produção de alto padrão. “Regulando mixaria” trata de uma jovem retraída e antissocial, em uma atitude vagamente considerada preconceituosa. O enunciador, por sua vez, cumpre o papel de homem viril e irresistível: é ousado e confiante em seu poder de superar as resistências da jovem e levá-la a gozar os prazeres da vida: “vem curtir, que a vida é uma só”. Coerente com esse enredo, a canção, do ponto de vista sonoro, é um pastiche atualizado e amplificado, mais pesado, do rock'n'roll da década de 1950.

Essa associação entre uma orientação artística comercial e uma mimetização das representações de masculinidade e feminilidade que existem no rock de linhagem norte-americana é claramente perceptível no álbum *The key*, da banda A Chave do Sol. O nome da banda é uma bem pensada corruptela da expressão “clave de sol”, designadora do símbolo que serve como referência de notação musical usada para o registro do que se toque, dentre outros instrumentos, na guitarra elétrica. A expressão “the key”, por sua vez, pode ser traduzida tanto como “a chave” quanto como “o tom”, no sentido musical, evidenciando o fato de que “clave” e “chave” partilham a mesma etimologia e podem ser sinônimos, embora, em português, o primeiro termo seja mais usual no contexto musical. Essa análise, cabe registrar, talvez pudesse ser considerada preciosista e até impertinente no contexto do heavy metal brasileiro da década de 1980, já que a maior parte dos músicos era autodidata e não dominava notação musical. A Chave do Sol, porém, era conhecida pelo alto nível técnico, e isso se refletia na escolha da denominação. Diante disso, a perceptível inviabilidade de uma carreira sólida no restrito mercado independente brasileiro levou a banda a uma tentativa de investimento no mercado estrangeiro, especialmente norte-americano.

Esse investimento tomou a forma do álbum *The key*. Tido como um dos mais bem executados instrumentalmente em sua época, *The key* cortejava o público estrangeiro com um lado A inteiramente composto em inglês. No lado B, mostrava-se um apego a raízes, com letras em português e um registro da canção autorreferencial “A Chave é o show”, tradicional número nas apresentações da banda. Nas imagens na capa do disco, os membros da banda buscavam a conciliação entre duas propostas consideradas incompatíveis pelo público de heavy metal, ao optar por uma estética no limite entre o aceitável pela plateia brasileira e o oferecido pelos artistas estadunidenses de maior sucesso comercial: por um lado, cabelos

longos, despojamento e couro continuavam presentes; por outro, havia trajes coloridos, adereços andróginos, poses insinuantes e o extremo de um cabelo artificialmente louro por parte do vocalista Roberto Cruz, que, mesmo sendo um dos mais admirados no cenário heavy metal paulistano, foi alvo de críticas devido a essa escolha. Na base da contracapa, havia uma pequena lista de três patrocinadores, gerando um efeito que, anos mais tarde, pareceria risível: se o apoio da tradicional marca brasileira de guitarras Vintage era apropriado e condizente com a proposta da banda e uma atitude roqueira, as menções a “Francis-Couro – Casacos finos de couro e antílope/ Reforma e concertos em geral” e a “Cabeleleiros Lazinho’s” em nada harmonizavam com o peso das guitarras. Essa era, porém, uma contingência da época, e, se causa estranheza, a presença dessa publicidade dá um indício das dificuldades em se produzir e lançar um trabalho de rock independente no Brasil da época.

Musical e lyricamente, era exatamente isso o que se percebia. Perfeitamente representadas pelas vestimentas dos músicos retratadas na contracapa, as canções refletiam lições aprendidas dos roqueiros de grande aceitação comercial: eram enérgicas e não abdicavam da guitarra distorcida, marca maior do heavy metal, mas eram docemente melódicas e contavam invariavelmente com refrões de fácil assimilação, projetados para serem acompanhados em coro pela plateia e memorizados facilmente. Aquele era, por assim dizer, um heavy metal também tingido de louro. Paradoxalmente, as próprias limitações técnicas de gravação e prensagem inerentes ao cenário independente brasileiro contribuíram para que, apesar do nível de profissionalismo internacional dos músicos, *The key* soasse, afinal, com disco brasileiro de heavy metal. A banda parecia buscar abraçar uma comercialidade, ao mesmo tempo em que preservava, ainda que de forma não intencional, em alguns casos, a sonoridade e o peso exigido por seus fãs brasileiros. Nesse sentido, é curiosa a clara distinção de opção temática entre as canções do lado B, cantadas em português, e as do lado A, cantadas em inglês e mais claramente influenciadas pela tradição roqueira norte-americana.

Enquanto temas variados preenchiam o lado B, as canções em inglês tratavam exclusivamente do amor e, nesse contexto, da ação feminina. “A woman like you”, a faixa de abertura, descreve a felicidade de um homem que, após longa procura, enfim encontra o amor perfeito, convenientemente na forma de uma linda mulher. “Sweet Caroline”, em seguida, repete o título de grande sucesso de Neil Diamond e Elvis Presley, para exibir, em primeira pessoa, o discurso de um apaixonado em busca de perdão, embora sua inocência esteja clara para ele: “foi você quem começou”. Após uma sequência de acusações, como em “Você não

sabe de nada” ou “Você não se importa com aquilo de que preciso”, o personagem avisa: “Vou ao seu encontro, chutando as portas de seu coração”, em clara demonstração de uma masculinidade autoconfiante e agressiva. Em “Change my evil ways”, novamente surge a figura do apaixonado solitário e saudoso, que se mostra arrependido por ações não especificadas e se diz pronto para uma nova tentativa de relacionamento. Finalmente, o blues “Keep me warm tonight” resgata a tradição do estilo, em uma sensual descrição das lembranças de uma noite de amor. As referências a beijos, pernas e seios fazem desta talvez a mais abertamente erótica canção no universo do heavy metal brasileiro.

Nesse aspecto, A Chave do Sol foi acompanhado pelo Salário Mínimo, uma das principais referências do heavy metal brasileiro, responsável pelo álbum *Beijo fatal*. Como A Chave do Sol, o Salário Mínimo buscava um delicado contato entre uma sonoridade pesada e elaborada, de influência da linhagem britânica, e uma apresentação colorida e comercial, de influência da linhagem estadunidense, com concessões de um a outro lado em ambos os campos. *Beijo fatal*, lançado pela LupSom, um selo da grande gravadora BMG-Ariola, é mais um exemplo de como a aproximação com uma comercialidade está associada a uma adoção do erotismo como tema. Sua capa, mostrando a gravura de um homem deitado e uma mulher ajoelhada sobre ele, com as pernas abertas, em aparente iniciação de ato sexual, é um raro, se não único, exemplo de sexo explícito no contexto do heavy metal brasileiro.

Na canção que dá título ao álbum, um enunciador indefinido, mas de tom aparentemente masculino, descreve os efeitos de uma paixão sobre seu interlocutor. As consequências do beijo a que o título faz referência são claramente devastadoras:

Olhe bem o que causou
Depois que ela te beijou
Teu olhar se transformou
Em teu corpo penetrou

[...]

Beijo fatal, beijo fatal
Deixou cravado no peito
Uma dor sem igual

Você vive a procurar
Mas não pode encontrar
Ela foi seu amor
E marcou sua vida em dor
[...]

A associação entre a paixão e a dor e a condenação representada pela experiência amorosa são evocativas da coita amorosa medieval ou da melancolia romântica. Qualquer possibilidade de uma interpretação desse texto pelo viés da ironia ou do humor é impossibilitada pelos elementos extraverbais: a canção é interpretada com solenidade pela banda. O uso da expressão “olhe bem” no início do texto sugere a existência de um diálogo anterior entre o enunciador e o personagem apaixonado, que já teria sido advertido dos possíveis efeitos negativos daquele relacionamento. Obstinado e cego de desejo, teria insistido na concretização de um relacionamento nocivo, sendo obrigado a lidar com as consequências disso. Há uma clara responsabilização por isso:

Os seus lábios têm poder
Para amar e pra ferir
Ela gosta do prazer
E aos homens seduzir
[...]

Ela já te condenou
Destruindo os seus sonhos
Agora você se ferrou
Ela é filha do demônio

A mulher, como se percebe, é erotizada e, quase por consequência, demonizada.

Diferentemente, na canção “Sob o signo de Vênus”, os papéis se invertem. Após uma introdução composta por delicado dedilhado e um apaixonado solo de guitarra que o invade, como corpos que se encontram eroticamente, um personagem masculino, viril, tomado por desejo, dirige-se languidamente a uma interlocutora, que ele tenta seduzir, convidando-a a se entregar a um delírio amoroso:

Olhe nos meus olhos
Se você quiser sonhar
Tenho a força do desejo
E eu posso te entregar

Nesse paraíso
Que nos leva à tentação
Que acende e fascina
Que dispara o coração

O andamento é lento, sensual, e a melodia se constrói em crescente tensão, que se desfaz em suave, mas exuberante refrão, que termina na nota tônica da canção, oferecendo ao ouvinte

uma experiência de êxtase estético e relaxamento, que pode facilmente ser comparada ao gozo amoroso. Nesse sentido, a canção sustenta também uma interpretação metalinguística, já que a ideia de que “o pecado é não sonhar” concentra muito das aspirações juvenis representadas pelo próprio heavy metal brasileiro da década de 1980, e a sequência de saciamento, excitação e sedução é uma representação invertida da própria experiência musical que o heavy metal se propõe a oferecer e que, nesse caso, representa também uma satisfação amorosa:

Saciar, tua sede
Excitar, seduzir
Você vai, entender
Ah, que o pecado é não sonhar

O corpo masculino, a ser explorado pela mulher, é mostrado como promissora fonte de prazeres. Chama a atenção, nesse contexto, a menção a um “corpo virginal”.

Sinta no meu corpo
O mistério a vagar
Que ao tocar a minha boca
Você pode desvendar

Vênus no sentido
Dá teu corpo virginal
Se entregue nessa hora
Ao delírio tão real

Curiosamente, o Salário Mínimo resgata uma representação sexista comum em toda a cultura ocidental: mulher erotizada, que “gosta do prazer”, “é filha do demônio” e tem poder “para amar e pra ferir”, enquanto a dona de “corpo virginal” é, por assim dizer, premiada com o desvendamento de mistérios e delírios reais.

Claramente, a mulher, na obra do Salário Mínimo, é também identificada com a prostituição, retratada, em geral, com lirismo e até ternura. A figura feminina da capa, por exemplo, emoldurada em um clarão vermelho alusivo ao meretrício, parece acolhedora e sinceramente envolvida no ato amoroso. Seu traje colante, os braceletes, a tiara e o volumoso cabelo escuro aproximam seu aspecto ao de uma super-heroína. Complementarmente, a canção “Dama da noite”, na qual a capa do álbum parece ter sido inspirada, traz a figura de um homem viril, que se relaciona apaixonadamente com uma prostituta:

Me fale o preço que você quiser

Pra que esta noite seja minha mulher
O teu lindo corpo não é de ninguém
E teu doce beijo eu quero pra mim

Você vai sentir, fingindo que não
O sangue pulsando de tanta paixão

Ah! A Dama da noite me faz delirar
Ah! A Dama da noite me faz delirar
Ah!

Eu sei que amanhã você vai esquecer
E que os outros homens vão satisfazer
Mas as minhas marcas eu quero deixar
Rasgando tua carne, você vai lembrar

Foi só por dinheiro que você me amou
Esqueça o meu rosto, o tempo acabou

Ah! A dama da noite, eu sou animal
Ah! A dama da noite, eu sou animal...
Ah! Animal

Ambos lidam com a natureza comercial do relacionamento, sem por isso abdicarem da experiência do prazer. Curiosamente, em seus aspectos extraverbais a canção mantém um tom solene, diferentemente do que é usual no rock'n'roll de linhagem norte-americana, em que a alusão à prostituição e ao sexo descompromissado muitas vezes surge em um contexto festivo e marcado pelo humor.

Paradoxalmente, é possível que tal postura seja sintoma de uma visão conservadora, no sentido de o sexo ocupar, para a juventude brasileira da década de 1980, um espaço ainda de tabus, de ideias cristalizadas, de dificuldade de acesso, um espaço de sacralidade. Como se percebe através dos exemplos, no imaginário do heavy metal, a iniciação sexual dos rapazes ainda se dá através do contato com prostitutas ou de uma atitude de conquista, em um sentido quase bélico do termo. A ideia da namorada, do sexo consentido socialmente, sob a aceitação familiar, inexistente. Quando abordam a mulher e a sexualidade, os compositores, tentando aparentar naturalidade ou claramente usando o tema como ferramenta de transgressão e manifestação de irreverência, deixam não obstante transparecer uma visão de mundo que pode ser entendida como misógina e conservadora.

É válido lembrar que o desenvolvimento do heavy metal no Brasil foi concomitante à consolidação da epidemia da AIDS, ao longo da década de 1980. Se representou perda de vidas e mudanças comportamentais, a doença, disseminada, foi um fator associado à

discussão de temas proibidos e à abertura de mentalidades. Com a AIDS, vários temas associados à sexualidade, como a homossexualidade, a promiscuidade, a prostituição, o sexo extraconjugal e, no caso dos muito jovens, o sexo pré-conjugal, passaram a ser discutidos de forma cada vez mais aberta e em fóruns cada vez mais diversificados, não porque as pessoas experimentassem um súbito processo de liberalização, mas porque a situação era urgente em relação à saúde pública. Fato é que esse momento marcou uma ressignificação do relacionamento entre as sociedades e a sexualidade, e, por extensão, entre as sociedades e outros aspectos da vida, e o heavy metal não foi insensível a essa movimentação.

Em 1987, por exemplo, a banda Harppia, em seu segundo álbum, *Sete*, incluiu uma canção intitulada justamente “AIDS”. Embora, em alguns trechos, a letra possa parecer desconexa, é possível perceber nela algumas inquietações comumente associadas à doença:

Oh não!
Não me pergunte: por quê?
Também quero saber
Eu nunca encontro a resposta
Pra toda essa bosta!
Você que é sabichão
Me diga a razão
Como é que eu vou resolver?
Aaaaaah!!!

Nessa primeira estrofe, surgem possíveis indagações de um paciente infectado com o vírus mortal, em busca de um sentido na doença, que não é encontrado. Em outro trecho, o enunciador deixa transparecer sua preferência por um estilo de vida promíscuo:

Não posso viver com isso
Não quero ter compromisso
O meu negócio é outro
Eu quero é ser solto
Todos nós temos grilos
Mas o meu é incrível
Não sei o que vou fazer
Cadê o doutor?

Sendo o Harppia uma das mais tradicionais e antigas bandas do heavy metal brasileiro, com raízes que remontam ao blues e ao rock’n’roll americano, não abandona um tom levemente humorístico e a postura de desafio que caracteriza o estilo, embora exista uma ambivalência. O verso “Eu quero é ser solto” é vital nesse sentido, já que pode ser entendido tanto como “Eu

quero é ser livre para viver sem compromissos” quanto como “Eu quero é ser libertado dessa doença sem sentido”. Apesar de se sentir “um cacareco”, o enunciador termina com prepotência, dizendo que vai “dar a volta por cima”, o que soava como uma ingênua manifestação de otimismo, em uma época em que as opções de tratamento para os pacientes aidséticos eram ainda restritas e pouco eficazes.

Em seu álbum anterior, o pioneiro EP *A ferro e fogo*, o Harppia fizera opções temáticas muito diferentes. Isso se evidenciava na própria sonoridade da banda, de nítida influência europeia, com muitos duetos de guitarra em harmonia, à tradição do Iron Maiden. Duas das seis canções eram peças instrumentais nomeadas segundo personagens da mitologia grega e da história antiga. A bem conhecida “Salém (A cidade das bruxas)” abordava a bruxaria. Enfim, havia um direcionamento ao que é místico, intangível, evocativo. Em “Sete”, essa tendência não se dissipara, mas, quase inteiramente reformulada, a banda buscava caminhos novos, e letras fantasiosas perderam espaço. “AIDS” trazia ao heavy metal brasileiro um universo novo, que, paradoxalmente, era o universo real.

Um dos grandes responsáveis pelo apontamento desse caminho foi o Dorsal Atlântica, banda carioca que, em 1986, também abordou a AIDS, na canção “HTLV-3”, do álbum *Antes do fim*, nomeada segundo o que então se acreditava ser uma variação do vírus causador da doença:

A decadência moral do mundo
Faz destruir o próprio mundo
Tempo é curto e a morte é rápida,
Alma e corpo vulneráveis
As pessoas se incomodam com
A liberdade que o mundo tem,
Se aproveitar de uma doença
Discriminar mais as minorias

O que começa como uma reflexão enganosamente moralista em poucos versos se mostra uma virulenta crítica à hipocrisia e ao uso da tragédia alheia para a legitimação do *status quo*. A reflexão se desdobra:

HTLV-3 destrói,
Verdadeira caça às bruxas
Promovida pela imprensa,
Achem os culpados para salvar
A família dos burgueses,
Ninguém mais quer chegar perto.

Teus amigos se afastarão,
Uma vida normal é impossível,
A dor do exílio tua maldição.

Discriminação e manipulação surgem nesse violento fluxo verbal, que se encerra com uma trágica enumeração de experiências a serem vivenciadas pelo aidético. A doença, assim, é problematizada em sua dimensão social, e não apenas mostrada como uma ameaça hipotética.

Essa abordagem que privilegia temas da realidade em sua complexidade não é exceção na obra do Dorsal Atlântica. Por isso, não causa surpresa encontrar mesmo em seu álbum de estreia, de 1984, uma canção como “Princesa do prazer”, que aborda a prostituição por um viés único no heavy metal brasileiro da época. Embora a canção fosse considerada uma espécie de ode hedonista por grande parte do público da época, uma leitura mais cuidadosa revela que ela está bem distante das canções que o Salário Mínimo, por exemplo, produziu sobre o tema. Em suas primeiras estrofes, “Princesa do prazer” parece, de fato, adotar a estratégia de uma canção laudatória, em que as virtudes da prostituição seriam celebradas, em uma irreverente e explícita postura de erotização:

Vestida em couro negro
Minissaia e salto alto
Vai desfilando
Sua beleza pelo asfalto

Ela é uma deusa
É a princesa do prazer
Todo dia um homem novo
Vem seu corpo conhecer

Já na estrofe seguinte, porém, um ouvinte poderia perceber uma ligeira mudança de tom nessa descrição, com o surgimento de um mal-estar que se insinua entre os versos:

Seu horário é nenhum
Seu lugar é qualquer
Seu parceiro não importa
Se for homem ou mulher

A submissão a um horário escravizante, a impossibilidade de escolha de um lugar e a sujeição a parceiros quaisquer sugere uma realidade de indignidade e opressão, incompatível com a bela deusa descrita nas estrofes anteriores. Finalmente, na última estrofe, escancara-se essa visão crítica: “Pobre garota do corpo de aluguel”. Diferentemente da princesa dos contos de

fada, a princesa do prazer, de “lar inconstante”, não vislumbra a possibilidade do final feliz nem dos sapatos de cristal. Ambas, porém, representam, em diferentes facetas, uma posição de submissão da mulher, e isso se percebe na obra do Dorsal Atlântica, que, de forma inédita no movimento metaleiro brasileiro, coloca em foco a perspectiva da personagem feminina e não apenas o gozo masculino.

Paralelamente, desenvolvia-se um fenômeno pouco discutido como parte do heavy metal brasileiro, que era o surgimento de bandas compostas exclusivamente por mulheres ou mesmo que contassem com mulheres em sua formação. Nesse contexto, houve marcos como as brasilienses do Volkana ou o belo-horizontino Megatrash, que teve uma mulher como baixista. Embora algumas dessas bandas tenham chegado a ganhar alguma projeção, nunca superaram de fato os limites impostos à feminilidade no heavy metal. Independentemente de eventuais contribuições no campo musical, o exotismo da presença de mulheres tornava-se a atração mais discutida. As próprias denominações podiam revelar uma tentativa desajeitada de construção de um lugar em um mundo quase que exclusivamente masculino, como se percebe no caso da banda Prepúcio ou da pioneira Placenta, ambas de Belo Horizonte.

Visualmente, havia o que pode ser considerado uma atitude ambivalente: por um lado, a incorporação dos elementos tipicamente masculinos, como camisetas pretas e adereços militares; por outro, a manutenção de uma estética de sensualização, com partes do corpo e roupas íntimas à mostra, o que, se de alguma forma apontava para uma atitude considerada rebelde de acordo com os padrões comportamentais da época, também mantinha a mulher no espaço da objetualização. Se se pode perceber alguma transgressão no fato em si de surgirem, espontaneamente e não por manipulação comercial ou publicitária, bandas femininas no contexto do heavy metal brasileiro ou mesmo do rock’n’roll de forma geral, é também verdade que os poucos exemplos que ganharam notoriedade pouco contribuíram para uma visão crítica a respeito das representações da mulher naquele contexto.

Assim, a análise da presença feminina em vários níveis do heavy metal brasileiro deixa claras algumas contradições do movimento. Por um lado, envolve-se o assunto em uma aura transgressora e libertadora: praticar ou simplesmente abordar o sexo é um desafio à moral vigente, o que poderia representar um questionamento ao próprio *status quo*. Por outro lado, ao fazer isso, os metaleiros insistem em categorias já cristalizadas pela tradição, do que a indissolubilidade da associação entre mulher, sexo e dominação é um sintoma. A ação social esperada de homens e mulheres dificilmente é questionada. Permanece uma visão elitizada da sexualidade, no sentido de que a castidade é um valor sob proteção, a ser profanado pelo

homem, por virilidade ou rebeldia. Dominada, a mulher é um troféu. Se toma controle sobre a própria sexualidade, é devolvida ao espaço da prostituição e do mal. Em que pese o caráter rebelde do heavy metal brasileiro, a errância por esse campo temático deixa transparecer conservadorismo. Diferentemente do que se poderia esperar, não se percebe uma apropriação de uma reelaboração do papel da mulher, que estava em curso não apenas desde a década de 1960, mas desde muito antes.

Essa direção de pensamento é trilhada também por um participante do movimento que, anos depois, reflete a respeito da aproximação entre o heavy metal e posturas de autoritarismo:

O metal, em linhas gerais, sempre foi um gênero mais fantasioso, de cunho decididamente mais hedonista e menos preocupado com a realidade. O metal, em essência, é usado como uma válvula de escape, e um gênero predominantemente masculino que ressalta o prazer de qualquer forma. Há toda uma virilidade inegavelmente envolvida na coisa, e junto dela, toda a negatividade que isso traz. Meu ponto é, que com poucas exceções, na média, o metal não é um espaço feito para o diálogo, não é aberto a isso, e por consequência seu público médio também não. Não há uma cultura nem mesmo de se reprimir atitudes escrotas (muitas vezes tratadas com uma leveza desnecessária, o bom e velho “passar um pano”), o que em gêneros mais extremos pode se tornar um problema dos maiores, quando valores deturpados de honra e glória acabam por assumir posição de destaque dentro de algo que não tem lá muitos outros pontos de referência.

Pode-se culpar o fã comum de heavy metal? Não, porque muitas vezes ele não teve o contato necessário com outros pontos-de-vista e acaba reproduzindo o que está ao seu redor, muitas vezes servindo como um reflexo cabeludo (e de camiseta preta) do que se encontra na sociedade como um todo, em que a revolta acaba por tomar os rumos mais errados possíveis. (Thiago Silva, 2015)

O autor aponta uma dificuldade de recepção crítica que seria inerente aos próprios objetivos do heavy metal, dificultada por escolhas temáticas. Se, porém, o heavy metal não é tão transgressor quanto os metaleiros tentam fazê-lo parecer, é também verdade que os avanços de mentalidade na sociedade de forma mais ampla são mais tímidos do que se tenta mostrar que sejam. Após toda a movimentação cultural do século XX, seria aceitável esperar que o sexo, por exemplo, não mais representasse possibilidade de rebeldia, embora a insistência nesse tema ou ao menos a associação entre ele e a juventude, não apenas no heavy metal, seja um sinal claro de que a discussão sobre uma nova sexualidade, especialmente sobre uma nova feminilidade, era ainda incipiente no Brasil da década de 1980.

Resta observar o aspecto mais obscuro dessa questão, que é a presença da mulher como público de heavy metal, presença tão rara que, sintomaticamente, chega a ser mesmo

difícil concebê-la dentro de um ambiente estritamente metaleiro, como tacitamente era a regra na década de 1980. Nesse sentido, é curioso o depoimento, no início dos anos 2000, de uma jovem que não testemunhou o movimento metaleiro brasileiro, mas acompanhou seus desdobramentos quase duas décadas depois:

Outro dia, me vieram com uma frase... “você é a menina mais metal que eu já conheci”.

Fiquei pensando... O que significa ser “a menina mais metal” que esse cara já conheceu? Com certeza você, meu caro leitor, deve estar imaginando, entre algumas risadinhas, que, “no mínimo, o cara nunca viu um metaleiro na vida”. É uma grande possibilidade, concordo. Mas essa reflexão não é de grande importância nesse exato momento. Meu objetivo não passa da publicação de alguns pensamentos que me ocuparam do referido dia até o presente instante.

Eu não carrego uma faca na bolsa. Não vago pelas noites escuras em busca de um cemitério para me instalar. Não frequento todos os shows. Não conheço todas as bandas e nem sei a letra de muitas músicas. Eu não uso cruzeiros de cabeça pra baixo penduradas no pescoço. Não faço aulas de canto lírico. Não toco guitarra. Também não toco baixo, nem bateria. Não me dediquei ao teclado para montar uma banda de metal melódico e nem aprendi flauta transversal para o gótico ou o power. Aliás, eu não tenho uma banda.

Gosto do Chico Buarque. Vejo uma novela ou outra. Não perdi a última edição do Big Brother Brasil. Já assisti TV Fama. Já quis ser freira.

Então, o que é ser metal?

Será que existe fórmula, receita? O gênero cresceu tanto e já abrange tanta coisa que não há mais uma delimitação – se é que houve em algum dia. Sabe aquela cordinha que indica que “pra cá estão os metaleiros e pra lá está o resto”? Pois é, não existe!

Minha mãe é da geração hippie e adora metal. Meu pai vem de uma época pouco anterior a essa e também é adepto de algumas bandas. Até a vovó já gostou de uma música ou outra!

O metal cresceu. E não adianta falar que não ouve a banda “X” porque ela se tornou pop. Que não gosta da pessoa “Y” porque ela é uma “falsa metal”. Não há um modelo. A música está aí e todos tem acesso a ela. E dentro desses todos, são muitas as diferenças.

