

CENA E CADEIA NO HEAVY METAL BRASILEIRO DOS ANOS 1980

[SCENE AND CHAIN IN BRAZILIAN HEAVY METAL ON THE 1980s]

GUILHERME LENTZ DA SILVEIRA MONTEIROⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-0309-8491>

Centro Federal de Educação Tecnológica – Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: O heavy metal brasileiro da década de 1980 se constituiu como uma cena muito ativa, caracterizada pela atuação localizada de coletividades juvenis no ambiente urbano, o que se marcava pela instauração de um sistema próprio de produção sócio-musical. Essa proposta se choca com a perspectiva de inserção do heavy metal em uma cadeia cultural mais ampla. A convivência entre essas duas propostas se coloca como um paradoxo que põe em xeque a existência do heavy metal brasileiro como cena.

Palavras-chave: Heavy metal brasileiro; década de 1980; cena; indústria cultural; juventude

Abstract: Brazilian heavy metal of the 1980s was constituted as a very active scene, characterized by the localized action of youth groups in the urban environment, which was marked by the establishment of a particular system of socio-musical production. This proposal clashes with the prospect of inserting heavy metal into a broader cultural chain. The coexistence between these two proposals is a paradox that calls into question the existence of Brazilian heavy metal as a scene.

Keywords: Brazilian heavy metal; eighties; scene; cultural industry; youth

Paixão e rebeldia no heavy metal brasileiro

A percepção de uma dispersão da cena do heavy metal brasileiro a partir do final da década de 1980 aparentemente tensiona o caráter vibrante desse movimento. Desenvolvido principalmente em grandes centros urbanos no Brasil em aparente processo de democratização, o heavy metal brasileiro dos anos 1980 foi caracterizado pelo engajamento de nichos da juventude em várias instâncias, desde a formação de bandas e composição de canções autorais, até a produção de lançamentos fonográficos próprios, em um processo que envolveu a fundação de espaços físicos e simbólicos específicos para essas práticas, como lojas, casas de show e publicações especializadas. Em que pese a riqueza desse processo, ele foi marcado por um constante tensionamento entre a atuação semiamadora dos atores envolvidos e a lógica massificadora, mas desagregadora, da indústria cultural, diante do qual era pouco provável a sobrevivência da cena nos moldes em que ela originalmente se desenvolveu.

É indício desse tensionamento a canção “A Chave é o show”, marco do heavy metal paulistano, lançada em 1987, no álbum *The Key*, da banda paulistana A Chave do Sol:

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

Só quero ter você aonde eu for
As pessoas livres a sorrir
Com esse show pra você

A expressão de uma entrega desinteressada à paixão pelo palco e por seu efeito inebriante sem dúvida é cativante, mas é digno de nota que esse registro tenha vindo a público justamente em *The key*, álbum em que a banda, conhecida pela sofisticação de suas composições e pelo alto nível técnico de seus integrantes, notoriamente buscou um direcionamento mais comercial, com vários aspectos sonoros e visuais que a aproximavam da vertente californiana do rock pesado, então com grande projeção midiática, e compôs metade das canções em inglês, com vistas justamente a uma

possibilidade de inserção no mercado internacional, algo que começava a ser almejado por muitas bandas brasileiras da época. Há um claro atrito entre esse direcionamento e a letra de “A Chave é o show”.

Essa ambivalência na cena do heavy metal brasileiro marcou todo o movimento e pode ser percebida a partir de uma análise de “Noite de rock”, canção-hino da banda Salário Mínimo, importante referência paulistana no movimento de meados dos anos 1980. A escolha dessa canção como objeto de reflexão se justifica pelo de fato de que ela tem como tema o próprio show, ambiente por excelência da erupção do heavy metal, uma vez que, como aponta Walser (1993, p. 17), o estilo tradicionalmente merece pouco espaço na programação das rádios. Ao abordar e promover essa experiência de congregação, “Noite de rock” pode ser lida como alegoria da cena do heavy metal da época, iluminando tanto aspectos do movimento no Brasil de modo geral quanto especificidades que se desenvolveram regionalmente, como aconteceu em Belo Horizonte ou no Rio de Janeiro.

Desde sua abertura, a canção se coloca não tanto como convite, mas como impulso:

Vai, deixa o rock
Queimar...
(Salário Mínimo, 1987)

Como se vê, o verbo usado é “vai”, não “vem”; trata-se, portanto, não de um chamado, mas de uma exortação. Quem canta é um coro, uma voz coletiva, *a capella*. Enquanto a última sílaba ecoa, um ruflar dos tambores da bateria introduz o som da banda, que irrompe na forma de um esfuziante riff de guitarra, acompanhado por pulsantes notas do contrabaixo. O ritmo não é caracterizável como rápido ou lento, mas galopante. O som da guitarra é distorcido, mas límpido. O efeito resultante é de intensidade, uma intensidade cativante, capaz de colocar em movimento o corpo do ouvinte, mesmo em uma audição inaugural. Aqueles familiarizados com o estilo logo identificam um encontro das influências do heavy metal britânico do início dos anos 1980 e do hard rock norte-americano de meados da mesma época.

Passada a seção introdutória, entra em cena o narrador. Trata-se, fica claro, de um jovem a caminho de um show de rock. “A noite é longa”, ele anuncia, não em

constatação, mas em expectativa diante das aventuras que acontecerão. A noite, espaço exterior ao da rotina, adquire uma conotação ritualística, em que o tempo da vida prosaica é suspenso. Em um movimento pelas “ruas da cidade”, uma dose de bebida alcóolica, “para esquentar o motor”, constrói, juntamente com a insinuante figura de uma mulher que espera o personagem, um cenário arquetípico da ambientação roqueira, com promessa de lúbricos excessos. A primeira estrofe se encerra com o verso “Tem tanta gente sedenta pra ver o show começar”, que deixa claro que a jornada aparentemente individual descrita nos versos iniciais é na verdade coletiva. Há um senso de urgência, de tensão, de busca por uma completude que, fica claro, só a catarse musical resolverá a contento.

