



**WHIPLASH DISCOS E A PRODUÇÃO DA CENA HEADBANGER EM NATAL
DOS ANOS 80/90**

JOÃO PAULO ARAÚJO MEDEIROS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS
LINHA DE PESQUISA: LINHA II

**WHIPLASH DISCOS E A PRODUÇÃO DA CENA HEADBANGER EM NATAL
DOS ANOS 80/90**

JOÃO PAULO ARAÚJO MEDEIROS

NATAL 2016.2

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro
de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA

Medeiros, João Paulo Araújo.

Whiplash discos e a produção da cena headbanger em Natal dos
anos 80/90 / João Paulo Araújo Medeiros. - 2016.
132f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do
Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de
Pós-graduação em História.

Orientador: Prof. Dr. Helder do Nascimento Vianna.

1. Música - Rio Grande do Norte. 2. Heavy metal. 3. Fanzines.
I. Vianna, Helder do Nascimento. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 78(813.2)

JOÃO PAULO ARAÚJO MEDEIROS

**WHIPLASH DISCOS E A PRODUÇÃO DA CENA HEADBANGER EM NATAL
DOS ANOS 80/90**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa II – Cultura, Poder e Representações Espaciais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Helder do Nascimento Vianna.

NATAL 2016.2

JOÃO PAULO ARAÚJO MEDEIROS

**WHIPLASH DISCOS E A PRODUÇÃO DA CENA HEADBANGER EM NATAL
DOS ANOS 80/90**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

HELDER DO NASCIMENTO VIANA (Orientador)

PEDRO ALVIM LEITE LOPES (Avaliador Externo)

DURVAL ALBUQUERQUE MUNIS JUNIOR (Avaliador Interno)

FRANCISCO DA CHAGAS SANTIAGO JUNIOR (Suplente)

Natal, _____ de _____ de _____

Agradecimentos

Quero agradecer aos meus pais e irmãos por estarem sempre ao meu lado em mais uma trajetória acadêmica. A Bruna e Bianca Medeiros, pessoas que estão sempre em meu coração, mais que amigas, foram fundamentais para meu crescimento enquanto pessoa e no meio acadêmico.

Aos amigos e professores do PPGH e, principalmente, meu orientador Helder Viana que, sabendo minhas dificuldades, me ajudou como pôde na realização deste trabalho. Especialmente queria agradecer aos que foram entrevistados por mim e cederam parte de suas memórias na elaboração deste trabalho: Mitchell Pedregal, Herval Padilha, Andréa Regis, Franklin Bronzeado, Anderson Silva, Fortunato, Dedê Thrash, Reginaldo Hendrix, Claudio Slayer, Luis Claudio e Dona Rosa Regis. Obrigado também aos depoimentos colhidos em rede social dos que fizeram parte da história da cena metálica natalense por suas histórias e experiências de vida cedidos cordialmente por Herval Padilha, gerenciador da página.

I'm a rebel - Accept

They say I'm a danger to the public and all

I only wish they would see

*I'm just the product of a screwed up world- but
they're all*

They're all laughing at me

But they're all laughing at me

Eu sou um rebelde

Eu só gostaria que eles pudessem ver

Sou apenas o produto de um mundo ferrado

Eles estão

Eles estão todos rindo de mim

Mas eles estão todos rindo de mim

Resumo

Em Natal dos anos 80, uma cena musical foi sendo montada a partir da inserção do jovem nos espaços da cidade, como praças, lojas de discos, shows, parques e etc. Contudo, este cenário ligado à música passou por um processo de transformação. A cena musical, mundialmente falando, a partir das décadas de 50 e 60, teve como um dos atores o jovem que foi mudando seu estilo, corpo de acordo com a moda influenciada pelos artistas nos filmes, nas revistas e nos programas de televisão. Nesse sentido, este trabalho refere-se ao cenário em que Natal, no Rio Grande do Norte, foi influenciado através do rock, heavy metal e punk, construindo cenas que, de alguma maneira, uniram-se para a produção da música. A juventude natalense, de alguma forma, teve a oportunidade de experimentar, nas décadas de 80 e 90, a música pesada e criar para si espaços de sociabilidade. A partir de um cenário político e econômico desfavorável ao crescimento, a cena heavy metal teve como ponto de encontro a loja de discos Whiplash onde jovens se aglomeravam para criar vínculos e principalmente ouvir discos que eram tocados de dentro da loja. A partir dessa união, formaram-se bandas e, com isso, puderam tocar em festivais e eventos na cidade com outros grupos de rock e punk. As informações que inicialmente circulam dentro das cenas chegavam por meio de fanzines. O fanzine foi o meio pelo qual se criou uma rede de amizades se espalhando pelo Brasil, em que a troca de informação e também de material fonográfico ajudava a minimizar o problema da crise financeira, além do fato de muitos destes jovens não terem trabalho para comprar seus bens de consumo. Estes fanzines funcionaram também para criar uma imprensa independente onde as bandas locais e eventos eram apresentados.

Palavras-chave: Cena; heavy metal; fanzine; Terceiro Lugar.

Abstract

In Natal of the 80s, a musical scene was being created from the insertion of the young person in the spaces of the city like squares, disc stores, concerts, parks and etc. However, this music-related scenario underwent a process of transformation. The musical scene, worldwide speaking, from the 50s and 60s had as one of the actors the young man who was changing his style, body according to the fashion influenced by the artists in the movies, magazines, and television programs. In this sense, this work refers to the scenario in which Natal in Rio Grande do Norte was influenced through rock, heavy metal and punk, constructing scenes that somehow joined for the production of music. The natal youth somehow had the opportunity to experience heavy music in the 80's and 90's and create spaces for sociability. From a political and economic scenario unfavorable to growth, the heavy metal scene had as a meeting point the Whiplash record store where young people crowded together to create bonds and especially to listen to records that were played from inside the store. From this union, bands were formed and with that they could play in festivals and events in the city with other groups of rock and punk. The information that initially circulated within the scenes came through fanzines. The fanzine was the means by which a network of friendships was created spreading through Brazil where the exchange of information and also of phonographic material helped to minimize the problem of the financial crisis and the fact that many of these young people did not have work to buy their goods of consumption. These fanzines also worked to create an independent press where the local bands and events were presented.

Keywords: Scene; heavy metal; fanzine; Third Place.

Mapas, Tabelas e Figuras

Figura 1 - Grupo de jovens com visual punk	39
Figura 2 - Fotografia no interior da Whiplash Discos	72
Figura 3 - Matéria jornalística “A sinfonia dos excessos”	75

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo I - <i>The Rebel Yell</i> : a juventude em transição	18
1.1 A produção da rebeldia juvenil.....	20
1.2 A rebeldia rock'n'roll	21
1.3 Rock, rebeldia e protestos.....	26
1.4 Anarquia e rebeldias punk e heavy metal	34
Capítulo 2 - A formação da cena <i>heavy metal</i> natalense.....	48
2.1 O interesse pelos novos estilos: a escuta musical.....	48
2.2 A escuta coletiva no espaço privado: assustados e sessions.....	54
2.3 O espaço de difusão do heavy metal: as tevês e as rádios	56
2.4 A formação de bandas de heavy metal natalense e os eventos(shows)	58
2.5 A loja de discos como espaço identitário juvenil	67
2.5.1 O ambiente <i>Whiplash Discos</i>	70
2.5.2 A <i>Whiplash Discos</i> e a cena heavy metal natalense	74
2.6. A difusão da cena: revistas e fanzines	76
Capítulo 3 - Imagens e autoimagens da Cena <i>heavy metal</i>	82
3.1 Bichos exóticos: o <i>headbanger</i> enquanto sujeito maldito.....	82
3.2 Os headbangers dos artistas e “heróis” da Rock Brigade.....	91
3.3 Locais de difusão da cultura <i>headbanger</i> : a banca de revista e a escola.....	98
3.4 Compartilhando emoções: a cena atual e o saudosismo.....	101
3.5 O Underground, um círculo fechado dentro da cena	105
3.6 Mulheres em um ambiente macho.....	111
3.7 O quarto: lugar de intimidade ou espaço do eu?	115
Concluindo o cenário.....	118
Referências Bibliográficas.....	123
Apêndice.....	131

Introdução

Em Natal, o surgimento de uma camada jovem ligada ao gênero musical *heavy metal* começou a se manifestar, em meados da década de 1980, mais especificamente, logo depois do Rock In Rio de 1985. A partir daí, um cenário se formou em que os indivíduos deste grupo ligado ao Metal irão denominar de “cena”. Um dos espaços que irá fomentar o surgimento desta cena será as lojas de discos especializadas.

Na cidade em questão, as lojas Whiplash Discos e a Sckull foram espaços de agregação juvenil para a compra, a troca de fitas e revistas, discos e de uma sociabilidade. Com isso, não apenas o fato de ir à loja começou a se constituir uma prática de encontros e saídas, mas também uma maneira de uso do espaço público, a produção da música e conseqüentemente formação de bandas de *rock*, *heavy metal* e *punk*. O entorno da loja não eram meras calçadas, mas uma extensão da loja. Esta ganha uma dimensão espacializante a partir da reprodução dos discos que ela mesma dispunha para a venda. Em determinado momento, a loja ganhou espaço dentro das mídias e jornais locais em que foi apresentada ao seu público.

Uma das figuras desta cena foi Luziano “*Rock Stanley*”, alcunha que ele mesmo criou para si e como era conhecido entre os amigos e frequentadores da loja. Luziano, personagem desta cena a ser analisada, era um rapaz ainda jovem que resolveu abrir uma loja especializada no *heavy metal* e *rock*, gêneros musicais de seu interesse. Antes disso, ele era um trabalhador de outras lojas de discos e, com isso, teve contato com o mundo dos discos, vindo posteriormente se tornar um empreendedor neste segmento utilizando sua própria casa para vender e ganhar seus primeiros clientes.

Contudo, a Whiplash discos e a Sckull não foram as primeiras lojas brasileiras a se fechar em um nicho mercadológico do *heavy metal*. Já em outras regiões, como São Paulo/SP e Belo Horizonte/MG, existiam respectivamente a WoodStock e a Cogumelo Records, espaços especializados na venda de *rock* e *heavy metal*. Estas lojas, que ainda existem, começaram seus trabalhos no final da década de 1970 e ganharam público local e regional. Elas também representavam para muitos jovens o que a Whiplash foi para os metaleiros em Natal, claro que cada uma a sua maneira, mas que, de alguma forma, foram importantes dentro do panorama e da cultura juvenil naquele momento.

Eram também um espaço agregador onde se estabeleciam relações de amizade e aproximação entre os jovens.

O espaço da loja configurava um universo à parte dentro da cidade. Era um local de entretenimento para muitos frequentadores em um momento de dificuldade financeira vivida na década de 1980. Além disso, era uma forma do jovem se encontrar na sociedade e formar suas redes de amizade e interesse. A loja ganhava contornos de centro cultural para seus usuários. Dessa maneira, ela explora o universo da música vendendo seus produtos, camisetas, pulseiras, broches, revistas, discos, vídeos, fitas k7, e ampliando, assim, o leque de possibilidades do entretenimento urbano da cidade.

De acordo com os depoimentos, o local tinha uma configuração além da mercadológica, onde o momento histórico proporcionou determinadas práticas e vivências diversificadas, como a escuta musical, as trocas, a produção de revistas feitas por fãs (fanzines). Um espaço longe da escola e do meio privado de sua casa, onde os gostos se discutem com várias outras pessoas, ideias são formadas e definidas para a produção de bandas de *rock*, *heavy metal*. Nesse sentido, em muitas memórias, a análise se pautará em criar um entendimento sobre o local, seus praticantes, o dono da loja que trazia os artigos importados de outras cidades do Brasil e do mundo, a distribuição do material comercializado e como os jovens driblaram as dificuldades em adquirir os artigos importados que a loja dispunha.