O metal se tornou uma mistura. Mistura de pessoas, de sons, de estilos, de crenças, de comportamentos. É a consequência natural daquela tão falada globalização. Portanto, meu caro leitor, em breve teremos algumas “Carlas Perez” e uns “Jacarés” rebolando no palco em pleno show de black! (risos) Tudo bem, não vamos exagerar tanto... (MARTINS, 2005)

Reconhecendo os estereótipos associados ao heavy metal, a autora aponta um elemento de difícil percepção na década de 1980, que é a limitação desses mesmos estereótipos. “O que significa ser a menina mais metal?”, ela indaga, mas sua pergunta desabrocha em outra, talvez mais inquietante: o que é ser metal? Em 1985 ou 1986, os participantes do movimento não estavam prontos para responder a essa questão, embora a tenham investigado no final da

década, com profundas implicações sobre o destino do heavy metal, seja como gênero, como aponta a autora, seja como movimento sociocultural.

Para Jeder Janotti Jr., uma das forças por trás do heavy metal é a tentativa de criação de um “espaço/tempo ordenado” (2004, pág. 34). O mundo exterior ao heavy metal seria um “espaço homogeneizante, desprovido de diferenciações identitárias e, por isso mesmo, caótico”. Nesse sentido, “o universo metálico protege os fãs dos riscos do prazer e da perda de controle, [...] representando o corpo masculino como uma forma de defesa contra as ansiedades relacionadas à produção cultural do gênero” (pág. 121). Para o autor, “afirmar os traços grupais, assumir a cidade, mostrar-se e demarcar seu espaço são modos de festejar a vivência grupal frente às ameaças, incertezas e angústias experienciadas por esses jovens” (pág. 123). A exclusão da mulher desses “espaços utópicos”, como denomina Janotti (pág. 124), apontaria, assim, para a constante tensão entre o desejo de se proteger do mundo e a impossibilidade de se escapar do legado desse mesmo mundo.

REPRESENTAÇÕES DA GUERRA NO HEAVY METAL BRASILEIRO

Na estética heavy metal, a violência é onipresente. É hábito dos apreciadores do estilo trajar-se de forma ameaçadora: camisetas negras adornadas com imagens grotescas; coturnos; braceletes de couro ou metal cobertos por estruturas pontiagudas; cabelos longos quase sempre desgrenhados. No palco e em fotografias, alguns artistas maquiam-se de forma a replicarem o aspecto de cadáveres e guerreiros. A sonoridade é ostensivamente agressiva: guitarras distorcidas, bateria rápida e pesada. Os cantores muitas vezes abdicam da melodia e urram roucos as letras que abordam dilemas humanos, questionamentos ao *status quo*, discussões religiosas e revisões de momentos da história humana, normalmente caracterizados por batalhas, traições e crueldade. Nas apresentações, parte do público tenta marcar o ritmo das canções com um movimento repetitivo da cabeça; outros praticam uma incomum dança, o *mosh*, em que os participantes movem freneticamente braços e pernas, frequentemente atingindo uns aos outros. Termos escatológicos ou ofensivos são convertidos em elogios. A rica iconografia do heavy metal, registrada nas capas de discos e outros produtos fonográficos, é caracterizada por uma infinidade de aberrações: monstros, caveiras, corpos mutilados, campos de batalha. Não é surpreendente que os metaleiros tenham, na década de 1980, desenvolvido uma reputação negativa, que perdurou.

Não obstante, a agressividade metaleira carrega um contradiscurso. Muitas vezes,

porém, o senso comum se engana em suas formações de juízo. Sob a maquiagem das vozes guturais e os olhares severos das fotografias nas capas dos discos, está um discurso solidário. Em suas letras, muitas das quais produzidas antes da redemocratização, o heavy metal brasileiro assumiu posturas e abordou assuntos que viriam a compor uma espécie de paradigma ético brasileiro nas décadas seguintes. A aceitação religiosa, a dignidade dos idosos, a legitimidade dos homossexuais, o repúdio à violência urbana, a preocupação ecológica, a inaceitabilidade da corrupção, a busca por um sentido na presença do próprio jovem na sociedade, a autocrítica do movimento metaleiro em si, entre muitos outros assuntos, foram alguns dos temas que atraíram o interesse desses jovens músicos. A estética rude, portanto, acolhe uma visão de mundo caracterizada por engajado pacifismo e um olhar de compaixão sobre o mundo.

Sendo assim, é curiosa a constatação de que não é incomum encontrar, nas diversas manifestações estéticas características do heavy metal brasileiro da década de 1980, referências à guerra. Relatos de batalhas célebres, biografias de guerreiros reais ou fictícios, reflexões sobre o papel da ameaça nuclear, muito em voga nos últimos anos de Guerra Fria, e discussões sobre o lugar da juventude diante de tudo isso são temas presentes em muitos dos LPs da época. A visão muitas vezes é ingênua, como de regra é esperado em uma produção oriunda de autores muito jovens. Muitas vezes, oferece-se um pacifismo abstrato, calcado no senso comum. Em outros momentos, há um maior embasamento histórico e uma discussão mais específica do tema. Em ambos os casos, essa opção temática comumente reflete um incômodo diante do mundo e um desejo de pacificação desse mesmo mundo.

Em muitos trabalhos, questiona-se a guerra de forma literal. Tanto a banda Overdose quanto o Inox, por exemplo, discutem o cenário apocalíptico resultante de um possível conflito nuclear. Em “Nuclear winter” – composta em inglês, na tentativa, feita por muitas bandas brasileiras da época, de alcance de alguma projeção internacional –, o Overdose apresenta um sobrevivente em desespero diante do mundo destruído: “Levem-me daqui [...] / Salvem-me do inverno nuclear/ e me mostrem um pouco de vida”. No caminho linguístico inverso, o Inox recriou em língua portuguesa uma canção do guitarrista irlandês Gary Moore, “Nuclear Attack”. Na visão do Inox, a canção dá voz a um personagem cujas perspectivas foram fechadas pela guerra, o que se percebe em versos como “A nossa história parece ter fim/ Alguém decidiu por você e por mim” e “Se você me amou e não me falou/ Agora não dá...”.

Outros artistas se dedicaram à guerra em sentido mais amplo. Os pioneiros do

Harppia, já em meados da década de 80 considerados veteranos do heavy metal brasileiro, registraram, em seu LP 7, uma canção intitulada “Guerras”, manifestando com adequada simplicidade um pensamento que poderia integrar o senso comum:

Qualquer um que esteja lúcido
Deveria enxergar
Indo pra nenhum lugar
Para nunca mais voltar

Essa constatação da óbvia falta de sentido na guerra é recorrente na produção metaleira do período. Em “Falsos comandos”, por exemplo, a banda carioca Taurus denuncia “o poder, de grandes comandos/ De grandes nações, que assassinam seus povos”. Há um nítido questionamento da ordem e a expressão de um sentimento de impotência, incompreensão e inconformidade:

Todos alegam serem inocentes
Afinal, de quem é a culpa?
Todos falsos, falsos profetas
Queimarão esse mundo, com armas e guerras

A presença do jovem na guerra mereceu a atenção recorrente do heavy metal brasileiros. A banda Centúrias, por exemplo, em “Guerra e paz”, discute o dilaceramento humano dos soldados, apresentando uma imagem que em muito se assemelha à dos célebres soldados silenciosos de Benjamin (1996, p.198):

À sombra do tempo e do vento que passou
entre os soldados e a fúria que os levou para marchar
em cumprimento de sua missão
como andarilhos que vagueiam ao luar
pensando se um dia vão voltar a reencontrar
seu próprio lar

Percebe-se um olhar solidário sobre os combatentes, em uma concretização do que apontou Groppo (2000), quando, ao estudar a formação da juventude, na modernidade, defendeu que, na sociedade moderna, uma identificação a partir de uma faixa etária pode se sobrepor, por exemplo, à identidade de origem familiar. De forma semelhante ao Centúrias, a banda Metralion constrói, em “Heróis de guerra”, um inventário dos traumas que a guerra cria especificamente nos jovens soldados, em versos como “Jovens inocentes são chamados para

defender a pátria/ não são indagados se essa é sua vontade ou não”, “a guerra arruína suas mentes”, “A farsa patriótica cai por terra”, “saem mutilados fisicamente”, entre outros, de crua manifestação.

Em meio a essas discussões, uma outra guerra, menos explicitamente sangrenta, ganhava forma nas canções: a guerra pela autoafirmação do heavy metal e dos próprios metaleiros. Nesse papel, curiosamente, eles assumem um discurso belicista, apresentando-se como “guerreiros” ou “soldados” em uma cruzada legítima. Entre inúmeros exemplos dessa tendência está “Guerreiro do Metal”, do Korzus. Um enunciador pluralizado – representante, portanto, de uma coletividade, no sentido do que estuda Spivak (2003) – dita palavras de ordem, como “está na hora de rompermos nossas barreiras”, “faremos da realidade o metal pesado” e “ninguém vai conseguir nos deter”. No refrão, o sucesso desse projeto é assegurado por um fato legitimador: “lutamos pelo metal”.

A agressividade do texto, no entanto, parece se justificar por uma tentativa de valorização da persistência e da disposição para o desafio de se criar um novo espaço de experiência. A singela inocência perceptível na construção e na manifestação dessa proposta confere uma característica legitimadora à agressividade perceptível no texto. Convém lembrar a análise feita por Compagnon (1996, p.39), quando, ao estudar movimentos de ruptura estética no início do século XX, resgata as origens militares do termo “vanguarda”, pertinente, naquele momento, por representar a luta dos novos artistas por condições de produção, de divulgação, de existência, enfim. Na década de 1980, o heavy metal também era vanguardista, nesse sentido, o que pode ser um fator de adoção de metáforas associadas à guerra quando se faz referência ao próprio estilo.

A luta pela afirmação do heavy metal abria espaço para uma preocupação mais ampla: a batalha pelo que se poderia chamar de uma ética no mundo. Emblemática, nesse sentido, é a canção “Guerrilha”, da banda Dorsal Atlântica, em que se fala sobre “guerrilha por liberdade/ guerrilha em busca da verdade”. Descreve-se um mundo com “todos cegos”, e o ouvinte é seduzido com uma habilidade rara (“Só você vê a luz”) e uma promessa tentadora: “ao vencedor resta a história”. Esse apelativo convite à luta é alimentado por um verso que abriu novas perspectivas para muitos dos jovens ouvintes do Dorsal Atlântica: “você tem um ideal”. Diante dessa nova verdade, ao mesmo tempo desejada e encontrada na canção, o ouvinte se sentia compelido a responder ao chamado, feito também pelo belo-horizontino Kamikaze: “vem, aqui, agora, nossa geração/ última esperança, desejo de um mundo/ machado de guerra, em nossas mãos”.

Essa interpretação pode-se dizer que elogiosa da assimilação do tema da guerra pelos jovens metaleiros da década de 1980 também encontra, é fato, momentos de questionabilidade. Um conhecido exemplo disso surge na forma do trabalho da banda belo-horizontina Holocausto, que faz uma opção temática pelo nazismo. Referências ao assunto não são incomuns no heavy metal, principalmente depois que, em 1986, a icônica banda norte-americana Slayer registrou seu olhar sobre o carrasco Joseph Menguele, na forma de uma aterrorizante lista de atrocidades. O Holocausto se diferenciou por adotar uma postura que a muitos pareceu apologética ao nazismo. Alguns sinais, no entanto, sugerem mais uma falha de expressão do que uma ideologia moralmente condenável.

Em 1987, o Holocausto lançou seu LP de estreia, *Campo de extermínio*. Desde o título, o trabalho está povoado de referências ao nazismo. A capa mostra um decrepito prisioneiro tentando escapar de um campo de concentração, enquanto é atacado por um cão enfurecido, que um soldado com uma cruz suástica no braço tenta inutilmente controlar:

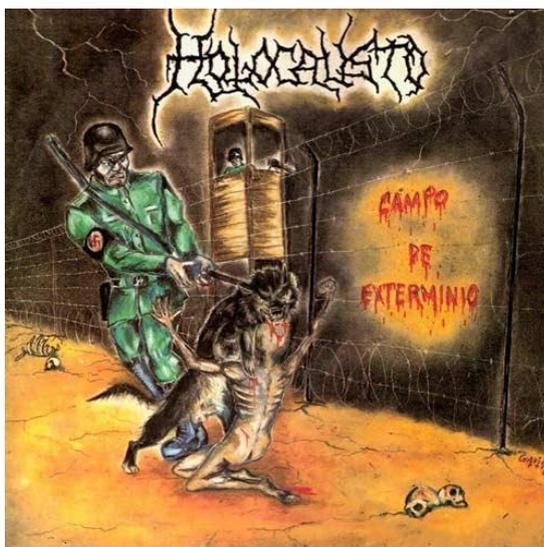


Figura: capa do LP *Campo de extermínio*
Fonte: foto própria

Nas fotos da contracapa, todos os membros da banda têm o rosto coberto e adereços militares. O título “war metal”, adornado por uma suástica, acompanha a logomarca da banda, grafada em caracteres ininteligíveis. Títulos como “Regimento da morte”, “III Reich” e “Guerrilheiro suicida” são dados às canções:

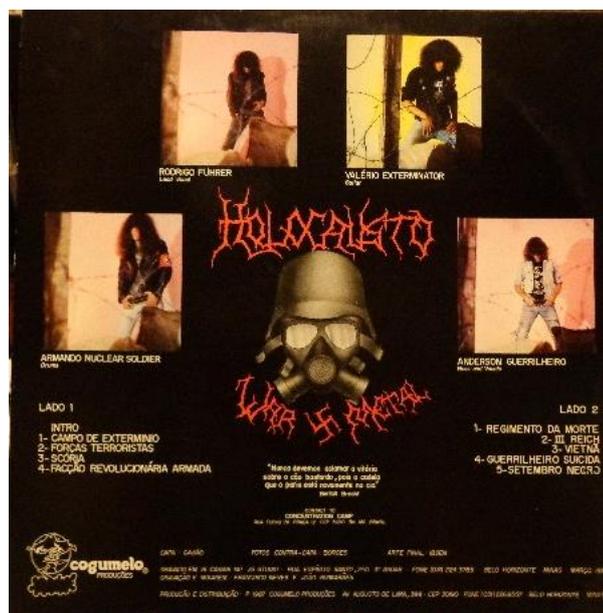


Figura: contracapa do LP *Campo de extermínio*
 Fonte: foto própria

As letras não abordam exclusivamente o nazismo, dedicando-se também a outras situações de conflito, mas, quando o fazem, adotam uma descrição muito cruel de procedimentos, e não existe, de fato, um contradiscurso suficientemente claro que indique uma postura de repúdio. Em “III Reich”, por exemplo, há trechos como “Auschwitz, concentração da morte/ crematórios alimentam-se de judeus/ III Reich, o maior dos massacres/ Hitler, führer do império nazista”.

Por essa opção estética, o Holocausto enfrentou uma recepção dividida, entre hostil e curiosa, a seu trabalho. Na época, os membros do Holocausto alegavam a intenção de denunciar as atrocidades da guerra. O trabalho seguinte da banda, *Blocked minds*, adotava um direcionamento claramente mais pacifista e respaldava essa postura. O próprio LP *Campo de extermínio* trazia aberturas nesse sentido: o fugitivo mostrado na capa trazia os punhos erguidos, como em uma celebração de vitória, enquanto o soldado nazista tentava conter o cão enfurecido, o que talvez indicasse uma esperança de compaixão. Na contracapa, uma frase de Bertold Brecht alertava para o perigo de ressurgimento do nazismo. Por outro lado, o risco de o nazismo ser mostrado como uma ideologia aceitável, até louvável, atraía uma repercussão negativa e incomodava a comunidade heavy metal, normalmente defensora de um alto padrão ético.

Enfim, muitos fatores concorrem para que a aceitabilidade do Holocausto e a sua

adequação à ideologia metaleira tenham continuado em aberto. Plausivelmente, há nessa retratação do nazismo uma manifestação discutível de rebeldia, associada tanto a um impulso de provocação à ordem estabelecida quanto a uma compreensão limitada dos fatos históricos em pauta. É pertinente insistir no fato de que, no momento de publicação de *Campo de Extermínio*, o governo militar no Brasil chegava ao fim. O álbum era também a manifestação de uma juventude que ao longo de sua vida recebera referências contraditórias sobre o militarismo, ora como uma força repressora e violenta, ora como o poder oficial, autocelebrativo e personificador de um nacionalismo. A opção pelo nazismo como tema, no heavy metal brasileiro, muitas vezes reflete uma tentativa de abordagem dessa questão.

Cabe considerar que, diferentemente do que, como mostra Beatriz Sarlo (2007), ocorre em outros países latino-americanos, o Brasil não desenvolveu rituais que garantam a transmissão de seus traumas às novas gerações. A escravidão, as ditaduras que o país já atravessara, enfim, as tragédias que caracterizaram a história brasileira desaparecem da memória. O Brasil não fala de suas próprias violências. O holocausto, no entanto, ressurgiu através do cinema e das aulas de História. Ele representava, naquele momento, a violência que o brasileiro conhecia. A falta de diálogo entre o Brasil e sua herança traumatizadora pode ser um fator viabilizador da banalização da violência, o que em parte explicaria a aparente insensibilidade do Holocausto em sua abordagem do nazismo.

Por outro lado, essa manifestação acaba por lembrar ao público o horror da violência. A explicitação joga luz sobre a tragédia sufocada, e o público é assim obrigado a se dar conta dela, a se dar conta de que, como lembra o Dorsal Atlântica em uma canção, “violência é real” e de que existe a possibilidade de uma postura que, ainda segundo a banda carioca, preza o “lutar – nossa obrigação para mudar”. Paradoxalmente, a ação discutível do Holocausto pode contribuir para despertar em seu público o repúdio contra isso, contra qualquer violência, parta ela dos nazistas ou dos militares brasileiros. Nesse sentido, ainda que por processos tortuosos, efetiva-se um procedimento de denúncia e conscientização.

Outra vertente de análise advém das ideias de Tupã Corrêa, que estuda múltiplas formas a partir das quais a cadeia de consumo se apropria de manifestações de rebeldia. O autor mostra como a estética hippie, na década de 1960, surgiu a partir de uma tentativa de negação de signos da guerra, da agressão e da violência, que dominavam a belicista cultura norte-americana, que por sua vez já adquirira um caráter fetichista, o que se concretizava na criação de objetos de consumo, como adereços e peças de vestuário. Paralelamente à guerra literal, portanto, iniciava-se uma guerra simbólica, cujo campo era o mercado de moda, em

que a estética militar disputava espaço com a estética hippie. Uma vez, porém, que a filosofia pacifista é assimilada pela indústria como produto, perde seu valor transgressor: o “uso continuado e efêmero passa a ser o identificador não mais de uma manifestação contrária ao sistema mas fundamentalmente de adesão a ele” (CORRÊA, 1989, p. 20). Ao resgatar a guerra como inspiração temática e visual, bandas como o Holocausto marcavam também uma postura de rejeição às estruturas de consumo, que, naquele momento, valiam-se da proposta pacifista como ferramenta de dominação.

O perigo da alienação ameaça a juventude na década de 1980, e o heavy metal manifesta o medo de que isso se concretize. Em “O grito”, o Azul Limão aborda essa situação, capturando o ouvinte em uma armadilha retórica para em seguida convocá-lo à tomada de consciência. O início da canção é idílico: “Se num mar de estrelas/ nós vamos deitar/ com o mais lindo sonho/ nós vamos sonhar”. Seduzido por essa imagem idílica, o ouvinte se deixa levar pela canção, ignorando o fato de que ela o levará a um questionamento. Parece haver uma atmosfera de felicidade, mas o enunciador expressa também angústia, ao se dar conta de sua própria imobilidade: “O mundo que era tão bonito/ foi pelo mal liderado/ profetas avistando o fim/ e eu recordando o passado”. Essa nova percepção desvenda a mentira representada pela crença em um mundo perfeito, belamente metaforizado por um céu azul, representado por um véu, que encobre a verdade e deve ser levantado: “Breve vamos ver/ um pouco do azul do céu/ o azul que cobre a Terra/ parece até um véu”. Diante disso, o enunciador enfim explicita seu julgamento, atacando a juventude alienada, idílica, calada e imóvel, diante de tantas demandas por luta: “revoltas, guerras e atentados/ perseguem a nossa geração/ geração de alienados/ que não olham para as rosas no chão”.

É preciso que essa denúncia se faça ouvir. Em uma canção chamada “Batalhas ocultas”, a banda Anthares alegava que “a verdade está sendo escondida”, mas que “todas paredes serão derrubadas” e “caminhos difíceis se abrirão”. Segundo a canção, “batalhas ocultas se travam nas mentes”. É assim que, entre ações acertadas e duvidosas, o heavy metal colocou em pauta a guerra, um tema tradicionalmente ausente da produção cultural brasileira, combatendo, assim, o silêncio, o esquecimento, a própria violência.

Sendo o heavy metal uma manifestação nitidamente jovem e majoritariamente masculina, é natural reconhecer que a opção pela estética da violência cumpre o papel de proporcionar rituais de passagem e de formação de identidades. A figura do guerreiro, do soldado, evoca um ideal de masculinidade e virilidade com o qual aqueles jovens se identificavam. A ideia de um corpo de soldados ecoava também na formação do próprio

exército metaleiro nas ruas das grandes cidades. Cabe lembrar ainda a identificação histórica entre o militarismo e a formação da juventude como categoria social (PASSERINI, 1996).

Adicionalmente, cabe refletir sobre o papel que a violência no heavy metal brasileiro desempenhou tendo em vista o processo de redemocratização que o país atravessava na década de 1980. Não são poucos os observadores para quem a democracia brasileira é, em um aspecto, frágil, no sentido que as estruturas de poder e os grupos dominantes se mantiveram intactos. De acordo com essa visão, a ideia de se darem os anéis para não se perderem os dedos, concretizada na célebre frase “Façamos a revolução antes que o povo a faça”, de Antônio Carlos, é profundamente arraigada na cultura brasileira. A redemocratização também ocorreu segundo esse paradigma, que o heavy metal ataca. O medo continua. O autoritarismo continua profundamente arraigado no imaginário nacional, embora o controle se dê através de mecanismos mais sutis. A violência do heavy metal é também uma resposta a isso.

Há jovens que, não tendo consciência da ditadura ou não tendo sido eles próprios vítimas dela, desenvolvem uma postura de violência aparentemente gratuita. Isso ocorre porque eles estão submissos a uma sociedade marcada pela opressão, em que a violência está latente. Um leitor cético poderia argumentar que, em sua maioria, os metaleiros não sofreram eles mesmos o impacto da ditadura. Essa hipótese, entretanto, é de difícil verificação, em primeiro lugar. Seria preciso investigar como os pais desses jovens, frequentemente de origem operária, em um momento de forte repressão aos movimentos sindicais, sofreram com a ditadura e como transferiram as consequências disso para seus familiares. Isso exigiria a investigação de traumas, em um nível pessoal. Certamente todos carregam suas pequenas dores em constante fricção.

De qualquer forma, cabe questionar a ideia de que os jovens deveriam se omitir da discussão sobre os efeitos da ditadura. O jovem poderia, por solidariedade, abraçar seus pais feridos. Ao mesmo tempo, o jovem está intrinsecamente envolvido na redemocratização, já que é ele quem lida com os escombros da ditadura. É ele quem lida com o mundo que lhe foi legado, com a violência que lhe foi deixada como herança. Não há por que não se olhar para as mazelas do próprio país, não há por que a juventude não revirar os escombros de sua própria história. Se os estudantes, nos anos 80, não estão literalmente presos, a violência simbólica continua pesando sobre eles. Enfim, há uma insurreição contra o silêncio, o que, em um nível simbólico, justifica bem a presença do grito, de um poderoso e coletivo grito, no heavy metal brasileiro.

REPRESENTAÇÕES DO MESSIANISMO NO HEAVY METAL BRASILEIRO:

O estudo dos testemunhos literários do infinito e dos poetas místicos contribui para a discussão sobre o heavy metal brasileiro como manifestação de uma ideologia e de um projeto estético jovem, no que diz respeito à discussão sobre como uma experiência mística se relaciona com uma literatura que busca um engajamento social. Nesse sentido, cabe lembrar as obras de Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz, levantando-se a questão de qual pode ser o papel do texto místico diante do mundo e de qual pode ser o papel do poeta místico diante da sociedade. Diferentemente de Santa Teresa e João da Cruz, para quem o encontro com Deus é uma experiência intraduzível e individual, os produtores do heavy metal brasileiro viam a redenção no direcionamento do texto à sociedade e na construção de um lugar simbólico no mundo.

Referências a messianismo, delírios, êxtases e devoção, que se manifestam no heavy metal em vários contextos, abrem o espaço para uma indagação acerca da contribuição que os escritos místicos podem oferecer a uma análise desse estilo poético-musical. Entra em pauta uma preocupação com a recepção dos textos e possíveis objetivos por trás da escrita. Diversas hipóteses são abertas quando se buscam as motivações que levam escritores, místicos ou não, a produzir. Alguns autores assumem uma postura confessional; outros, de partilha; outros ainda, de combate. No primeiro caso, o autor oferece um testemunho; no segundo, busca despertar no leitor as sensações em pauta no texto; finalmente, o poeta combativo tenta levar o leitor a uma mudança de atitude diante do mundo.

Os famosos textos de Santa Teresa D'Ávila, por exemplo, mostram uma escrita que se apresenta como testemunho. Quem toma contato com a escrita de Teresa D'Ávila pela primeira vez, após o conhecimento de muitas referências em outros textos, pode se surpreender. Diferentemente do que se possa esperar, Teresa descreve minuciosamente o êxtase religioso, sem preocupação catequizante. Sua escrita é marcada por uma sinceridade tocante e simplicidade, e nisso reside sua força. De forma semelhante, São João da Cruz oferece uma visão muito pessoal da experiência religiosa, também a associando à experiência amorosa.

Em sua exposição sobre a poesia pura, o abade Bremond caminha em uma direção diferente da de Santa Teresa e São João da Cruz. Para o abade, a poesia deve levar o leitor a vivenciar a experiência do sublime, e não apenas a estar ciente dela. Para isso, cabe ao poeta transportar o leitor a uma situação em que se anulem percepções mentais e físicas,

proporcionando uma vivência intraduzível em palavras. Como Teresa e João da Cruz, Bremond não é um estudioso da literatura e não se preocupa em analisar os recursos textuais que criem esse estado que ele chama de pureza, exceto pela determinação de que essa pureza não depende das características materiais do texto. Percebe-se, no entanto, que, para ele, caberia à poesia não abordar o êxtase, mas levar o leitor a vivenciá-lo.

Outro religioso célebre, Padre Antônio Vieira, propôs, em seu “Sermão da Sexagésima”, uma tese própria. Para Vieira, é desejável que o religioso não se limite ao discurso e à experiência individual, mas busque uma atuação engajada, em atividades missionárias. Percebe-se, portanto, a concepção de uma escrita combativa, que deve transbordar do texto para o mundo.