De fato, nesse ponto, a canção explode no refrão, que retoma o chamamento do início da canção, mas com uma versão mais completa da mesma frase: “Deixa o rock queimar em você”. O fogo evoca algo de sacrificial, de ritualístico, de purificador. Nessa provocação incendiária há um claro apelo a um excesso, a uma intensidade, diante da qual, o refrão conclama, é preciso deixar “o sangue pulsar de prazer”. Ampliando a voz do narrador, o refrão é cantado em uníssono por várias vozes, às quais, pode-se conjecturar, a voz do público, formado pela mesma coletividade sedenta a que a primeira estrofe fez referência, há de se juntar quando a canção for efetivamente apresentada ao vivo, em um momento de catarse em grupo, que representa um espelhamento entre o que a letra da canção expressa e a situação em que essa enunciação se concretiza.

Passado o refrão, o narrador retoma a condução do texto, mas com outra abordagem. Senhor de seu lugar, oferece orientações ao ouvinte. “Esqueça o tempo lá fora, que anda tão poluído”, ele sugere, em uma sugestão do show de rock como um espaço de afastamento da realidade. O verso “Delire ao som das guitarras a te estourar o ouvido” confirma essa proposta de entrega. O pronome demonstrativo em “Essa é a nossa estrada”, o trecho seguinte, opera uma espécie de recapitulação da reflexão e a encaminha para seu desfecho. O tom é de autoconfiante autoafirmação, uma autoafirmação coletiva, em que o ouvinte está definitivamente incluído, o que é explicitado pelo pronome plural. O lema “Nossa missão nessa vida é incendiar este mundo” encerra a letra e abre espaço para o solo de guitarra delirante citado alguns versos antes. Uma sequência de repetições catárticas do refrão encerra a canção, um

recurso claramente desenvolvido para a otimização da participação da plateia em apresentações ao vivo, o que faz sentido, considerando-se que esse é um tema central na canção.

Com frases melódicas que nunca retomam a nota tônica, “Noite de rock” mantém o ouvinte em uma constante tensão, que só se resolve no refrão catártico, o que é condizente com a proposta temática da letra. Tatit (1994) fornece subsídios para a análise desse tipo de construção, ao mostrar que subjazem à canção popular diversos tipos de tensão, que compositor, letrista e intérprete, eles mesmos elementos que por vezes se tensionam, colocam em diálogo, sendo a canção resultado dessa delicada negociação. A arquitetura musical ideal de Tatit, assim, abarcaria oposições entre notas breves e longas, entre vogais e consoantes, entre atmosferas contrastantes, entre diferentes tipos de andamento, entre outros elementos, que interagem em uma complexa rede composicional-interpretativa. Em “Noite de rock”, o jogo de tensões é feito de modo a se representarem experiências e sensações associadas ao show de heavy metal.

Nesse sentido, é de relevância o fato de a estrutura da canção privilegiar o refrão cantado em coro. Walser (1993), ao inventariar aspectos do heavy metal como um discurso reconhecível, detém-se sobre esse aspecto, ao atribuir ao timbre vocal uma relevância comparável à da guitarra distorcida, vista por ele como “o mais importante sinal aural do heavy metal”¹ (1993, p. 41). Para Walser, os vocais tensionados, muitas vezes enrouquecidos e com uso de notas longas evocam intensidade e poder. O coro, comum durante os refrões, como em “Noite de rock”, confirma e amplia, na visão do autor, o que é cantado pelo vocalista principal e confere a isso uma dimensão coletiva, já que as vozes adicionais “encenam a aprovação ou a participação do mundo social de forma mais ampla, ou ao menos parte dele”² (1993, p. 45).

Como exemplo desse recurso, Walser cita a canção “Runnin’ with the Devil”, da banda Van Halen, cuja proposta estética não por acaso é muito semelhante à de “Noite de rock”. Walser menciona o fato de que o canto de David Lee Roth em “Runnin’ with the Devil” é típico das canções de heavy metal de sua vertente, com vocais extravagantes e ruidosos, o que é legitimado no refrão quando novas vozes se juntam à principal: “[...] esses vocais no refrão virtualmente exigem do ouvinte que se sinta

¹ “The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar.”

² “These additional voices serve to enlarge the statements of the solo vocalist, enacting the approval or participation of the larger social world, or at least a segment of it.”

incluído na afirmação coletiva do que está sendo apresentado como uma concepção empolgante”³ (1993, p. 46). Da mesma forma, em “Noite de rock”, o canto enrouquecido e sedutor de China Lee não se confunde com o de um personagem solitário, sendo acompanhado no cantante refrão por um turbilhão de vozes, do qual o ouvinte é conclamado a participar.

“Noite de rock” é uma canção que sintetiza satisfatoriamente alguns paradoxos que movimentaram o heavy metal brasileiro dos anos 1980 e a banda Salário Mínimo, ela mesma um exemplo desses paradoxos. Surgido no início da década, o Salário Mínimo foi uma das mais relevantes bandas do nascente heavy metal brasileiro e dividiu opiniões, por contemplar dois aspectos que o público da época tendia a ver como incompatíveis: o posicionamento inequivocamente dentro daquela nascente cena alternativa, por um lado, e o flerte com um rock pesado de orientação assumidamente comercial e massificada, por outro. Walser (1993) identifica claramente linhagens a que essas concepções estão vinculadas dentro do heavy metal em âmbito internacional, o que, no Brasil, será um fator preponderante na constituição da cena desse discurso musical.

Considerando-se a visão de Walser, era óbvia, de um lado, a influência do heavy metal britânico dos anos 70 e do início dos anos 80, também chamado de heavy metal tradicional, revestido de uma aura de integridade, de legitimidade e de sofisticação musical, o que é exemplificado por bandas como Judas Priest e Iron Maiden; de outro, havia a clara influência do também nascente heavy metal californiano, marcado por um sonoridade de maior apelo comercial, voltada para o mercado de massa e amparada por contratos com grande gravadoras multinacionais, o que é exemplificado por nomes como W.A.S.P. e Poison. Dos primeiros, o Salário Mínimo buscou principalmente a sonoridade de modo geral sofisticada; dos outros, principalmente o visual colorido e andrógino, adotado pelas bandas estadunidenses como um atrativo comercial, mas, por isso mesmo, tido pelo público brasileiro, para quem o heavy metal se colocava inequivocamente como um discurso de circulação exterior à cultura de massa, como um gesto de alinhamento a uma postura de pouca integridade artística.