Um outro espaço verificado como foco de sociabilidade e entretenimento da cena local em Natal foram as festas dentro do meio privado, ou seja, em suas casas. Em parte destas histórias, a sala, a garagem e o quarto ganhavam dimensões de entretenimento. Em determinada hora do dia, aquele lugar é usado pela ausência de um local noturno, como os shows. Era forma de diversão para um grupo de jovens a fim de ampliar sua rede de sociabilidade e ter aí mais uma opção de lazer. Nas décadas de 1980 e 90, os aparelhos de som ainda não eram tão populares nas casas de classe média em Natal. Dessa forma, as festas conhecidas pelos grupos como “*sessions*” se faziam dentro do seio familiar e aqueles que tinham vontade de ouvir heavy metal e fizessem parte do grupo se chegavam na casa dos seus conhecidos a fim de festejar. Estas informações serão melhor exploradas a partir de relatos feitos em rede sociais, como Facebook, em blogs e entrevistas. Com isso, tento arquitetar a maneira como este grupo de jovens usava o meio urbano e privado para seu proveito e que, de alguma forma, estes locais ganharam novas leituras.

Uma outra forma em que a cena heavy metal se distanciou foram dos outros grupos e praticantes de cenas ligadas ao *rock*, *punk* e MPB. Desta ideia, partirei para a análise de fanzines que demonstraram a existência de uma cena jovem anterior a esta a qual estudo, a cena heavy metal natalense. Em parte, muitos se distanciavam dos punks por oposição ao seu discurso “violento” e por muitas vezes a mídia falar do que era visto em determinados eventos como os shows. Contudo, procuro entender as formas e discursos que envolvem este distanciamento e como ele é influenciador na maneira como os grupos se relacionam entre si. Para isso, analisarei revistas de circulação nacional, mostrando a imagem construída pela mídia sobre a cena *punk*, *heavy* e do *rock*. A revista *Veja*, por exemplo, e os jornais televisivos, como os da Rede Globo de Televisão, mostravam características de uma cena punk violenta e contra a sociedade e o Estado. No entanto, é preciso perceber de que maneira esta cena se aproxima da cena punk em Natal.

O *Rock* nacional, de certa forma, se mistura com a história da MPB. O *Rock* nacional não tinha uma aceitação na mídia brasileira. Ele se articulava dentro de um cenário longe da mídia, e sua divulgação assim como acesso a gravadoras eram mínimos. Dessa forma, diferentemente da atenção que o *rock* internacional tinha nos Estados Unidos e parte da Europa, o *rock* brasileiro se criou no meio *underground*. O *underground* é a produção independente, sem ajuda de gravadoras, em que o artista se sustenta apenas com seu trabalho extramusical. Seu material fonográfico é todo pago pelos integrantes da banda, não existe uma distribuição em larga escala e, dessa maneira, sua visibilidade é diminuta, visto que a tiragem dos discos era baixa.

O *rock*, o *punk* e o *heavy metal* no Brasil também fizeram parte deste mercado “longe dos holofotes” ou, para muitos, o meio *underground*. No início de carreiras de bandas como Sepultura (*heavy Metal*), Ratos de Porão (*punk*) e Secos e Molhados (*rock*), existiam tais dificuldades de se apresentar, produzir discos e visibilidade. O reconhecimento destes grupos era apenas em seu meio. O *underground* é um tipo de “comunidade”, em que os artistas independentes se apoiam juntamente com seu pequeno público. Durante muito tempo, o rock brasileiro será notado dentro desta comunidade entre as décadas de 1960/70 e que terá como rival a MPB que por muitas vezes olha para o *rock* e vê sujeitos alienados, rebeldes revoltados, marginais (SAGGIORATO, 2012).

A dimensão espacial do trabalho está voltada para analisar o que se entende por Cena e como as diversas cenas (*rock, punk, heavy metal*) se diferenciam umas das outras, nas vestimentas, na ideologia ou não, nos espaços de prática cultural e na sua manifestação urbana e privada. Com isso, utilizo a ideia de Will Straw para conceituar e entender o que viria a ser “Cena” e de Jacó Guinzburg para contrapor e ampliar a ideia de cena com o conceito de cena no sentido performático-teatral. Assim, tem-se a ideia de uma cena em que existem representações e papéis a serem seguidos com a ideia de cena urbana musical no sentido de identidade grupal. A cena, enquanto papel, teria uma dimensão dos sujeitos; já a cena, no sentido de grupo e identidade, de palco e prática cultural, trocas culturais, demonstrando, com base nessa perspectiva, que a cena em Natal teria um duplo sentido de forjar identidades e de representar papéis para si e para outros dentro do grupo (GUINZBURG, 2010; STRAW, 2006).

Paralelo a isso, há ainda a ideia de espaço no sentido em que a loja agregou para muitos que seria a ideia de terceiro lugar (*Third Places*). Este conceito diz que existe um local em que os sujeitos vão para descontrair e sociabilizar, fazer amizades. Loja de discos, lanchonetes, bares e parques, por exemplo, são espaços que dão liberdade aos sujeitos de se mostrarem enquanto um sujeito da cena.

Cena, na ideia de Will Straw, designa a formação de grupos particulares com a finalidade de construir atividades sociais e culturais. As cenas podem ser diferenciadas de acordo com a sua localização espacial geográfica, em que o gênero de produção cultural que lhes dá coerência ou alguma atividade social, vagamente definido, pela forma que toma. Cena nos convida, ainda, a perceber os espaços da cidade e seu território de ações e práticas sociais ligadas a uma forma de usar o urbano de novas maneiras, enquanto, ao mesmo tempo, uma forma de designação de certos tipos de atividade cuja relação ao território não é facilmente definida.

Elas derivam de uma ebulição no sentido que a informação produzida dentro da cena é sempre em excesso dos fins produtivos para que possam ser colocados relacionados, ressignificados, característicos da performatividade de uma cena que envolve a exibição de mais do que pode ser entendido. Uma inclina-se a escapar da compreensão não é (ou simplesmente não) em resultado da exclusividade ou impermeabilidade que poderia, em pontos diferentes, ser visto a caracterizá-lo. Uma cena resiste decifrar, em parte, porque mobiliza energias locais e move estas energias em múltiplas direções – a diante, para reiteraões posteriores dele próprio; para fora,

para os tipos mais formais de atividade social ou empresarial; para cima, para a grande coalescência de energias culturais dentro da qual identidades coletivas toma forma.

Cena é um modo de falar da teatralidade da cidade, isto é, da capacidade da cidade para gerar imagens de pessoas que ocupam o espaço público de forma atraente, envolvente, demarcado por grupos no meio urbano, seja em espaços definidos como ponto de encontro do grupo ou locais e momentos de eventos singulares como *shows*.

Aqueles cujos interesses são a principal das dimensões lúdicas ou experimental da cultura urbana, e, atraídos para a cena como um conceito que expresse essas dimensões de forma flexível. Cenas emergem dos excessos de sociabilidade que cercam a prossecução de interesses ou do combustível da inovação contínua e da experimentação dentro da vida cultural das cidades.

A pesquisa de história oral pressupõe sempre a pertinência da pergunta em como se relacionavam com o tema ou com momento. Nesse sentido, a pesquisa propôs investigar o que o heavy metal foi em termos de vivências e, a partir disso, o quanto as pessoas entrevistadas poderiam informar sobre o lugar que este tema ocupava no contexto histórico e cultural. Neste trabalho, a história oral é utilizada para perceber as versões daqueles que participaram ou testemunharam a trajetória da cena, dos fanzines, dos locais de escuta musical e o que podem fornecer sobre o assunto.

As entrevistas temáticas são aquelas que versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido, enquanto as de história de vida têm como centro de interesse o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou. Pode-se dizer que a entrevista de história de vida contém, em seu interior, diversas entrevistas temáticas, já que, ao longo da narrativa da trajetória de vida, os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados (ALBERTI, 2004.p.36-37).

A escolha dos entrevistados foi, em primeiro lugar, guiada pelos objetivos da pesquisa. Portanto, ela se orientou por critérios de uma entrevista temática. Por sua vez, houve a preocupação em perceber, a partir da experiência do entrevistado no grupo, os significados de sua vivência na cena. Assim, em primeiro lugar, foi conveniente selecionar os entrevistados entre aqueles que participaram, viveram, presenciaram situações ligadas ao tema e que pudessem fornecer depoimentos significativos. O processo de seleção dos entrevistados se aproximou da escolha de "informantes" qualitativos devido à sua relação com o tema estudado, quanto a seu papel e sua posição

no grupo. Para tanto, tive que minimamente conhecer melhor o objeto de pesquisa e algumas pessoas que fizeram parte dele durante as décadas de 1980/90.

Os entrevistados foram Franklin Bronzeado, Luís Claudio Calixto Júnior, Régis Fortunato Neto, Herval Padilha, Mitchell Pedregal, Andrea Regis, Reginaldo Pereira da Silva, Anderson Soares, Claudio Slayer, Dedê Thrash e Rosa Régis. Destes, Andréa Regis e Claudio Slayer preferiram fazer suas entrevistas sem o áudio e, assim, o questionário foi enviado por e-mail.

Os depoimentos referentes ao Natal Assault foram colhidos na página do Facebook, <https://www.facebook.com/NatalAssault>, contudo, ao final da pesquisa, a página já não estava mais disponível e, dessa maneira, alguns dos relatos colhidos lá ainda foram usados aqui, pois o acesso ainda existia.

Capítulo I

The Rebel Yell: a juventude em transição

Um dos traços que marcou a cena *heavy metal* da cidade de Natal-RN dos anos 1980 e 1990 foi a emergência de uma juventude que se sentia vinculado à um imaginário transgressor, baderneiro, violento, rebelde, problemático, hedonista, satânico, destruidor de famílias, homossexual, antissocial, bandido. Ao invés disso se sentiam parte de uma relação amorosa com a música em questão que seria mais que um movimento da música, seria uma família reunida nas praças, loja de discos, casas e no quarto. Este sentimento de repulsa não era novidade ou exclusivo do grupo. Ao longo da história a mídia de entretenimento e informação foi moldando a imagem dos jovens enquanto sujeitos perigosos e que se deveria evitar. Artistas eram moldados a representar este tipo de sujeito juvenil nos filmes, música e movimentos sociais. Contudo, estas ideias demonstram um tipo de continuidade referente aos anos 80 e 90 em que a juventude usa signos de gerações passadas construídos como um discurso de uma forma transgressora. Estes signos têm em Natal um formato e sentido diferenciado. O intuito deste capítulo será perceber como a simbologia foi sendo trabalhada como uma representação performática no sentido ser o que se espera do artista que por sua vez se expressa também na juventude que utiliza esta performance como uma identificação subjetiva do sujeito.

Será que estas representações de alguma forma estiveram presentes na cena *heavy metal* em Natal? A sociedade realmente os olhava com preconceito em relação a juventude ou era um espelho, resquício do passado que esta geração viveu ou vivenciou? Ou será que este sentimento foi assimilado pelo grupo através de influências externas? E que influências seriam estas?

Uma crescente legião de jovens estava cada vez mais inclinada ao uso de roupas escuras com imagens macabras, ocultismo, a morte, o diabo e sobretudo pela escuta do som pesado e estonteante das músicas pelo fato destas representarem um grupo no qual queriam ser parte. No entanto, pelo menos em Natal, parte desta juventude vivenciava um momento de suas vidas onde uma comunidade se formava a qual chamam de cena. A Cena se tornara um imaginário dotado de regras em que cada membro era parte de “algo maior” em suas vidas. A música foi o mote de entrada desta vida de experiências

e hoje se traduz em saudosismo os quais ganhou traços de uma filosofia existencial motivada a uma busca cultural e conhecimento dela. No entanto, a juventude enquanto momento de uma experiência, “gritou” de diversas maneiras ao longo da história. E este grito ao chegar em Natal parece ter sofrido alguma mudança em seu sentido. O grito se parece ter se tornado um elemento musical e estético em que os discursos contra o Estado ou *status quo* se na música, nas letras anti-guerras, nas roupas, na aparência, nas formas de cantar, nos instrumentos, sonoridade marcadamente pesada, na sua produção cultural.