Pode-se afirmar que, como processo, o heavy metal brasileiro se desenvolveu como o que se pode comparar a um amálgama das propostas de Santa Teresa e João da Cruz, Bremond e Vieira. De uma fruição individual apaixonada, que pode ser comparada aos êxtases de Teresa, parte-se para uma tentativa de partilha e atuação na sociedade, que evoca Bremond e Vieira. Jameson e Sommer, estudando o caráter alegórico que a literatura pode assumir, certamente contribuem para elucidar os mecanismos através dos quais esse estilo poético e musical se engaja em uma dinâmica social. Finalmente, cabe incorporar a esta discussão a contribuição de Julio Ramos, no sentido de se enxergarem valores que se apresentam como autênticos em conflito com o que é proposto pela cultura de massa, à qual o heavy metal se opõe.

Nesse sentido, é nítida a referência ao satanismo, bem como uma postura agressiva em relação à Igreja Católica, pelo que o heavy metal é bem conhecido. Em um depoimento registrado para o documentário *Ruído das Minas*, Gerald Minelli, da banda Sarcófago, conhecida pela temática satanista, discute seu incômodo diante do fato de que, ao longo da história, a religião esteve sempre envolvida com manifestações opressivas. Para ele, a linha temática da banda representa uma insurreição contra esse fato. Vitória do Carmo, da banda Placenta, semelhantemente, conta, no documentário *Mulheres no metal*, que a opção por temas agressivos à Igreja Católica representava não uma opção religiosa, mas uma reação ao fato de que, na história da instituição, a mulher sempre foi colocada em uma posição de subalternidade.

PONTOS DE TENSÃO NO HEAVY METAL BRASILEIRO

A análise dos principais eixos temáticos mostra as tensões inerentes aos metaleiros da década de 1980 no que se refere a posturas políticas, morais, a sua visão de mundo, enfim. Por um lado, a tradição é em geral, vista com desconfiança e abordada a partir de uma perspectiva crítica, almejando-se declaradamente a construção de uma nova realidade, mais justa, geradora de prosperidade e realização. Nesse sentido, há no heavy metal um traço que pode ser considerado progressista. Por outro lado, a nacionalidade, a hegemonia masculina e elementos religiosos institucionalizados diversos continuam presentes, seja como referência mesmo que questionada de lugar do metaleiro no mundo, seja como postura efetivamente assumida em consonância com a tradição. Nesse sentido, pode-se falar em um caráter conservador. Tais conflitos denotam, antes do que incoerência, o estabelecimento de uma existência em tensão diante do mundo, uma tensão entre o ser ou não ser, entre o construir e o herdar, entre o demolir e o preservar, entre o novo e o antigo, entre a negação de referenciais tradicionais e a aceitação da própria presença em um fluxo histórico, o indivíduo e o grupo, a errância e a identidade, entre, enfim, ser jovem e ser adulto. As tensões ideológicas perceptíveis no heavy metal brasileiro são manifestações de sua rebeldia.

CAPÍTULO 5:

O legado do heavy metal

O FIM DO HEAVY METAL

“A última estrela”, do belo-horizontino Overdose, é uma canção constituidora do heavy metal brasileiro e, curiosamente, é também ponto de partida adequado para uma reflexão sobre a dissipação do movimento. Uma das primeiras composições da banda, era entoada em uníssono nas apresentações e funcionava, especialmente entre o público mineiro, como uma espécie de hino, de canto agregador, muito tempo antes de a gravação de um álbum ser uma possibilidade concreta. Apesar disso, causando desapontamento em muito dos mais antigos seguidores da banda, ela não foi incluída na estreia do Overdose, *Século XX*, tendo recebido seu registro em vinil apenas no trabalho seguinte, *...conscience...*, embora, nessa ocasião, muitos fãs tenham sentido que a sofisticação do arranjo e a sonoridade original peculiar àquele LP fossem incondizentes com a histórica rusticidade da canção.

Emblematicamente, apenas em 1990 foi lançada, como que para se marcar o fim de uma era, uma gravação de “A última estrela” em sua forma original e mais conhecida, no LP *The lost tapes of Cogumelo*, uma coletânea montada pela gravadora mineira com gravações inéditas dos primórdios de suas principais bandas: Overdose, Sepultura, Mutilator, Chakal, Holocausto e Sarcófago. Esse lançamento assumia já um caráter nitidamente rememorador, talvez indicando uma tácita percepção de que, com a nova década, uma era do heavy metal brasileiro chegava ao fim. O primeiro e o último – expressão que, coincidentemente, dava nome ao álbum de estreia do belo-horizontino Witchhammer, dois anos antes, também pela Cogumelo – ficavam unidos em uma teia de significados condizente com “A última estrela”. A canção, capturada nessa rede, expressava muito dos conflitos caracterizadores do heavy metal brasileiro:

Estava no meu quarto
Sem nada pra fazer
Abro a janela
E vejo o sol nascer

Dentro dos meus olhos
Vejo o azul do céu
E nele uma estrela
Que nunca vai descer

Visto qualquer roupa
Saio pela rua
Quem sabe à procura de uma aventura

Sigo aquela estrela
A última do céu
Guiando a um lugar, não sei onde vai dar

Olho aquela estrela
No alto a brilhar
Ouço no infinito
O Heavy a rolar

Enquanto aquela estrela brilhar no azul do céu
O Heavy nunca vai parar de rolar

Diante dessa letra, quem recebeu uma formação escolar tradicional terá dificuldade para ignorar a semelhança com o famoso soneto de Olavo Bilac:

Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto
A via-láctea, como um pálido aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Dizeis agora: "Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?"

E eu vos direi: "Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas."
(AZEVEDO, 2006, p.54)

O personagem de Bilac é, pode-se dizer, um rebelde. Tem o excêntrico hábito de ouvir a voz das estrelas. Incomodado, um interlocutor desdenha essa voz misteriosa e até a ridiculariza. O poeta não se abala: desafia a incredulidade e descreve a apaixonada dedicação com que se dedica a seus devaneios. Já em tom mais brando, curioso, o interlocutor pede mais esclarecimentos, e, em resposta, o poeta fala de uma postura – o amor, no caso – de uma postura privilegiada de escuta, de uma postura que permite ao ouvinte desvendar aquilo a que os ouvidos comuns são insensíveis. Esse poema, portanto, discute o poder transformador que certos signos aparentemente desprezíveis podem adquirir, se percebidos da forma apropriada, o que opera uma inversão de papéis: ao final da exposição, o cético é o louco, não mais o poeta.

Não é difícil associar esse poema à experiência do heavy metal. Como as estrelas, ele está misturado à paisagem e pode não ser percebido com facilidade, seja porque está ofuscado por outras manifestações, mais iluminadas ou centrais, seja porque já está de tal forma integrado ao cotidiano que deixou de ser percebido. Como o som das estrelas, heavy metal é música para poucos ouvidos. Nem sempre é computado; quando o é, nem sempre agrada. Muitas vezes o público mais conservador olhou com desconfiança para os metaleiros, vistos como delinquentes ou insanos. Também por isso, eles se refugiaram na noite, tanto literal quanto figurativamente o espaço dos sonhos. Mantiveram, nesse contexto, a capacidade de se assombrarem com os sons misteriosos e inaudíveis por muitos. Cultivaram a paixão como via privilegiada de apreensão e compreensão do mundo.

Como o tresloucado amigo do poema de Bilac, o personagem de “A última estrela” manifesta uma sensibilidade privilegiada, metaforizada na percepção de uma estrela. As estrofes iniciais da canção, que curiosamente seguem o esquema de dois quartetos e dois tercetos de um soneto, narram a experiência de um personagem cuja vida foi redirecionada pela visão do sol nascente. “No quarto”, “sem nada pra fazer”, o personagem parecia condenado a um estado de imobilidade, de letargia, mas a visão de “uma estrela que nunca vai descer” muda essa situação. Inspirado por essa luz, o personagem sai “à procura de uma aventura”. Como um peregrino bíblico diante de uma revelação, segue “aquela estrela, a última do céu”. A canção retrata um movimento de grande peso simbólico, o movimento do quarto para as ruas, ou seja, da letargia para a ação; do ensimesmamento para a coletividade; de uma alienação para um engajamento; do silêncio para a rebeldia.

Inspiradora como é, porém, a última estrela, “guiando a um lugar” incerto, deixa ainda como uma dúvida a efetivação dessa jornada. É preciso conhecer a que lugar e por que lugares, afinal, o heavy metal conduziu os fãs e se conduziu como movimento. Cabe também uma indagação sobre as perspectivas que esse percurso propiciou. Embora a ideia de a música pesada soar pelo infinito enquanto a última estrela continuar brilhando sugira eternidade, fato é que mesmo os mais luminosos astros se apagam um dia. Sua luz, claro, viajando pelo espaço em velocidade inconcebível, pode continuar, como fantasma ou inspiração, a ser vista, mas apenas de longas distâncias: de perto, a estrela morta será uma massa ultradensa, sugadora, da qual nem mesmo a luz pode escapar. Assim também é o heavy metal brasileiro. É pertinente pensar a respeito daquilo que continuou a ser percebido após suas várias transformações.

A partir do final da década de 1980 e ao longo da década de 90, o movimento se dissipou, por fatores diversos. No campo político e econômico, várias mudanças foram

significativas. Internacionalmente, o avanço do diálogo entre os Estados Unidos e a ainda existente União Soviética afastava a ameaça de um conflito nuclear, um tema emblemático do heavy metal, e abria espaço para uma atitude mais leve em relação ao cenário internacional. A iminente queda do Muro de Berlim seria um marco desse processo. Em “Behing the flags”, gravada em 1988, cantava a banda Taurus:

| | |
|---|-------------------------------------|
| <i>We´re actors of this drama</i> | Somos atores nessa peça |
| <i>Hearing the ancestor´s scream</i> | Ouvindo os gritos dos ancestrais |
| <i>We´re the rubbish of Gollan´s Wall</i> | Somos o lixo das Colinas de Golan |
| <i>Wailing Guevara´s broken dreams</i> | Chorando o sonho perdido de Guevara |
| <i>We´re the mourning from repressed</i> | Somos o luto dos reprimidos |
| <i>We´re history legat</i> | Somos o legado da história |
| <i>Waiting for throwing down the wall</i> | Esperando a queda do muro |
| <i>The wall of Berlin</i> | Do Muro de Berlim |

Na canção, várias circunstâncias históricas são mostradas como definidoras da juventude daquela época. A perspectiva de um apaziguamento dessas relações internacionais, portanto, representa também um novo momento para o heavy metal, que vai desviar seu foco temático.

No Brasil, a redemocratização representou novas possibilidades de ação não só de jovens, mas de vozes questionadoras diversas. Embora o heavy metal brasileiro fosse contemporâneo a esse processo e não tenha ele mesmo sido vítima de censura nem tenham sido os metaleiros vítima de perseguição política ostensiva e institucionalizada, as marcas da consolidação democrática foram perceptíveis. A sensação inicial de otimismo e o senso de uma atuação significativa nos caminhos políticos do país contribuíram para uma atmosfera festiva, que a parcela mais madura da juventude abraçou com alívio, enquanto os mais púberes nunca conheceriam, de fato, a repressão, exceto eventualmente, na forma de pais severos ou professores repressores, que em poucos anos seriam também silenciados ou excluídos do processo educacional. Para uma estética movida pela insatisfação e o questionamento, esse novo contexto seria uma provação. Sem dúvida, o heavy metal precisaria se reinventar para persistir nos anos seguintes.

Para isso, contribuiu muito a abertura das importações, uma das bandeiras do recém-eleito governo de Fernando Collor de Mello. Parte significativa da produção metaleira internacional circulava em mercados restritos, movimento por pequenas gravadoras independentes, cujos lançamentos raramente atraíam a atenção das grandes gravadoras internacionais, sendo, portanto, de distribuição restrita. No Brasil da década de 1980, o acesso a esses materiais era dispendioso e difícil. Com a facilitação das importações, essa realidade

começou a mudar. Analogamente, o trânsito de instrumentos musicais também foi aprimorado. Se, por um lado, esse fluxo gerou melhorias e facilitações, por outro, interferiu em características do heavy metal brasileiro. Poucas pessoas se davam conta disso, mas, paradoxalmente, as próprias limitações tecnológicas e os próprios defeitos resultantes dela contribuíam para a formação de efeitos estéticos.

Basta constatar, por exemplo, que, na impossibilidade de adquirirem caros instrumentos importados, muitos músicos recorriam a criações de algum *luthier* local. Com o fluxo de tecnologias consagradas internacionalmente, essa realidade se transformou gradualmente. Outros aspectos do processo produtivo metaleiro viriam a se transformar também, em geral, no sentido de uma maior profissionalização. As capas de álbuns, por exemplo, antes feitas de forma pode-se dizer artesanal, em geral por algum membro da própria banda ou algum amigo, passaram a ser criadas através de métodos mais técnicos, dentro de uma lógica condizente com o sistema produtivo. Enfim, houve uma clara mudança de direcionamento. Perdeu espaço o caráter manual, familiar e coletivo que sempre caracterizara as obras do heavy metal brasileiro, que, assim, incorporaram elementos que as aproximavam de produtos disponíveis no mercado convencional e de orientação internacional. Naturalmente, houve ganhos advindos desse processo, mas algo se perdeu da rebeldia original, que contribuía também para a definição de uma brasilidade. Pode-se dizer que, a partir desse momento, passa a fazer sentido pensar em um heavy metal feito no Brasil, que não necessariamente coincide com heavy metal brasileiro, no sentido de que especificidades se perderam, e as características do estilo se tornaram mais universalizadas.

Cabe mencionar que o próprio heavy metal internacional também estava em transformação na passagem da década de 1980 para a de 1990. Várias bandas definidoras do gênero haviam forçado seus limites, com criações que incorporavam elementos inusitados ou tidos até então como incompatíveis com a proposta metaleira. Iron Maiden, Judas Priest, Celtic Frost, entre outras, produziram álbuns com a incorporação de orquestras, sintetizadores, coros, em trabalhos que vieram a ser valorizados, mas que na época foram recebidos com relutância por parte do público, que via nos novos recursos concessões a uma sonoridade mais comercial. Quando, em 1990, o Iron Maiden lançou *No prayer for the dying*, em que retornava a uma produção mais básica e mais claramente pesada, muitas expectativas já estavam reorientadas, e o álbum foi considerado pouco inspirado e até forçado. O espaço da banda e, metonimicamente, do heavy metal, estava transformado.

Nesse sentido, não se pode menosprezar o impacto histórico do álbum *Metallica*, mais

conhecido como *Álbum Preto*, do Metallica. Surgida no início da década de 1980 nos Estados Unidos, a banda foi uma das principais influências do então nascente thrash metal, vertente mais rápida e agressiva do heavy metal. Muito cultuado pelos fãs, o Metallica concretizou a utopia de vitória no mercado independente e uma referência de resistência ao poder das grandes gravadoras, já que, mesmo após o contrato com a grande Elektra, continuou a produzir álbuns sem concessões comerciais perceptíveis, com canções longas, complexas e muito pesadas, que abordavam aspectos mórbidos da existência, sempre a partir de uma perspectiva crítica. Seu *Álbum Preto*, no início da década de 1990, se manteve muitas dessas características, assumiu um direcionamento mais direto. Gravado com todos os luxos de uma produção de alto padrão comercial, e com o suporte de um grande sistema de distribuição, o trabalho obteve grande êxito comercial em todo o mundo, produzindo várias faixas de muita aceitação popular, mesmo entre o público que normalmente não consumia heavy metal.

Não havia precedentes para o que isso representou para o estilo. Em pouco tempo, elementos típicos da sonoridade do Metallica, já então assimilada por milhares de bandas independentes de heavy metal de várias partes do mundo, foram assimilados por artistas do mundo pop, historicamente execrados pelos metaleiros e receosos deles. Um exemplo tardio disso, mas bem conhecido, é a canção “Wherever you will go”, lançada em 2001. Nessa peça, percebe-se nitidamente, como em um pastiche, uma tentativa de apropriação do marcante estilo vocal de James Hetfield, do Metallica. Guitarras distorcidas, som potente, refrão sedutor, vários elementos claramente oriundos do heavy metal estão presentes. Esse trânsito se percebeu também no que se refere a outros aspectos. Se, nas apresentações de bandas de heavy metal, insinuavam-se peças casuais de roupa, até de cores leves, as emblemáticas camisetas pretas com imagens grotescas se tornavam visíveis em espaços até então vetados a elas. Diluíam-se, em vários níveis, as fronteiras entre o que era e o que não era heavy metal.

No Brasil, a experiência da projeção internacional também aconteceu. Várias bandas mantinham contato com agremiações, fãs, artistas e publicações em outros países, o que viabilizava um fluxo de informações e uma presença tímida dos lançamentos brasileiros em outros mercados. Na segunda metade da década de 1980, já com dois trabalhos lançados pela Cogumelo Discos, o Sepultura merecia algum prestígio entre esse público internacional. Quando o álbum *Schizophrenia* foi divulgado, em 1987, havia suficiente interesse para que a banda causasse uma inédita onda de interesse. Com um novo e altamente qualificado guitarrista, a banda introduzia, em *Schizophrenia*, várias inovações no estilo. O trabalho contava com luxuosa e chamativa capa dupla, fato raro na época. Embora a sonoridade agressiva

estivesse mantida, as canções eram complexas e incorporavam ousadamente novos instrumentos, como violinos e sintetizadores, então vistos com resistência pelo público metaleiro. O olhar ameaçador que encarava o ouvinte, na capa do álbum, era não mais o de demônios: os fantasmas tomavam a forma de angústias interiores, como se percebe na faixa de abertura, “Septic schizo”:

| | |
|--|--|
| <i>At the time of my last pain</i> | No momento de minha última dor |
| <i>I scream, so I can run away</i> | Gritarei para poder fugir |
| <i>What I see in front of me</i> | O que vejo na minha frente |
| <i>Is only the reflection of my insanity</i> | É só o reflexo de minha loucura |
| | |
| <i>Throwing me to the presente</i> | Lançando-me ao presente |
| <i>Alone almost is despair</i> | Sozinho quase em desespero |
| <i>My head throws itself against the wall</i> | Minha cabeça se lança contra a parede |
| <i>Making my blood flow free of me</i> | Fazendo meu sangue fluir livre de mim |
| <i>To be born again, it'll be a sad destiny</i> | Nascer novamente será um triste destino |
| <i>To seek death when it's inside of myself</i> | Buscar a morte quando ela está dentro de mim |
| <i>I throw up trying to put it out</i> | Eu vomito tentando colocá-la para fora |
| <i>I try to sleep sitting on the cold ground</i> | Eu tento dormir sentando no chão frio |
| | |
| <i>Reminders from the past</i> | Lembranças do passado |
| <i>Repulsion of the presente</i> | Repugnância do presente |
| <i>Fear of the future</i> | Medo do futuro |
| <i>Septic schizo</i> | Infecção esquizofrênica |
| | |
| <i>Stained by blood on the face</i> | Manchado por sangue no rosto |
| <i>I see that my life goes by in front of me</i> | Eu vejo que minha vida passa diante de mim |
| <i>As an old movie, I feel not proud of anything</i> | Como um velho filme, não sinto orgulho de nada |
| <i>I've done</i> | Que tenha feito |
| <i>I scorn myself with anguish</i> | Eu me desprezo com angústia |
| | |
| <i>My nerves are blowing</i> | Meus nervos estão à flor da pele |
| <i>Inside of me my skin burns</i> | Dentro minha pele queima |
| <i>I sink my toes on the ground</i> | Eu finco meu dedão do pé no solo |
| <i>I wanna quit; but I don't wanna enter another place</i> | Quero desistir, mas não quero entrar em outro lugar |
| | |
| <i>I'm marked and wounded, the decaying of my [thoughts]</i> | Estou marcado e ferido, a decadência de meus [pensamentos] |
| <i>The rotten smell on my skin</i> | O cheiro podre em minha pele |
| <i>The cold body, thrown and forgotten</i> | O corpo frio, atirado e esquecido |
| <i>I can see the things, but I'm blinded to the world</i> | Eu posso ver coisas, mas sou cegado pelo mundo. |

Apesar de o personagem da canção alegar não se orgulhar de nada, *Schizophrenia* conquistou um espaço de destaque no orgulho brasileiro. Bem recebido por público e crítica, o álbum teve grande vendagem, boa o suficiente para atrair a atenção da Roadrunner Records, gravadora grande que, na época, fazia eventuais investimentos no heavy metal. Com contrato

internacional, o Sepultura rompeu pela primeira vez a barreira do reconhecimento em outros países, o que conferiu à banda uma inédita projeção dentro de seu próprio país também. Curiosamente, apesar de todos os ataques ao heavy rock feito por bandas consideradas mais comerciais, mais dispostas a concessões em nome do apelo comercial, era uma banda de thrash metal, estilo tido como incompatível com o sucesso, que conquistava esse espaço inexplorado por artistas ligados ao heavy metal brasileiro. Para o público da época, essa conquista representava o ápice não só da carreira do Sepultura, mas do movimento metaleiro em geral; para a banda, porém, aquele seria apenas o início de uma profícua carreira internacional, que resultaria, a partir do início da década de 1990, em um fluxo de lançamentos de relevância comercial e artística.

Tal sucesso trouxe consequências para a reputação da banda entre seus fãs mais antigos. Para Jeder Janotti,

se, por um lado, o álbum deu visibilidade à banda, por outro, foi visto por grande parte dos *headbangers* como um trabalho que não se incluía no rótulo *heavy metal*. [...] a “comunidade metálica” é avessa às mudanças bruscas em seus parâmetros e como há uma forte resistência à visibilidade mediática excessiva quando essa ameaça colocar em risco as fronteiras do *heavy metal*. (JANOTTI, 2004, p. 43)

Percebendo um “encolhimento do cenário nacional” (p. 45), o autor destaca que a “guinada do Sepultura para os confins das fronteiras do universo metálico também estava relacionada ao que alguns críticos dos EUA designaram como o fim do *heavy metal*” (p. 44). O autor alerta ainda que

Sempre que um fã atesta a *autenticidade* do heavy metal é porque pressupõe a existência de um *outro* que consome e/ou produz música falsa e cooptada. O universo metálico, ao ordenar o mundo, atribui ao consumo de *heavy metal* um valor diferenciado, elitizado [...]. não se deve romantizar esse apelo à “autenticidade” exclusivamente como um modo de resistência à homogeneização. Apesar de pequeno e restrito, o consumo de *heavy metal* obedece ao modelo dos chamados mercados segmentados, nichos de consumo situados fora dos modismos cíclicos, mas com padrões bastante definidos, ou seja, garantia de um índice de vendagem permanente. Afirmar-se como *heavy metal* autêntico e/ou radical é também dirigir-se a um público consumidor bastante fiel. (JANOTTI, 2004, p. 119, 120)

Percebe-se, portanto, que o reconhecimento comercial do Sepultura colocou em xeque algumas das bases identificadoras do heavy metal. Nesse sentido, é importante também

perceber que, se por um lado o Sepultura se vê envolvido em estratégias estranhas ao universo do heavy metal, por outro, atrai ao estilo um público diferente do metaleiro tradicional, ou seja, o thrash metal começa a atrair a atenção do público em geral, muitas vezes, do mesmo jovem visto, de dentro do movimento metaleiro, não como rebelde, mas como cooptado pelo sistema produtivo; do mesmo jovem, portanto, tantas vezes colocado como alvo de posturas críticas expressadas através do heavy metal. Ao mesmo tempo, o contato com esse público traz novas influências aos círculos metaleiros também. Trata-se, portanto, de uma clara reconfiguração do público.

A popularização do thrash metal está associada a uma diluição do heavy metal em outros estilos. A presença do Metallica e do Sepultura no cenário da música consumida massivamente trouxe uma divulgação nunca prevista para o estilo, especialmente no que se refere a suas vertentes mais extremas. Novos espaços de comercialização passam a fazer parte do universo metaleiro. Torna-se possível surpreender uma canção pesada sendo veiculada pelas rádios tradicionais ou encontrar em lojas de departamento os álbuns até então só disponíveis nas galerias especializadas nas regiões centrais das grandes cidades. Bandas de heavy metal passam a ser incluídas com frequência entre as atrações de grandes festivais internacionais, conhecidos pela heterogeneidade tanto do público quanto dos artistas a se apresentarem. De outro lado, peso, guitarras distorcidas, agressividade, todo um corpo estético passa a ser aceito também.

Mesmo dentro do que até então era entendido como intrinsecamente heavy metal, houve mudanças: muitas bandas que trabalhavam sob uma orientação mais tradicional, seduzidas pelo sucesso do thrash metal, optaram por redirecionar seu estilo de modo a se enquadrarem nessa proposta, em uma surpreendente reviravolta histórica, já que, em meados da década de 80, o thrash metal era considerado a quintessência do anticomercialismo metaleiro, enquanto variantes mais próximas do hard rock eram tidas como comerciais, como mais palatáveis para o grande público. É compreensível o fato de que houve fãs que lamentassem essa transformação, já que, além de provocar um comprometimento da identidade de bandas já consagradas, ela foi motivada por uma conveniência comercial e não por uma evolução artística natural, o que foi associado a uma concessão no que se refere ao código tácito de integridade metaleira.

Assim, é difícil compactuar irrestritamente com a ideia, comumente difundida, de que o êxito do Sepultura seja uma espécie de símbolo da vitória do heavy metal brasileiro da época. Embora a ascensão internacional da banda seja sempre tratada com entusiasmo e até

ufanismo, e realmente inspire sentimentos associados ao orgulho e à celebração, ela não apaga o fato de que dividendos comerciais não estavam, pelo menos declaradamente, na pauta idealista dos metaleiros que, no início da década de 1980, descobriram as guitarras e, movidos pelo impulso e pela paixão, desenvolveram posturas de rebeldia, desafiadoras ao *status quo*. Triunfar através de sucesso, de vendas, de presença na programação de rádios FM ou em atrações televisivas parecia, pode-se dizer, triunfar nos termos do inimigo, o que já implica um senso de derrota, de cooptação. A internacionalização do Sepultura, portanto, se é justamente vista como um auge do movimento metaleiro, pode igualmente ser percebida como um marco de sua descaracterização.

A partir do início da década de 1990, o thrash metal se torna a variedade comercialmente dominante de heavy metal, seguido pelo que viria a ser chamado metal melódico, que desde meados da década de 1980 vinha conquistando público cada vez maior e mais diversificado, impulsionado pelo Helloween, então encabeçado pelo jovem e incomumente talentoso Michael Kiske. Mesmo antes de Kiske, o Brasil já tinha sua própria versão desse movimento, representada pelo Viper, que contava com um surpreendente grupo de jovens músicos, também emblemáticos na figura de seu vocalista, André Matos. Ao mesmo tempo, os nichos mais tradicionais do heavy metal reassumiam uma posição no circuito alternativo, mas uma posição já marcada por uma melancolia, já comprometida, já maculada pela perspectiva – frustrada, diga-se – de conquista de um espaço no comércio de massa.