De fato, a caracterização visual do Salário Mínimo era um elemento de desconforto entre os fãs de heavy metal da época, para quem uma indumentária rústica,

³ “[...] these chorus vocals virtually demand that the listener feel included in the collective affirmation of what is presented as an exciting image.”

em coerência com uma sonoridade de resistência às tendências mais massificadamente aceitas, era vista como indício e até condição de uma integridade. Embora as canções da banda fossem admiradas e encontrassem boa aceitação naquele nicho de público, o uso, por parte dos membros da banda, de malhas justas ao corpo, com adereços e retalhos coloridos ou estampados com imitações da pelagem de animais como onça ou zebra, era condenável. Em um comentário na revista *Rock Brigade*, célebre publicação de onde emanavam muitas das principais diretrizes da cena do heavy metal brasileiro na década de 1980, o resenhista deixa essa restrição muito evidente:

A preocupação da banda não fica somente a nível de som, como também na parte visual, com efeitos e indumentárias (infelizmente muito americanizados, cheios de fitas, lencinhos e rasgos), e assim sendo, eles fazem um show completo dentro do que se propõem. Uma boa banda de metal, mas, em minha opinião, eles deveriam se preocupar mais com a música e menos com o visual, pois seu energizado metal é o que importa. (*Rock Brigade*, volume XXII, ano VI, 1987, p. 34)

Quando a banda lançou seu primeiro álbum próprio, ainda em 1987, o resenhista André Luiz Cagni foi taxativo na validação desse posicionamento:

Quantas pessoas dentro de nosso movimento costumam xingar, falar mal, sem sequer conhecer a fundo sobre o que estão detratando. O Salário tem sido uma das maiores vítimas e se os argumentos fossem só no visual americanizados (que eu igualmente condeno e acho desnecessário para eles) eu até concordaria. Porém em termos de som, o que percebemos: uma excelente mistura de boas fases Judas (principalmente) e Iron [...]. só resta a torcida para que seu trabalho possa ser visto com mais respeito (e menos críticas gratuitas) [...]. Como já disse, se não fosse o visual... (*Rock Brigade*, volume XXV, ano VI, 1987, p. 15)

Em que pese alguma aceitabilidade dessas críticas, cabe questionar, a partir do benefício de um olhar retrospectivo, se não havia subjacente a elas uma transposição automática e, por isso, talvez indevida da codificação da imagem típica das bandas de heavy metal da realidade estadunidense para a realidade brasileira. Como aponta Walser (1993), condenando estudiosos que se concentram sobre letras de canções sem contemplar outros elementos presentes na construção musical, os sentidos não são inerentes aos signos, mas codificados a partir de negociações sociais. No Brasil hiperinflacionário da década de 1980, a ideia de um salário mínimo era particularmente angustiante, e seria plausível perceber os retalhos coloridos com que os membros do Salário Mínimo se adornavam como uma referência a essa realidade também,

analogamente ao que acontece nas tradicionais festividades juninas. Despercebidamente a muitos observadores da época, o visual americanizado da banda não é mera imitação, mas sim um pastiche com um elemento humorístico, picaresco, na linhagem antropofágica tão presente na arte brasileira.

A pujança do ambiente evocado em “Noite do rock” não estava restrita a São Paulo. É fato que, na capital paulista, previsivelmente havia maior estruturação, com a existência de lojas especializadas e casas de show. A gravadora independente Baratos Afins lançou em 1984, com produção de seu proprietário, Luiz Calanca, a coletânea *SP Metal*, importante marco do heavy metal brasileiro, dando visibilidade a bandas pioneiras, entre as quais estava o Salário Mínimo, e tornando plausível para toda uma geração de jovens músicos o sonho de um registro fonográfico. A existência de instâncias assim foi condição para o desenvolvimento e consolidação de uma cena paulistana, mas movimentações isoladas em outras regiões indicavam a projeção nacional do heavy metal. É do Pará, por exemplo, aquele que é considerado o primeiro álbum de heavy metal brasileiro: *Stress*, da banda homônima.

No Rio de Janeiro, a situação do heavy metal teve especificidades. Lopes conta que havia um ambiente pouco promissor ao rock, já que a “abertura política e a valorização das ideias nacionais através de uma música não-colonizada, fortaleceram a música popular brasileira” (2012, p. 18). A cidade oferecia poucas possibilidades em termos de lojas de discos, convívio entre músicos jovens e espaços para apresentações, e, diferentemente do que aconteceu em São Paulo, os incipientes esforços se mantiveram muito localizados ou frutificaram apenas em outras cidades. Lopes descreve um panorama sombrio, em que a presença do heavy metal era dividida entre a comercialização caricatural que se desenvolveu ao redor do Rock in Rio e a convivência tensa, às vezes violenta, entre os desunidos fãs do estilo, muitas vezes segregados em função das diferenças regionais da própria cidade, e outras vertentes da juventude urbana: “Essa era a cena carioca de 1986: *Antes do fim*, tretas de suburbanos com o pessoal da sul, pogos gigantescos e pequenas batalhas entre carecas e os metais em plena rua” (LOPES, 2012, p. 69). Diante disso, é discutível falar-se propriamente em uma cena carioca; não obstante, originaram-se no Rio de Janeiro algumas das bandas que mais marcaram o heavy metal brasileiro da década de 1980, como o Azul Limão e o Dorsal Atlântica, liderada pelo próprio Carlos Lopes.