No entanto, o cenário musical foi marcado por processos de mudanças e utilização enquanto um produto de mercado que tinha um sentido e lógica embutida de uma fórmula associada, em parte, ao jovem consumidor ao longo do século XX. O Rock in Rio no Brasil, por exemplo, foi um marco em que o *heavy metal* ganhou atenção midiática, mas que no corpo do festival desde sempre tiveram artistas que não eram *rock*, pois não apenas este ou o *heavy* faziam parte dos únicos ritmos presentes na mídia. A música aparece nas roupas, filmes, programas de Televisão, rádios, revistas, e, portanto, na década de 1980 e 1990, o *heavy metal* era uma das modas musicais, assim como o *pop*, o *rock* brasileiro, a lambada, e o brega, músicas que coexistiam junto do *heavy metal*. Nesse sentido, pretendo analisar também como esta juventude em Natal parece ter deixado de gritar, e assim adotaram na sua presença uma atuação performática utilizando roupas com capas de discos estampadas, o preto, a roupa suja e rasgada, cabelos longos, acessórios como braceletes, e toda uma gama de produtos que chegavam na loja Wiplash para que o sujeito pudesse compor suas vestes para a cena. Estes símbolos, no entanto, foram sendo construídos pela indústria da música sendo tudo isso parte de um processo longo onde a juventude ganhou espaço nas esferas públicas e privadas.

Desde a década de 1970, as primeiras bandas do estilo ficaram conhecidas pelo visual extravagante, pelo som alucinante e as letras niilistas de temáticas ocultistas, fabricando o medo na performance musical. Bandas como esta iriam ser definidas pelo seu público e revistas especializadas como *heavy metal*, um estilo musical repleto de representações e fabricações fantasiosas como veremos mais a diante.

O Black Sabbath, por exemplo, em seu primeiro disco, homônimo, de 1970 utiliza uma capa que remete ao fantasmagórico, ao medo, nas figuras de um ser vestindo preto colocada na frente do disco escondendo suas feições vendo-se apenas a silhueta de

uma pessoa ou não. Ao fundo uma casa em meio a uma vegetação seca, morta com um lago logo atrás da moça. As cores do disco são de tons escuros e frios dando a intenção de um cenário morto. A música que leva o nome da banda e do disco é um grito de medo e terror. “*What is this that stands before me?/ Figure in black which points at me/ Turn around quick, and start to run/ Find out I'm the chosen one - Oh no!* (O que é esta figura na minha frente?/ Figura de preto apontando para mim/Virando rapidamente, começo a correr/ descubro que sou o escolhido – Oh,não! - tradução minha). Além dessa, houve ainda um investimento por parte de artistas como Led Zeppelin, Venom, Iron Maiden, Slayer na performance dos palcos e fora dele (MONTE, 2011; CHRISSTE, 2010). O nome da banda traduzido de forma literal significa Sabbath Negro. O Sabbath de acordo com a cultura judaico cristã é o último dia de repouso de Deus na criação. Este nome também remete a uma prática medieval de encontro de bruxas para efetuarem rituais paganas de adoração a entidades sobrenaturais.

A influência de artistas e bandas musicais sobre a juventude não foi um traço exclusivo do heavy metal, muito pelo contrário, trata-se de uma experiência antiga no mundo artístico e musical.

Assim, para compreendermos o sentido dessa nova rebeldia juvenil fruto da cena *heavy metal*, que emergiu com mais força no país a partir da década de 80, é importante situá-la em relação a outras rebeldias que as antecederam e que também conviveram concomitante. Compreender a relação entre rebeldia juvenil e música é em grande parte compreender a relação do surgimento da juventude no mundo contemporâneo.

1.1 A produção da rebeldia juvenil

A década de 50 marca a emergência de um novo sujeito coletivo: a juventude. A chamada indústria cultural logo percebeu a importância desse sujeito para o consumo de seus produtos. Discos, revistas, roupas e filmes passaram a ser direcionados a esse novo nicho mercadológico. Entre os principais produtos desse mercado estava a música, mais especificamente o ritmo frenético e contagiante do *rock'n'roll*.

Desde os seus primórdios, o *rock'n'roll* apareceu associado a um comportamento rebelde e muitas vezes delincente. Antes disso, a juventude norte-americana, por exemplo, tinha como referência artística, cantores como Frank Sinatra, cuja imagem de

bom moço era demonstrada no uso de ternos, sapatos, gravata e cabelos curtos e comportados.

O *rock'n'roll* trouxe para a nova cena musical figuras como Elvis Presley, Bill Halley, Chuck Berry, Beatles, Rolling Stones, que costumavam ser transformadas pela mídia em figuras transgressoras e até mesmo violentas. Devido a suas apresentações públicas, em shows e programas de TV, tais artistas eram acusados de induzirem nas moças comportamentos de euforia, que muitas vezes beirava a loucura (SAVAGE, 2009).

1.2 A rebeldia rock'n'roll

O *rock'n'roll* teve como figura chave o jovem Elvis Presley. Anterior a ele, houve outros que contribuíram para o surgimento e popularização do estilo, como *Chuck Berry, Bill Haley, Carl Perkins, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison*, entre outros, contudo, foi a partir de Elvis que a estética da música e das roupas ganhou um representante dos jovens, no sentido de formar um ideal mercadológico centrado na sua figura masculina. A figura do artista do *rock'n'roll* centrado em Elvis abriu portas para críticas mais conservadoras, que apontavam sua figura como um agente catalisador da delinquência juvenil. Essa imagem, associada à rebeldia juvenil, ganhou espaço nos programas de televisão, nas rádios, no cinema e nas revistas, tornando-se assim um personagem de época.

Filmes como *O Selvagem (The Wild One, 1953)*, *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, 1955)* e *Sementes da Violência (Blackboard Jungle, 1955)*, contribuíram ainda mais para a produção dessa imagem do jovem rebelde e delinquente (BAENA, 2015 apud VINYL, 2008, p.16). Nesses filmes, a juventude é apresentada como portadora de uma “rebeldia sem causa”, própria à delinquência. Neles, os protagonistas se esforçam por se fazer o centro das atenções, nem que para isso tenham que agir contra a lei e as normas sociais vigentes. Quase sempre os enredos giram em torno do jovem branco que se coloca entre a escolha de infringir as normas sociais, ou se redimir trabalhando ou se apaixonando.

Em *O Selvagem*, filme estrelado por Marlon Brando, o líder de uma gangue de motocicletas invade uma pequena cidade do estado da Califórnia trazendo mais

inquietação e mal-estar. No entanto, o jovem arruaceiro logo se vê apaixonado por uma bela garota e, como forma de se redimir de todo inconveniente causado por sua presença e dos seus companheiros, trava uma luta mortal com Chino, líder de outra gangue que aterroriza a cidade. Já o enredo de *Juventude Transviada* conta a história de um jovem problemático que chega de mudança em outra cidade, mas que não consegue se enturmar com demais jovens de lá. O forasteiro é visto como um intruso e tem que passar por uma grande provação para poder ser aceito pela comunidade jovem local. Em *Sementes da Violência*, um professor veterano de guerra chega a uma escola e encontra uma turma problemática e tem dificuldade para dar suas aulas devido ao comportamento indisciplinado dos alunos.¹

Rock Around the Clock, o hit que deu notoriedade a Bill Haley, apareceu justamente no filme *Sementes da Violência*, que é marcado por cenas de violência, como as brigas entre gangues de jovens da cidade e a tentativa de estupro à mulher de um professor, protagonista, que procura acabar com a onda de violência propagada por estes jovens. A mensagem que passa é da existência de uma geração descontrolada, que perdeu o respeito pelos adultos, pelas mulheres e pela sociedade em geral. A música de Bill Haley, *Rock Around the Clock*, aparece como trilha sonora da cena em que se instala o caos. A letra da música é um chamado para dançar rock a noite inteira. *Nós vamos dançar rock pelas horas hoje à noite, /Nós vamos dançar rock, rock, rock, até amanhecer, /Nós vamos dançar rock, nós vamos dançar rock pelas horas hoje à noite.*²

Outro filme importante para essa época foi o Prisioneiro do Rock (*Jailhouse Rock*) de 1957, lançado com o objetivo de divulgar Elvis Presley como a imagem de astro adolescente. O filme mostra a trajetória de Vince (Elvis), que se envolve em um assassinato e vai para a cadeia. No momento em que canta e dança na cadeia, sua sorte é mudada graças a uma caça-talento que o ajuda a sair dali e transforma-lo em estrela de cinema. Esse não foi o primeiro filme do Elvis, e sim *Love Me Tender* (1956), que conta a história de um triângulo amoroso em que o jovem Clint Reno (Elvis) se apaixona pela mulher do irmão mais velho, tido como morto na guerra civil americana.

1 As sinopses foram elaboradas a partir das informações do site IMDB (<http://www.imdb.com>). Este site é uma rede social destinada à indústria do entretenimento como música, filmes, séries e seus artistas, diretores produtores.

2 Bill Haley. *Rock Around the Clock*. Disponível em:< <https://www.letas.mus.br/bill-haley/173382/traducao.html>> Acessado em:21/06/2016

A difusão do *rock'n'roll*, junto com o crescente interesse pela música negra, como *jazz*, *blues* e *gospel*, provocaram mudanças nos programas de rádio, nos salões de dança, na propaganda nos Estados Unidos. Desde as primeiras apresentações de artistas como Bill Haley (inicialmente um artista *country*), os novos meios de comunicação em massa foram responsáveis não só pela propagação das carreiras artísticas, mas também pela criação de um canal de diversão pública.

Nesse novo contexto, as apresentações em palco, nas rádios, em revistas, e muitas vezes no cinema, tornaram-se cada vez mais definidoras do sucesso ou não do artista. Assim, um artista que não se movimentava bem no palco e que estava restrito a oferecer apenas sua música ao público precisava de algo a mais. Por isso que Bill Haley, sendo gordo e, por esta razão, não conseguindo dançar ou realizar coreografias que interagissem com o público, teve dificuldade em se fixar nesse novo mercado fonográfico. Em sua apresentação em vídeo clip da música *Rock around the Clock*³, a banda aparece atrás tocando, com uma movimentação limitada em relação ao ritmo contagiante da música. Enquanto isso, crianças dançam de frente para a banda ao ritmo da música, em seguida chegam dois homens e dançam com as duas garotas de costas para o telespectador. A banda pouco se movimenta, Bill Haley, por sua vez, canta freneticamente com uma roupa apertada e um violão. Sua performance seria ótima caso tivesse como se movimentar melhor de acordo com o ritmo, no entanto, esta música, mesmo sendo um grande sucesso, não foi suficiente para transformá-lo em um astro do rock.

A importância dada às apresentações públicas dos artistas, seja em shows, mas sobretudo pelas apresentações em programas de TV, serviram para a difusão de um novo modelo juvenil, marcado pela rebeldia em relação aos símbolos e papéis tradicionais de masculinidade e de feminilidade. No entanto, essa rebeldia muitas vezes se apresentava contida e parecia ser produzida artificialmente.

A imagem de artista como Elvis Presley e James Dean, por exemplo, foi trabalhada tal qual uma propaganda de carro, em que a prioridade era mostrar a beleza e os detalhes da aparência de um sujeito teatralmente usado como um personagem. Os artistas vendiam sua boa aparência em todos os momentos que as câmeras estivessem voltadas para ele, com sorrisos, jaquetas, jeans, carros possantes. Mesmo que esta

3 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=F5fsqYctXgM>> acesso em 24 de janeiro 2016.

atenção fosse numa estação de rádio, sua apresentação, a forma de falar, de se expressar e de se comportar eram trabalhadas para sair de acordo com as expectativas do público, ou seja, de um rebelde, mas um rebelde planejado e governado por uma lógica de mercado (MONTE, 2010).