Isso significa que o heavy metal não pode, a partir desse momento, ser entendido da mesma forma, já que a “língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 1997, p. 282). Para Bakhtin,

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. (p. 279)

O autor completa:

A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. (p. 203)

Seguindo essa linha de pensamento, Bakhtin afirma ainda que

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. [...] Na realidade, como já dissemos, todo enunciado, além do objeto de seu teor, sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados do outro anteriores. O locutor não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversa ou numa discussão acerca de qualquer acontecimento da vida cotidiana) ou então as visões do mundo, as tendências, as teorias, etc. (na esfera da comunicação cultural). A visão do mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião têm sempre sua expressão verbal. E isso que constitui o discurso do outro (de uma forma pessoal ou impessoal), e esse discurso não pode deixar de repercutir no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. (p. 319)

Sendo assim, Bakhtin propõe a noção de gêneros do discurso, que “correspondem a circunstâncias e a temas típicos da comunicação verbal e, por conseguinte, a certos pontos de contato típicos entre as *significações* da palavra e a realidade concreta” (p. 312). Para ele,

Ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não poderia haver, enunciado. As diversas formas típicas de dirigir-se a alguém e as diversas concepções típicas do destinatário são as particularidades constitutivas que determinam a diversidade dos gêneros do discurso. (p. 325)

Para o pensador russo, a atuação dos agentes envolvidos no processo comunicativo é constituidora das características dos enunciados:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre

acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela *compreensão responsiva ativa* e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. (p. 290)

Em uma perspectiva semelhante, Tupã Corrêa argumenta a favor da tese de que “o sentido da música transmitida em programas de rádio reside menos na mensagem das letras do que naquilo que está implícito no respectivo gênero” (1989, p. 95). Esse fato, a propósito, favorece a compreensão do fato de que, em várias vertentes do heavy metal, a ininteligibilidade das letras, muitas vezes urradas pelos vocalistas ou escritas em idioma estrangeiro, não compromete a apreciação por parte do fã. O valor da obra está em outro espaço: para Corrêa, “o rock representa uma conquista de si mesmo para quem se identifica com ele” (p. 95). A ampliação da comercialização, por sua vez,

passa a ser uma espécie de armadilha, pois, se os elementos de identidade com ele se colocam como apelos de consumo, ele acaba se transformando num artifício irreal de indução, mistificado por sentidos além dos seus. Com isso, acaba também servindo para trair todos os que se sentem envolvidos por ele. (1989, p. 95, 96)

Sendo assim, em uma perspectiva bakhtiniana, seria inapropriado conceber da mesma forma, na década de 1980 e depois disso, a canção de heavy metal como gênero do discurso. Ela não seria, nessa perspectiva, meramente um conjunto de guitarras distorcidas, voz estridente e letras que versassem sobre os descaminhos do mundo ou a iminência de um apocalipse: ser heavy metal necessariamente envolveria também existir em um contexto específico, partilhar espaços de divulgação, contar com certas logísticas de distribuição e, principalmente, determinadas posturas dos interlocutores envolvidos nesse processo. A popularização do heavy metal na década de 1990 garantiu a continuidade desses traços, mas o valor social, histórico, político deles não é o mesmo. Desvendar artistas desconhecidos, enfrentar dificuldades específicas de aquisição, sentir a precariedade de espaços de apresentação, ler sobre bandas em panfletos fotocopiados, trajar a camiseta preta sob os olhares desconfiados de transeuntes, todas essas experiências, entre outras, fazem parte da vivência metaleira, e a canção de heavy metal como gênero as pressupõe também.

O próprio engajamento dos metaleiros em atividades mais convencionalmente associadas ao mundo adulto e à cadeia produtiva foi um fator de mudança. Até o êxito

comercial do Sepultura, era pode-se dizer que unânime entre os metaleiros a percepção de que o heavy metal não seria viável como carreira economicamente sustentável. Depois do Sepultura, embora sonhos tenham sido alimentados, essa realidade pouco mudou. Trata-se de uma questão prosaica, diante da riqueza de toda uma proposta artística, mas, à medida que as imposições da vida real, como despesas e responsabilidades familiares, entre outros motivos, surgiram no horizonte, o heavy metal ocupou outro espaço na rotina dos metaleiros: o espaço do passatempo, da tarefa paralela, em geral, na perspectiva do amadorismo, o que, por outro lado, não significa necessariamente falta de compromisso no sentido do engajamento emocional. Ademais, se não há caminho de volta ao lar, há muito mais que não “volta a ser como antes”, como diz Tupã Corrêa:

as letras das músicas anteriores. Elas continuarão sendo um registro e algo que não foram sequer no tempo de sua criação: um espelho das suas insatisfações, das angústias e a história expressiva da geração que as produziu. (CORRÊA, 1989, p. 102)

Nesse sentido, uma curiosa matéria publicada pelo jornal Estado de Minas, em 24 de novembro de 2013, abordava o fato de que “Músicos ligados à aurora do heavy metal em Minas equilibram a vocação com profissões convencionais” (MAGIOLI, 2013). Investigando os rumos profissionais tomados por músicos participantes do movimento na década de 1980, o jornalista constata que “a área de educação tem sido a que mais atrai metaleiros, paralelamente à carreira artística”, o que, para Paulo Henrique Caetano, membro da banda belo-horizontina Witchhammer entrevistado para a matéria, está associado ao fato de que o professor, como o fã de heavy metal, é “gente que acredita em alguma coisa”. Embora a matéria não conte, ao menos declaradamente, com uma representatividade estatística, deixa evidente que uma perspectiva idealista se manteve atrelada aos adeptos do estilo, mesmo muito anos depois do apogeu do movimento.

Assim, a luz da última estrela metaleira não se tornou invisível, mas se dissipou e transformou, fundindo-se a outros espectros, iluminando com mais força alguns pontos do espaço cultural e menos força outros. Ao longo da década de 1990 algumas bandas insistiram em novas produções, mas, na chegada dos anos 2000, o heavy metal brasileiro havia claramente passado por uma grande transformação. Publicações desapareceram, espaços de apresentações foram fechados, bandas se separaram, lojas especializadas foram fechadas ou reorientadas para outros públicos. É certo também que houve novas revistas, novas bandas,

novos palcos, mas o senso de comunidade e outras particularidades que fizeram do heavy metal da década de 1980 um movimento identificável se atenuaram. Diferentemente do que ocorre com outros movimentos culturais, o sentimento despertado por essa transformação não é de melancolia, mas de realização. A rebeldia do heavy metal, também transformada, continuou presente na ação adulta de muitos dos antigos metaleiros, enquanto as possibilidades de ações culturais abertas por eles continuaram a serviço de novas juventudes irreverentes que lhes sucederam.

RESTOS METÁLICOS: OLHAR SOBRE A COLEÇÃO

Depositados em nichos de madeira presos à parede de um cômodo quase secreto, repousam discos de vinil, talvez uma centena deles, imaculadamente protegidos por envelopes plásticos. As capas dos discos, em sua maioria, trazem imagens sinistras: cenas do apocalipse, demônios, esqueletos, guerras, soldados medievais humanos ou monstruosos, paisagens urbanas decadentes, predadores fantásticos. No verso, manuscritos pouco legíveis listam nomes de canções, ao lado de dados técnicos. Transcrevem-se datas: 1983, 1985, 1986; 1989 é a última. Há agradecimentos e fotos de jovens com rostos sérios cobertos por longos cabelos. Usam roupas escuras e rasgadas, adornadas por correntes e pontas metálicas. Alguns pintam de negro o contorno dos olhos e o rosto de branco, criando um efeito cadavérico. Escrita a mão, uma anotação na borda interna da capa de alguns desses discos traz a duração deles, meticulosamente cronometrada muitos anos antes, sem um objetivo perceptível, possivelmente um preparo para a forte possibilidade de surgir a demanda, por parte de um ouvinte amigo, para que o conteúdo do disco seja copiado nos trinta minutos de cada lado de uma fita magnética. Escondida no interior de uma das capas, acompanhando o disco plástico, está uma velha revista com fotos de jovens nuas, protegidas, depreende-se, da vigilância de pais conservadores. Alguns discos se acompanham por encartes e capas autografados pelos artistas: “Muito rock’n’roll, xará!”, “Força sempre!”.

Em outro cômodo, estão outros objetos. Atrás das portas de um armário, próximo ao chão, mais discos de vinil são acompanhados por uma ou duas grandes caixas de papelão repletas de velhos cassetes. Uma, do tamanho de uma caixa de sapatos, preserva uma coleção diferenciada. Uma letra juvenil, mas cuidadosa, listou títulos de canções e nomes de artistas em cada uma delas, nomes cuja dureza poderia parecer incompatível com o evidente zelo daquele esconderijo: nomes que falam em “batalha”, “sangue”, “guerra”, “morte”. Alguns

cassetes são protegidos por capas artisticamente adornadas, montadas a partir de recortes de revistas, com fotos de bandas, ou fotocopiadas. “Witchhammer”, “Garrotevil”, nomes estranhos grafados de forma quase ininteligível se leem nesses cópias de pouca nitidez. Uma gaveta nesse mesmo armário guarda fotografias de temas diversos e épocas diversas. Várias registram os mesmos personagens jovens e mal-encarados das capas dos discos. Mais altas, junto ao teto, outras portas escondem uma grande maleta verde, preenchida por dezenas de desenhos, manuscritos de letras de canções, textos datilografados, adereços.

Ainda outros vestígios se dispersam. Um álbum de fotografias, resgatado de tantos restos, conquistou um lugar em uma estante de livros, ao lado de obras sobre história da arte ou clássicos da literatura brasileira e universal. Garotos inocentes reproduzem seus ídolos das capas dos discos: posam com caveiras, foices, roupas negras, em meio a ruínas, destroços, matagais, vias urbanas. Dentro de um velho armário de metal, há muito retirado de suas funções domésticas, dormem dezenas de velhas revistas: Rock Brigade, Metal, Bizz Heavy e outras que, no passado, ajudaram o heavy metal brasileiro a se formar como movimento. Não é claro se seu lugar no velho armário denota relevância ou esquecimento. Há mais. Em um guarda-roupa desativado, algumas camisetas pretas são devoradas por traças. Sob a escada, cercada por velhos livros, caixas de ferramentas, bicicletas enferrujadas, peças defeituosas de objetos diversos, aparelhos telefônicos desativados, aguarda uma prometida retomada uma peça central desse difuso e acidental depósito de história: a guitarra. Ela sobrevive à poeira guardada em um pesado estojo, ele mesmo um mural de vestígios, adornado por adesivos, inscrições e marcas de uso.

Esses são restos físicos de uma experiência, mas há outras marcas, mesmo que menos perceptíveis, em alguns casos. Para além de velhos discos e instrumentos musicais, que tocam pessoas em um nível individual, o heavy metal brasileiro deixou marcas de maior abrangência, diluídas na cultura, como o latim na língua portuguesa, através de restos dos quais o falante comum faz uso sem ter consciência. No Brasil do início do século XXI, muitas metrópoles abrigam uma cena musical que sobrevive à margem do apoio de rádio e gravadoras. Abrigam também obras autorais, que circulam em espaços diferentes do dos *covers*, de maior aceitação comercial para a animação de festas e outros eventos. O próprio heavy metal, renovado e transformado, continua a ser produzido. Esse circuito musical alternativo aos espaços consagrados de apresentação deve muito à cultura *underground*, em que o heavy metal teve um papel tão fundamental. Outros restos, ainda mais sutis, tão sutis que chegam a ser questionáveis, ainda se insinuam de outras formas: em cabelos longos, em

peças de vestuário, em inclinações políticas, em posturas diante do mundo. Percepção semelhante a essa fundamenta um comovido depoimento presente no documentário *Brasil Heavy Metal*, de Ricardo Michaelis: “Acho que esse pessoal dos anos 80 pode se considerar de missão cumprida”.

O cumprimento de uma missão, no entanto, não necessariamente representa a perpetuação de seus efeitos, no sentido de que não garante a construção de uma memória transmissível e compartilhável. Coleções dispersas de itens referentes ao heavy metal brasileiro não refletem, necessariamente, um registro do movimento. Terry Cook (1998) defende a pertinência de uma abordagem subjetiva, pessoal, de documentos, criticando uma separação rigorosa entre as noções de público e de privado. Nesse sentido, a recepção e a intervenção pessoal dos indivíduos, de suas memórias, na construção não só do legado metaleiro como da memória em sentido mais amplo é não só desejável como fundamental. Bordini, por outro lado, vê uma necessidade na partilha dos dados, na democratização de achados e descobertas, sob risco de se “cair no fetichismo da propriedade” (2011, p.17). As teorias do arquivo iluminam esse tema de muitas formas diferentes. Surgem questões referentes à busca por um lugar na história oficial, aos resíduos deixados pelo heavy metal na cultura brasileira, à fantasia de eternização de uma essência juvenil, entre outros temas.

Philippe Artière (1998), entre outros pensadores, mostra que o arquivamento da vida está sujeito a uma série de limitações, como interpretações pessoais e seleções arbitrárias. Não obstante, defende o autor, “o indivíduo deve manter seus arquivos pessoais para ver sua identidade reconhecida” (p.14). Ao mesmo tempo, cabe se pensar sobre a consolidação de uma memória coletiva, já que não se trata apenas do registro de experiências individuais, mas de uma reflexão sobre o impacto que o conjunto dessas experiências representa para uma cultura mais abrangente. Assim, entra em questão o reconhecimento da identidade do heavy metal brasileiro. A construção ou legitimação do movimento como um dado da memória nacional passa por um processo de arquivamento metódico e institucionalizado, como descrito por Ariane Ducrot (1998), que viabilize uma transposição de registros do âmbito privado para o público. Coloca-se em pauta a concretização de uma memória coletiva.

Sendo assim, cabe estudar a configuração dos registros sobre o heavy metal brasileiro da década de 1980. Em várias partes do mundo, esse estilo poético-musical sempre se desenvolveu à margem dos grandes sistemas de produção e divulgação artística, colocando-se em posição central no desenvolvimento de logísticas culturais alternativas. Também no Brasil ele se desenvolveu com várias peculiaridades, dentre as quais se cita a existência de

numerosas publicações amadoras ou profissionais dedicadas ao tema, folhetos explicativos de autoria dos próprios artistas envolvidos nos processos produtivos, fotos, cartazes, resenhas, um diversificado corpo de registro, além das canções e letras em si. O hábito de formação de coleções de discos e outros artefatos, comum entre os aficcionados por heavy metal, foi adotado pelo público brasileiro também. No início do século XXI, duas, três décadas após o ápice do movimento, surgiam iniciativas no sentido de oficializarem os arquivos do heavy metal brasileiro, através de publicações, reedições, filmes e registros na internet. É, portanto, pertinente observar a formação desses arquivos, bem como a assimilação deles no século XXI e, conseqüentemente, o *status* que o heavy metal adquiriu no panorama cultural brasileiro.

As iniciativas no sentido de uma institucionalização dos arquivos metaleiros no Brasil têm afinidades com o que Antoinette Burton discute em “Archives stories: facts, fiction and the writing of history” (2005). Para a autora, os arquivos, quando institucionalizados, têm o poder de legitimar ou gerar a identidade nacional. Podem também fundamentar a reivindicação de um conhecimento total ou de uma vigilância total (p. 9). Muitos sentem que o que não está no arquivo não existe, que não é possível haver “memória sem arquivos oficiais” (p.7). É compreensível, diante disso, que os arquivos sejam atravessados por conflitos diversos. Eles surgem a partir de pressões políticas, sociais e econômicas, que “deixam marcas e transformam os próprios arquivos em artefatos históricos” (p.6). Sendo assim, eles implicam a escrita da história e o destino tanto dos dominantes quanto das minorias (p.8). O “contato com os arquivos e o que é encontrado neles dão forma às histórias que os historiadores contam” (p.12). Por outro lado, o “aparato administrativos dos arquivos limita as histórias a serem contadas” (p.11).

Nesse sentido, Burton analisa o fato de que grupos exteriores ao cânone histórico estão se arquivizando. Como, tradicionalmente, a arquivização exigiu complexos procedimentos, ela se constituiu como um privilégio de grupos dominantes que, dessa forma, impunham uma visão da história e asseguravam um lugar social de relevância. Diante disso, grupos marginalizados sentem que “suas histórias não foram contadas” (p.2). Querem escapar do fato de que sociedades com tradição oral são tachadas como inferiores (p.7) mesmo que sua marca exerça pressão sobre o presente. A partir dessa reflexão de Burton, é compreensível a tentativa de se oficializarem registros sobre o heavy metal brasileiro. De fato, o estilo foi comumente ignorado em documentários, livros e outras instâncias de arquivamento que se voltaram ao registro do rock brasileiro da década de 1980. A partir do início do século XXI, quando muitos dos participantes do movimento atingem a maturidade e percebem o risco de sua

história se perder, colocam-se à disposição desse grupo muitas novas ferramentas de registro dessa história.

Esse projeto de vida infinita encontrou apoio, pode-se dizer que desde o início, em uma série de publicações especializadas. Na década de 1980, o movimento heavy metal produziu seu próprio arcabouço documental, formado por revistas, fanzines e outras formas de registro. Eram comuns os chamados *releases*, feitos, normalmente, pelos próprios membros da banda. Tratava-se de laudas que circulavam em fotocópias, em geral enviadas a publicações ou afixadas em painéis de lojas especializadas. Uma compilação desses antigos *releases* é um projeto de difícil execução, mas seria em si uma contribuição inestimável à institucionalização da memória metaleira. Também se destaca, no universo de informações da época, a revista Rock Brigade, que, tendo iniciado suas atividades de forma amadora, através de uma publicação fotocopiada e distribuída em apresentações, converteu-se em revista, gravadora e loja. A Rock Brigade documentava novos lançamentos, publicava resenhas de shows e abria espaço para divulgação de novas bandas, entre outras atividades, como uma espécie de personificação coletiva do heavy metal brasileiro. Para Carlos Lopes, a revista “foi fundamental para unir os elos perdidos pelo país e fundir essa grande corrente” (2012, p. 38). Sem ela, é difícil imaginar que o movimento tivesse a mesma dimensão.

A partir da virada do século, contribuições como essa passaram a ser lembradas e ressignificadas, através de publicações dos próprios envolvidos. Destaca-se nesse contexto a obra *Guerrilha*, de Carlos Lopes, líder do Dorsal Atlântica, umas das principais bandas do movimento. Lopes, um protagonista do heavy metal brasileiro, narra criticamente a trajetória de sua banda, inserindo-a no contexto do movimento, da situação política e econômica do país e do mundo, do desenvolvimento tecnológico, das circunstâncias sociais. Já no “começo do começo” (p. 9), o autor declara que

A Dorsal, que espelhava as insatisfações de um grande segmento da juventude brasileira no período final da ditadura, fez muito mais do que tocar música “underground”. Dentro do seu universo, a Dorsal foi a porta voz de mudanças profundas. Já nos anos 80, o país vivia o velho, e renitente, árduo equilíbrio entre assumir-se como uma nação de primeira ou de quinta, independente ou colonizada. (LOPES, 2012, p. 9)

Para o autor, a “Dorsal não era só metal, punk ou rock”, mas uma “extensão de uma visão de mundo” e de “sentimentos conflituosos” (p.9). Sempre estabelecendo relações com fatos da época, ele mostra as potencialmente surpreendentes dificuldades envolvidas no surgimento do

heavy metal no Brasil:

A abertura política e a valorização de ideais nacionais através de uma música não-nacionalizada fortaleceram a música popular brasileira, deixando os adeptos de outros estilos musicais sob desconfiança. Era totalmente alienígena assumir qualquer influência estrangeira naquela época. Rock era um estilo fora de moda, que havia sido relegado no gosto do público, a um terceiro plano, desde o advento da *disco music* no final dos anos 70. (LOPES, 2012, p. 18)

Com muita riqueza em reproduções de matérias publicadas na imprensa da época, panfletos, fotografias e outros materiais, *Guerrilha* narra os muitos percalços enfrentados por quem se propunha a um envolvimento com o heavy metal na década de 1980, como as dificuldades logísticas, o preconceito, os entraves políticos e as próprias divisões internas do movimento. Trata-se de um testemunho ímpar.

Cogumelo 30 anos representa outra iniciativa nessa direção. Editado em 2012, o catálogo celebra a trajetória da loja e gravadora que viabilizou o heavy metal em Belo Horizonte, fazendo da cidade uma referência mundial para o gênero. No dizer de Arthur Duarte,

Abrindo espaço para as manifestações sônicas de subcultura no mais das vezes incompreendida, a Cogumelo veio expor ao Brasil um punhado de bandas cujos nomes já escancaravam uma contundente estranheza [...]. Mais: ao acolher em sua porta uma horda de cabeludos ainda imberbes que se expandia pelos arredores da loja em um gregarismo marcado por um atrevimento tranquilo e sem revide, a Cogumelo proveu ao coletivo HM da provinciana capital mineira não apenas garantia e segurança, mas legitimidade de expressão. (Cogumelo 30 anos, p. 6)

Embora concebido como um painel principalmente visual – e riquíssimo nesse aspecto, com dezenas de reproduções fotográficas de fotos, matérias jornalísticas, capas de discos e outros documentos –, *Cogumelo 30 anos* traz também depoimentos iluminadores da trajetória do heavy metal da década de 1980 e um CD com gravações históricas do selo, incluindo canções de bandas referenciais, como Sepultura, Vulcano, Holocausto, Mutilator, Sarcófago, Holocausto e Witchhammer. A obra resgata ainda as figuras de João Eduardo Filho e de Creuza Faria, mais conhecida com Pat, os fundadores da Cogumelo e em grande parte responsáveis pelo florescimento do heavy metal belo-horizontino.

Também relevante é o documentário *O ruído das Minas*, produzido em 2009 a partir

de um trabalho de conclusão de curso e posteriormente merecedor de grande atenção, o que é amostra da independência conquistada pelos mecanismos de instauração da memória em relação às instâncias canônicas de arquivamento. Com depoimentos dos membros de várias das principais bandas do cenário metaleiro belo-horizontino, o filme oferece mais um registro das dificuldades enfrentadas por esses artistas em sua juventude e do caráter aventureiro e transgressor de seu trabalho. Entre muitas curiosidades e anedotas, resgatam-se imagens e fatos, reafirmando-se a importância improvável mas primordial de Belo Horizonte para o heavy metal brasileiro como um todo. Mais ainda, é curiosa a participação, três décadas depois, dos protagonistas do movimento, o que possibilita ao espectador um vislumbre do impacto que a participação naquele processo representou não apenas enquanto estava em curso, mas também nas vidas posteriores de seus participantes, que afetuosamente exibem seus próprios arquivos pessoais em algumas cenas.

Outra frente de registro do movimento metaleiro é a academia, que se abriu ao estudo de diversas facetas do heavy metal. São referenciais os trabalhos, por exemplo, de Idelber Avelar, Leonardo Campoy e Jeder Janotti, entre outros estudiosos, que assumiram um papel que pode ser considerado de pioneirismo na produção de trabalhos publicados sobre o tema, enfocando diversos aspectos sociológicos, históricos e logísticos. Curiosa nesse sentido é a existência de muitos estudos sobre a produção de heavy metal no Nordeste do Brasil, já que, na década de 1980, a região revelou poucas bandas de projeção nacional. O interesse acadêmico associado a ela exemplifica, assim, a importância do registro para a construção e até para uma reconfiguração da memória. A partir dessas iniciativas, o tecido da cultura dominante, no qual o heavy metal dificilmente estaria estampado, pode ser rasgado, revelando novas e alternativas camadas.

Isso não significa que, em ocasiões isoladas, o legado do heavy metal dos anos 80 não ressurgja na grande mídia. Essas raras ocorrências, no entanto, são quase sempre discutíveis. Vêm, em geral, atreladas à memória do Rock In Rio, o grande festival de música popular que aconteceu em 1985 e que reuniu vários grandes nomes da história do rock e do heavy metal, como Iron Maiden, Ozzy Osbourne e Queen. Segundo uma interpretação de grande força no senso comum, o Rock in Rio foi o catalisador da presença do heavy metal no Brasil, e várias fontes chegam inclusive a citar 1985 como o ano de chegada do estilo ao país. Basta, porém, uma observação superficial de rótulos de discos e registros de histórias de inúmeras bandas para se constatar que os metaleiros brasileiros já estavam em ação por muito tempo, antes e independentemente do Rock in Rio, embora muitos reconheçam a importância divulgadora e

facilitadora que o festival teve, mesmo geando modismos desnecessários a estabelecendo estereótipos. Se existe, assim, um esforço do *status quo* para, através da rememoração de um grande festival, apropriar-se da história do heavy metal, há também um movimento independente e legítimo de narração dessa mesma história.

Como aconteceu em nível muito mais abrangente, a internet tornou essa disputa menos desigual, abrindo novas possibilidades de arquivamento do heavy metal brasileiro, tornando menos melancólico um cenário que parecia fadado a ser apagado, adulterado ou higienizado, no sentido de uma limpeza cultural que o colocasse em conformidade com outros interesses, mais dominantes. O compartilhamento de arquivos de música, a divulgação de vídeos pelo YouTube, o congraçamento em redes sociais, a criação de comunidades virtuais, entre outros adventos, permitiu o restabelecimento de contatos, a redescoberta e a organização de informações. Materiais há muito estocados foram digitalizados e colocados à disposição de um público interessado nesse resgate. Esse processo foi de grande contribuição para que muitas pessoas percebessem e valorizassem o fato de que partilhavam uma história e um papel na cultura brasileira.

O Ruído das Minas, o elogiado documentário sobre o heavy metal mineiro da década de 1980, circula abrangentemente pela internet, estabelecendo um singelo paralelo com um depoimento de Paulo Henrique Caetano no próprio filme, em que o membro do Witchhammer conta que era comum, aos sábados, na sede da Cogumelo Discos, após o horário oficial de funcionamento, as portas eram fechadas, e uma sessão de vídeos metaleiros tinha início. A internet guarda alguma semelhança com esse ambiente algo que subversivo e conspiratório de congraçamento e partilha. Quando se inicia a década de 2010, assim, há um claro movimento no sentido de uma rememoração e de um arquivamento do heavy metal brasileiro. A própria Cogumelo, redefinida como Cogumelo Records, reafirma seu papel no cenário metaleiro no Brasil, reeditando álbuns, lançando novas bandas, promovendo shows e, significativamente, editando um catálogo sobre sua história. Contanto exclusivamente com recursos levantados através de ferramentas disponibilizadas pela internet, o trio carioca Dorsal Atlântica, de importância incalculável na década de 1980, é objeto de um documentário e anuncia a gravação e o lançamento de um novo CD. Em Minas Gerais, o Overdose se reorganiza para viabilizar apresentações. Korzus, Harppia, Taurus, bandas importantes do cenário heavy metal brasileiro, retomam atividades.