Lopes menciona também o fato de que o interesse por rock encontrava pouca afinidade com a música popular brasileira da época, tema que foi desenvolvido em um texto que se tornou um marco dos estudos acadêmicos sobre o heavy metal brasileiro, em que Idelber Avelar (2011) comenta especificidades dos desafios que o estilo encontrou no Brasil. Irrupendo em um contexto pós-ditatorial, em que se faziam presentes as ameaças da censura e outras formas de repressão, o heavy metal brasileiro se deparou com as costumeiras acusações de satanismo e corrupção dos bons costumes, que já eram comuns nos Estados Unidos e na Europa, mas também encontrou o que Avelar considera “certa ortodoxia” (2011, p.106) característica da música popular brasileira, caracterizada por uma tradição de engajamento político e certa noção de “bom gosto musical”. Diante disso, Avelar sustenta, o heavy metal brasileiro lidou com a dupla acusação de, do ponto de vista da direita conservadora, ser uma manifestação corruptora, a ser combatida, e de, do ponto de vista da esquerda cultural engajada, não ser musical nem suficientemente politizado.

Especificamente em relação à cena mineira, mais localizadamente belo-horizontina, Avelar teoriza sobre como essa dupla pressão gerou singularidades. Para o autor, houve uma “separação, marcante, para a década de 1980, entre a música nacional e a música jovem” (2011, p. 115), já que “as formas canônicas da música acústica no Brasil haviam sido cooptadas pela notável indústria do entretenimento desenvolvida no país sob a ditadura” (p. 116). A música popular brasileira, colocada como voz da Nova República, vista como resultado de uma aliança entre grupos supostamente progressistas e as forças conservadoras e autoritárias que eles em tese deveriam combater, tornou-se a “trilha sonora daquele bloco liberal-conservador” (p. 117), perdendo sua legitimidade popular. “Coração de estudante”, a célebre peça de Milton Nascimento e Wagner Tiso, seria a coroação desse processo.

Os ataques à moral tradicional e a suposta alienação política seriam ambos efeito desse fenômeno de esvaziamento da música popular brasileira tanto de sua força política quanto de seu apelo juvenil. Avelar ressalta o fato de que, na arte de Milton Nascimento, está manifesta certa iconografia católica muito associada à tradição mineira e que foi colocada “a serviço dos palanques da Nova República”, ocasionando “o abandono definitivo, por parte da adolescência mineira, de qualquer identificação com a MPB” (p. 117). Abandonava-se “a esperança de que por trás do universo

religioso, tradicional e conservador do catolicismo mineiro, residisse um núcleo emancipatório e fraternal de compaixão politicamente disponível” (p. 118). Diante disso, assim, seria colocado o satanismo de bandas como Sepultura e Sarcófago: “O metal em Minas emerge não como cópia do satanismo de bandas europeias e americanas, mas como negação dessa disponibilidade.” (2011, p. 118). Parte do motivo para a eclosão do heavy metal seria o fato de a juventude ser alijada das movimentações culturais e políticas que transcorriam no Brasil da primeira metade da década de 1980.

Assim, o heavy metal brasileiro estruturava-se em meio a diversas questões, pertinentes ao lugar que o estilo poderia ocupar no panorama brasileiro do ponto de vista político, cultural e geográfico. Nesse sentido, o sonho juvenil de lançamento de um álbum próprio e de apresentação para plateias enaltecidas ganhava contornos mais ambiciosos e convivia com a perspectiva de contratos com grandes gravadoras multinacionais, que então dominavam o mercado musical, e a fantasia de sucesso internacional - na Europa e nos Estados Unidos, entenda-se -, o que teria o poder de redimir o heavy metal aos olhos do próprio público brasileiro em larga escala. Pairava apenas, na hipótese de esse roteiro se concretizar, o problema de como o heavy metal brasileiro, gestado em laços de proximidades, de amizades, de relações de vizinhança, e em um imaginário de valorização da autenticidade e de motivações afetivas, gerenciaria dentro de si mesmo o próprio crescimento.

Cena, circuito e cadeia

A ideia de cena é posta em pauta pelas características do heavy metal brasileiro da década de 1980. Trata-se de uma movimentação cultural que emerge de um ponto específico de interesse e é operada de forma espontânea e coletiva, ainda que não institucionalizada, por agentes razoavelmente definidos, em espaços, pelo menos parcialmente, também localizáveis nas cidades. Na medida em que o acesso a esses espaços e a essas práticas é dificultado por obstáculos de várias ordens, desde limitações financeiras até a resistência simbólica de camadas mais amplas da sociedade, passando por eventuais represálias do poder público, o heavy metal, entendido como cena, constrói-se também como um exercício de conquista e de vivência na cidade. Mais do

que a partilha de uma preferência musical, estão envolvidas ações políticas, em uma espécie de militância.

Walser aponta essa direção ao buscar a ideia de musicância⁴, de Christopher Smalls (WALSER, 1993, p.xiii). O autor concebe o uso do termo “music” como verbo, derivando daí o substantivo “musicking”. Essa ideia, segundo ele, é importante para uma abordagem adequada, pois extrapola análises abstratas da música para englobar as práticas sociais que fazem dela algo multidimensional. Ouvir, compor, dançar, participar de apresentações, ler a respeito do objeto de interesse, todas essas ações, entre as quais seria possível incluir muitas outras, são citadas por Walser como exemplos de gestos que integram a musicância. Em uma cena, como é o caso do heavy metal brasileiro, musicar pressupõe um engajamento. Fica claro que, mais do que um estilo musical, o heavy metal se configura como uma prática social.

Esse movimento se concretiza em uma dimensão coletiva. Como aponta Will Straw (1991), a circulação globalizada da cultura criou conagraçamentos que transcendem as delimitações espaciais tradicionais. Diante do fato de que tradições locais são encampadas pela indústria internacional, “criar e recriar alianças entre comunidades locais é o processo político crucial na música popular” (p.370). Nesse sentido, ele busca em um estudo de Barry Shanks (1988) a ideia de “cena” em contraposição à de “comunidade musical”. Enquanto esta se caracteriza por grupos populacionais consolidados que se dedicam a idiomas musicais que emergem de tradições geograficamente localizadas, aquela é mais aberta a influências externas, que não obstante possibilitam o desenvolvimento de novas alianças e de um senso de comunidade em um contexto cosmopolita. É o trabalho de Straw que, na visão de Herschmann (2018), confere um direcionamento acadêmico ao conceito de cena, que tem menção documentada no jornalismo cultural da década de 1940.