A rebeldia destes artistas era, então, um discurso que se apresentava através das roupas, dos carros possantes, do uso das bebidas e do tabagismo, e da ideia de transgredir usando o corpo. Além disso, a mídia colocava estes artistas em evidência nos programas de TV, como o do Ed Sullivan, onde Elvis era filmado da cintura para cima já que a sociedade não permitia que homens fossem vistos rebolando (MONTE, 2010). O ato de não mostrar o quadril demonstra a maneira como a sociedade via a figura deste artista: um cantor que rebola para o país ver ao som de uma música agitada. O ato de dançar na frente das câmeras gerava desconforto em muitos lares, já que a maneira como ele dançava não estava de acordo com os ritmos dançantes de uma valsa, por exemplo. Era um homem que não se comportava e ainda assim vendia discos usando sua sensualidade para causar euforia nas mulheres, donas de casa ou jovens adolescentes, e, de alguma forma, isto não era visto como atitude de homem. No meio conservador, essa forma de se apresentar era mal vista, pois retirava as mulheres do seu estado comportado e recatado tradicional para o de uma jovem que suspirava por um homem do outro lado da TV, subvertendo a ordem de adolescentes e jovens estudantes (ARAÚJO, 2011).

Além disso, os artistas estavam passando por um processo de mudança no que diz respeito aos que estavam ligados à música, como Elvis. A música associada ao cinema aproximou ainda mais da juventude os artistas que eram vistos nas telas de cinema e nos programas de televisão, e não apenas ouvidos nas rádios ou nas radiolas. Portanto, os filmes, por tratarem de uma fantasia em que a figura do cantor passava a ser um personagem de outro nome, acabavam criando a fantasia da fantasia. Desta maneira, o artista que cria tal ato primeiramente destrói aquilo que ele fora, para que seu sentido cultural possa ser assimilado. Neste caso, Elvis deixou de ser um sujeito no anonimato e passou a integrar um sentido cultural construído pela sua imagem de rebeldia transviada. Ao contracenar no filme, espera-se do galã um sujeito que passe a rebeldia ao público, e ele faz isso brigando, matando, indo para a cadeia, dançando, cantando e rebolando para as câmeras. Assim, ele está ainda, descumprindo a ordem social do corpo e as limitações impostas pela sociedade americana branca de classe média,

causando uma coerência desejada de atos e gestos performativos fabricados e sustentados pelos signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2003).⁴

Assim como nos primeiros filmes que retratavam figuras juvenis como protagonistas, em que o jovem aparecia como rebelde e delinquente, mas não como um vilão, as apresentações públicas dos artistas de *rock'n'roll* também colaboraram para a produção dessa imagem. Tais figuras juvenis eram apresentadas como diferentes das dos adultos, não só por seus comportamentos, mas por suas roupas e penteados. Assim, o uso de jaquetas de couro, de calças jeans, de carros possantes e de motocicletas se apresentam como as principais atitudes de rebeldia juvenil.

A importância dada pela juventude às roupas e acessórios, assim como à música e a diversos produtos culturais, alimentou toda uma indústria de artigos voltados para esse novo público consumidor. O próprio mercado teve que se adaptar às novas demandas do consumo juvenil, ao mesmo tempo em que procurava induzi-lo a certas marcas e produtos. Entre os produtos mais requisitados estavam a crescente tecnologia dos aparelhos de som, com os rádios portáteis e os jukeboxes (radiola com vários discos e músicas de vários artistas). Foi por meio desses dispositivos que a música passou a estar presente em boa parte do círculo familiar, como também da vida pública.

Nesse aspecto, a indústria teve que lidar com um grande desenvolvimento na propaganda, juntamente com estes adolescentes entrando no primeiro emprego e ganhando poder de compra, de modo que se deparavam com o seguinte contexto:

Sem obrigação de ajudar no sustento doméstico, os jovens repentinamente se tornaram alvos preferenciais na incipiente indústria publicitária, nas rádios e na televisão. Cinema, roupas, bebidas, cigarros e festas encabeçam a lista de prioridades dos rapazes e moças, sem falar, é claro, da música. Todo *teenager* sonhava com uma vitrola e um rádio portátil, onde os modernos transistores substituiriam as velhas valvuladas. No dia-a-dia, tinham sempre à mão as moedas para a escolha das músicas preferidas nas jukeboxes e dinheiro guardado para comprar o último single que estourou nas paradas de sucesso. Um dos principais mercados emergentes desse período foi o de vestuário voltado para uma moda jovem. Foi também por meio das roupas e acessórios que determinados estilos contribuíram para enquadrar essa juventude como um grupo social rebelde sem causa, quando não de delinquentes (MONTE, 2010. p. 21).

4 Os artistas estavam produzindo performances dentro desta lógica de signos da rebeldia em que, mais tarde, muitos outros vão embarcar, criando seus atos e figuras fantásticas como Beatles, David Bowie e Alice Cooper, década de 1970, o qual posteriormente transforma seu show em uma peça teatral de horror musical.

No Brasil, o *rock'n'roll* chegou no início da década de 50, na voz de Nora Ney, Celly Campello e Toni Campello. Com as primeiras aproximações com o *rock'n'roll* americano, os artistas cantavam músicas traduzidas do inglês, como *Stupid Cupid* (Estúpido Cupido). A dupla de irmãos Celly e Toni Campello tocavam as canções “Banho de Lua” e “Estúpido Cupido”, que foram gravadas no final da década de 50, no mesmo momento em que era exibido no país o filme norte-americano de tema juvenil, Sementes da Violência (*The Blackboard Jungle*). Posteriormente a esses primeiros artistas, surgiram outros como Wanderléia, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que passaram a compor o movimento musical conhecido como Jovem Guarda. Coube à televisão, por meio dos programas de auditório, um papel importante na difusão da Jovem Guarda no meio jovem nacional.

1.3 *Rock, rebeldia e protestos*

Em oposição ao *rock'n'roll* juvenil da década de 50, surgiu o *rock*⁵, um estilo muito musical mais preocupado em passar mensagens importantes através da música. Em meados da década de 60, surgiram nos Estados Unidos as figuras de Bob Dylan e Joan Baez. Joan Baez foi a responsável por tornar Bob Dylan conhecido, por meio de apresentações em bares e depois em eventos da contracultura. Um movimento intelectual chamado *Beatnik* teve grande influência para a formação do novo estilo musical. Esse movimento era caracterizado pela afirmação da individualidade, do livre arbítrio, da experimentação e da mudança, ou seja, um conjunto de novos valores entrava em confronto com os costumes e valores da sociedade norte-americana da época (ARAÚJO, 2011).

Nos Estados Unidos, o jovem adolescente que antes estava no colegial ouvindo Elvis e indo aos bailes dançar, naquele momento ingressava na universidade, passando a lidar com uma nova realidade e uma nova forma de ver o mundo. Tratava-se de um momento de ruptura com a adolescência e de passagem da juventude para a vida adulta, quando esses jovens eram encaminhados para fazer suas carreiras profissionais. O que

5 Existe uma distinção entre *rock'n'roll* e o *rock*. O *rock'n'roll* foi a primeira geração de artistas americanos, durante a qual não se tinham mega shows. *Rock* já é uma denominação para os artistas dos mega shows, turnês surgidas a partir da geração de artistas das décadas de 1960 em diante, como Beatles, Rolling Stones, The Who, Cream, Pink Floyd, entre outras.

queriam ser passava necessariamente pela universidade e pela construção de uma carreira acadêmica voltada para a vida adulta. O discurso do sucesso social e profissional estava pautado na capacidade desses jovens se inserirem no meio universitário. Se esses queriam ser engenheiros ou advogados, ali era o espaço correto para transformá-los em homens/mulheres da sociedade, que iriam preencher as expectativas da família e, por conseguinte, entrar na lógica do estilo de vida americana, do sucesso e da vitória da educação tradicional, na qual os pais tinham investido durante tanto tempo. No entanto, o sucesso entraria em conflito com a realidade vivenciada nas universidades americanas, bem como em muitas que precisaram passar por reformas do ensino (PALLADINO, 1996).

Em sua maioria branca de classe média, os universitários tinham duas escolhas: investir na carreira profissional ou casar jovem. Os negros já estavam entrando na universidade no final da década de 50 e com isso surgiram as primeiras polêmicas envolvendo sua presença dentro do meio universitário, o que mais tarde culminaria com a luta dos direitos civis. Ainda na década de 50, o forte investimento do governo norte-americano começou a gerar frutos, colocando muitos jovens na busca por uma carreira profissional e não se acomodando apenas com o término do ensino básico. Ir à universidade era também uma fuga da vida familiar tradicional e uma oportunidade de buscar novas vivências e experiências de vida.

Ao chegar à universidade norte-americana, os jovens encontraram um espaço dotado de regras, em que as mulheres não podiam ficar no mesmo recinto que os homens, mesmo que fosse uma biblioteca. As universidades esperavam que seus alunos se vestissem corretamente de paletó e gravata para comer na lanchonete. As salas de aula eram lotadas, professores indisponíveis, e os cursos possuíam disciplinas sem conexão ao que era estudado ou esperado. Dessa forma, o discurso do mundo adulto começava a ruir para os jovens que esperavam encontrar pilares para a sua formação enquanto homens da sociedade (PALLADINO, 1996). Nesse aspecto, cada vez mais os jovens começaram a se engajar em lutas e protestos pelos direitos civis e contra a guerra no Vietnã. Assim, os problemas gerados pela falta de aula e a carência de objetividade nas cadeiras acadêmicas, fizeram como que muitos alunos das universidades tivessem que buscar, por si próprios, mudanças significativas em suas vidas. Foi a partir daí que o pensamento contracultural começou a ganhar forma e artistas como Joan Baez passaram a se engajar politicamente para transformar a sociedade.

No Brasil, o sentido de rebeldia juvenil na música associada a uma motivação política e de contestação ao sistema vigente ganhou dimensão a partir dos anos 60. Segundo Silvana Lazzarotto Smitt, foi nesse período que ocorreu a emergência dessa nova rebeldia juvenil no país que lutava por reformas estruturais tanto no meio universitário quanto na formação de centros e espaços de discussão política e educativa. A juventude universitária que atuava por intermédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), do MCP – Movimento de Cultura Popular, da campanha “De Pé no Chão Também se Aprende a Ler”, do Movimento de Educação de Base – MEB, e do Centro Popular de Cultura estava preocupada em transformar a classe trabalhadora em agente político importante no país. A ideia era romper com a elite dominante, que expropriava a grande parte da classe trabalhadora de direitos fundamentais, como a educação, a segurança e a saúde. Para promover essa conscientização política, a juventude rebelde buscava na cultura, no teatro e na música formas de expressar uma nova ideia de nacionalidade brasileira. Essa seria diferente do culto cívico-patriótico tradicional e deveria considerar a defesa da soberania nacional e a expansão da cidadania. Para isso, os jovens defendiam como fundamental a mudança na realidade do trabalhador por meio de uma maior oferta educacional e o acesso à cultura, sobretudo à música, cujos conteúdos estivessem relacionados com a realidade nacional.

Gilberto Gil, um dos nomes da música brasileira, ao entrar na Universidade da Bahia, conhece Caetano Veloso e, com esta parceria, já no início da década de 1960, há a oportunidade de criar um movimento artístico e cultural chamado Tropicália. Este movimento iria internacionalizar a música, cinema, artes plásticas, teatro e toda e qualquer forma de arte brasileira popularizando-a. Outros artistas que também fizeram parte deste movimento foram Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duprat, José Capinam, Torquato Neto, Rogério Duarte, Nara Leão entre outros.⁶

Após o Golpe Civil-Militar de 64, Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram a ganhar notoriedade no país com suas músicas que questionavam o fim das liberdades no país e a instalação de um sistema político arbitrário. Logo, as autoridades do novo regime passaram a considerar as músicas dos jovens artistas como subversiva, impondo a eles a censura e o exílio do país. Tanto Gil, quanto Caetano contribuíram para uma mistura de variados ritmos brasileiros, afros, folclóricos, cubanos, *blues*, *jazz* e também

6 Informações retiradas do site oficial do artista Gilberto Gil:
http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php

do *rock* na MPB. Devido a problemas de censura na música e produção cultural, muitos artistas acabaram sendo exilados do país por lutarem contra o golpe militar que se instaurara, utilizando para isso a música e a arte. Muitas vezes as músicas, quando eram contestadoras ou tinham discurso contra ditadura, eram “maquiadas” para esconder as críticas e enganar a censura. Dessa forma, apelava-se para a utilização de figuras de linguagem, como metáforas.