Existem, é claro, dificuldades também. Antoinette Burton (2005) discute tanto as facilidades que recursos como a internet criaram no que se refere ao arquivamento quanto os

limites desses novos sistemas de catalogação. Se as ferramentas de historicização se tornaram mais disponíveis, sobretudo através de meios digitais, os dados nesses mesmos meios digitais são mais frágeis e menos confiáveis. Ruínas e restos de documentos em todo o mundo se preservaram por milênios, mas é incerta a resistência de dados registrados magneticamente. Ademais, é discutível se a natureza caótica e imprevisível da circulação desses dados é capaz de viabilizar a construção de um saber ou se esse saber é confiável. Permanece o sentimento de que certas estratégias ou instâncias de arquivamento são mais legítimas do que outras. O lugar que o heavy metal brasileiro pode ocupar na memória nacional, assim, é indecidível. As condições, porém, existem para que vozes se manifestem.

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA, ENCERRAMENTO E PERMANÊNCIA

Em “The inner light”, um precioso episódio do seriado *Star Trek: the next generation*, a relação entre restos materiais e não materiais é abordada com adequação. Ao ordenar a análise, através de equipamentos, de uma sonda encontrada pela tripulação da Enterprise em uma região remota do espaço, o Capitão Picard é atingido por um misterioso raio e cai inconsciente. Quando desperta, está em outro ambiente: um quarto aconchegante, em um ambiente rural. Ele reage violentamente ao ser recebido por pessoas estranhas, que se dizem seus familiares e explicam que a alegação de ser não um fazendeiro, mas um explorador espacial, vinha fazendo parte de seus delírios. Sem opção de fuga, ele decide entrar no jogo provisoriamente. Passam-se, porém, dias, meses, anos. Sempre acompanhado de uma flauta que tocava nas horas vagas, Picard se apegava àquela vida, que, a cada dia, parece mais real, enquanto começa a parecer mais e mais plausível a tese de que as memórias das aventuras na Enterprise fossem de fato delírios.

Paralelamente a isso, ele mantém seu interesse por ciência e pelo estudo das estrelas, desenvolvendo, com o passar dos anos, diversas inovações tecnológicas, que auxiliam aquela comunidade na agricultura, na construção de moradias, em equipamentos meteorológicos e em outros campos de atuação. O engajamento de Picard naquela sociedade é cada vez maior, a ponto de, quando os cientistas descobrem a iminente explosão daquele sistema solar, ele participar do projeto de uma sonda que seria lançada ao espaço, contendo informações sobre aquela civilização para algum viajante futuro. Como a tecnologia de que aquela civilização dispunha era insuficiente para que fosse construída uma espaçonave para a evacuação do planeta, a sonda era a única esperança de registro de uma história. Se não era possível

sobreviver, ao menos se garantia a memória. Feito com sucesso o lançamento, um já idoso Picard é conduzido a seu leito de morte, onde, cercado de amigos e parentes, vive os últimos momentos de uma vida feliz.

Ao morrer, estupefato, Picard imediatamente recobra a consciência, atônito, na ponte da Enterprise, acreditando estar em delírio e chamando seus amigos e parentes. “Capitão, o senhor caiu por alguns segundos”, diz um dos oficiais. Enquanto Picard se levanta, atordoado, uma mensagem ecoa pelos alto-falantes da nave. Em uma gravação, um representante daquela raça extinta pede desculpas aos tripulantes da Enterprise. Conta que, diante da inevitável destruição de seu mundo, os cientistas haviam desenvolvido aquela sonda, cujo objetivo era proporcionar não meros dados, mas a experiência de uma vida naquela comunidade, e assim manter a memória daquela sociedade em toda a sua complexidade. A sonda, então, automaticamente teletransporta um objeto, um pequeno estojo, para a Enterprise e se autodestrói. Ao abrir o estojo, Picard encontra uma réplica da flauta que passara anos tocando em seu transe, e o episódio se encerra, com uma imagem da nave se afastando, enquanto uma melodia, a mesma que por tantos anos o capitão tocara em sua vida virtual, ecoa pelo espaço.

Esse singelo conto de ficção científica aborda o fato, discutido por muitos pensadores, de que a experiência pode ser documentada, registrada, catalogada, classificada, mas não repetida. “O passado”, como define Belchior, “é uma roupa que não nos serve mais”. O heavy metal é um tema apaixonante, e possivelmente a intensidade dessa percepção não possa ser compartilhada. A textura do dinheiro para o lanche economizado para a compra de discos, a percepção do assoalho da loja de discos, a sensação do envelope plástico escorrendo pelos dedos, o aroma das revistas fotocopiadas, a sensação provocada sobre a pele pela estampa da camiseta preta, o peso do corpo sobre o chão na sala de música, o calor se formando e aumentando ao redor das pessoas no auditório, enquanto a banda teatralmente se posiciona no palco, uma infinita coleção de detalhes, enfim, compõe a experiência de cada pessoa no heavy metal brasileiro. Essa personalidade não se consegue partilhar, embora ela seja um dado motivador, importante, talvez o mais importante, em qualquer tentativa de registro. Pode-se desejar apenas que algo dela ecoe acidentalmente ou se insinue ou transborde pelas lacunas da objetividade.

Assim, existe um aspecto paradoxal no movimento de institucionalização da memória metaleira. Reinaldo Marques ensina que

os elementos descartados, as memórias dos grupos subalternos, das minorias,

dos grupos que foram alijados do processo de enunciação do relato legitimador da nação costumam se insinuar pela vazios e pelo fragmento, como resíduo inclassificável, no arquivo das memórias oficiais da comunidade nacional. (2008, p.107)

No caso do heavy metal brasileiro, cabe uma valorização desse espaço do vazio e do fragmento a que Marques faz referência. É reconfortante que diversas iniciativas desde o início dos anos 2000 tenham aberto fissuras no tecido da memória institucionalizada para que esses fragmentos possam se manifestar. Por outro lado, uma institucionalização da memória metaleira no Brasil parece incondizente com o caráter transgressor do movimento e, portanto, inviabilizadora, paradoxalmente, da própria memória que se tentasse preservar. A infinitude do rock, heavy metal, com que as bandas Overdose e Kamikaze sonharam, no início da década de 1980, pode residir na manutenção de seu *status* de resíduo. Por outro lado, a instauração de uma memória oficial é um caminho necessário à permanência desse mesmo resíduo.

O que se coloca em pauta, dessa forma, é uma relação conflituosa entre a rememoração e o legado, ou seja, entre a experiência vivida e ação futura decorrente dessa experiência. Em “Não vou mais falar”, o Azul Limão desmereceu o amor e as estrelas, temas tradicionais da poesia, já que “o ódio se apossou” e “o universo todo se apagou”. Aparentemente, sobram poucas perspectivas a uma geração que adota essa crença, embora a própria canção aparentemente traga a resposta a essa angústia: “Só esse sonho permanece/ [...] Só essa vida me enlouquece”. Diante da indefinição a respeito do caráter desse sonho, o esclarecimento vem a seguir: “Tudo que tenho é rock’n’roll [...] / Estou perdido no espaço/ Quero acabar com meu cansaço”. Esse tipo de postura elogiosa ao rock’n’roll apenas reafirma a crença dos metaleiros da década de 1980 no poder da música jovem como expressão de um sentido para a vida e, ao mesmo tempo, como ferramenta de construção desse sentido.

Com contundência, de várias formas, em vários momentos, o heavy metal brasileiro se coloca contrariamente à crença de que a juventude morreu com John Lennon. Aos não iniciados, seu discurso muitas vezes soa hostil, mórbido ou inconsequente. Essa aparente agressividade, porém, é a armadura com que os jovens envolvidos no movimento se lançaram ao projeto de conquista de um lugar no mundo. Carlos Lopes, em *Guerrilha*, comenta tanto a ameaça representada por aquela juventude quanto as ameaças de que ela era vítima:

Me parece que os jovens dos anos 70, apesar de terem crescido em uma ditadura militar, não eram tão “radicais” quanto os adolescentes dos anos 80,

“vítimas” de um ambiente pretensamente mais “livre”. Após tantos anos de censura, a juventude agiu como se não houvesse amanhã, testando os próprios limites. A necessidade dos jovens de se expressar, em grupo, era maior do que participar da sociedade. Expressões desconhecidas e várias subculturas, antes oprimidas sob camadas de censura e preconceito, mostraram as caras assim que a Anistia foi assinada e quando houve a primeira eleição par presidente, mesmo indireta. (LOPES, 2012, p. 64)

Mesmo que nem sempre paramentado de forma a parecer, aos olhos da sociedade conservadora, um grupo de atuação positiva, o heavy metal era uma força agregadora e direcionadora de esforços, em geral, no esforço bem intencionado, ainda que difuso, ainda que ingênuo, para a construção de um mundo melhor e para a crítica a situações de opressão e injustiça. Embora a significância do efeito dessa proposta na ordem do mundo seja discutível, não há por que menosprezar a função educadora, formativa, que o contato com ela possa ter tido sobre os participantes do movimento, no sentido da construção de uma atuação engajada na sociedade.

Décadas depois, é delicado julgar o sucesso desse empreendimento. Paralelamente ao fato de que o heavy metal foi em si um fenômeno de alcance restrito, pode haver a impressão de que o sonho de uma juventude engajada fracassou. Um olhar sobre a massa adolescente no início do século XXI parece indicar o triunfo da tendência alienante que se observava desde a década de 1970. A visão do Kamikaze, de crianças perdidas, vícios e alienação, continua válida, mais do que nunca. Socialmente, politicamente, a ação jovem é tímida, restrita a projetos específicos, levadas adiante por entidades isoladas, controladas, em geral, por adultos. No mercado massificado, a produção cultural de autoria jovem pode-se dizer que seja inexistente, enquanto a produção para os jovens está confortavelmente inserida em uma lógica produtiva, na qual, pode-se dizer, o jovem é alvo prioritário.

Por outro lado, faltam critérios legítimos para se decretar a derrota do heavy metal. É difícil definir o que representaria, nesse caso, uma vitória. Muitas bandas da década de 1980, superando dificuldades diversas, compuseram canções, gravaram fitas de demonstração e LPs, fizeram apresentações em estabelecimentos criados com esse fim, desenvolveram estratégias de divulgação. É fato que, no curso da vida, poucos daqueles artistas se profissionalizaram como músicos. A grande maioria se formou para seguir algum tipo de carreira mais convencional, ocupando, aparentemente, um papel no sistema tão combatido. Nesse campo, o das convicções, as cadeias de opressão e abuso que motivavam a rebeldia metaleira permanecem não só ativas como cada vez mais poderosas, sem que tenham sido abaladas de

forma significativa pelos urros e guitarras distorcidas.

Há que se considerar, porém, que os espaços abertos pelos participantes do movimento continuaram em operação, e toda uma cultura alternativa sobrevive e se reinventa a partir deles, mantendo uma força crítica que, no entendimento de Aijaz Ahmad (1988), é o modelo desejável de resistência à lógica produtiva no início do século XXI. Em outras palavras, não é porque o movimento metaleiro se transformou a partir da década de 1990 que manifestações de irreverência cultural deixaram de existir, muitas vezes valendo-se de procedimentos semelhantes, como a produção autônoma de trabalhos, a comercialização por vias alternativas à logística convencional, a adoção de discursos denunciadores ou simplesmente independentes dos discursos oficiais. Ademais, o heavy metal contribuiu para a abertura de uma nova trincheira, imune à passagem da juventude ou à assunção de um papel convencional na sociedade, que é a trincheira da integridade, da esperança; enfim, do coração.

Tentar definir com nitidez e frieza acadêmica o objeto de análise dos estudos literários é entrar em um debate sem fim nem referenciais que sejam universalmente aceitos como inquestionáveis. Na crítica literária, sempre houve adeptos a uma reflexão que tomasse o texto intrinsecamente e pensadores que discutissem múltiplas interações entre o texto e o mundo em que ele existe. Embora não sejam incompatíveis, essas duas visões muitas vezes são colocadas em tensão. Uma análise do heavy metal à luz desse embate deixa uma proposta clara: não restam dúvidas de que está em pauta a discussão da literatura como uma ferramenta de solidariedade, no sentido de que subalternidades sejam rompidas. Propõe-se, como apontou Reinaldo Marques, uma “ética de leitura” e, analogamente, legitima-se o espaço para uma ética de produção cultural. Nessa direção, a voz levantada pelo heavy metal brasileiro continua seu grito.

Esse movimento, é claro, não se limita ao heavy metal. Ele esteve em consonância com preocupações estilísticas e temáticas que se manifestaram em outros ramos da literatura. Outras manifestações poético-musicais se caracterizaram por uma ética de solidariedade, de combate a exclusões e movimentos de opressão, tanto no que se refere à escolha de temas a serem abordados quanto no que se refere a uma postura crítica diante do que é lido. A postura de rebeldia, de irreverência, está presente na cultura em maior âmbito. No caso do heavy metal, seus agentes eram sobretudo jovens moradores de regiões periféricas dos grandes centros urbanos, cuja produção mesclava a influência estrangeira à assimilação de dados institucionalizados da cultura nacional, bem como a uma visão pessoal do mundo, em geral marcada por uma origem de subalternidade, vista de uma perspectiva crítica.

As características do trabalho resultante dessa proposta permitem a inserção do heavy metal no que se tenta, no início do século XXI, nomear como literatura brasileira contemporânea. Esse é um rótulo ao mesmo tempo plausível e de contornos esfumados. Maria Zilda Cury percebe algumas tendências na literatura brasileira na virada para o século XXI, apesar da existência de uma “produção extremamente variada” (2008, p.7). Dentre alguns traços percebidos pela professora, pode-se citar a discussão do espaço urbano, em substituição ao cenário predominante rural que caracterizou a ficção brasileira no passado. Para Cury, a cidade se apresenta “muitas vezes desgastada”, e o “tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade de construção identitária do país [...], sob o olhar de narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso” (p.9), a partir do “denominador comum da temática da violência, da crueldade” (p.10).

Nesse espaço urbano de referências diluídas, o sujeito aparece em trânsito. Se o tema das migrações e dos deslocamentos envolve, a princípio, a situação dos imigrantes, ele se faz presente no heavy metal, seja em suas letras – sempre repletas de viajantes, cavaleiros, nômades –, seja na própria atuação dos metaleiros – deslocando-se pelas cidades ou viajando para apresentações e outros intercâmbios. Essa questão interessa a muitos intelectuais que se debruçam sobre a contemporaneidade. Estuda-se o espaço nessa nova produção, tomado em seus novos conceitos, em várias áreas das ciências humanas, de modo a se promover uma revisão epistemológica dessas disciplinas. Foucault, por exemplo, aponta para a substituição da História pela Geografia como ciência dominante no campo das ciências humanas. Edward Soja confirma essa transição. Privilegia-se o espaço em detrimento do tempo. Nesse contexto, concebe-se um espaço em movimento, que não é apenas ocupado pelos agentes históricos, mas antes é ele mesmo um desses agentes históricos.

Esse movimento se inicia na modernidade, a partir do final do século XIX, caracterizada pela fragmentação, pelo crescimento das cidades e suas consequências, como o aparecimento de novas identidades, a incontabilidade das multidões, o estabelecimento de uma nova divisão de classes. A arte, é claro, responde a esse movimento, através de figuras bizarras, sugestivas de um desconforto, como os vampiros de Bram Stoker e Baudelaire. O cientificismo, outra marca importante desse processo, contribui para uma reestruturação de olhares, redefinindo o que pode ser considerado legítimo, válido ou aceito. Esse processo está diretamente ligado ao surgimento do marginal, figura à qual o metaleiro pode ser associado. No documentário *O ruído das minas*, aborda-se o preconceito de que eles eram vítimas nos primórdios do movimento, com diversos relatos que os apontam como excluídos de vários

espaços de convívio, o que levou os adeptos do estilo a se agruparem em espaços alternativos, originando guetos.

Esse processo de segregação se acirra na chamada pós-modernidade, nome questionado por alguns, justamente por sugerir superação dos processos, o que não ocorre. Agrava-se a situação dos pobres, que passam a ser vistos como ameaça pelas elites, que se “encapsulam”, no dizer de Cury. Os marginalizados, por sua vez, temem estar fora do sistema, o que gera múltiplas tensões sociais. Assim, o fenômeno das migrações é característico da pós-modernidade, como uma tentativa de superação de barreiras impostas aos subalternos. Ao mesmo tempo, o migrante representa uma reafirmação da própria identidade, uma vez que, ao adentrar um novo território, não necessariamente se rende às determinações do dominador, que por sua vez, reage, rechaçando o que vê como uma invasão. Esse processo, que no século XXI é perceptível em várias instâncias, é vislumbrado no movimento metaleiro da década de 1980, perpetrado por indivíduos que migram de sua condição cultural de origem, transitando entre diferentes espaços de produção e flexibilizando limites de atuação.

Uma resposta a esse tipo de movimento é um processo de higienização das cidades, do que os grandes centros dos quais o heavy metal emana são exemplo, em um esforço de dominação política. Acatam-se os indivíduos enquadrados dentro dos limites da proposta urbana dominante. Combatem-se aqueles considerados desviantes: em geral, os pobres, os negros, os homossexuais e os representantes de grupos jovens que assumem uma postura de rebeldia, como, na década de 1980, os punks e os metaleiros. Esse combate pode acontecer através de medidas palpáveis, concretas, como o fechamento de ruas ou a determinação autoritária de espaços de interação, ou através da mais perene via do discurso, da criação de personagens urbanos, como o metaleiro, construído no imaginário popular como um indivíduo excêntrico, que consome drogas, envolve-se em brigas, e adora entidades demoníacas.

O discurso hegemônico, porém, não é o único, e a literatura pode dar voz aos que estão à margem. Naturalmente, ao longo da história, a escassez de recursos de produção e divulgação representava a detenção de espaços privilegiados de expressão, o que na prática inviabilizava o trânsito de discursos não canônicos. O fenômeno da contemporaneidade é fruto da transformação desse contexto, já que a popularização de ferramentas produtivas facilitou a migração de discursos através do tecido social. Um resultado disso é a clara constatação de que a arte contemporânea se apropria de espaços de enunciação para as vozes dos excluídos, permitindo um diálogo entre influências e a constituição de uma cultura mais plural. Não resta dúvida de que o heavy metal, como outras manifestações brasileiras do

mesmo período, foi viabilizado por essa nova circunstância.

Por outro lado, existe a possibilidade de esse processo comprometer a própria legitimidade do discurso subalterno a que ele a princípio dá espaço. Pode ocorrer uma fetichização do discurso dos excluídos, o que cria o risco de que a exploração se perpetue, uma vez que os artistas marginais, ensoberbados por um *status* de romântica rebeldia, podem ser seduzidos a se conformarem com seu lugar, ou antes, não lugar, na sociedade. Existe também a possibilidade de a manifestação rebelde ser apropriada pelo sistema dominante, sendo convertida em produto e tendo seu caráter transgressor esvaziado. De fato, essa é uma queixa direcionada contra o heavy metal, quando o estilo começou a adquirir maior popularidade, a partir do início da década de 1990. A contemporaneidade, portanto, é uma configuração complexa e dotada de contradições, com as quais a literatura lida.

Nesse sentido, interessa a contribuição de Walter Moser, que, em palestra na Faculdade de Letras da UFMG, em 15 de maio de 2012, expôs a ideia de que há, na contemporaneidade, personagens que saem de seu lugar de origem, problematizando os conceitos de local e de global. A esse respeito, Milton Santos mostra que, no início do século XXI, o local é atravessado pelo globalizado, enquanto o global é atravessado por localidades. Moser mostra que essas locomoções fundam não lugares, o que aponta também para não sujeitos. Ao mesmo tempo, os lugares estão sendo subjetivados. A dinâmica cultural, portanto, incessantemente gera processos que ora se complementam, ora se anulam. Enfim, a chamada contemporaneidade assinala um espaço de indecidibilidade para o sujeito, em seus aspectos de encanto e de afronta, de desafio, com o que a arte, em suas também cada vez mais fragmentadas manifestações, tenta lidar.

A literatura brasileira do início da transição para o século XXI dá espaço para a discussão dessas questões. Ecoam muitas ideias e experimentos semelhantes aos tentados pelos metaleiros. Também o heavy metal operou uma série de deslocamentos: da garagem para o palco, do subsolo para as ruas, do radicalismo à abertura, da juventude à vida adulta, do alienamento ao engajamento. Enquadra-se, assim, na concepção de contemporaneidade que caracterizou a literatura brasileira do período de forma mais geral. Lembra Maria Zilda Cury (2008, p.9) que, na literatura brasileira contemporânea, o “espaço da cidade assume feição performática, exibindo cenas rápidas, *sketches* que rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e gêneros narrativos”. Valoriza-se a “concisão e rapidez” (p.10), com a profusão de novos gêneros, como o miniconto e, pode-se acrescentar, a canção de heavy metal.

Maurício Silva (2007), estudando a obra *Passaporte*, de Fernando Bonassi, sustenta que ocorre uma eclosão, no Brasil do início do século XXI, de uma literatura que dá voz aos excluídos. Através de deslocamentos espaciais, os personagens vivenciam outros tipos de rupturas, colocando em xeque uma visão unidirecional do homem. Nesse sentido, faz-se uma revisão do espaço urbano, em favor da instauração de um realismo suburbano. A percepção individual tanto se funde quanto se choca com o cotidiano, o que resulta em uma escrita brutal, que “possuindo uma dimensão ética, promove uma denúncia das distorções da sociedade urbana”. Há um diálogo “com a realidade circundante, denunciando as mazelas sociais, opondo-se a toda forma de dominação e opressão, criticando, enfim, a transformação do ser humano num indivíduo subjugado pelo poder, seja ele público ou privado”, como exemplificado em *Passaporte*.

O livro, cujo projeto gráfico evoca um passaporte real, é composto de dezenas de minicontos, em que as tendências tanto estilísticas quanto temáticas da literatura do período se manifestam. Dessa forma, ele é em si um viabilizador do trânsito do leitor por essa geografia tanto física quanto conceitual complexa e contraditória, que é a pós-modernidade. Em *Passaporte*, como em outras obras contemporâneas, discutem-se passagens e transferências. Esse conceito surge para dar conta de ultrapassagens transnacionais, da imbricação de culturas, do trânsito de imaginários coletivos e da produção que aborda esses e outros tipos de deslocamentos. Estão em pauta, portanto, mobilidades físicas, intelectuais e estilísticas. A viagem, em *Passaporte*, portanto, não é idílica, mas há momentos líricos em alguns textos. Há uma convivência de estilos e tons. Em alguns textos, o narrador está distanciado; em outros, mais pessoal. O livro, assim, é de fato passaporte para muitas questões.

O contexto do século XXI ressignifica a ideia de fronteira, de espaço, gerando um movimento contraditório de superação e acirramento de diferenças. Resgata-se a ideia da literatura como viagem, tanto no bom quanto no mau sentido. Existe a crítica a viagens interpretativas, mas também o apreço pela ideia de condução em uma jornada. A literatura renova sua afinidade com a errância. O livro de Bonassi exemplifica com perfeição essa proposta. Os gêneros se fundem e se confundem, como os quartos de hotel, os saguões dos aeroportos, as poltronas dos ônibus, as pessoas de passagem. Em uma estrutura tão fragmentada como a de *Passaporte*, o peso individual de cada texto se perde um pouco, como os próprios lugares, as próprias pessoas, etnias e experiências que o narrador discute. O texto ganha, portanto, um caráter metalinguístico. Um viajante rotineiro pode perder seu senso de localização, e *Passaporte* proporciona essa experiência.

Publicada em 2001, a obra foi escrita, portanto, antes do ataque às Torres Gêmeas, em Nova York. Naquele momento, havia no mundo ocidental uma espécie de euforia e celebração do processo de globalização, que escondia contrastes e problemas. Como outros, Bonassi percebeu essa farsa e a denunciou, através das pequenas e trágicas narrativas de migrantes de diversos tipos, alijados da festa internacional e silenciados pelo sistema produtivo. Porém, o posicionamento intrínseco à obra diante desse contexto é claro. A voz arredia e o tom sombrio presentes em quase todos os contos são uma afronta à ordem opressora e um chamado à luta pela dignidade humana. Surgem o que Maria Zilda Cury considerou “representações da pobreza e da marginalidade, do mundo das drogas e da prostituição”. Para a autora, “personagens migrantes, o universo dos marginais e dos excluídos do sistema dão a tônica a tais produções”, as produções brasileiras contemporâneas.

Também no heavy metal se trata comumente de “exilados muitas vezes dentro do próprio espaço social” (2008, p. 10). Inúmeras canções, de diversas bandas, de diferentes regiões do país, como o Dorsal Atlântica, o Salário Mínimo, a Chave do Sol, entre muitas outras, trouxeram pela primeira vez a muitos jovens questões referentes às figuras do alcoólatra, da prostituta, do aidético, do criminoso, do negro, da mulher, do idoso, de si próprios. Assim, paradoxalmente, as mórbidas viagens que marcam a literatura brasileira do final do século XX e do início do século XXI abrem também fissuras através das quais se insinua a esperança. Para o sociólogo Otávio Ianni,

Os caminhos do mundo não estão traçados. Ainda que haja muitos desenhados nas cartografias, emaranhados nos atlas, todo viajante busca abrir caminho novo, desvendar o desconhecido, alcançar a surpresa ou o deslumbramento. A rigor, cada viajante abre o seu caminho, não só quando desbrava o desconhecido, mas inclusive quando redesenha o conhecido. (apud MORAES, 2006)

Nesse sentido, a experiência do heavy metal corresponde, no Brasil, ao estabelecimento de novas geografias simbólicas, uma vez que proporciona essa abertura de caminhos novos e uma ressignificação do mundo conhecido, como descrevia Ianni.

É, assim, pertinente interpretar que o heavy metal brasileiro, no século XXI, ocupa um lugar de nostalgia, mas de uma nostalgia combativa, que se projeta para uma ação: uma nostalgia do lugar que se teve, da nação que se teve, do espaço que se teve, do sonho que se teve, mas também do que se terá. Ian McDonald (2007), em uma leitura inventiva e inusitada dos movimentos de contestação juvenis da década de 1960, defende que a verdadeira

revolução naquele período pouco foi corporificada por drogas, sexo livre e contestação. Para o autor, a verdadeira revolução em curso naquele período se caracterizou pela solidificação de um sistema econômico centrado no individualismo e na exclusão. Para McDonald, os *hippies*, o rock'n'roll, os ideais de paz e amor eram uma força contrária a esse movimento histórico e, por isso, conservadores, conservadores em uma acepção positiva. É plausível considerar o heavy metal conservador, nesse sentido. Em parte, ele surgiu, no Brasil, em resposta a um processo semelhante, de consagração de um espaço urbano excludente e individualista.