Herschmann reconhece alguma flexibilidade no conceito de cena, mas destaca sua importância para o estudo de fenômenos sócio-musicais, dentre os quais se pode incluir o heavy metal brasileiro da década de 1980. Nessa perspectiva, uma cena é marcada por relações solidárias entre seus participantes, no sentido de uma retroalimentação mútua e do estabelecimento de fronteiras de atuação. Para Herschmann, a cena extrapola a cadeia produtiva, por admitir, especialmente no que se refere à produção independente,

⁴ “musicking”.

relações de maior informalidade, em que “*laços e afetos* (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a *sustentabilidade*, tendo mais peso que os *contratos* e a *formalidade*” (2018, p. 126). Em uma gradação de formalidade cada vez maior, a cena seria seguida pelo circuito, em que há maior institucionalização e possibilidade de monetarização, e, aí sim, pela cadeia produtiva, marcada por institucionalização clara, através de contratos, hierarquias e instâncias afins.

Um aspecto importante da cena é sua espacialidade. Ao comentar essa característica, Herschmann fundamenta-se em estudos dos anos 2010 e 2020, que destacam a importância, para a cena, da partilha de espaços por grupos de pessoas que se congregam, das redes de atividades econômicas em que se dão essas congregações, dos intercâmbios entre as diferentes áreas de cada cidade onde essas experiências se concretizam e de como esses diálogos acontecem. Essa dinâmica, na visão do autor, é “um vetor muito importante para a construção desta sociabilidade (especialmente juvenil) que gravita em torno da música” (2018, p. 132). Enfim, como aponta Trotta, o termo “cena” “se refere a uma instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento” (JANOTTI JR., 2013, p. 59), estando envolvidos aspectos tecnológicos, estéticos e econômicos que se associam à interação entre a música e os espaços especialmente urbanos.

Configurando-se como uma prática com um valor formativo, com um viés político, a cena funciona, então, como mediação com o espaço da cidade. Nesse sentido, ela evoca a célebre ideia da *flânerie*, como apresentada por Benjamin (1989, p. 34). Para Benjamin, o crescimento das cidades modificou as experiências de convivência no espaço urbano. Aumentaram as possibilidades de anonimato, mas se desenvolveu também algo semelhante a uma vigilância. O *flâneur*, assim, é comparável a um detetive, cujo olhar perscruta os detalhes de espaços e de almas. Essa ideia se choca com a de cena no sentido de que pressupõe um olhar individual, em certa medida melancólico, que se distingue da multidão. Por outro lado, desenvolve-se um olhar investigativo, curioso, atento, revelador de aspectos da cidade que estavam não propriamente invisíveis, mas não vistos. Nesse sentido, a cena viabiliza uma espécie de *flânerie* coletiva.

Finalmente, é curioso mencionar que, como Trotta destaca (JANOTTI JR., 2013, p. 59), o termo “cena” evoca uma teatralidade, tanto no que se refere a uma atuação dos indivíduos, muitas vezes nomeados “atores” na literatura acadêmica, quanto no que se refere aos espaços físicos - ruas, praças, bares, edificações - onde se dá essa atuação, que ganham assim uma dimensão como cenários em uma acepção teatral-performática também. Para o autor, essa característica reforça o fato de que a cena engloba muitos elementos além do fator específico em torno do qual ela notadamente se ergue. Isso significa que a reflexão sobre um caso como o do heavy metal brasileiro deve levar em conta não só diversos elementos do estilo musical em si, mas também aspectos das cidades onde ele se concretiza, espaços de comércio, características da indumentária do público e dos artistas, enfim, todo o contexto em que a cena se efetiva.

Em relação a isso, é importante apontar a existência de instâncias agregadoras como condição e efeito do desenvolvimento das cenas metálicas no Brasil. Nos principais centros onde isso aconteceu, foi crucial, por exemplo, a atuação através de lojas, casas de show e publicações especializadas. Em Belo Horizonte, conforme aponta Faria Filho (Cogumelo Records, 2012, p. 22), esse papel foi desempenhado pela mítica loja Cogumelo e facilitado pela fundação do JG Studio, onde muitas bandas locais fizeram as gravações de seus trabalhos fonográficos inaugurais. Embora, em meados dos anos 80, as dificuldades fossem muitas, e fosse possível constatar que “o velho regime ainda estava vivo à espreita” (Cogumelo Records, 2012, p. 22), a estruturação de uma cena underground em abrangência, se não nacional, pelo menos interestadual, viabilizou a efetivação de projetos.

João Eduardo de Faria Filho, cofundador da Cogumelo Records, reflete sobre o contexto ditatorial e pós-ditatorial em que se desenvolveu o heavy metal brasileiro e, mais especificamente, belo-horizontino. Para ele, “o regime estava muito limitado procurando comunistas armados em grupos isolados, mas deixava passar bem debaixo das pernas todo o movimento que eclodia nas ruas” (Cogumelo Records, 2012, p. 19). Esses movimentos, embora sofressem repressão policial e governamental, não necessariamente se alinhavam com a esquerda da época, o que já apontava para uma delicada indefinição entre politização e alienação. Faria Filho localiza socialmente os grupos responsáveis pela inauguração do heavy metal brasileiro, ao apontar o surgimento de uma classe média, com acesso a materiais fonográficos importados, o que

abriu portas, no início da década de 1980, para o contato com o heavy metal, que chegava principalmente da Inglaterra, então vivendo a chamada “nova onda do heavy metal britânico”.