Por meio da música muitos artistas brasileiros expressaram o descontentamento com o governo militar e com o endurecimento do regime após a decretação do AI-5, ato institucional que censurou completamente o campo artístico nacional.

No Brasil, além da influência do *rock* inglês e norte-americano, ganhava espaço no cenário musical artistas brasileiros. Podemos notar o aparecimento de uma geração de cantores que, mais tarde, com o AI-5, foram exilados do país tendo sido muitas de suas canções censuradas pelo regime militar. Dentre estes artistas estão Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Nara Leão, Gilberto Gil etc. A música de Vandré "Para não dizer que não falei das flores" tornou-se o hino das passeatas do movimento estudantil; outras como "Aquele abraço", de Gil, e "Soy loco por ti América", cantada por Caetano, falavam do exílio e do guerrilheiro Che Guevara. Estes artistas continuaram influenciando os jovens na geração seguinte, principalmente o movimento Tropicalista de Gil, Caetano e Chico. Outros artistas também se destacaram como Os Mutantes, Secos e Molhados, Elis Regina e Raul Seixas (SANTOS, 2009, p. 9).

Em 1968, começaram as perseguições aos movimentos sociais e estudantis de ideologia da esquerda que fossem ligados ao partido PCB (Partido Comunista Brasileiro), como a UNE, ME e CPC. Muito da produção cultural brasileira que naquela época queria “descobrir” a cultura brasileira bem como seu povo, tentou promover mudanças sociais e mobilização nacional a partir destes grupos utilizando a cultura, arte, educação, cinema e música. Contudo, o AI-5 deu um golpe significativo, deportando a maioria dos artistas e articuladores políticos para que essa produção estancasse e desse lugar a uma cultura imperialista norte americana. Até então, o *rock* contestador de bandas inglesas e americanas como Beatles, Rolling Stones, Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, eram uma das fontes e inspirações de muitos jovens e da MPB, por tratarem em suas letras de questões como drogas, contestação social em relação ao racismo, homossexualismo e contracultura.

Foi no exílio na Inglaterra, durante os anos 70, que Gil e Caetano tiveram contato com o clima revolucionário que pairava sobre o velho continente, sobretudo devido aos protestos contra o *status-quo* autoritário e elitista. No exterior, eles entraram em contato com muitos músicos que estavam fazendo carreira naquele momento do *rock*, como David Gilmour do Pink Floyd, Capaldi da banda Traffic, e os músicos da Moody Blue. Além desses encontros com os artistas estrangeiros, Gilberto Gil frequentava concertos de rock e peças de teatro inglês. Outra influência foi a vivência na área de Notting Hill e de Elgin Crescent, pois lá havia nesse período uma grande comunidade jamaicana de West Indian. Tais influências apareceram posteriormente no seu álbum de 1971, gravado ainda no exílio, com canções em português cantadas no violão elétrico (GOLH, 2015).

A contracultura foi um “movimento” de contestação que colocava em xeque a sociedade vigente da década de 50, seus modelos e padrões, que sustentariam, por sua vez, o que se chamava de sistema e suas instituições, como as universidades. Dessa forma, a contracultura modificou o sentido de juventude rebelde dos anos 1950. Nesse contexto, os jovens usavam drogas para experimentar o que antes estava proibido, como uma atitude rebeldia e contestação, com experimentação de alucinógenos e liberdade sexual. O “movimento” tinha como intenção chocar o sistema, adotando um conjunto de signos que expressavam a liberdade, a experimentação, a recusa dos padrões impostos pelos pais e pelo sistema. O uso de drogas, do álcool, o tabagismo, a mudança no vestuário, faziam parte da experimentação da quebra dos valores e do que era tido como o correto. Muitos homens deixaram de usar terno e gravata e passaram a adotar o *jeans*, que era um tipo de roupa mais popular, e as camisetas. As mulheres por sua vez passaram a incorporar saias longas, roupas coloridas, vestidos soltos. Ao contrário do movimento jovem da contracultura americana, o movimento estudantil no Brasil e sua produção não foram assimilados pela indústria cultural nos primeiros anos da década de 1960.

Estes movimentos da contracultura também fizeram parte da cultura emergente dos anos 1960 a 70. Eles deram origem a estilos de vida e formas de comportamento que se articularam em grupos e em movimentos como: o *hippie*, o *beatnik*, o movimento estudantil, o *punk*, dentre muitos outros. Este movimento tinha como lemas: a paz e o amor, a liberdade, o experimentalismo e o contato com a natureza. Sua fonte de inspiração vinha muito da literatura e dos poemas produzidos pelos *beatniks*. Foram os

beatniks um dos grupos de destaque a encarnar, de modo especialmente vigoroso, a rebeldia marginalizada da década anterior nos Estados Unidos. Já fascinados pelas doutrinas orientais, ponto fundamental de encontro entre eles e os alegres *hippies* dos anos 1960, rejeitavam o caminho do intelectualismo, devotando-se a uma vida marcadamente sensorial e deixando-se arrastar por sua ludicidade e desprezo pelas satisfações de uma carreira e de um rendimento regular (ARAÚJO, 2011).

O surgimento da chamada música de protesto, muito ligada a essa emergente cultura da juventude, foi marcada por uma ênfase na elaboração de letras que abordavam temas políticos e comportamentais. Os anos 1960 ficaram marcados pelo protesto contra a Guerra do Vietnã. O *rock* neste momento mostra uma mudança na sua cena e caráter político de contestação e rebeldia mostrando sujeitos dispostos a lutar contra a situação à sua maneira. Bob Dylan, por exemplo, (apesar de ser artista *folk*, sua letra tem um teor muito crítico), compôs músicas que se tornaram tema da luta pelos Direitos Civis nos EUA, no começo da década de 60, como a canção “Oxford Town”:

*Oxford Town, Oxford Town
Ev'rybody's got their heads bowed down
The sun don't shine above the ground
Ain't a-goin' down to Oxford Town
He went down to Oxford Town
Guns and clubs followed him down
All because his face was brown
Better get away from Oxford Town
Oxford Town around the Bend
He come in to the door, he couldn't get in
All because of the color of his skin
What do you think about that, my friend?*⁷

Na época, havia uma grande e crescente perseguição racial nos Estados Unidos e esta música se tornou, não só para as pessoas que a ouviam, mas também para muitos artistas, um tema da causa. Bob Dylan ficou nas paradas de sucesso por muito tempo

7 Música Oxford Town, de autoria de Bob Dylan. Tradução livre: “Oxford Town, Oxford Town / Todos estão de cabeça para baixo / O sol não brilha sobre a terra / Não vou até Oxford Town / Ele foi a Oxford Town / Armas e bastões o seguiram / Só porque seu rosto era marrom / Melhor ficar longe de Oxford Town / Oxford Town na próxima virada / Ele chega até a porta, ele não pode entrar / Somente por causa da cor de sua pele / O que você pensa sobre isto, meu amigo?”

com suas músicas e as temáticas de crítica à sociedade. Ele se tornou, posteriormente, um dos músicos representantes da contracultura e um símbolo da luta pelos direitos civis, influenciando também grupos de sua geração, como Beatles.

Oxford Town tem uma música inicialmente calma, tocada apenas na voz e violão. Contudo, a forma como ela se desenvolvia e era apresentada fazia ganhar tonalidades de discursão sobre a luta contra o racismo e pelo direito à expressão de um grupo marginalizado em emergência. O tempo da música tem um andamento rápido, com apenas um minuto e cinquenta segundos, e a letra é uma narrativa semelhante a de um trovador, ao passo que ouvimos o cantor com uma voz fanha nasalada fazendo parecer uma mensagem dita às pressas. Essa música, como outras de Bob Dylan, lança questionamentos ao público como na sua última frase: *o que você acha disso meu amigo?*, depois de uma longa fala, em que as personagens da música são as pessoas da cidade, uma pessoa negra e o interlocutor a quem ele narra uma história que lança luz sobre os negros sendo excluídos e perseguidos socialmente.

Se antes tínhamos músicas mais alegres e dançantes, comum à rebeldia descompromissada da cultura do jovem dos anos 50, agora ela ganhava formas de contestação social, pois denunciava a sociedade e deixava de lado as músicas ingênuas do *rock'n'roll* de Elvis. O discurso, assim como a cena, mudou de acordo com seu contexto social e com os espaços em que os jovens começaram a habitar. Dentro disso, a cultura do uso de drogas, como LCD, maconha e cocaína, também se juntaram para afirmar que esses jovens estavam se tornando adultos e donos de suas escolhas. Como uma música simples se tornou um símbolo de luta? A resposta é como o que já foi dito acima, que o *rock* estava se transformando, e seus primeiros adoradores envelhecendo. Tratava-se de uma mudança não só de cenário, mas também de público, bem como dos artistas.

De acordo com Rodrigo Merheb (2012) muitos da nova geração, nascida no início dos anos 60, já não se viam nas músicas e no estilo criados a partir da imagem de Elvis, que em meados dos anos 70, pouco antes de falecer, se encontrava envelhecido e muito gordo. Nesse momento, a cena do *rock* estava passando pelo processo de modificação, no qual a música se tornava uma forma de protesto de jovens e adultos. Nessa renovação, uma outra leva de músicos surgiu para representar novamente um outro universo cultural capaz de gerar aproximação entre jovens e adultos. Dylan e os

Beatles, de início, tornaram-se os artistas que junto aos jovens levantaram bandeiras de protesto utilizando, para isso, sua popularidade.

Apesar de todo o discurso que muitos artistas queriam propagar em suas músicas, elas estavam dentro de um sistema. As gravadoras lançavam artistas, vendiam seus discos, os colocavam nas rádios, cinema e na televisão. A música era parte de um mercado que vendia e estava em expansão. A produção cultural dos próprios artistas fazia parte de uma lógica e de um sentido de ser e existir, que refletia um pouco do momento no qual ela foi produzida. A subida destes grupos e artistas, como os já mencionados Bob Dylan e Beatles, ampliou e ressignificou a rebeldia e delinquência da década de 1950 (MERHEB, 2012).

Contudo, no Brasil este cenário de crítica ao Estado e a sociedade estava longe de ser vista com tanta facilidade. Em 1975, o Governo Geisel cria o Plano Nacional de Cultura, retirando dos setores contestadores o papel de produzir cultura crítica da sociedade. Este governo queria, no entanto, que a cultura nacional estivesse sob seu julgo e, para isso, era necessário o controle da informação educacional e cultural, freando a disseminação de ideologias que viessem colocar em questão o *status quo* social dominante. Nesse sentido, a cultura e a educação foram sendo importadas de modelos americanos para servir a uma juventude controlada pelo Estado, dando a ele bens de consumo e deixando de lado os problemas sociais, a educação problematizada, e uma sociedade politizada por ações educativas.

O governo militar do período quis reforçar a ideia de que o país estava vivendo um surto de desenvolvimento econômico (o “Milagre”), que possibilitava uma grande oferta de bens de consumo para as massas trabalhadoras. Entre esses bens estavam aqueles que voltados para o usufruto do trabalhador, como rádios, aparelhos de som, televisão em cores, roupas e até automóveis.