Nesse caso, há um claro paradoxo entre a nostalgia e uma proposta de engajamento representada por ela. Moser, em sua palestra na Faculdade de Letras da UFMG, salientou que o movimento da contemporaneidade interfere no sujeito receptor, que é obrigado a se libertar de suas grades de leitura. Conceitos como durabilidade e transcendência precisam ser abandonados. A construção de um lugar acabado, formador de identidade, é impossível. Apesar disso, não há como negar as relações entre um indivíduo e um lugar no mundo. Os lugares formam uma geografia afetiva, como discute Simon Harel, que tanto é habitada pelo leitor quanto o habita. Se a “marginalidade perde seu potencial redentor”, como acredita Idelber Avelar (2003, p. 221), isso não impede a busca pela redenção, estando a própria noção de marginalidade em trânsito. Nesse campo fluido, a própria lembrança pode se constituir como uma ação transgressora no presente.

No heavy metal brasileiro, como na literatura brasileira contemporânea em geral, há uma tensão entre doçura e agressão, descrença e esperança. O *underground*, como os metaleiros denominam seu espaço de atuação, é um lugar para mudar e para resistir; é refúgio, esconderijo, abrigo. Isso é condizente com as imagens da guerra, tão presentes nas letras das canções, nas capas de discos, em aspectos do vestuário no movimento. O metaleiro se vê como um guerreiro e como um refugiado. O senso comum o vê como quem agride, mas ele é, também, quem se esconde. Benjamin famosamente narra o silêncio dos soldados. Na guerra do heavy metal brasileiro, no entanto, o metaleiro quer proteger seu lugar na cultura, e esse lugar é o de quem tem o que dizer. Se o movimento da década de 1980 é uma referência passada, nem por isso deixa de exercer um papel motivador sobre outras gerações.

Opondo-se à experiência da indiferença, tão característica da sociedade pós-moderna, o heavy metal busca a experiência do engajamento. Assim, responde a um chamado de Agamben, quando este se incomoda com o escuro do tempo pós-moderno. Maria Zilda Cury (2008, p. 12), caracterizando a literatura brasileira contemporânea, aponta nela uma “ética dos narradores”, uma capacidade de “reflexão sobre o papel do intelectual no espaço social

brasileiro não mais como aquele que fala pelo outro, mas, antes, como o agente responsável pela criação de brechas de enunciação das falas dos pretensos afásicos culturais”. Há uma “imposição de valores na narrativa, reafirmando a função social e ética do ato de narrar”. Essa ética narrativa pede, também, uma ética de leitura. Nesse sentido, permanece a força transgressora das canções do Dorsal Atlântica, Kamikaze, Overdose, Azul Limão, Taurus e tantas outras bandas.

O CONFLITO FINAL DO HEAVY METAL BRASILEIRO

É assegurada no cânone literário brasileiro a presença do poema “As pombas...”, de Raimundo Correia:

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada...

E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas aos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais...
(AZEVEDO, 2006, p. 31)

Raimundo Correia aborda o sonho, essa ação que tanto se associou à juventude desde a década de 1960. Do sonho se pode dizer que seu uso metafórico suplantou o uso literal: o termo é sinônimo de “utopia”, de “projeto”, de “ideal”, de “anseio”, todos esses designadores de abstrações, do que é inatingível e ainda assim essencial. A visão do mestre parnasiano, fica claro, é pessimista: para ele, a maturidade é momento de perda de perspectivas. É apenas durante a juventude que os sonhos alçam voo, como exemplificado pelo heavy metal brasileiro, de forma impetuosa, por vezes desordenada, por vezes bela. Para o poeta, a manutenção das conquistas proporcionadas por essa experiência parece depender de haver um pombal, um porto seguro, um lar, um abrigo para o qual exista retorno.

Esse espaço não existe. “Houve uma vez um caminho de volta ao lar”, cantam os Beatles, tacitamente afirmando não haver esse caminho. “Quer ir para Minas”, diria Drummond: “Minas não há mais”. Raimundo Correia é uma dentre muitas vozes que participam desse coro, ao entoar a melancólica melodia da maturidade. É melancólico o tom de seu poema, evocado pelo uso constante de reticências e, no penúltimo verso, pela presença do “mas”, que cria uma oposição entre a promissora cor azul da adolescência, em um precoce uso desse termo, e outra cor, presumivelmente mais sombria, que é a da vida adulta e a da velhice. Embora seja tentador aderir a essa visão saudosista da juventude e entender de uma forma negativa o amadurecimento e a transformação, cabe questionar o que de fato essa impossibilidade de retorno representa negativamente e, no caso do heavy metal, uma estética fortemente ligada à juventude, que implicações isso traz para uma reflexão sobre ele.

Assim, cabe colocar em diálogo com Raimundo Correia, talvez em oposição a ele, um outro canônico soneto, de autoria de Olavo Bilac:

Olha estas velhas árvores, mais belas
Do que as árvores novas, mais amigas:
Tanto mais belas quanto mais antigas,
Vencedoras da idade e das procelas...

O homem, a fera, e o inseto, à sombra delas
Vivem, livres de fomes e fadigas;
E em seus galhos abrigam-se as cantigas
E os amores das aves tagarelas.

Não choremos, amigo, a mocidade!
Envelheçamos rindo! envelheçamos
Como as árvores fortes envelhecem:

Na glória da alegria e da bondade,
Agasalhando os pássaros nos ramos,
Dando sombra e consolo aos que padecem!

Como se percebe, o Príncipe dos Poetas vê o passar dos anos com mais otimismo do que o colega Raimundo Correia. Embora a literalidade do texto deixe pouco espaço para comentários, podem-se destacar alguns aspectos curiosos, como a inversão de foco na pontuação, das reticências para celebrativas exclamações, e uma seleção de vocabulário a partir de outro critério. Se, para Correia, existe um sedutor “azul da adolescência”, para Bilac, a juventude está ligada a padecimentos e, não a pombas, mas a “aves tagarelas”, expressão que confere um elemento caricatural à mocidade. “Força”, “glória”, “consolo” e “agasalho”

são alguns dos termos que conferem à maturidade uma aura heroica e respeitável.

A aproximação entre esses dois textos pode ajudar a abrir caminhos de reflexão sobre temas que dizem respeito ao heavy metal brasileiro, mas não só a ele: analisar juventude e maturidade é importante no século XXI, um mundo em que a novidade, o vigor juvenil e o ímpeto, entre outros valores, muitas vezes se sobrepõem ao legado, à conquista e à história, entre outros projetos que são legítimos também. Raimundo Correia não erra ao saborear o ensolarado despertar de pombas, mas Bilac é igualmente pertinente ao admirar a sólida constituição de troncos, em si o registro de uma trajetória. Afinal, se, como alega Benjamin (1994), “a arte de narrar está em vias de extinção” (p. 197), isto é, a efemeridade da informação ameaça a autoridade da narração, é preciso resguardar no mundo o espaço da passagem do tempo, da maturidade, da velhice, da própria morte, já que ela “é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (p.208).

Para Contardo Calligaris, existe a percepção de que a infância é

[...] uma época diferenciada e merecedora de um tratamento especial, de modo que seja "mais feliz" do que a vida adulta.

As duas ideias, aliás, são coevas: prosperam desde o século 19.

No fim do século 18, quando perdemos a convicção absoluta de que a vida de nossa alma seria eterna, começamos a proteger e venerar as crianças, na esperança de que elas nos continuariam, seriam o remédio contra nossa mortalidade.

Logo, descobrimos o prazer de vê-las sempre saltitantes e despreocupadas, e decidimos que não seriam imputáveis juridicamente: seu sorriso, por mais que fosse um pouco besta, seria a imagem da "felicidade" de nosso futuro.

Essa mudança cultural poderia ter apenas melhorado a vida dos pequenos na nossa cultura. Mas não parou por aí: a partir da metade do século passado, a idealização da infância se tornou um desastre –para as próprias crianças, que não conseguem mais crescer, e para os adultos, que não param de regredir.

[...] As crianças ganharam uma relevância incrível por carregarem nosso futuro e resistirem contra nossa finitude. Por serem tudo o que nos sobra da nossa imortalidade (da qual duvidamos), as amamos como nunca na história foram amadas.

Mas é bom desconfiar dos amores excessivos. No caso, se amamos as crianças como ectoplasmas que garantiriam nossa sobrevivência, também as odiamos por ser fadadas a sobreviver à gente.

Esse ódio se expressa nas condutas que as condenam a viver numa infância sem fim, sem nunca se tornarem adultas. (CALLIGARIS, 2015)

Na visão do autor, à infância se atribuem muitos valores simbólicos. Expandindo-se com alguma liberdade essa ideia até que ela englobe a juventude de modo geral, pode-se

depreender a necessidade de proteção de tudo que diga respeito ao jovem, colocado, assim, em uma esfera de sacralidade, em uma posição de intocabilidade. Nesse sentido, deixar esse espaço corresponderia a uma ação herética, passando o universo da maturidade a ser visto sob o prisma da negação e da desconfiança. Por outro lado, uma vez que a mortalidade é um dado do qual não existe escapatória, e que “todo o mundo é composto de mudança”, como ensinou Camões (1913, p.76), é preciso abdicar de espaços de saudosismo e trilhar os caminhos abertos por processos diversos de transformação e maturação, em constante ressignificação desse processo.

Naturalmente, se é o heavy metal brasileiro que está em pauta, são muitas as maturidades que interessam a esta discussão. Assim, é claro, primeiramente, que os participantes do movimento foram literalmente jovens. No universo metaleiro da década de 1980, raros músicos se aproximavam dos trinta anos de idade. Quando era esse o caso, eram considerados rotulados com o termo “veteranos”. Seriam exceções em um universo cujos participantes raramente contariam com mais que vinte anos. Ser público ou ser banda eram duas ações que se confundiam naquele contexto. As pessoas associadas a ele, é claro, não ficaram congeladas no tempo: ingressaram em faculdades, assumiram empregos, envolveram-se em relacionamentos amorosos, criaram filhos, sofreram transformações físicas, adequaram peças do vestuário a situações diversas, desenvolveram apreciação por outros estilos, por outras formas de arte; enfim, seguiram o ritmo inescapável da vida, nem sempre condizente com as poderosas batidas metálicas, que, dessa forma, inevitavelmente se transformaram também. Há, portanto, a maturidade literal, biológica e social, de que foram objeto os metaleiros em si, como indivíduos.

Em segundo lugar, o heavy metal era também uma música jovem. As mais antigas bandas adeptas do estilo em atividade no mercado internacional surgiram no início ou em meados da década de 1970. Iron Maiden, Metallica e outros artistas que inspiraram os brasileiros, tendo surgido por volta de 1980, pareciam ter longas trajetórias atrás de si, quando eram, na verdade, pode-se dizer que contemporâneas às bandas pioneiras do cenário brasileiro. Muito do caráter transgressor e inovador do heavy metal estava associado a essa novidade da proposta que ele representava. Com o passar do tempo, a assimilação dessa proposta por outros setores do mercado artístico, por outros nichos de público e pelos próprios músicos inevitavelmente levaram a um esgotamento do que ela representava em termos de ineditismo estético. A maturidade, nesse caso, equivale à aceitação de uma armadilha artística: ou se prega um apego a fórmulas consagradas, o que esvaziaria o caráter irreverente e

iconoclasta do estilo, ou se buscaram inovações, o que comprometeria os rígidos parâmetros musicais e líricos que caracterizam o heavy metal.

Não se pode ignorar o peso, nesse aspecto, das tecnologias envolvidas no estilo, elas também jovens. Guitarras elétricas, amplificadores, fitas magnéticas, gravadores domésticos de som, equipamento de palco, estúdios pequenos, prensagem independente de discos de vinil, equipamento de palco, capacidade de fotocópias em escala comercial, todo esse corpo logístico estava disponível pela primeira vez naquela abrangência. Por um lado, isso representava limitações: gravações com qualidade sonora ruim, prensagens defeituosas, dificuldade de acesso a materiais diversos, apresentações ininteligíveis, em alguns casos contratempos diversos. Por outro lado, tudo isso não só alimentou de forma decisiva a criatividade e proatividade dos metaleiros, como inadvertidamente conferiu ao trabalho deles características que foram incorporadas à estética geral do estilo e deliberadamente copiadas por seguidores. Mais importante, as dificuldades contribuíram para que se desenvolvesse nos metaleiros um senso de aventura e conquista, valores que também estão associadas à ideia de juventude. A maturidade da tecnologia modificou essa realidade: com equipamentos profissionais e logística mais eficiente, perderam-se alguns elementos que definiram o heavy metal na década de 1980.

Igualmente importante é o processo de maturação artística por que as bandas de heavy metal passaram. Com letras muitas vezes ingênuas, versões em inglês mal pronunciadas e comumente criadas por amigos com conhecimento duvidoso do idioma estrangeiro, as bandas brasileiras certamente tinham degraus a escalar nesse aspecto. Musicalmente, havia tendências diversas. Certa vertente valorizava o som descrito com o termo “sujo”, por alguns, ou “barulhento”, por muitos outros. De fato, havia em muitos casos uma busca deliberada por um som ruidoso, que, na opinião de alguns, é incompatível com a musicalidade, embora experimentos com ruídos e sons tradicionalmente considerados desagradáveis sejam comuns em várias vertentes da música além do heavy metal, com implicações amplas. Eram também populares as canções consideradas bem trabalhadas, com muitas seções de andamento diferente, que eram coladas lado a lado, nem sempre havendo uma progressão natural. Embora fosse fruto de criatividade e de artistas tomados por desejo de expressão, esse método, em muitos casos, resultava em composições pouco coesas, recebidas por parte dos ouvintes como desconexas e desnecessariamente longas.

À medida que houve uma profissionalização de diversos elementos envolvidos na logística metaleira, essas características se transformaram. As canções se tornaram mais

trabalhadas, em um sentido diferente do que se valorizava no início do movimento: havia mais lapidação, mais economia, mais direcionamento. Compare-se, por exemplo, a épica narração feita em *Século XX*, seu trabalho de estreia, pela banda Overdose em “Anjos do apocalipse”, de 1985, com “Let us fly”, do álbum *You’re really big*, de 1989. Se a primeira é diversificada, com passagens de melodia e andamento diverso, que se seguem umas às outras em uma suíte executada com guitarras distorcidas, a outra segue uma clara linha de construção, uma concepção criativa que parece mais consciente, à qual a banda se mantém atrelada ao longo da peça. Com andamento lento, “Let us fly” é executada em instrumentos acústicos, com emprego de sofisticada técnica por parte do guitarrista Claudio David. O resultado é um corpo estético ousado em relação aos padrões exigidos pela comunidade metaleira até pouco tempo antes.

Não é incabível, portanto, perceber nesse movimento uma maturidade, uma maturidade que não foi experimentada exclusivamente pelo Overdose. Como os mineiros, outras bandas passaram por esse tipo de processo. Embora poucas tenham rompido a barreira do primeiro álbum, é notório, nos casos em que isso aconteceu, que houve uma tentativa deliberada de reorganização de paradigmas, em geral no sentido de se criar um trabalho mais organizado, mais coeso e, cabe afirmar, em alguns casos até mais audível por um público mais amplo. Por um lado, tratava-se de uma transformação natural e inevitável. Ela é reflexo do engajamento dos músicos metaleiros em sua produção e de um compromisso com a aprendizagem. Por outro lado, é admirável a criatividade ousada e bruta daqueles primeiros trabalhos, e é compreensível que se lamente sua diluição. Novamente, esse é um processo de perdas e ganhos, pode-se dizer.

Cabe também ressaltar que o movimento metaleiro, mais do que formado por jovens, era jovem em si. O jovem ouvinte que tomasse contato com o heavy metal naqueles primeiros anos da década teria a impressão de que ingressava em um pujante veículo em movimento, mas estaria, sem se dar conta disso, enganado: seria ele mesmo parte desse veículo, uma engrenagem em um motor em construção, que começava a funcionar, no árduo esforço de romper a inércia e colocar em movimento uma novidade, no incerto caminho de uma nova geração. Nesse processo, havia paradoxalmente, tanto uma falta de autocompreensão do movimento quanto um esforço de delimitação de critérios. Assim, houve momentos de criação de subgrupos, de rivalidades, de opção por ideologias duvidosas. Essa postura de hostilidade muitas vezes era dirigida ao próprio heavy metal, dividido em facções entre as quais, em alguns momentos, havia atritos.

O Dorsal Atlântica, sempre assumindo uma postura analítica e se propondo a uma reflexão que transitasse por fora do discurso dominante, chegou a abordar explicitamente esse tema, em sua canção “Metal desunido”, lançada no álbum *Dividir e conquistar*, de 1988:

Ambições pessoais são armas poderosas
Cegos se deixam levar, cada tem sua verdade
História muito velha, já aconteceu outras vezes
Eu sei, eu vou ver de novo, tenho certeza
Vocês, não sei

Metal Desunido

Ambos os lados da moeda se igualam, todos lutam entre si
Fazem o mesmo, distorcem a verdade
Mentem para os outros, mentem para si
Não sigo suas regras, não sigo ninguém, vive tua vida
Dono da verdade, deixa viver a minha

Metal Desunido

Vocês não veem, estão criando seu próprio sistema
Se enforcam com a própria corda sem perceber
Cavaram o próprio túmulo, estão se enterrando nele
Feito serviços seguem o mestre dos fracos
Mentem e se iludem, falsas convicções
Absolutas certezas baseadas em nada
Alicerces sustentados em areia

Metal Desunido

Vai se matar, vai se destruir

No momento de publicação dessa canção, as divisões internas do heavy metal constituíam um problema claro. Adeptos de sonoridades mais ou menos pesadas, de vestuário mais ou menos colorido, de bandas com maior ou menor preocupação comercial, que se abrissem ou não a diálogos com outros estilos, muitos grupos, enfim, entravam em embates, que podiam tomar a forma desde de simples e sadios debates até de confrontos físicos. Nas páginas da revista *Rock Brigade*, eram comuns relatos de conflitos durante apresentações. Ao mesmo tempo, circulava um discurso de conciliação e de crítica a essas posturas de intransigência, ou radicais, como eram então chamadas.

A canção do Dorsal Atlântica é um claro exemplo dessa última vertente. Na primeira estrofe, o texto denuncia o jogo de interesses existente por trás dos conflitos. Afinal, a opção por determinada vertente metaleira poderia significar espaço em casas de show, preferência de algum selo independente ou inclusão na pauta de resenhas de alguma publicação

especializada. Ao abordar aqueles que “feito serviçais seguem o mestre dos fracos”, a banda alerta para o perigo de o fã ser manipulado para servir a interesses de grupos específicos. Exaltando uma postura de individualidade, que, nesse caso, equivale a uma atitude de resistência a essa manipulação, o enunciador alerta o ouvinte para o fato de que as facções rivais estão “criando o próprio sistema”, sendo que questionar o sistema deveria ser uma postura do heavy metal, em primeiro lugar. Denunciando a fragilidade dos critérios que motivavam tantos conflitos, o texto aborda o risco de extinção do heavy metal como movimento, com a implícita defesa de que as divergências fúteis deveriam ser superadas, em prol da sobrevivência e do fortalecimento do heavy metal como um todo.

Paradoxalmente, a superação dos conflitos que existiam no movimento no final da década de 1980 criou condições para que, na década seguinte, a identidade metaleira fosse diluída, tão diluída a ponto de caber questionar se ela se manteve como tal. É difícil, porém, julgar esse processo em termos simplistas, caracterizando-o como positivo ou negativo. Embora as disputas internas tenham fragilizado o heavy metal e gerado um comprometimento de sua reputação em alguns casos, resultou na inclusão, no contexto, de uma diversidade ideológica e na criação de frentes de debate, que contribuíram para o amadurecimento tanto dos metaleiros individualmente quanto do movimento em si. Ao longo desse processo, se se perdeu algo da agressividade que sempre esteve associada ao heavy metal, o movimento se consolidou como espaço de um discurso tendente à tolerância e a uma transformação positiva da sociedade.

Finalmente, não se pode esquecer a juventude da própria democracia brasileira, em consolidação na década de 1980. Os jovens daquele tempo foram os primeiros em muito tempo, talvez até na história, a usufruírem de um direito de ampla expressão. Mesmo em raras épocas democráticas anteriores na história brasileira, era a juventude em si que não desfrutava da autoconsciência, da liberdade e da autonomia para levar adiante qualquer tipo de projeto próprio. O heavy metal em si é fruto dessa transformação. Em várias obras representantes do movimento, percebe-se uma proclamação quase festiva, em tom provocativo, rebelde, de ideias cuja expressão pouco tempo antes teria sido vetada. A banda Metralion, por exemplo, registrou em seu álbum inaugural, *Quo vadis*, uma canção intitulada “Porcos da lei”:

das loucuras que essas noites nos trazem
violência porcarias demais
dó os resta a impressão
que esses porcos agem com a razão

espalham medo por toda cidade
 com ameaças e corrupção
 se escondendo atrás de um uniforme
 pra justificar toda sua omissão
 ah, porcos da lei
 vivem perseguindo você

Desafiar a polícia, criticando-a tão abertamente, é um luxo de que músicos pouco mais velhos não puderem usufruir. Repare-se, no entanto, que não se trata de uma crítica política: o incômodo não é mais gerado por divergências ideológicas ou restrições ao governo ditatorial, e sim por situação rotineiras, como se percebe no primeiro verso: “das loucuras que essas noites nos trazem”. O alvo da repressão policial é a atitude jovem noturna, ou seja, a própria ação dos metaleiros, que se sentem injustiçados.

Também o Holocausto desafiou o tabu da autoridade militar, em sua canção “Eighteen years old”, do álbum *Blocked minds*:

| | |
|---|---|
| <i>Young man, if you are 18 watch out</i> | Jovem, se tem 18 anos, preste atenção |
| <i>It doesn't matter if you are black, white, red or [yellow]</i> | Não importa se for negro, branco, vermelho ou amarelo |
| <i>You're really a candidate to have your head inserted into a toilet</i> | Você é mesmo um candidato a ter sua cabeça enfiada em uma privada |
| <i>They'll put a bucket of shit over your head</i> | Vão colocar um balde de merda em sua cabeça |
| <i>Right, left, all directions conduct to phobia</i> | Direita, esquerda, todos os caminhos levam à fobia |
| <i>An executioner with a starry chest</i> | Carrasco com estrelas no peito |
| <i>A vulture with a tattooed arm, it's badge</i> | Um abutre com o braço tatuado, é um distintivo |
| <i>Imposing a patriotism of shit</i> | Impondo um patriotismo de merda |
| <i>They take off from your truthfulness in a probation to your patherland</i> | Decolam de sua credulidade em uma provação de seus caminhos |
| <i>They train you to protect a band of cowards</i> | Treinam-no para proteger um punhado de covardes |
| <i>Rats that are hidden behind the mutiny wall</i> | Ratos que se escondem atrás do muro de motins |
| <i>If a soldier dies, one less life in the video-game</i> | Se um soldado morre, uma vida a menos no video game |
| <i>A game which end is the same, the massacre starts again</i> | Um jogo que é o mesmo, o massacre recomeça |
| <i>Because while you're spearing at war</i> | Porque enquanto você é desperdiçado na guerra |
| <i>They are masturbating for the prime lady of the enemy country</i> | Eles estão masturbando a primeira-dama do país inimigo |

Aparentemente, a visão de militarismo subjacente à canção, com menções a braços tatuados e condecorações em uniformes, tem mais inspiração no cinema norte-americano do que na realidade brasileira. Ainda assim, a menção aos dezoito anos, idade em que o jovem brasileiro deve se apresentar para o serviço militar obrigatório, e a proximidade temporal com o fim do governo militar, representam a abordagem de um assunto ainda delicado no Brasil da época.

Essa opção frequente dos metaleiros por assuntos polêmicos permitiu a construção de um painel temático fervilhante, diversificado e denunciador. Por outro lado, uma consequência negativa dessa situação era a abordagem agressiva, mal direcionada e, em geral, mal fundamentada, de temas potencialmente ofensivos. Em muitos momentos, a intransigência foi uma marca do heavy metal brasileiro. Em uma cultura marcada pelo autoritarismo, pela imposição, nem sempre havia o senso de respeito pela diferença em geral ou mesmo pela mera opinião alheia.

Felizmente, revistas, lojas especializadas, casas de show e outros espaços caracterizadores do movimento funcionaram como espaço de debate a respeito dessa questão, e um discurso de tolerância se incorporou à retórica metaleira, o que sem dúvida denota um amadurecimento político. Não é exagero perceber nesse movimento um reflexo do aprendizado que o próprio país experimentava, embora seja justo constatar que, em muitos aspectos, o heavy metal avançou mais do que a média da opinião pública brasileira. Basta que se observe, por exemplo, a letra de “A chave é o show”, canção de 1987 da banda A Chave do Sol:

Seja aqui ou aonde for
Vou lutar pra prosseguir
Os caminhos por onde eu vou
Que me levam sempre a sonhar que estou
Que aqui estou
Nesse palco pra cantar

Não quero beber água em cristais
Nem ter guarda-costas por onde quer que eu vá
Não quero primeira página nos jornais
Nem ter vídeos clips na TV

Só quero ter você aonde eu for
As pessoas livres a sorrir

Com esse show pra você
A chave é o show pra você
Todo esse show pra você
Com A Chave do Sol

Não sei se você é heavy ou new wave
Nem se você é punk, dark, skin ou gay
Não quero saber sua classe social
O nosso som não tem discriminação, yeah!

Logo no início, a banda, pelo menos no plano do discurso, abdica de qualquer pretensão ao

sucesso comercial e reafirma o sentido do heavy metal e do rock em sua raiz, que é o prazer proporcionado pela performance, independentemente de ideologias. Essa era uma declaração ousada, em um momento no qual a rivalidade entre várias facções metaleiras ameaçava o movimento e no qual esse tipo de mentalidade independente era visto com desconfiança por muitos fãs. Não só A Chave do Sol lançava um olhar de desprezo a essa questão, como ainda se abria aos punks, darks e skinheads, rivais históricos dos metaleiros, e até ao execrado new wave, ou seja, o jovem incorporado à cultura de massa, com comportamentos e preferências consoantes com as determinações do grande mercado. Com essa canção, A Chave do Sol certamente se colocava na vanguarda da ideologia metaleira da época.

Para o público geral, é possível que se destaque o termo “gays”. É curioso perceber que, no início do século XXI, a homossexualidade continuava a ser um ponto polêmico no Brasil, sendo constantes acalorados debates sobre sua união civil, sobre sua presença entre os personagens de telenovelas, sobre a viabilidade de adoção de crianças por parte de homossexuais e até sobre agressões diversas sofridas por eles em vários contextos. Entre os metaleiros, no entanto, se raramente o tema entrava em pauta, era tratado, quando isso acontecia, com naturalidade, como A Chave do Sol mostra em sua canção. Esse é um dentre outros exemplos de que, ao final da década de 1980, o heavy metal brasileiro estava em um processo de superação de intransigências e aceitação de diferenças. Novamente, entretanto, essa maturidade, embora louvável, representou uma diluição da identidade metaleira, uma vez que os adeptos do estilo se abriram a tendências diversas, fossem elas comportamentais, estéticas ou políticas. Tal diluição, ao mesmo tempo que representa um pequeno preço pago por um grande avanço, foi, paradoxalmente, um passo condizente com ideias libertárias que marcaram o heavy metal desde a sua origem.