Em depoimento presente em *Cogumelo 30 anos* (Cogumelo Records, 2012, p. 182), Pat Pereira, personalidade lendária da cena do heavy metal belo-horizontina e fundadora tanto da loja Cogumelo quanto do selo fonográfico Cogumelo Records, recompõe sua trajetória de desejos, dificuldades, aventuras e conquistas. Pat narra como, rompendo a monotonia de um trabalho burocrático em um banco, contou com a ajuda do pai para abrir uma loja dedicada à música, especialmente ao rock, estilo pelo qual tinha predileção. A loja, familiar, montada com a colaboração da irmã e da cunhada, foi abastecida com material trazido de viagens a São Paulo, o que atraiu uma clientela jovem e ávida por novidades no campo do heavy metal e que receberam com entusiasmo a diversificação das atividades, que passaram a contar com exibição de vídeos e promoção de shows. Dificuldades como episódios de agressividade policial, com intimidações injustificadas contra os jovens que frequentavam a loja, não sobrepujaram as aglomerações de camisetas pretas, e a Cogumelo se tornou um ponto tanto de concentração quanto de irradiação do heavy metal em Belo Horizonte e, daí, para o estado, o país e o mundo.

Trajetórias comparáveis a essa foram vivenciadas em outras partes do Brasil. Estabelecimentos comerciais como a Cogumelo Discos ou, em São Paulo, a Woodstock Discos, tornaram-se ponto de encontro, de partilha, de convergência de anseios. É ilustrativo, nesse sentido, o depoimento de Jeder Janotti Jr. sobre sua experiência pessoal com o envolvimento com o heavy metal:

[...] imediatamente, me senti parte do grupo e comecei a conhecer fãs que estavam espalhados por toda a cidade. Com isso, minha geografia de Vitória foi ampliada, pois ser fã de metal me permitiu sair do bairro onde morava e descobrir um circuito em que era possível encontrar pessoas que dedicavam tanta atenção ao heavy metal como eu. [...]

A partilha dos sentidos que envolvem as músicas, o vestuário, as letras e histórias do mundo metálico parecem estar situadas fora das amarras das culturas locais, mas, ao mesmo tempo, são enriquecidas pelas suas contrapartidas regionais, que envolvem não só os músicos locais, como relatos pitorescos das farras e vivências dos fãs em relação à especificidade desses cenários.

[...] eu estava envolvido em processos de consumo que, se por um lado permitiam expressões específicas, por outro, eram parte de uma imensa cadeia midiática que fornecia informações, códigos de apropriação e conduta diante dos produtos do universo metálico. Assim, ao descarregar minhas tensões adolescentes enquanto fã de heavy metal,

eu também fazia movimentar as engrenagens dos tão criticados conglomerados multimidiáticos. [...] Se por um lado, o rock pesado é uma válvula de escape em meio à homogeneização do mercado musical da música pop, por outro, ele reproduz, em microescala, parte das coerções desse mesmo mercado. (JANOTTI JR., 2004, p. 15-18)

Além de expressar o fascínio exercido pelo heavy metal, o senso de descoberta e de engajamento, em nível tanto pessoal quanto social, esse depoimento mostra muito bem a contradição que viria a colocar em xeque a cena do heavy metal brasileiro dos anos 1980. De um lado, estão os aspectos associadas a uma carga emotiva: a sensação de pertencimento, a descoberta da cidade, a tomada de posse de espaços urbanos, o encontro, a superação de amarras sociais que limitam e padronizam condutas e vivências; de outro, está o imperativo midiático, industrial, comercial. Se a circulação do rock pesado depende disso, por outro lado a lógica massificadora, dominadora e homogeneizadora do processo comercial se choca frontalmente com certo romantismo e o senso de independência que se buscava no heavy metal.

De fato, ainda segundo Janotti Jr., no final da década de 1980, “os conglomerados multimidiáticos acabaram assimilando não só parte das bandas de heavy metal, bem como sua distorção e intensidade sonora”, e essa “ampliação dos horizontes sonoros mercadológicos do rock parecia decretar o fim da comunidade metálica” (2004, p. 25). A virada para os anos 1990 é emblemática nesse sentido. João Eduardo de Faria Filho (Cogumelo Records, 2012, p. 67) também detecta esse arrefecimento, citando a espetacularização do heavy metal, a redução ao nicho do metal extremo e ao avanço de novas tecnologias, como o CD, em um primeiro momento, e a internet, posteriormente. Embora Straw identifique uma crise mais geral no rock desse período, hipotetizando que o “declínio se deve menos a uma crise ideológica no projeto do rock do que a uma etnicização das formas musicais brancas de forma mais geral” (1991, p.372)⁵, é perceptível uma mudança especificamente no heavy metal brasileiro. Para Janotti Jr.,

(1) apesar da sonoridade ser fundante para os fãs de heavy metal, ela está longe de se constituir em uma base única para o reconhecimento daquilo que é, ou não é, considerado heavy metal; (2) aquilo que é considerado heavy metal em sentido estrito está ligado diretamente a um sistema de produção/circulação/consumo específico, em que, muitas vezes, fazer parte dessa cadeia se torna mais importante do que a sonoridade. (2004, p. 32)

⁵ “Its decline is due less to an internal ideological crisis of the rock project than to the ethnicization of white popular musical forms more generally.”

Trotta tenta conciliar essas forças mutuamente excludentes, defendendo que, mesmo que alguns artistas alcancem relativa projeção comercial, “parte do valor das bandas permanece associado à sua relação de proximidade entre as condições de produção e reconhecimento” (JANOTTI, 2013, p.63), mas a viabilização desse acordo é problemática. O próprio autor, citando especificamente o heavy metal, acredita que a

noção de “cena” vincula-se com mais facilidade quando se identifica uma posição ideológica que nega a circulação em larga escala, o “*underground*”. *Mainstream* e *underground* são termos que evocam tanto um conjunto numérico de pessoas que determinada música (ou prática cultural) agrega quanto estabelecem posicionamentos políticos frente a um mercado cultural. Entendidos como espaços opostos de circulação mercadológica, os termos prestam-se ainda a uma hierarquização de valor, no qual a circulação restrita torna-se elemento de prestígio.