O período foi marcado pela introdução do *rock* no cenário nacional. A banda paulista Secos e Molhados, liderada por Ney Matogrosso, e artistas como Raul Seixas e Roberto Carlos passaram aos poucos a incorporar o novo estilo em suas músicas. O Secos e Molhados fazia uso de maquiagens e performances no palco que lembravam uma apresentação circense na década de 1970. O seu vocalista, Ney Matogrosso, hoje artista solo da MPB, ficaria conhecido por uma voz alta e performance dançante no palco. A popularidade do grupo foi tanta que, no show de 23 de fevereiro de 1974, chegou a quebrar o recorde de público do Maracanãzinho, com a presença de 25 mil

peças. A banda também chegou a vender 1 milhão de cópias (número não oficial), superando as médias de 600 mil de Roberto Carlos na mesma época, além da grande vendagem de 250 mil discos no México.

1.4 Anarquia e rebeldias *punk* e *heavy metal*

A segunda metade da década de 70 foi marcada por uma profunda crise política e financeira, que provocou a recessão no desenvolvimento econômico e social, fazendo com que a década anterior parecesse gloriosa e revolucionária. O movimento *hippie* iniciado na década anterior desenvolveu uma crítica no sentido da contracultura, clamando pela paz e pelo amor, enquanto o Estado operava como máquina de guerra. O movimento cobrava da humanidade restabelecimento dos laços entre homem e natureza, que, para muitos, haviam sido perdidos nas sociedades modernas. Essas reivindicações foram consideradas posteriormente como um primeiro passo na direção a uma consciência ecológica, embrionária na época e hoje tão difundida. Para os hippies, um reencontro com a natureza podia significar um momento para a reflexão capaz de ressignificar sentidos da existência e espiritualidade se desligando do mundo material capitalista. Em geral, esta juventude se aliava a políticas da esquerda tentando transformar seus anseios em bem estar social. Juntamente com estas turbulências do período, os jovens da periferia foram assumindo também atitudes contestatórias, inclusive no que tange à política como forma de alcançar uma vida melhor (GALLO, 2010).

Também neste mesmo período, uma nova onda de rebeldia juvenil emergiu na cena artística mundial. A chegada do *punk rock* inglês encabeçado pela banda *Sex Pistols* construiu não apenas uma nova roupagem para o *rock*, mas introduziu uma ruptura no modo de fazer música e da sua relação com a comunidade ouvintes. O novo estilo se distanciava do *rock* e da contracultura por não perceber mais nela um agente modificador da sociedade. Tratava-se de nova maneira de expressão do mundo juvenil, que passava a ser feita por meio de *fanzines*⁸, das próprias músicas e de novas formas de comportamentos públicos.

⁸ Também conhecida como zines, são revistas não-comerciais, não profissionais de baixa circulação. Seus criadores a distribuem utilizando máquinas de fotocópias e vendidas, doadas ou enviadas

Nascido em meados dos anos 1970, o *punk* nasceu e produziu uma estrutura de informação e difusão de seu discurso agressivo, poético, bizarro, niilista, anárquico, a partir de jovens da periferia inglesa e americana, bem como brasileira. Seus atores vinham das classes operárias das periferias da Inglaterra e de algumas cidades dos Estados Unidos, como Nova Iorque, sob os governos Margareth Thatcher e Ronald Reagan, respectivamente. Esses jovens viram suas expectativas de vida frustradas com o crescimento do desemprego devido à diminuição do ritmo de produção industrial no final dos anos 60.

Mesmo reconhecendo ter sua origem no movimento juvenil anterior, do ponto de vista musical, literário e comportamental, o *punk* ganhou contornos de ruptura para com esse. Descrentes dos valores do amor e da amizade e da esperança, assumiam uma contrapartida se valendo de uma atitude violenta e irreverente baseado na filosofia anarquista de Mikhail Bakunin (OLIVEIRA, 2006).

Essa nova geração juvenil dos anos 70 fez uso de *fanzines* como forma de difundir entre os fãs de uma banda ou de um estilo musical informações rápidas e baratas, num meio não priorizado pela grande mídia. Os *fanzines* possibilitavam a prática da reprodução xerografada entre seus leitores, o que tornava esse público bastante ativo na difusão dos temas publicados. Também era comum que seus editoriais convidarem leitores a participarem ativamente do zine, dando sua opinião, independente de que natureza fosse. Isso acontecia devido ao editorial do *fanzine* sempre deixar o contato com o “zineiro” (aqueles que produzem zines) com caixa postal e endereço para envio de correspondências. Em muitos casos, estas correspondências eram citadas nos zines seguintes e, dessa forma, criava-se um espaço de relacionamento entre o produtor e o consumidor (GELAIN, 2013).

Ao utilizar um lema que apregoava individualismo, os *punks* negavam os canais propostos de participação política, e muitas vezes se afastavam dos partidos de esquerda por entender que esses não expressavam representatividade política para com a sociedade e seus pares. Essa postura de afastamento da vida política partidária podia ser definida pela expressão *punk* “*Do It Yourself*”. Tal prática demonstrava também a forma como a cultura *punk* se reproduzia por meio dos *fanzines*, ao garantir uma relação

por correio para outros produtores de zines que também reproduzem e criam uma espécie “revista alternativa de baixo custo” (DUNCOMB, 1997).

alternativa com as bandas, ao mesmo tempo em que combatia a existência de uma forma de mídia hegemônica.

Se formando abaixo do status e dos holofotes da mídia, a cena *punk* foi se firmando dentro das periferias através de diversos grupos e proferindo discursos nas suas músicas, nos seus *zines*, nas suas roupas e nos guetos, bares, garagens e prédios abandonados onde eram feitas as apresentações. A cena *punk* se valeu não apenas de um discurso caótico praguejador, mas procurou reforçar isso em suas práticas cotidianas.

A convivência com as comunidades *hippies* logo se tornou insuportável, pois essas cultivavam um modo de vida compartilhado, que para muitos *punks* se convertia num terrível aprisionamento. Desde a divisão incondicional de todos os bens até o décor orientalista dos ambientes, tudo lhes parecia artificial e distante da realidade e próximo de utopias.

O discurso *punk* estava assentado na ideia de liberdade, entretanto, essa liberdade, antes de ser plena, estava restrita ao universo masculino. Desse modo, era comum que muitas mulheres fossem tratadas dentro da lógica da “dona de casa”. Em grande medida, os *punks* perceberam que dentro daquela comunidade a liberdade era para alguns, mas que a outra parcela da sociedade ainda estava presa à lógica da sociedade dos bens de consumo (GALLO, 2010).

Historicamente, as origens da cena *punk* no Reino Unido estiveram ligadas à crise econômica do início da década de 70, marcada pela subida nas taxas de desemprego, do preço do petróleo e da inflação e que resultou na chegada ao poder da primeira-ministra Margaret Thatcher. A situação gerou medo do retrocesso aos tempos vividos na grande depressão. Nesse panorama, ocorreu também um processo de desindustrialização de importantes países europeus, como Inglaterra e França. Essa década de incerteza, gerada pelo desequilíbrio econômico, fomentou novos grupos de música, como o *Sex Pistols*, marcado por um estilo anarquista regado de pessimismo em relação ao Estado, à sociedade, ao próprio ser humano e até mesmo em relação ao seu próprio público.

A banda teria surgido na loja *Sex*, quando seus futuros membros nela se reuniam para ouvir música, praticar furtos, cuspir nas vitrines e hostilizar com xingamentos, gestos obscenos ou cuspidas quem quer que passasse na frente. Com essa prática, a banda ganhou na sociedade a fama de desordeira e repulsiva. Além de pregar a anarquia

e o desmonte do Estado, ela agredia de forma violenta seu público, hostilizando os que iam aos seus shows, praguejando todos a sua volta. O ato de trajar a desordem era marca registrada do grupo que veio influenciar todo o movimento *punk* da década de 1970 (OLIVEIRA, 1993).

Por outro lado, ondas de conservadorismo começaram a surgir aos poucos, como se fossem as últimas gotas dessa nova onda. Foi nesse período que surgiram as primeiras bandas *punk* com teor nazista e fascista, que vieram também ser parte da nascente cena *heavy metal*. A desordem do sistema financeiro mundial, a aparente deterioração dessa economia e a descrença na humanidade e no Estado colocaram em xeque a confiança dos jovens em almejar uma melhora de vida na situação em que se encontravam.

Assim, muitas das ideologias que se pregavam no mundo da política e da música se materializaram nas letras e nos estilos musicais (JUDT, 2007). Os jovens, nessa perspectiva, buscavam empregos e o cenário não era favorável. Com isso, a parte desse grupo etário que mais sofreu foram os de classe menos abastadas de bairros e regiões mais pobres da Inglaterra.

Esse contexto fomentou a corrente musical vinda da contracultura, que unia a crise financeira ao descontentamento da juventude em relação ao Estado falido. Os *punks* tinham seu lema ligado ao anarquismo e buscava a quebra do sistema e a crença na mudança como um ato de vontade individual, em que cada sujeito era uma semente do “faça você mesmo”. No surgimento das primeiras bandas, havia uma preocupação em fazer um som mais simples e voltado para os jovens que buscavam uma diversão mais “barata”. Através do som de garagem e produção independente, surgiram os primeiros grupos. Com o tempo, esse movimento foi ganhando mais uma identificação com as questões políticas e se tornando mais radical.

As cenas pareciam estar fragmentadas dentro de um mesmo espaço, se apropriando de elementos de um lado e redefinindo outros, ao passo que foram aos poucos modificando não apenas sua música, mas o que a sociedade pensava de seus praticantes. O *punk* surgiu de um cenário de incertezas com uma música imprecisa, destoante, ora gritada, ora estridente, sem ordem ou equilíbrio, paz ou conformidade. Ao mesmo tempo, essa música refletia também a violência, fosse às guitarras ou na bateria desgovernada. Porém, foram nas roupas que, de alguma forma, os *punks* mais

demonstravam suas diferenças em relação aos demais. Em grande medida, o uso de roupas de cores escuras ou quentes, como o preto, e de couro, associadas a brincos e correntes, estavam criando um discurso anticonsumo. Essa simbologia procurava se opor ao estilo dos anos 1960, marcado pelas cores vibrantes e o visual mais liberal.

James Laver caracterizou bem essa mudança no visual rebelde juvenil com a chegada da moda *punk*:

Um dos fenômenos de moda mais interessantes na década de 70 foi a passagem das roupas e penteados *punk* da moda marginal para a alta moda. Normalmente ocorre o inverso, como no caso de modelos cult “Teddy Boy” na década de 50. As roupas *punks* surgiram como um traje vandalizado dos Hell’s Angels para andar de motocicleta, com sobretons masoquistas. As pernas das calças eram cheias de correntes e usavam-se alfinetes de gancho nas orelhas e até no nariz. Os cabelos eram eriçados e tingidos de vermelho, verde, amarelo e azul ou descoloridos com as raízes pretas. O *punk* como expressão de violência numa época de alto índice de desemprego para a juventude influenciou o mundo da música (LAVÉ, 2002, p. 274).

Por meio desse novo visual impactante, usando vestes rasgadas, camisetas sem manga, quer dizer, reestruturando aquilo que era manufaturado e vendido nas lojas, os *punks* procuravam quebrar com a lógica da moda mercadológica. As roupas refeitas de maneira rudimentar demonstravam também o desapego com o novo, com o estilo definido, com a formalidade, quebrando a lógica e barbarizando as vestes a seu modo. Os cabelos que antes eram longos e caídos aos ombros agora se esticavam e eram pintados com cores não convencionais. Ao descolorir e tingir, o importante era manter o estilo feito pelo indivíduo de acordo com seu perfil.

Esse visual inconformista ficava evidente no grupo presente na figura 1, apresentada abaixo. A ideia de anarquia aparece pintada na camiseta branca com o "A" em um círculo. Os cabelos eram modelados na forma de espetos, o uso de *bottons* fixados nas camisetas e o consumo de bebidas alcoólicas tornaram-se algo bastante comum entre os jovens dessa nova geração. Pelos rasgos nas mangas e golas das camisetas percebe-se o desapego com o bem material e a adoção de uma nova forma de uso e de tratamento. As coleiras no pescoço remetiam ao visual sadomasoquista e, por fim, as calças, como a xadrez e a azul com estampas, não pareciam estar em conformidade alguma com as camisetas, pois cada peça do vestuário era usada de forma aleatória, sem a pretensão de haver sentido entre elas.