Se, como canta o Centúrias, em “Chama de pouca idade”, “o corpo morre mais cedo”, resta o que se convencionou chamar de juventude do espírito. Mais resistente à ação do tempo e dos dilemas, ela é, ao contrário, alimentada e fortalecida por eles. O paradoxo, nesse caso, está justamente no fato de que é a maturidade um de seus alimentos. Nesse sentido, reatualiza-se incessantemente a canção “Guerrilha”, do Dorsal Atlântica, lançada originalmente no álbum *Antes do fim*, de 1986:

Rifle,
Responde força com fogo
Você tem um ideal,
Meio caminho entre vida e morte,

entre herói e assassino
Precisa lutar

Guerrilha por liberdade
Guerrilha em busca da verdade

Todos cegos,
Só você vê a luz,
Ao vencedor resta a história
De que vale a vida de alguns
para salvar milhões?
Luta sozinho, luta por todos

Emblemática do movimento metaleiro no Brasil, “Guerrilha” define alguns parâmetros éticos para o heavy metal e oferece muitas perspectivas de interpretação. O título traz à mente do ouvinte a resistência armada contra a ditadura militar no Brasil; o fato, entretanto, de que não há menção específica a esse momento histórico deixa aberta a possibilidade de outras leituras. Guerrilha irmana-se, assim, a questionamento, a resiliência, a procura, à própria rebeldia. Lutar surge como um imperativo. Não há maniqueísmo: se todos estão cegos e só um vê a luz, fica sugerido que a verdade, conquista almejada, é também uma construção histórica.

Percepção semelhante foi registrada na canção “Batalhas ocultas”, lançada pela banda Anthares no álbum *No limite da força*, de 1987, da qual fazem parte os seguintes versos:

Todas paredes serão derrubadas
Caminhos difíceis se abrirão
A verdade está sendo escondida
Gotas de sangue caindo no chão

Batalhas ocultas se travam nas mentes
Deixando feridas nos seres descrentes

Otimista, a canção traz a ideia de que as verdades escondidas serão reveladas, o que abrirá perspectivas de um futuro melhor. O primeiro verso do refrão, “Batalhas ocultas se travam nas mentes”, reforça a ideia de que os embates mais significativos se dão no campo simbólico, não nos combates literais. Essa ideia evoca as “guerrilhas mentais” a que, anos antes, John Lennon fizera menção em sua “Mind games”, na qual ele enuncia o famoso mantra “faça amor, não faça guerra”. Para Lennon, esse é o espaço de construção da paz na Terra. Analogamente, Dorsal Atlântica e Anthares reconhecem a importância desse tipo de embate. Se, no entanto, Lennon e Anthares têm o olhar voltado para o futuro, para a construção, o Dorsal Atlântica, ao abordar a história, chama a atenção para o fato de que o passado também

é uma construção sujeita à ação da guerrilha, literal ou não.

Em uma interpretação literal, a canção discute a ação de um guerrilheiro contra a ditadura, personagem urgente no Brasil de 1986, recém-democratizado. A primeira estrofe faz menção a uma desigualdade de forças, sem determinar, no entanto, qual delas é mais temível: de um lado, está a repressão militar, representada pelo rifle; de outro, aparentemente em posição de fragilidade, disposto ao sacrifício, entre a vida e a morte, o que já é desvantagem, está o guerrilheiro, munido de um ideal. O caráter subversivo fica evidente na colocação do guerrilheiro em um ponto de tensão entre ser herói e ser assassino, ser admirado ou condenado, ser acolhido ou rechaçado. A verdade ocultada, uma marca de qualquer regime totalitário, aparece como o grande prêmio que se almeja. De fato, no Brasil, país de tradição política calcada no autoritarismo, a busca pela verdade é um projeto constantemente em pauta por grupos que se posicionam de forma crítica diante do *status quo*.

Não obstante, o Dorsal Atlântica assumiu uma posição mais imprecisa e discutível diante do tema, quando voltou a ele anos depois, em 2012, em um álbum que marcou o retorno da banda ao estúdio após quinze anos sem o lançamento de material inédito. Financiado pelos fãs através de uma campanha feita pela internet, o álbum escapava do saudosismo através da escolha de sonoridades modernas e da opção por temas contemporâneos. Uma das canções era intitulada justamente “Comissão da verdade”, em referência à comissão criada em 2012 pelo governo de Dilma Rousseff, com o objetivo declarado de investigar crimes cometidos pelo Estado ao longo do século XX, em especial os crimes que atentassem contra os direitos humanos. Celebrada por muitos, que viam nela uma oportunidade de resgate histórico de responsabilidades sobre atrocidades cometidas no Brasil, a Comissão da Verdade foi também muito criticada por observadores críticos ao governo, que a acusavam de ter um fim político, na medida em que, segundo esses críticos, vilanizava grupos tradicionalmente associadas a grupos considerados de direita politicamente, enquanto possíveis ações de grupos esquerdistas seriam ignoradas, ações essas que, ainda de acordo com os críticos à comissão, seriam “criminosas”.

Em “Comissão da verdade”, mostrando-se ainda disposto a uma lírica combativa e de relevância para questões importantes do Brasil, o reformado Dorsal Atlântica foi ao encontro dessa polêmica, ainda que aparentemente assumindo uma postura questionável:

Não adianta reclamar
Escreveu não leu, o pau comeu

O corpo desapareceu
Pra que saber os nomes dos mandantes?
Acontece hoje, aconteceu antes
O povo não quer nem saber
Se torturam deve ter um porquê

Comissão da Verdade. Retaliação?
A quem serve? À presidente da Nação?

Empregado assalariado
De pé no trem lotado
Também é uma forma de tortura
Só depende da conjuntura
Tratar o povo como animal
Fere os direitos humanos
Toda guerra é desigual
Pra que dizer “te amo”?
Comissão da Verdade. Retaliação?
A quem serve? À presidente da Nação?

O enunciador situa seu discurso em um ponto indefinido entre a ironia e a discordância, usando frases que ora parecem expressar seus próprios questionamentos a respeito do propósito da Comissão Nacional da Verdade e dos possíveis ganhos que ela pode trazer – como “Pra que saber o nome dos mandantes?” –, ora parecem replicar jocosamente típicas declarações populares feitas, em geral, por quem não tem uma vivência ou conhecimento estruturado sobre o tema – como “Se torturam devem ter um porquê”. Embora fique perceptível o incômodo do enunciador diante do fato de que a violência “Acontece hoje, aconteceu antes”, é igualmente claro que ele teme a submissão da verdade a interesses de grupos políticos específicos. Principalmente, ele teoriza a percepção, por parte de setores da população, de que as questões colocadas em pauta pela Comissão da Verdade estejam distantes de demandas mais atuais e imediatas.

Como se mostra na segunda estrofe, mais relevantes que a exumação de ossos antigos, é, na opinião do enunciador, a permanência de situações de opressão, que sobreviveram à ditadura e continuaram a fazer parte da realidade brasileira; situações cotidianas degradantes e perpétuas. Essa visão representa um momento de desilusão do brasileiro em relação às expectativas criadas na vivência democrática. Questiona-se o sentido de um resgate de aspectos obscuros da história, se isso não se concretizar em melhores condições efetivas de vida. Diante disso, há uma resistência à ideia de que noções fluidas como justiça e liberdade sejam mais uma vez usadas para encobrir motivações questionáveis. Por outro lado, essa canção causou incômodo entre fãs antigos da banda, que se sentiram desconfortáveis diante

do que pareceu uma crítica da banda a uma iniciativa que parecia legítima a partir de uma perspectiva progressista. O Dorsal Atlântica buscava, talvez, a preservação de um espaço de independência intelectual e social, algo que sempre caracterizou seu trabalho.

De fato, a construção histórica é um processo suscetível à interferência de ideologias diversas. Em “Guerrilha”, um verso afirma que “ao vencedor resta a história”. Aparentemente, ele faz menção à tese de que a história é escrita pelos vencedores, sendo, portanto, um prêmio. Essa ideia evoca o célebre parágrafo escrito por Walter Benjamin a respeito de uma tela de Paul Klee:

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Benjamin mostra, nesse trecho, que, diferentemente do que o senso comum em geral defende, a história não é uma compilação de dados do passado recolhidos e reconstruídos a partir de uma análise minuciosa e que resultasse em uma reconstrução fidedigna de uma sequência de fatos que pudesse ser classificada como verdadeira. A imagem do anjo sendo impelido para o futuro enquanto montanhas de destroços crescem atrás de si sugere antes uma história que é construída de frente para trás, ou seja, de uma história que, embora passada, é ainda objeto de uma narração em construção.

Não há dúvida de que a história do heavy metal da década e 1980 se insere nessa perspectiva da elaboração posterior de um passado, mas há outra leitura para o verso “ao vencedor resta a história”, e é também por essa via que ele tem valor para uma reflexão sobre o legado deixado pelos primeiros metaleiros do Brasil. Ao vencedor, resta também a história a ser construída, isso é, cabe a ele não apenas elaborar nos próprios termos o próprio passado, mas também a tarefa de orientar destinos, abrir perspectivas de ação. Se os mosqueteiros do rei lutavam “um por todos, e todos por um”, o guerrilheiro apresentado pelo Dorsal Atlântica, como em uma versão marginal dos heróis de Dumas, também “luta por todos”, mas “luta sozinho”. Ter um ideal, salvar milhões, liderar mudanças, caminhar por trilhas ou desvios,

tudo isso requer sacrifícios. Há um subtexto em “Guerrilha”, um texto através do qual o enunciador se dirige a uma segunda pessoa, ensinado, convidando, convocando: “você tem um ideal”. Sendo assim, há também uma história a ser construída, as histórias dos próximos jovens guerrilheiros, a descobrirem ou buscarem eles mesmos suas verdades.

A transformação do heavy metal brasileiro no passar do tempo, assim, traz o que se poderia traduzir popularmente como perdas e ganhos. A percepção dos valentes esforços dos irreverentes jovens metaleiros da década de 1980 facilmente desperta a admiração de seus observadores; não cabe, porém, saudosismo. Não se trata de tentativa de eternização de um momento especial, não há melancolia: há senso de realização e conquista, mesmo com consciência de percalços. “Deus salva... o rock alivia”, cantavam os integrantes da pioneira banda Made in Brazil na faixa-título de seu álbum de 1995. Se as interações humanas sempre geram conflitos, se não basta o heavy metal ou qualquer outra experiência isoladamente para que eles sejam resolvidos, resta a acolhida e a persistência da utopia, como expresso em “Não vou mais falar”, do Azul Limão:

Não vou mais falar em amor,
Pois o ódio se apossou
Não vou mais falar em estrelas,
Pois o universo todo se apagou

Só este sonho permanece
Só essa vida me enlouquece
Estou perdido, perdido no espaço
Quero acabar com o meu cansaço

Tudo que eu tenho é rock'n'roll
Pois só ele me dominou
Não vou mais falar em paixão
Estou derrotado, caído no chão

Se é duvidosa a salvação prevista pelo Made in Brazil, o alívio metaleiro é certo: permanecem os sons e os sonhos, contrapontos ao silenciamento do universo e equivalentes metafóricos às estrelas, que insistem em brilhar no azul do céu, mesmo que haja poucos treloucados dispostos a ouvi-las e entendê-las.

Não se pode ser Peter Pan ou metaleiro eternamente. Canta Lô Borges que quem “se chamava moço também se chamava estrada”: novos caminhos se abrem, assim, à exploração. Não haveria sentido em os metaleiros da década de 1980 continuarem indefinidamente aprisionados às mesmas propostas estéticas e ideológicas, apenas para que sua persistência

pudesse ser encarada como um troféu, uma mostra de vitória sobre tantas adversidades que enfrentaram. O mundo se reconfigura continuamente, criam-se memórias, surgem espaços, criam-se propostas. O que frutifica das experiências são os caminhos abertos por elas e a possibilidade dos sonhos. Se realmente “sonhos não envelhecem”, Raimundo Correia está errado, não ao constatar que “eles aos corações não voltam mais”, mas ao lamentar esse fato. Novos voos, novas propostas, transformações, tudo isso torna irrelevante a existência para um porto seguro ao qual se possa retornar. O pecado, cantava o Salário Mínimo, é não sonhar. É essa proposta que o heavy metal brasileiro da década de 1980 deixou como legado: seu conflito final está associado justamente a um atrito entre perenidade e transformação, duas forças que parecem opostas, mas que não se anulam; ao contrário, amplificam-se e fazem parte de uma mesma dinâmica histórica.

Desfecho

Os ecos das guitarras distorcidas ainda se fazem muito presentes no início do século XXI. À medida que os anos 90 se aproximavam, o movimento heavy metal aparentemente se enfraquecia no Brasil, mas o que ocorria era um processo de transformação. A conclusão do processo de redemocratização, a concretização da participação trabalhista em várias esferas do poder e a construção de uma almejada estabilidade econômica, inédita para a juventude brasileira, contribuíam para um clima de serenidade incondizente com as vertentes metaleiras mais extremadas. Muitos daqueles jovens, chegando à vida adulta e assumindo papéis profissionais, recriaram o espaço para a música em seus projetos e se dedicaram a outras atividades. No plano cultural, a contratação de várias bandas internacionais por grandes gravadoras, embora pudesse ser igualmente compreendida como uma assimilação pelo sistema dominante, foi também festejada como a consagração de uma proposta, o que trouxe a muitos artistas do movimento um senso de conclusão e um novo direcionamento poético-musical.

Incorporando outros estilos, incorporado por eles e se reconstruindo, o heavy metal foi tanto celebrado quanto diluído, o que alguns viram como conquista, e outros, como neutralização. Histórias, porém, ficaram contadas e por ser contadas. As letras, as gravações, as capas de disco e outros registros haviam deixado sua marca na cultura jovem brasileira e continuaram a ser redescobertas, inspirando novas gerações. Espaços abertos para a cultura alternativa continuaram em funcionamento, enriquecidos pelas ferramentas de comunicação em uso a partir do advento da internet. Se, no início o século XXI, o Brasil caminha rumo a um embate com seus problemas, como a corrupção, a desigualdade social e a discussão sobre os segredos soterrados desde o fim da ditadura militar, é apropriado que os remanescentes do heavy metal brasileiro se organizem eles mesmos, na tentativa de atribuírem significado a sua contribuição a esse processo. Embora não faça mais sentido pensar em uma juventude massificada e coesamente agrupada ao redor de um projeto rebelde comum, grupos diversos se valem desse legado para se engajarem em seus próprios projetos de rebeldia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADVERSE, A. “Amor à camisa”. Manuscrito. 2014.

AHMAD, A. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. In: *Novos estudos Cebrap*, n. 22, 1988, p. 157-181.

ARTIÈRE, P. Arquivar a própria vida. In *Estudos históricos – Arquivos Pessoais*, vol. 11, n.21, p.129-149. 1998.

AVELAR, I. Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AVELAR, I. De Milton ao Metal: política e música em Minas. *Artcultura*, v.9, nº 9. Universidade Federal de Uberlândia. 2004. Disponível em [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/IdelberAvelar.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/IdelberAvelar.pdf). Acesso em 29 de maio de 2012.

AVELAR, I. Heavy metal in postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound. *Journal of Latin America Cultura Studies*, vol. 12, nº 3, 2003.

ÁVILA, M. Homens estranhos e as mulheres que os evitam. In: texto ABRALIC – Simpósio Estranhamento Hoje, julho de 2011.

AZEVEDO, S. *Roteiro da poesia brasileira – parnasianismo*. São Paulo: Global, 2006.

BAKTHIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BECHLER, R. O combate à dengue e ao *Aedes aegypti* sob perspectiva histórica. In: *A dengue na mídia: divulgação, comunicação e educação em ciências*. Belo Horizonte: PROEX-UFMG, 2014.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense,

1994.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 197-221.

BORDINI, M. Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v.11, p.15-23, 2011.

BRANDÃO, A. & DUARTE, M. *Movimentos culturais da juventude*. São Paulo: Moderna, 1990.

BRANDÃO, J. Do difícil de entender em Santa Teresa. Faculdade de Letras da UFMG, 2011. (mimeogr.)

BRANDINI, V. *Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Olho d'Água, FAPESP, 2004.

BREMOND, H. La poesia pure. In: *La poesie pure*. Paris: Bernard Grasset, 1926. Tradução de Sergio Alves Peixoto. Faculdade de Letras da UFMG, 2007. (mimeogr.)

BURTON, A. *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*. London, Durham: Duke University Press, 2005.

CALLIGARIS, C. Maioridade penal?. Folha de São Paulo. Ilustrada. 16 de abril de 2015.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paul: Companhia das Letras, 1993.

CAMÕES, L. *Sonetos*. Lisboa: A Educadora, 1913.

CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CAPOY, L. *Trevaz sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CARDOSO, D. O rock e o metal a serviço de Deus o lugar e os territórios do movimento cristão underground brasileiro. Trabalho apresentado no IV Simpósio Internacional sobre Juventude Brasileira, 16 a 18 de junho de 2010, na PUC-MG.

CARDOSO FILHO, J. Demônios, guerreiros e pentagramas: os agrupamentos juvenis a partir das capas de álbuns de Heavy Metal. *Diálogos Possíveis*, ano 4, nº 2, agosto a dezembro de 2005. Universidade Federal da Bahia. P. 41 a 54.

CARDOSO FILHO, J. *Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008

CARVALHAL, T. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.1, p. 9-21. 1991.

Catálogo Cogumelo 30 anos. Publicação independente realizada com os benefícios da Lei Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2012.

CHAMBERS, I. *Migrancy, Culture, Identity*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1998. Edição original sem indicação de cidade. Routledge, 1994.

CHRISTIE, Ian. *Heavy metal: a história completa*. São Paulo: Arx, Saraiva, 2010.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Pós*: v. 1, n. 2, p. 8–23, 2008.

CLÜVER, C. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra et al. (Eds.). *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: HUCITEC, 2008. 209-38.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica, trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Claus Clüver, Yun Jung Im et al. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 107-166.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COOK, T. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. In *Estudos históricos – Arquivos Pessoais*, vol. 11, n.21, p.129-149. 1998.

CORRÊA, T. *Rock nos passos da moda: mídia, consumo X mercado cultural*. Campinas: Papirus, 1989.

CURY, M. Novas geografias narrativas. *Letras de hoje*. Curso de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS. v. 42, n.4. , p.7-17, 2008.

D. DINIS. “Quero eu, em maneira de provençal, fazer agora este cantar de amor”. Revista Teia. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2011. Trad. Guilherme Lentz. <http://www.lettras.ufmg.br/revistaTeia/data1/arquivos/QUERO%20EU%20EM%20MANEIRA%20DE%20PROVEN%C3%87AL%20DOM%20DINIS%20E%20GUILHERME%20LENTZ.pdf>

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é uma literatura menor?*. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

DICK, H.. *Gritos silenciados, mas evidentes*. Jovens construindo juventude na História. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

DRAPPER, J. *A brief history of album covers*. Londres: Flame Three Publishing, 2008.

DUARTE, R. Sobre o constructo estético social. In: _ Sofia, vol. 11, nº 17 e 18, 2007. Universidade Federal do Espírito Santo.

DUCROT, A. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. In *Estudos históricos – Arquivos Pessoais*, vol. 11, n.21, p.151-168. 1998.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. P. 37-48

EVANS, R. *The art of the album cover: a history and a how to*. Nova York: Chartwell Books, 2010.

FILHO, J. *Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*, (trad. De Maria Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIMENEZ, J. Danças macabras: uma crítica social na baixa Idade Média. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano IV, n. 11, Setembro 2011 - ISSN 1983-2850.

GROPPO, L. *Juventude*. Ensaio sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HORTA, E. Estado da dúvida. *Pós*: v. 1, no. 2, p. 100–112, 2008.

JAMESON, F. *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. *Social Text*, New York, n.15, p.65-88, Fall 1986.

JANOTTI, J. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

LAUS, E. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.296-336.

LEMON, A. “Misogyny and Respect in Robert Johnson Songs”. <http://xroads.virginia.edu/~MUSIC/blues/lemon.html>. Acesso em 24 de janeiro de 2015.

LEOPOLDO, N. “O sexo e o blues – breves apontamentos”.

<http://caniveteafiado.blogspot.com.br/2011/02/o-sexo-e-os-blues-breves-apontamentos.html>. Acesso em 24 de janeiro de 2015.

LOPES, C. *Guerrilha: a história do Dorsal Atlântica*. Edição independente. Rio de Janeiro: 2012.

MAGIOLI, A. Músicos ligados à aurora do heavy metal em Minas equilibram a vocação com profissões convencionais. Estado de Minas. EM Cultura. 24 de novembro de 2013.

MARQUES, R. Memória literária arquivada. In *Aletria*, n.18, p.105-120. 2008.

MARTINS, S. Heterogeneização do metal. <http://www.metalclube.com/artigos/artigos-gerais/52-heterogeneiza-do-metal>. Publicado em 21 de julho de 2005. Acesso em 5 de março de 2015.

MARTINS, T. Estratégias de autenticidade e rotulação: o valor da forma e os impactos da segmentação na trajetória narrativa do heavy metal. Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA. 2009.

McDONALD, I. *Revolution in the head: The Beatles' records and the sixties*. Chicago: Chicago Review Press, 2007. 3ª ed.

MICHAELIS, R. *Brasil Heavy Metal* – teaser (em produção). Disponível em http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=TPR7XSHsyNs. Acesso em 25 de julho de 2012.

MONTEIRO, Guilherme. *Sonhando com o passado: juventude, rebeldia e a obra de John Lennon*. FALE/UFMG. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, 2001.

OLIVEIRA JÚNIOR, Marcos Vinicius. *Do underground ao mainstream: uma etnografia do Heavy Metal em Brasília*. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais.

Departamento de Antropologia. Monografia. 2009.

PASSERINI, L. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni & SCHMITT, Jean-Claude. *História dos jovens: a época contemporânea*. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (p.319-382).

QUINTANA, M. *Esconderijos do tempo*. São Paulo: Globo, 2005.

RAMOS, J. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

REAGAN, K. *Alex Steinweiss: the inventor of the modern album cover*. Cologne: Taschen, 2009.

RIBEIRO, H. *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. São Cristóvão, SE: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2010.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARKIS, Thiago. Chakal comenta coletânea Warfare Noise I. Disponível em: Chakal comenta coletânea Warfare Noise I. Disponível em: http://whiplash.net/materias/news_894/065747-chakal.html#ixzz3H6GEydeo. Acesso em 24 de outubro de 2014.

SARLO, B. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SAVAGE, J. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

S. JOÃO DA CRUZ. *Poesias completas*. Faculdade de Letras da UFMG, 2011. (mimeogr.)

SENRA, F. *Heavy Metal, trilha sonora da pós-modernidade*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2011. Tese de doutorado.

SILVA, Thiago. Pensatas – Por que tanto metal reaçã? ou Como o heavy metal virou um poço de conservadorismo? <http://anticvlt.com/pensatas-por-que-tanto-metal-reaca/>. Publicado em 15 de dezembro de 2014. Acesso em 5 de fevereiro de 2015.

SOMMER, D. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Glácia Renate Gonçalves e Eliane Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. P.15-71

SOUZA, E. O espaço nômade do saber. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SPIVAK, G. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

TARABRA, D. Museu do Prado, Madri. Coleção Folha Grandes Museus do Mundo. Rio de Janeiro: Midiafashion, 2009.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.

TEREZA D'ÁVILA. *O livro da vida*. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 20120.

VIEIRA, Y. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.

WALSER, R. *Power, gender, and madness in heavy metal music*. Hannover/ London: Wesleyan University Press/ University Press of New England, 1993.

WISNIK, J. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

APÊNDICE:

Seleção discográfica comentada

Não é exagero afirmar que não existem álbuns irrelevantes no heavy metal brasileiro da década de 1980. As tiragens eram pequenas, se comparadas às de lançamentos de grandes gravadoras; as gravações eram, muitas vezes precárias; as masterizações frequentemente prejudicavam os resultados conseguidos em estúdio, o que implicava discos que soavam abafados ou pouco nítidos. Distribuição era um problema de difícil manejo. Uma lista completa de todos os lançamentos da época fatalmente seria pouco numerosa. Ainda assim, em um universo de, talvez, poucas dezenas de títulos, o impacto e a relevância são surpreendentes. Não há na discografia metaleira do Brasil um trabalho que não seja lembrado com vigor, carinho e respeito. Não há um que não tenha exercido influência ou que tenha sido recebido com indiferença. Cada um, a seu modo, é um clássico, no sentido que Calvino (1993) atribui ao termo.

De fato, parodiando-se o grande pensador italiano, poder-se-ia constatar que, sobre os discos de heavy metal brasileiro daquela época, os fãs dizem sempre “Eu o ouço sempre” ou “Gosto dele”, e nunca “Já ouvi” ou “Gostei”. Esses álbuns “constituem uma riqueza para quem os tenha” ouvido e amado; “mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de” ouvi-los “pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los” (1993, p. 10). Toda audição de um desses álbuns é uma audição de “descoberta, como a primeira”. Um álbum de heavy metal frequentemente “nunca terminou de dizer o que tinha a dizer”. Como os livros, os discos clássicos “que chegam até nós trazem consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (p. 11). Esses álbuns chegaram antes de outros, mas quem ouviu antes os sucessores e depois conhece o trabalho da década de 1980, “reconhece logo seu lugar na genealogia” (p. 14). Eles persistem “como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (p. 15). Acima de tudo, o álbum clássico é aquele que, diante do ouvinte, “não pode ser-lhe indiferente” e o define “em relação e talvez em contraste com ele”, o disco (p. 13).

Uma seleção discográfica sobre o tema, assim, é em sua própria concepção contraditória, já que seria impreciso, nesse contexto, definir que uma obra é mais ou menos significativa do que outra. Tampouco se pode usar o critério da representatividade, já que ele está associado à representação de algo que seja usual ou consensual em determinado contexto, e esse não é o caso do heavy metal brasileiro da década de 1980, um movimento cultural que gerou bandas extremamente diversificadas do ponto de vista estilístico, cada uma com muitas particularidades sonoras, líricas e filosóficas. Dessa forma, a seleção apresentada a seguir

pode ser considerada arbitrária, no sentido de que, embora a importância histórica de alguns seja indiscutível, os itens selecionados poderiam, em alguns casos, ser substituídos por outros. Não obstante, a lista apresentada traça um painel fidedigno dos registros metaleiros.