Assim, a ideia de cena pressupõe uma circulação restrita dos produtos culturais. Essa característica intimista favorece o acirramento de laços e, paradoxalmente, a coesão de coletividades, o que em parte aponta para o paradoxo do êxito comercial no caso do heavy metal brasileiro dos anos 1980. Por um lado, a viabilidade comercial é condição importante para a sustentabilidade da cena; por outro, ela é incompatível com seus próprios pressupostos sócio-musicais. Esse tensionamento entre a demanda profissional e o lastro afetivo da atividade amadora perpassa toda a cena oitentista do heavy metal no Brasil.

Herschmann comenta que, na década de 2010, o estudo das cenas “buscava compreender de que forma a indústria da música - nos seus *circuitos* e *cenas* - poderia construir caminhos alternativos de sustentabilidade num contexto de crise e desvalorização dos fonogramas” (2018, p. 127). É possível comparar esse contexto do que sustentava o heavy metal brasileiro da década de 1980, quando a perspectiva de uma sustentabilidade com base em um mercado fonográfico não era realista, mas era ao mesmo tempo almejada. O heavy metal, assim, é constante palco de disputa de sentidos, no dizer de Janotti Jr. (2004, p. 20) ou de negociações, no dizer de Walser (1993), mas, diante de limites tão inóspitos que parecem afastar a lógica de funcionamento da cena com a de uma estrutura comercial mais massificada, “disputa” e “negociação” soam como eufemismos para se caracterizar uma impossibilidade de conciliação.

Conclusões

Em sua canção-hino “A Chave é o show”, que fecha o álbum *The key* (1987), a banda A Chave do Sol concebeu um espaço de comunhão musical:

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

Sem dúvida é válido e tentador buscar essa partilha entre grupos que, em meados dos anos 1980, colocavam-se como rivais, como incompatíveis, inclusive com registros de conflitos que envolveram violência física. É pertinente celebrar que a defesa dessa utópica harmonia, entoada por uma das mais importantes vozes do heavy metal brasileiro dos anos 1980, tenha tocado os ouvidos do jovem público que a banda tinha na época; por outro lado, cabe apontar que, no mundo concreto, não é a música, mas sim o comércio massificado, essa força poderosa, capaz talvez não de congregar, mas de homogeneizar públicos tão diversos, não resolvendo mas ignorando os conflitos subjacentes a essas distinções. A aparentemente inclusiva plateia do heavy metal de massa cobra o tributo da dispersão de cenas locais.

Avelar (2011) se aproxima desse tema em sua análise de indiscutível mérito sobre o heavy metal brasileiro, mais especificamente mineiro. O autor faz uma profunda e pertinente leitura da trajetória de internacionalização do Sepultura, entendendo que, ao incorporar ao registro do death metal elementos da tradição africana e indígena, a banda promoveu uma “codificação da nacionalidade através do som” (p. 129), destruindo “os códigos através dos quais a nação tinha aprendido a se projetar na música” (p. 130) ao mesmo tempo em que se afastava do projeto de artistas internacionais da época, que levantavam a bandeira da world music, marcada “por um exotismo que, na prática, negava a essas músicas uma coexistência no tempo com o artista que promovia o encontro” (p. 131). Na época, Avelar sustenta, “a garganta elástica da MPB já tinha engolido e neutralizado a aura marginal do rock”, e “a MPB era produzida de modo a deixar não representadas amplas parcelas da juventude que não se identificavam com a ideologia da sofisticação” (p. 130). Essa análise é muito feliz ao redimir o heavy metal

brasileiro da acusação de alienação, justificando politicamente o aparente silêncio dos adeptos do estilo a grandes questões da época.

Não obstante, cabem algumas ressalvas, especialmente no que se refere à escolha do Sepultura como representação da “chave para quebrar a exclusão” (p. 132) que havia naquele contexto. Em relação à discussão sobre uma nacionalidade de origem multicultural, por exemplo, é justo lembrar que a instauração de um paradigma que contemplasse essa ideia é um projeto antigo da cultura brasileira, remontando no mínimo ao início do século XX, como bem mostra, por exemplo, a literatura modernista, e com vários exemplos no próprio heavy metal brasileiro dos anos 1980, anteriores, portanto, aos esforços explícitos do Sepultura nesse sentido, empreendidos já em seus trabalhos da década de 90. Azul Limão, Dorsal Atlântica, Metralion, os mineiros do Overdose, entre várias outras bandas, já haviam posto em pauta problematizações acerca da representação da nacionalidade brasileira.

Principalmente, é discutível se a redenção internacional do Sepultura pode ser entendida como uma redenção também do heavy metal brasileiro entendido como cena. Em primeiro lugar, pede prudência o flerte com a ideia de que o êxito no comércio internacional é requisito para que um artista brasileiro seja percebido com disposições mais favoráveis por seus compatriotas. Sem a desconstrução desse paradigma, é naturalmente problemático que se pense na autoafirmação de uma brasilidade. Em segundo lugar, a perspectiva de uma maior aceitação comercial de algumas bandas, como o Sepultura e Viper, foi, a partir do final da década de 1980, celebrada como conquistas localizadas, mas é preciso analisar o impacto disso sobre a cena brasileira como um todo, uma vez essa reorientação modifica as condições de musicância e o sistema de produção e circulação de que fala Janotti, reposicionando a cena para a lógica da cadeia.

Nesse sentido, há no texto de Avelar um comentário curioso sobre a troca de guitarristas no Sepultura. Avelar lembra:

Em 1987, Jairo T saiu da banda e foi substituído por Andreas Kisser. Guitarrista muito superior, treinado no blues e no metal tradicional, Kisser trouxe outra textura para o som da banda. Paulo Jr., Andreas Kisser e o irmãos Max e Igor Cavalera seriam a formação clássica do Sepultura, desde o salto qualitativo da banda em *Schizophrenia* (1987), a explosão internacional em *Beneath the Remains* (1989), o heterodoxo mas distintamente metálico *Arise* (1993), o experimental álbum de protesto *Chaos AD* (1993), até o banquete metaleiro-afrodiaspórico de *Roots* (1996). (2011, p.112)

Sem que se coloque em questão a maestria de Andreas Kisser nem o inegável peso de sua chegada não só para o aprimoramento técnico do Sepultura quanto para a autoimagem do heavy metal brasileiro da época, é importante reconhecer que sua entrada no lugar de Jairo T. é emblemática de um redirecionamento de perspectivas. A caracterização algo desdenhosa que Avelar faz de Jairo T. é indício de um reposicionamento do heavy metal em direção ao mercado fonográfico: sai o amigo de infância, o músico de garagem, o vizinho perto de quem se cresceu, o personagem da cena local; entra o colega de trabalho, o músico profissional, o emissário da metrópole, o cosmopolita. Essa substituição é alegórica, no sentido de que ela evoca, de certa forma, o estereótipo, comumente difundido no Brasil, do mineiro como o indivíduo rústico e prosaico, em contraste com o paulista sofisticado e eficiente.