Esta imagem (figura 1) demonstra também como o movimento *punk* adotou o anarquismo não apenas na ideologia, mas nas suas roupas, no corpo e na imagem em geral. Por meio desse visual, seus usuários intentavam se mostrar como um grupo à parte da sociedade, procurando se comportar de maneira contrária as normas socialmente aceitas.



Figura. 1: A imagem acima mostra um grupo de jovens com visual *punk*. Ela ainda adiciona diversos elementos que eram presentes em muitos que faziam parte do movimento.

Fonte: <<https://repsub13.wordpress.com/tag/punk/>>. Acesso em 10 jun. 2016

Desde a adoção de um visual e de posturas específicas, a juventude *punk* inglesa também utilizavam drogas e bebidas. Dentro do que os *fanzines* queriam demonstrar sobre o grupo, uma delas era a utilização de drogas e alcoolismo dos mais jovens que ainda não tinham a maioridade. Nesse sentido, apareciam também uma preocupação em relação ao grupo, que era o fato de estar se tornando cada vez mais comum a morte de garotos na faixa de 15 anos, em função de estarem cheirando cola em demasia (APHATY, 1980).

A década de 70, também foi possível presenciar a emergência de um novo estilo musical que veio romper com o *rock* tradicional e assinalar uma nova onda de rebeldia juvenil: o *heavy metal*. Desde o final da década de 1960, a banda Black Sabbath já vinha

iniciando suas atividades. Naquela época, ainda havia um surto de bandas de *rock* muito grande em sua terra natal, Birmingham, na Inglaterra. O som da banda, com guitarras distorcidas com gaita, baixo e bateria, caracterizava-se por uma sonoridade sombria. A ideia foi lançar um *rock* com estilo novo e diferente das bandas da época. Diferente do Led Zeppelin, uma banda de *heavy rock*, que fazia uma sonoridade experimental com fortes influências de *blues* e *rock* psicodélico, o som do Black Sabbath era, com certeza, o mais pesado da época, o que somado com os temas e a atmosfera criada pelas guitarras de Tommy Iommi, explica o motivo de a banda ter sido considerada a primeira do gênero.⁹

A música Black Sabbath, do grupo homônimo, descreve bem o estilo da banda, com letras baseadas na literatura ocultista de Aleister Crowley e também em filmes de terror da época. A proximidade do local de ensaios da banda com um cinema que exibia filmes desse gênero facilitou ainda mais a relação da banda com esse gênero fílmico. Estes dois exemplos demonstram o tipo de atmosfera que a banda veio a explorar nas suas composições, tanto nas letras quanto na sua sonoridade sombria. O nome da banda Black Sabbath, que antes se chamava Earth, foi inspirado justamente nos rituais do *sabab negro*, nome este que foi dado pela Inquisição aos rituais de bruxaria, rituais demoníacos e de magia negra. A música na verdade falava do medo ao encontrar o demônio, figura muito usada em filmes de terror antigo.

Big black shape with eyes of fire / Telling people their desire / Satan's
sitting there, he's smiling / Watches those flames get higher and higher
/ oh no, no, please God help me!¹⁰

Esta faixa começa com uma guitarra carregada e pesada acompanhada da bateria mais lenta, dando uma atmosfera que busca inserir a temática do medo, do desconhecido e do obscuro nas músicas. Esta música foi a primeira do primeiro álbum autointitulado Black Sabbath. Muitas bandas foram contribuindo para este seguimento, que já no começo da década de 1970 ganhou sua própria identidade por meio do trabalho de outras bandas, como Judas Priest, Deep Purple, AC/DC, KISS, Alice Cooper, dentre outras.

9 As letras do Led Zeppelin falavam de brigas de casais em família e hedonismo, algumas vezes, de relacionamentos de casais; já as letras do Black Sabbath traziam um tom sombrio, meio macabro, na sonoridade e nas letras, falando de ocultismo, satanismo e guerras.

10 Música Black Sabbath, do grupo Black Sabbath. Tradução livre: “Uma grande figura negra com olhos de fogo/ Dizendo às pessoas seus desejos/ Satã está sentado lá, ele está sorrindo/ Observem aquelas chamas crescendo cada vez mais/ Oh não, não, por favor Deus me ajude!”

Antes de falar das bandas mais influentes em seus diversos gêneros, é preciso compreender como o próprio *heavy metal*, do começo da década de 70 até o final da década de 80, se constituiu em diferentes divisões, criando subestilos como: o *hard rock*, o *shock rock* e o *punk rock*. Ainda durante a década de 70, as três bandas mais influentes passaram a fazer história nesse estilo. O Led Zeppelin, o Deep Purple e o Black Sabbath influenciaram os novos subgêneros do *rock* e também a comunidade jovem. A sonoridade dessas bandas esteve ligada não somente ao *rock*, mas também ao *blues*, ao *jazz*, à música celta, ao *folk* e até às informações da música erudita (SILVA, 2008). O peso das guitarras era um símbolo da transgressão e da modificação da música, e as roupas e letras representavam também esse tipo de mentalidade.

O grupo Led Zeppelin, por exemplo, foi marcado pelas muitas temáticas de suas músicas envolvendo hedonismo, sexo, traição e gravidez adolescente. Eles ajudaram a transformar o que estava sendo dito ao público através da música. Desde o final da década de 60, a banda lançou seu primeiro disco com raízes do *blues* americano, mas com sonoridade que buscava em outros estilos musicais uma diferenciação musical. Neste primeiro disco, as letras traziam um tom voltado para as relações amorosas e a liberdade sexual, características das ideias da contracultura. Ainda na turnê da banda em 1969, eles lançaram seu segundo disco, Led Zeppelin II (um dos mais famosos). A banda ainda apostava nas letras voltadas para os sentimentos amorosos e a liberdade juvenil.

Porém, foi no seu quarto disco que a banda ganhou sua maior visibilidade. Muitos chegariam a espalhar que a fama do álbum deveu-se ao fato dos integrantes terem vendido sua alma ao demônio. No entanto, histórias como essas seriam produzidas devido ao interesse do guitarrista Page pelo ocultismo e pela obra de Aleister Crowley. A música de maior sucesso do quarto álbum foi a famosa *Stairway to Heaven*, uma das músicas mais tocadas nas rádios de *rock* da época. Depois deste álbum, a banda passou por um período ruim em sua carreira, com a morte do baterista por overdose de álcool, e do filho de Robert Plant (o vocalista). Por causa destes e de outros acontecimentos, a banda encerrou suas atividades em 1978.

Apesar dessas temáticas musicais, outra forma de expressão da banda eram os gemidos sexuais que o vocalista fazia questão de imprimir nas músicas. Além de tratar das temáticas sexuais, as músicas da banda refletiam a liberdade da mulher nos anos finais da década de 1960. Segundo Antoine Prost, foi durante esse período que as

mulheres ocidentais começaram a desfrutar de desejo sexual e da possibilidade de ter vários parceiros ao longo de sua vida. Deixando de lado a obrigação de constituir família e fidelidade a um homem (VINCENT; PROST, 2009). Na música *Your Time is Gonna Come*, a mulher era retratada como alguém não estava mais presa às relações amorosas e que era capaz de desfrutar relações com diferentes parceiros sem se importar com nenhum deles a não ser com a sua própria liberdade e satisfação.

O Led Zeppelin também delimitou o espaço, registrando um conjunto de significados que aos poucos vieram modificar o cenário do *rock*. O estilo criado pela banda era uma forma de pôr fim ao *rock* tocado anteriormente. Tratava-se de um marco de fundação de uma nova cena, que viria com a chegada de outras bandas, como o Black Sabbath e o Deep Purple. O uso de camisetas com imagens teratológicas, calça *jeans* rasgadas, braceletes e outros acessórios marcou os fãs do estilo e contribuiu para que viessem a se tornar elementos de identidade e reconhecimento entre determinados grupos de jovens (JANOTTI JR, 1994). Conforme foi visto, esse tipo de indumentária foi muito influenciado pela onda *punk*, que foi surgindo juntamente com o *heavy metal* ao longo da década de 1970 e se proliferando ainda mais na década seguinte (FRIEDLANDER, 2008).

O uso de música erudita inserida na categoria *rock* foi outra forma de dizer que a sua música estava se desligando do cenário anterior e, então, caminhava por outras veredas, abandonado a música de garagem e transformando o cenário de execução em um espaço inesquecível para qualquer expectador. Essa forma quase de divinizar a música para ser algo bem escrito e bem executado parecia uma maneira de se sobrepor aos outros grupos. Tal atitude esteve na base do discurso do *heavy metal* como uma música diferente, trabalhada, bem produzida, estudada e refinada instrumentalmente. Conforme assinalou Janotti Junior, esse tipo de relação entre o *rock* e o erudito teve seu início com a banda Deep Purple, que chegou até gravar um de seus álbuns com a *Royal Philharmonic Orchestra* de Londres (JANOTTI JR, 1994).

As letras e propostas das primeiras bandas desse novo seguimento do *rock* não estavam tão voltadas para a crítica social ou para uma atitude rebeldia estética. Estas novas bandas queriam um espaço onde pudessem expandir sua criatividade, fosse nas letras das músicas ou mesmo no estilo de suas roupas, mas também para conquistar o mercado, mesmo que para isso viessem a fazer uso, por exemplo, da música dita erudita, a música clássica da elite.

O caráter mais rebelde do estilo estava em trazer para a cena musical o tema do sobrenatural, do ocultismo e da magia negra, que bandas como Black Sabbath haviam captado da literatura ocultista e filmes de terror. No entanto, esse tipo de atitude gerou muito mais do que a repercussão desejada e negativa, pois, se antes o *rock* era criticado por abordar rebeldia e contravenção, agora as bandas de *heavy metal* eram perseguidas pelo teor demoníaco contido em algumas de suas letras.

Apesar do crescente estereótipo do *heavy metal*, o gênero era muito mais diversificado do que se imaginava. Essas diferenciações não só eram afirmadas nas letras das músicas, mas no próprio visual dos seus seguidores. As bandas de *thrash metal*, por exemplo, produziam letras voltadas para denunciar a guerra nuclear e os perigos que poderiam levar à destruição da humanidade.

No Brasil, a segunda metade da década de 70 foi marcada pela expansão do público e da diversificação dos estilos musicais. Em grande parte, isso se deveu a expansão do mercado fonográfico no país. Conforme observou Vincente e Marchi (2014) esse crescimento veio acompanhado pela entrada de várias gravadoras internacionais como a Phillips, instalada desde 1960, mas também a WEA, braço fonográfico do grupo Warner, a espanhola Ariola. Essas duas últimas instaladas no país em 1976 e 1979, respectivamente. Percebendo a expansão desse mercado pelo interesse do maior grupo de comunicação, a Rede Globo de Televisão, criou em 1969 a gravadora Som Livre. No mercado editorial, o grupo Abril, maior do setor, responsável pelo lançamento de dezenas de revistas e coleções em fascículos, também iniciou, nesse mesmo período, incursões no mercado fonográfico nacional.

Atreladas à produção de discos, as emissoras de televisão passaram a promover muitos desses artistas por meio da aparição deles em programas televisivos. Além disso, muitas dessas empresas de comunicação passaram a lançar esses artistas e seus discos. Grande parte desse mercado tinha como foco artistas da Bossa Nova, mas também uma leva de artistas da MPB, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Rita Lee entre outros (WEINSCHLBAUM, 2006).