Stress
Stress
(1983 – Dies Irae)

Tido como o primeiro de heavy metal do Brasil, o álbum homônimo da banda paraense Stress é também o primeiro da banda. É curioso também por sua origem no Norte do país, já que a produção na região não se destacou com a expansão do movimento, tendo havido poucos lançamentos. *Stress* tem uma sonoridade rápida e pesada, incomum para a época, quando o heavy metal tradicional, ainda sendo descoberto, era a variante mais reconhecida do estilo. A opção pela velocidade e vigor aproximam o Stress do então emergente thrash metal, o que poderia contribuir para que o Stress fosse considerado um pioneiro do estilo. Apesar disso, devido a uma segregação regional, o Stress teve pouca influência no movimento metaleiro, quando este atingiu o Sudeste.



Vulcano

Quando o Vulcano se consagrou como uma das mais tradicionais e importantes bandas do death metal brasileiro, já tinha uma carreira de anos e um trabalho discográfico. Com quatro canções, o compacto *Om pushne namah*, cujo nome foi tirado de um mantra em sânscrito em honra ao Sol, trazia uma sonoridade bem diferente daquela a que a banda viria a ser associada. As canções se aproximam do hard rock e do heavy metal tradicional, e as letras versam sobre questões do

Om pushne namah
(1983 – produção própria)



Várias bandas
SP Metal
(1984 – Baratos Afins)



Dorsal Atlântica/ Metalmorphose
Ultimatum

mundo moderno, como a urbanização, e conflitos existenciais. Por seu caráter pioneiro, o compacto é uma referência dos primeiros anos de heavy metal no Brasil.

A série *SP Metal* foi fruto de uma iniciativa pioneira de Luiz Calanca, proprietário da loja Baratos Afins. Convertida para selo fonográfico, a Baratos Afins foi responsável pelo lançamento de inúmeras bandas no mercado independente da década de 1980, favorecendo não apenas o heavy metal. Com *SP Metal*, a série divulgou o trabalho de bandas emblemáticas da cena da região, como Centúrias e Salário Mínimo. A segunda edição, lançada no ano seguinte, revelou a influente banda Korzus, entre outras. As coletâneas da série causaram considerável repercussão e funcionaram como modelo para lançamentos futuros, de selos como o Rock Brigade e a própria Cogumelo Discos.

Um dos mais cultuados álbuns do heavy metal brasileiro, *Ultimatum* trazia duas bandas muito diferentes, da cena carioca: o Metalmorphose, que trabalhava na perspectiva do heavy metal tradicional, e o Dorsal Atlântica, que se tornaria uma das bandas mais influentes do movimento. Curiosamente, com um lado dedicado a cada banda, o álbum anteciparia a dicotomia, já tacitamente marcando a posição de que ela não fazia sentido, entre as variantes mais suaves e as mais radicais do heavy metal, o que viria a marcar

(1985 – produção própria)

o estilo anos depois. Em sua autobiografia, *Guerrilha* (2012), Carlos Lopes, líder do Dorsal Atlântica, descreve os muitos percalços envolvidos na gravação do álbum, como a precariedade de equipamentos e a falta de produtores especializados naquele tipo de rock: “Não tínhamos produtores, verba, equipamento e experiência: só vontade férrea” (2012, p. 49). De fato, *Ultimatum* era um manifesto em prol do desejo criativo, e o título, adequadamente escolhido, deixava claro o desafio que uma juventude questionadora e disposta lançava às estruturas organizadas da sociedade e do consumo.

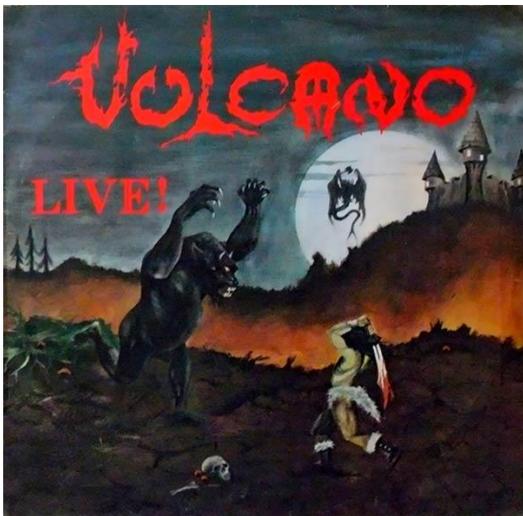


Nascia com esse trabalho um dos empreendimentos mais marcantes associados ao heavy metal brasileiro: a Cogumelo Discos. Com esse lançamento, a Cogumelo trazia a um novo público o Overdose, a mais tradicional banda da cena metaleira belo-horizontina, e o Sepultura, que viria a se tornar o nome mais conhecido de todo o cenário brasileiro. Adotava-se o modelo do *split album*, ou seja, cada lado era dedicado a uma banda. Com três canções, o Overdose mostrava a influência do heavy metal britânico, com canções fortes, de alto nível técnico, que abordavam temas do mundo real, a partir de uma perspectiva crítica. Por sua vez, o Sepultura trazia uma sonoridade mais sombria e ruidosa, trazendo algo inédito para muitos ouvidos, o death metal. No documentário *Ruído das Minas*, Pat, proprietária do selo, conta sobre a escolha do Sepultura a partir da sugestão



Overdose/ Sepultura
Século XX/ Bestial devastation
(1985 – Cogumelo Produções)

de Korg, vocalista da banda Chakal e, então, também funcionário da loja Cogumelo, enquanto o Overdose, por ser uma banda já consagrada na cena da cidade, foi uma escolha óbvia. Entrava em cena também o JG Estúdios, de propriedade do jovem músico João Guimarães, onde seriam gravados muitos álbuns de bandas belo-horizontinas. É impossível medir a importância de *Século XX/ Bestial devastation*: o álbum trouxe uma visibilidade inédita para o heavy metal e, para muitos fãs, representou o primeiro indício de que o estilo existia e poderia ter relevância como estratégia estética de expressão. Por esse e outros lançamentos, pode-se argumentar que a Cogumelo Discos foi o mais relevante selo para o heavy metal brasileiro da década de 1980.



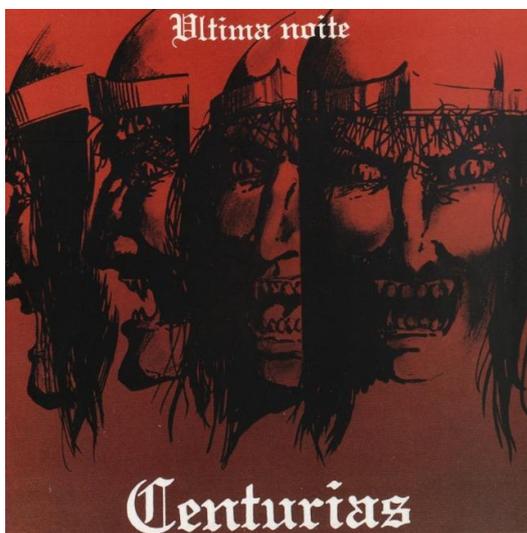
Vulcano
Live!
(1985 – produção própria)

Live! foi um disco importante no panorama metaleiro brasileiro. Produzido de forma totalmente independente a partir de uma gravação ao vivo, o disco abriu para muitas bandas a perspectiva de um lançamento independente. Reestruturado desde seu lançamento anterior, o Vulcano, já então uma referência na cena brasileira, optava por uma sonoridade mais pesada, o que contribuiu decisivamente para a difusão do black metal e de variedade mais extremas do heavy metal no Brasil. Ademais, trata-se de um dos raros registros oficialmente lançados de uma banda brasileira em apresentação.



Harppia
A ferro e fogo
(1985 – Baratos Afins)

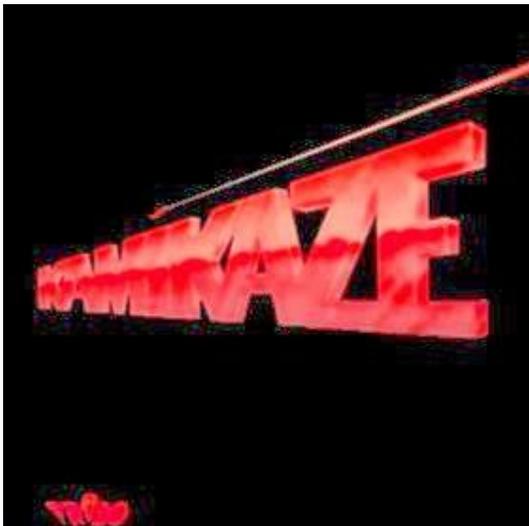
Uma das mais tradicionais e antigas bandas da cena metaleira brasileira, o Harppia contava com músicos de alto padrão técnico, com experiência diversificada e respeitada no universo do rock independente. *A ferro e fogo* sintetizava em um EP o direcionamento da banda no sentido do heavy metal tradicional, com clara influência da escola britânica, como se percebe, particularmente, nos duetos de guitarras em harmonia, uma marca do Harppia, que se manteve em sucessivas formações posteriores. Após gravar mais um LP, *Sete*, a banda continuou em atividade esporádica por muitos anos. Em *A ferro e fogo*, está “Salém (a cidade das bruxas)”, uma canção de referência no heavy metal brasileiro.



Centúria
Última Noite
(1986 – Baratos Afins)

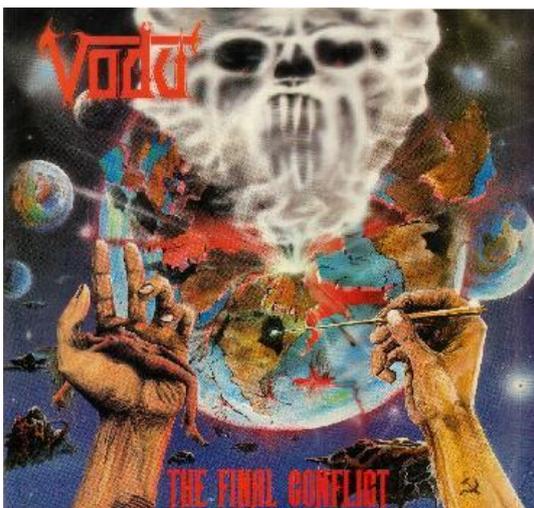
Confirmando sua boa fase em meados da década de 1980, a Baratos Afins disponibilizou *Última noite*, EP da tradicional banda Centúrias, um dos lançamentos mais marcantes do cenário metaleiro brasileiro. A capa antológica abrigava um disco que, arranhado pela agulha de um toca-discos, revelava uma energizada mistura de rock tradicional da década de 1970 com o som mais pesado da década de 1980. Alto padrão técnico, rara qualidade sonora para um lançamento brasileiro, performances apaixonadas e composições inspiradas contribuíram para que esse se tornasse uma referência no cenário brasileiro. A faixa “Duas rodas”, uma regravação da canção

previamente lançada em *SP Metal*, era já uma favorita dos fãs.



Kamikaze
Kamikaze
(1986 – Tribo dos Solos)

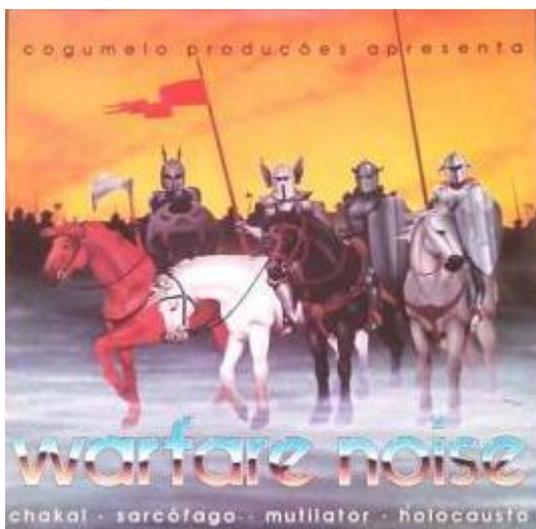
O Kamikaze representava uma entidade fundamental no rock em Belo Horizonte, a Tribo dos Solos, misto de estúdio, banda e movimento cultural. Em seu autointitulado EP, a banda demonstrava um virtuosismo musical inédito, considerando-se a juventude de seus componentes. A qualidade de gravação também tem pouca disputa entre as bandas da época. As composições, vigorosas e densas, mas ainda cativantes, sofriam influência da escola britânica e do hard rock, com eventuais desvios ao speed metal. “Na trilha do metal” e a contemplativa “Machado de guerra” marcaram a cena local e se tornaram emblemáticas da cena local. Cultuado em Belo Horizonte, o Kamikaze não conquistou grande público em outros centros, mas seu trabalho permaneceu como um marco do potencial das bandas brasileiras.



Vodú
The final conflict
(1986 – Rock Brigade Records)

The final conflict foi um dos lançamentos a inaugurar o selo Rock Brigade, uma iniciativa da publicação de mesmo nome. Representou um momento importante, já que a gravadora se tornou a principal do heavy metal em São Paulo, com diversos lançamentos. O Vodú foi uma das bandas mais atuantes daquela cena. *The final conflict* trazia composições elaboradas e letras que abordavam aspectos diversos do mundo real. Infelizmente, as dificuldades técnicas da época resultaram em comprometimento na sonoridade

do álbum, que se tornou, não obstante, referência.



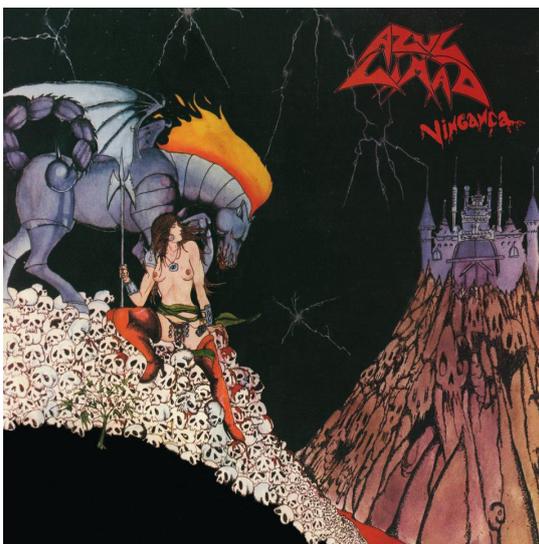
Várias bandas
Warfare noise
(1986 – Cogumelo Discos)

Com a boa aceitação do *split Século XX/ Bestial devastation*, a Cogumelo Discos abraçou a missão de divulgar o heavy metal belo-horizontino, na forma da influente coletânea *Warfare noise*. O álbum contemplou quatro bandas importantes da cena da cidade: Chakal, Mutilador, Holocausto e Sarcófago. Todas elas viriam a gravar álbuns próprios, cada um dos quais foi relevante para o movimento metaleiro como um todo. A audição mostrava quatro bandas com estilos próprios, embora ficasse evidente a aposta do público mineiro em uma linhagem mais ruidosa e agressiva de heavy metal. O impacto do lançamento deixou clara também a força da cena belo-horizontina, que, na época, contava com várias bandas influentes. Comprovando a força do empreendimento, a coletânea gerou um segundo volume em 1988, com Megatrash, Aamonhammer, Mayhem e Witchhammer, bandas emergentes do cenário local, dentre as quais se destacava a última, que contava com sólida base de fãs e viria a se confirmar como a grande revelação do heavy metal belo-horizontino do final da década.



Dorsal Atlântica
Antes do fim
(1986 – Lunário Perpétuo Discos)

Após coletâneas e álbuns *split*, *Antes do fim* marcava, talvez, uma nova fase do heavy metal brasileiro. O fato de que o Dorsal Atlântica chegava a seu primeiro trabalho próprio indicava a força tanto da banda quanto do movimento. *Antes do fim* parecia um trabalho mais sério, mais adulto, mais maduro do que outros que o antecederam. Qualquer traço de insegurança iniciante dera lugar a uma atitude autoconfiante. Sem medo de abordar temas incômodos, a banda mergulhava na discussão sobre a AIDS, o alcoolismo e outras mazelas do mundo real. Inventiva, a banda retomava, ao final da faixa “Joseph Mengele”, um lendário truque roqueiro: a inserção de uma mensagem codificada. Os últimos instantes da canção pareciam reproduzir o discurso do carrasco nazista, mas, quando o disco de vinil era manualmente rodado na direção inversa à convencional, ouvia-se Carlos Vândalo, o vocalista, proferir um ofensivo discurso de repúdio ao carrasco nazista, muito discutido, na época, em função de se ter descoberto que ele passara seus anos finais de vida como fugitivo no Brasil. *Antes do fim* trazia ainda “Guerrilha”, umas das mais lembradas canções de heavy metal do Brasil.



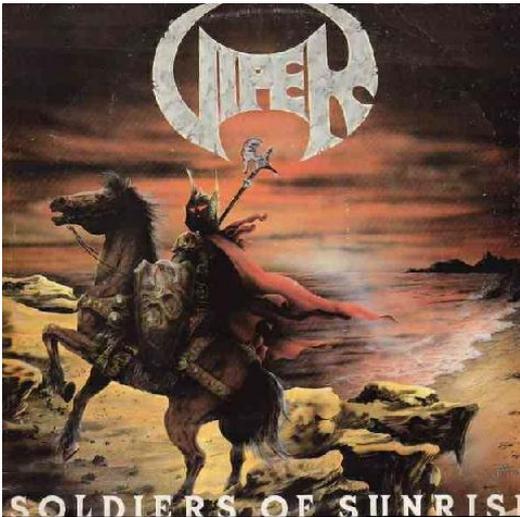
Azul Limão
Vingança
(1986 – Heavy Discos)

Vingança é um álbum importante por vários motivos. Ele marca o surgimento da Heavy Discos, que, a exemplo da Woodstock, em São Paulo, e da Cogumelo, em Belo Horizonte, funcionou como loja e selo, fomentando a cena local e dando visibilidade a bandas da região. Se, talvez por ter surgido tardiamente, o selo não conseguiu a mesma projeção que outros, ao menos se destacou pelo alto padrão das bandas registradas. *Vingança*, do Azul Limão, documentou uma das mais emblemáticas bandas cariocas da época e é um dos discos mais sofisticados do heavy metal brasileiro, tanto musical quanto lyricamente. Seguindo a linha mais tradicional do gênero, o Azul Limão mostrava versatilidade. As letras de “Sangue frio”, “Não vou mais falar” e “O grito” têm uma riqueza poética rara no heavy metal brasileiro, caracterizado, em geral, por uma escrita mais ingênua. Outras canções, como “Fora da lei”, assumiam uma perspectiva crítica diante da realidade, oferecendo um retrato do Brasil e do Rio de Janeiro destoante da concepção idílica que os representantes oficiais sempre tentaram transmitir.



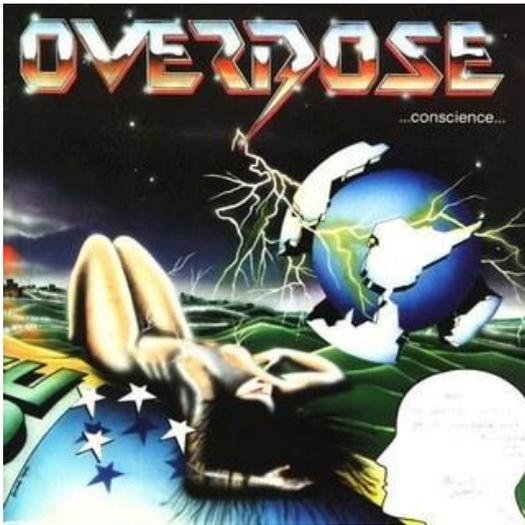
Salário Mínimo
Beijo fatal
(1987 – RCA)

O Salário Mínimo, previamente registrado na coletânea *SP Metal*, foi uma banda singular, por já ter grande público e repertório conhecido quando chegou ao primeiro álbum, lançado por uma grande gravadora, fato raro entre os metaleiros da época. O figurino adotado pela banda, alusivo às vertentes mais comerciais do heavy metal americana, gerava polêmica entre os fãs, que viam naquela conduta uma concessão à indústria. A contratação pela RCA parecia confirmar esses temores, mas o álbum surpreendeu positivamente o público: suas melódicas canções tinham sim apelo comercial, mas eram indiscutíveis desdobramentos da linhagem britânica do heavy metal.



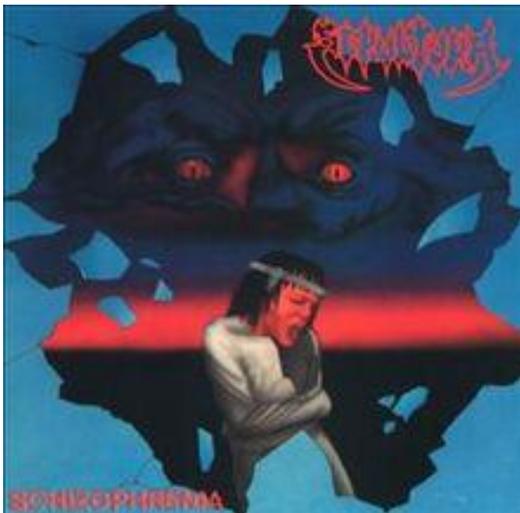
Viper
Soldiers of sunrise
(1987 – Rock Brigade Records)

Lançado pela Rock Brigade, o Viper foi a mais comentada descoberta do selo e se tornou talvez a banda brasileira de maior projeção da segunda metade da década. Seus componentes extremamente jovens eram, não obstante, músicos de claro talento e compositores de maturidade incompatível com a vivência que pudessem ter. Com uma sonoridade única entre os metaleiros brasileiros e evocativa do Iron Maiden e do Helloween, o Viper se tornou muito popular entre os apreciadores de um heavy metal melódico, contribuindo para o desenvolvimento de toda uma linhagem dentro do estilo. Apesar do comprometimento sonoro comuns nos lançamentos da Rock Brigade, *Soldiers of Sunrise* se tornou um dos álbuns brasileiros mais influentes.



Overdose
... conscience...
(1987 – Heavy Discos)

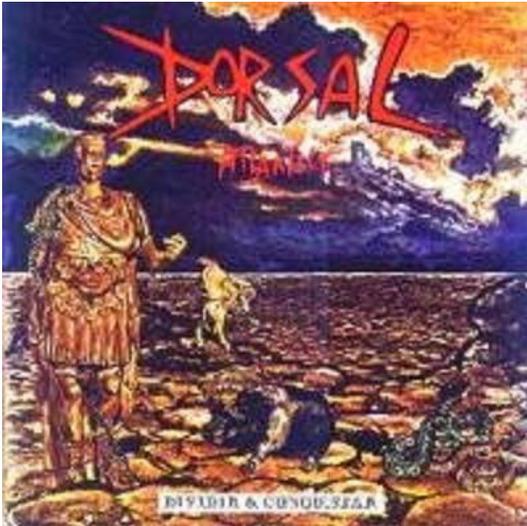
Existe na mitologia do rock a história do genial projeto de alguma banda que, em meio ao processo, perdeu-se em conflitos diversos, deixando inacabado e inédito aquele que seria seu maior e misterioso trabalho. No caso do heavy metal brasileiro, esse álbum poderia ter sido *...conscience...*, exceto pelo fato de que o Overdose o lançou. O segundo trabalho da banda mineira é inequivocamente o mais ousado de sua geração. Experimental, elaborado, com tendências sinfônicas, *...conscience...* é uma obra ímpar e de um apuro técnico sem par naquele contexto. Apesar dessas virtudes, o álbum enfrentou uma receptividade ambígua por parte dos fãs brasileiros e pouco expressiva por parte dos fãs estrangeiros. Ressignificado e resgatado com o passar dos anos, *...conscience...* é lembrado por sua sonoridade incomum e originalidade.



Sepultura
Schizophrenia
(1987 – Cogumelo Produções)

Schizophrenia é, como se diz na linguagem popular, um divisor de águas no heavy metal brasileiro. Esse álbum marcou a adoção de uma postura mais profissional pelo Sepultura, que inseriu em sua proposta o rigor técnico e uma audibilidade democratizada, que possibilitasse a ampliação de sua base de fãs. Com diversas inovações em relação aos trabalhos anteriores da banda, *Schizophrenia* conquistou o público e atraiu a atenção de gravadoras internacionais. Assim, enquanto o Overdose lidava com a recepção difusa a seu trabalho em curso, o Sepultura alcançava um

espaço até então impensado, embora muito sonhado, no heavy metal brasileiro. Para o que fosse positivo ou negativo, o álbum passou a ser a referência no horizonte das bandas brasileiras.



Dorsal Atlântica
Dividir e conquistar
(1988 – Heavy Discos)

Dividir e conquistar, o aguardado álbum do Dorsal Atlântica, em muitos aspectos sintetiza as conquistas e os desafios do heavy metal brasileiro da década de 1980. Pesado, elaborado, com uma sonoridade seca que deixava claramente audíveis as brutais nuances que, nos discos do gênero, em geral ficavam ocultas sob muitas camadas de distorção, o álbum incorporava a orientação ao thrash metal, que era uma marca da banda e que vinha se difundindo cada vez mais no Brasil, a um recém-adquirido senso de profissionalismo e apuro técnico, que se percebia em vários lançamentos. As letras abordavam temas diversos, com destaque para uma reflexão sobre os próprios rumos do heavy metal brasileiro como um movimento, em “Metal desunido”. O título do álbum também era uma referência a esse momento. O conceito, atribuído ao imperador romano Júlio César, era empregado no sentido de se difundir a ideia de que, dividido em facções e atingido por rivalidades internas, o movimento metaleiro não poderia resistir aos muitos entraves que o ameaçavam. Embora tal posicionamento se situasse em um melancólico ponto entre a constatação e a profecia, *Dividir e conquistar* se manteve como um dos álbuns mais lembrados do heavy metal no Brasil.



Witchhammer
The first and the last
(1988 – Cogumelo Produções)

The first and the last marca, pode-se argumentar, o fechamento de um ciclo no heavy metal brasileiro, o ciclo da década de 1980. Revelado ao público na segunda edição da coletânea *Warfare noise*, o Witchhammer foi a primeira banda dessa segunda frente de bandas belo-horizontinas e até brasileiras a chegar ao primeiro álbum. Poucas outras repetiram o feito. Já então com uma sólida base de fãs na cidade, o Witchhammer é um caso raro de banda que surgiu e cresceu no seio do movimento. Quando *The first and the last* chegou às prateleiras da Cogumelo e de outros estabelecimentos alternativos do país, parte de seu repertório, como a celebrada “Dartharium”, já era bem conhecida do público, através de *demo tapes* e gravações amadoras diversas, que os fãs trocavam entre si. O título talvez demonstrasse uma consciência de que um arco se fechava para o heavy metal brasileiro.

Embora uma listagem como essa naturalmente esteja sujeita a questionamentos, essa enumeração de trabalhos certamente contempla importantes marcos do heavy metal brasileiro da década de 1980. Os álbuns apresentados compõem um panorama representativo e abrangente do movimento e podem funcionar como referência para pesquisadores ou curiosos.