Como aponta Janotti Jr. (2004, p. 40), “grande parte do aprendizado musical dos membros do Sepultura aconteceu no dia a dia, em shows e ensaios, coisa difícil de se imaginar quando comparado ao padrão técnico do heavy metal produzido atualmente”. Esse elogio ao aspecto amador é muito significativo na cena do heavy metal. Descrevendo o crescimento dessa cena em meados da década de 1980, o autor comenta, por exemplo, que, se “reiterava os aspectos grupais do heavy metal, congregando fãs e ídolos, o Rock In Rio também abria o cenário metálico ao grande público”. Janotti Jr. lembra:

O termo metaleiro, adotado pela Rede Globo para se referir aos fãs de heavy metal, ficou proibido entre os apreciadores de heavy metal. As publicações especializadas adotaram o nome headbanger como tentativa de preservação da identidade grupal. Mas, se por um lado, a TV Globo “caricaturou” os fãs, por outro lado, o Rock In Rio foi fundamental na divulgação do rock pesado por todo o Brasil, o que contribuiu para a criação de inúmeras bandas e para um aumento considerável do público brasileiro de heavy metal. (2004, p. 38)

A hesitação entre o que é metaleiro e o que é headbanger, entre o que é o heavy metal autêntico e o que é um pastiche meramente mercadológico do estilo, ou, para se fazer menção a uma dicotomia recorrente na cena da época, entre quem são ou não os falsos é apenas um sintoma de flexibilização de fronteiras, não necessariamente por uma ampliação legítima da cena, mas pela interferência de interesses externos a ela. À medida que as relações solidárias da cena convivem com a lógica industrial, muda e se

torna problemático um senso de identidade, que põe em xeque o sistema de produção e circulação até então característico do heavy metal brasileiro.

Nesse sentido, a capa do álbum *The Key* é significativa e sugere o impacto que a perspectiva comercial teve sobre a cena do heavy metal brasileiro dos anos 1980. A imagem é composta por um fundo preto, sobre o qual se colocam elementos que representam o nome da banda e o título do álbum, com alguns componentes metafóricos e alguns literais. Há a imagem de uma casca de ovo partida, de onde escorrem a clara e a gema, que se funde, em uma abordagem surrealista, com a silhueta de nuvens, de modo que a gema se aproxima do sol, presente no nome da banda. A chave, que dá título ao álbum, está representada de forma literal, sobre a clara, como se também estivesse guardada, escondida ou preservada dentro do ovo. Mais do que insólita, essa situação é paradoxal: metaforicamente lido como um recipiente de proteção, como um cofre ou caixa de joias, o ovo guardaria dentro de si a chave necessária para sua própria abertura. Para que se faça sentido do ovo-enigma, para que ele seja aberto, decifrado, é preciso também que ele seja destruído.

Mais do que conflituosa, a relação entre a cena do heavy metal e a cadeia comercial se aproxima da inviabilidade. Com a condição de a tentativa de inserção na cadeia se limitar a casos específicos, trata-se de paradigmas de funcionamento talvez não necessariamente incompatíveis, mas claramente em atrito. Assim, como peça visual, a capa de *The key* se adequa a padrões amplamente aceitos de beleza e a limites igualmente plausíveis de provocação intelectual, cumprindo satisfatoriamente seu papel como parte de um produto fonográfico, seja o termo “produto” entendido no sentido de “resultado de um trabalho”, seja ele entendido como “artefato destinado à comercialização”; como alegoria da cena do heavy metal brasileiro da década de 1980, a imagem pode ser ressignificada como representação de um paradoxo insustentável: a perspectiva de um direcionamento a uma cadeia comercial de uma manifestação cultural que se caracteriza como cena.

Referências bibliográficas

- A Chave do Sol. *The key*. São Paulo: Rock Brigade Records, 1987. LP.
- AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Cogumelo Records. *Catálogo Cogumelo Records*. Belo Horizonte, 2012. Publicação independente.
- HERSCHMANN, Micael. Das cenas e circuitos às territorialidades (Sônico-musicais). *Revista Logos*. UERJ. v.25, n.1 (2018). Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/index>>. Acesso em 29 de julho de 2022.
- JANOTTI JR., Jeder (org.). *Cenas musicais*. Guararema: Andarco, 2013.
- JANOTTI Jr., Jeder. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E--Papers Serviços Editoriais, 2004.
- LOPES, Carlos. *Guerrilha: a história da Dorsal Atlântica*. Rio de Janeiro, 2012. Publicação independente.
- Rock Brigade. Revista. Volume XXII, ano VI. São Paulo: Editora Rock Brigade, 1987.
- Rock Brigade. Revista. Volume XXV, ano VI. São Paulo: Editora Rock Brigade, 1987.
- Salário Mínimo. *Beijo fatal*. São Paulo: RCA, 1987. LP.
- Will Straw (1991) Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music, *Cultural Studies*, 5:3, 368-388, DOI: 10.1080/09502389100490311.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- WALSER, Robert. *Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

Recebido em 06/08/2022

Aceito em 05/11/2022

ⁱ **Guilherme Lentz da Silveira Monteiro** é Professor de Língua Portuguesa no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Atua na educação de nível básico com ensino de língua, literatura e redação e no nível superior em disciplinas no campo da literatura e leitura. Desenvolve pesquisas sobre ensino, juventudes e práticas de leitura. **E-mail:** guilhermelentz@gmail.com