Os mega shows de artistas e bandas estrangeiras também passaram a fazer parte da cena musical nacional. Em 1974, no pavilhão do Morumbi, em São Paulo, teve início

a turnê de shows do roqueiro norte-americano Alice Cooper no país.¹¹ Com performances teatrais e maquiadas de temática fantástica de terror, os *shows* chegaram a ter público de mais de 120 mil pessoas. O artista ficaria conhecido como “aquele maluco da cobra” pelas suas performances exóticas utilizando uma jiboia em cena. Ele foi o primeiro artista do *rock* pesado americano a tocar na América Latina. A forma como o artista se apresentou nos momentos que antecedem sua performance demonstrava também que seu personagem não estava apenas no palco, mas fora dele. Ele precisava convencer que não se tratava de uma simples encenação, mas um estilo de vida. Assim, ele aparecia sempre nos jornais ou nos bastidores dos *shows* com sua cobra enrolada em seu corpo, procurando uma nova relação com o perigo e com a morte, explorando nesses uma dimensão lúdica.

Seus *shows* tinham performances que se assemelhavam a enredos de filmes de horror B. Nelas havia desde decapitações, aparições de vampiros e cenas com sangue. Eram utilizados também muitos elementos de ilusão mostrando a morte do próprio cantor ao vivo (LEÃO, 1997). Dessa forma o artista se cercava de simbologias que dessem ao seu personagem de palco um clima macabro e para isso fazia uso de sangue, pinturas corporais, indumentárias, cenários, bem como da própria música. Na época em que a turnê foi realizada, a grande mídia dava cobertura da agenda cultural nacional marcada pelos shows de humor de Ary Toledo e Costinha, de locais destinados à apresentação de grupos de samba, de show da cantora Elis Regina, de atrações musicais em bares e de apresentações de circo. Nesse sentido, o *show* do roqueiro norte-americano Alice Cooper apareceu como a atração mais falada de abril de 1974 no Anhembi, “onde ele mostrou sua guilhotina, suas cobras e toda a parafernália eletrônica”.

O jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo, apresentou uma imagem de Alice Cooper com camiseta e um chicote na mão e de calça preta. Em volta percebe-se cobras fazendo o contorno da notícia do caderno cultural “Divirta-se!”. Além disso, esta imagem aparecia associada a outros artistas populares do *rock* que antecederam a chegada de Alice Cooper. Para o jornal a imagem teatral que os artistas fizeram não era

11 Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/alice-cooper-pioneiro-dos-mega-shows-de-rock-no-brasil/>>. Acessado em 16/02/2016.

novidade, mas algo já comum no período. Alguns desses artistas, como David Bowie, procuravam estabelecer uma relação do *rock* com o teatro em suas apresentações.

O jornalista Ezequiel Neves, do Estado de São Paulo, descreveu a personagem Alice Cooper como um artista que “foge do belo”, explorando a dimensão do grotesco e do bizarro, da morte e do horror. Para Neves, o artista utiliza o teatro através das cenas de terror com atos violentos nas apresentações, dessa forma ele reproduz decapitações e torturas sanguinárias nos *shows* para atrair o público e vender a si mesmo como o baluarte de uma atração inovadora. Rasgar a bandeira americana, transvestir-se de bruxa, martelar bonecos na cabeça, jorrar sangue falso e jogá-lo público, tudo isso fazia parte do espetáculo. O próprio Alice era enforcado e eletrocutado, para ressuscitar em seguida e terminar seu *show* vivo. Cada disco era uma nova peça de teatro em que a personagem principal era o vilão imortal do Alice Cooper. Com isso, Alice queria falar que seu sucesso não viria do belo, mas sim do “insucesso”. Apesar de acreditar que o erro de alguns artistas foi acreditar no seu trabalho, ele diz que na verdade acreditar em nada é o melhor caminho. Assim, mostrava a destruição em seus *shows* de uma perspectiva atraente, encenando suicídios em vários momentos e criando uma atmosfera de medo, brutalidade, sofrimento e horror.

Alice Cooper deixou sua marca no país, pois muitas bandas nacionais passaram a inspirar-se em seu *visual shock*, tipo de visual que já era também adotado por outras bandas como a brasileira Secos e Molhados e a americana KISS. A banda mineira Sarcófago, de *Death Metal*, no final dos anos 1980, por exemplo, utilizava maquiagem inspirada no cantor norte-americano como uma maneira de chamar atenção e também de adotar uma estética mais sombria e mórbida. Neste sentido, a transformação do palco em um espaço visual chocante não era em nada uma tentativa tão inovadora. A teatralidade cênica era vivida como um texto no espaço dos *shows* e os discos criavam uma atmosfera horrenda através das capas dos álbuns.

Estes tipos de shows eram espetáculos que acabavam fazendo referência às apresentações há muito vivenciadas entre os finais do século XIX e início do século XX, mais ou menos até os anos de 1930. Em seus álbuns de estreia de 1973, a banda Secos e Molhados colocava em sua capa a cabeça dos membros da banda sendo servida em uma mesa. Já o KISS tinha uma teatralidade talvez um pouco próxima de um circo por utilizar sempre os rostos pintados mesmo em aparições públicas. Todas essas

formas representam um discurso onde o artista vive um personagem produzido para um público, para ser notado, ser ouvido, ganhar atenção. Tudo que envolvia a teatralidade cênica era vivida, até mesmo o estilo de vida fazia parte de sua representação enquanto figura pública.

Foi também neste mesmo período que o país presenciou a proliferação de bandas nacionais inspiradas no *rock* clássico, no *blues-rock* e no *rock* psicodélico, como o Made in Brazil, que faziam covers de Troggs e Kinks desde 1967, O Terço, A Bolha, Os Mutantes, O Peso, Bixo da Seda (gaúcha), Tutti Frutti (banda acompanhante de Rita Lee pós-Mutantes), Patrulha do Espaço (de Arnaldo Batista), Casa das Máquinas, e Vímana (de Ritchie, Lulu Santos e Lobão, de inspiração mais calcada no *rock* progressivo) (LEÃO, 1997).

As apresentações de Alice Cooper foram feitas ainda em um país marcado pelo regime autoritário que tentava desarranjar toda e qualquer organização sindical e estudantil, proibindo as greves e manifestações, chegando a prender, torturar e matar muitos líderes sindicais e estudantis. Assim, neste momento em que um ícone da música americana toca em palcos brasileiros a história da cena musical em São Paulo e no próprio país foi modificada. Até então havia no Brasil um cenário musical da MPB em que muitos artistas estavam ganhando notoriedade e faziam parte de uma geração de luta e contestação contra a ditadura, mas também havia nesta mesma década a vontade dos empresários brasileiros de importar cultura estrangeira, sobretudo norte-americana, para o país. Foi assim que a turnê de Alice Cooper se tornou a primeira de uma série que viria nos anos seguintes, como as das bandas KISS e Queen.

Com o tempo, “o garoto rebelde que curte *rock* pesado” que havia marcado os anos 70, foi dando lugar ao jovem que curte *heavy metal*: o *metalhead*, classificação passou a servir para qualquer tipo de tribo do gênero, permitindo que os apreciadores de cada subgênero pudessem se reconhecer e dialogar entre si.

Conforme foi visto neste capítulo, a partir da segunda metade do século XX, a juventude, que antes parecia um conjunto social indefinido, foi sendo influenciada a partir de mudanças profundas na sociedade. Nesse aspecto, um papel importante coube aos estilos musicais modernos como, o *rock'n'roll*, o *rock*, o *punk* e o *heavy metal*, entre outros. As modificações e os novos usos dos espaços urbanos estiveram ligados às transformações dos jovens, os quais foram se tornando sujeitos ativos de sua história,

modificando a ideia de que o uso do espaço urbano estava restrito ao adulto, como era visto anteriormente. Os cenários foram sendo modificados de acordo com a cultura e o envelhecimento de uma juventude que, da fase da adolescência se transforma em adulto, passando a frequentar universidades, protestar dentro do espaço público e buscar um novo lugar na sociedade, por meio das lutas pelos direitos civis, pela liberdade sexual, e contra as guerras.

Para as novas gerações que nasceram nos anos 1960, o final da década seguinte passou a ser visto como um período de crise e de conformismo. Nesse momento, houve a explosão de novos estilos musicais, como o *punk* e o *heavy metal*. Apesar da crítica aos valores ocidentais, como o cristianismo, e ao consumismo, os novos estilos foram capturados pela indústria cultural. Assim, inaugurou-se também a era dos grandes espetáculos internacionais e das performances prodigiosas. A indústria fonográfica atingiria picos nunca antes vistos e os jovens apareceriam cada vez mais como um grupo internacional.

Capítulo 2

A formação da cena *heavy metal* natalense

O interesse dos jovens brasileiros pelos novos estilos musicais dos anos 70, como o *punk* e o *heavy metal*, assumiu características e intensidades diferentes em diversas partes do país. Assim, antes de ser um fenômeno exclusivo dos grandes centros urbanos nacionais, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, ou mesmo algo ligado apenas às classes médias desses centros, os novos estilos apresentaram dimensões particulares de acordo com as experiências locais em que eles ocorreram.

Na Natal dos anos 80, a difusão do estilo *heavy metal* entre os jovens da cidade esteve ligada ao trabalho de uma loja de discos, a “*Whiplash Discos*”, de propriedade Luziano Augusto da Silva. A formação dessa nova cena musical se apresentou como meio de expressão de rebeldia juvenil na cidade, refletido novas inquietações sociais, culturais e políticas, que sobre muitos aspectos, como veremos, mostraram-se contraditórias. Em contrapartida, o surgimento da cena *heavy metal* foi acompanhada por reações mais diversas, que vieram refletir, em grande parte, os aspectos conservadores da maneira como a sociedade concebia a juventude.

2.1 O interesse pelos novos estilos: a escuta musical

Antes da década de 80, quando as lojas de discos começaram a se instalar na cidade, o *rock* ainda era um termo desconhecido por muitos lojistas, visto que sabiam apenas o nome dos artistas. O envolvimento pelo que estava sendo vendido era uma coisa secundária em que Elvis não era *rock*, ele era apenas Elvis, o astro dos filmes de cinema, assim como Beatles.

Outro fator que dificultava ainda mais a diferenciação dos artistas era a inexistência ou mesmo a precariedade das transmissões de televisão até meados da década de 1970. De fato, eram ainda as rádios as principais responsáveis em transmitir informação, esportes, entretenimento e música. Nos primeiros programas de rádio, como ABC de Ouro, ouvia-se *Beatles*, *I Want to Hold Your Hand* (PINHEIRO, 2009).

Só no final da década de 60, e mais especificamente na década de 70, que surgiram os primeiros programas de televisão e, com a TV Record, a Jovem Guarda.

Nas palavras de Reginaldo Hendrix, tudo começou com a Jovem Guarda, que foi como “Beatles mania brasileira”. O movimento teria surgido logo após a Bossa Nova. O *rock* brasileiro, baseado em versões de outros artistas, era constituído por algumas músicas em português, mas traduzidas do inglês. Celly Campello, Tony Campello, Jones Gonzaga, Nora Ney gravaram as primeiras músicas de *rock* no Brasil cantado em português. A música no “Balanço das Horas” é uma canção de *Bill Haley and His Comets, Rock Around the Clock*. A partir disso, foram surgindo Renato e seus Blue Caps e Roberto Carlos fazendo *rock twist*, até que se ouviu uma banda chamada “beátles”.

Reginaldo Hendrix conta que não entendia por que seus colegas falavam o nome da banda: Beatles. Para ele, naquela época não fazia sentido, pois “Ora um “b” com um “e” é “bea-tle, Beátles”: “*Eu não entendia o porquê se tava escrito diferente? né, só depois que eu vim a saber*”. A partir daí, como em uma enxurrada de novos grupos foram sendo consumidos por ele: *Rollingstones*, com a música *I can't get no satisfaction*, *Deep Purple*, *Led Zepellin*, *Rush*, *Black Sabbath*. Diante desses foi que ele percebeu uma renovação no que era o *rock* e passou a buscar mais bandas com uma sonoridade próxima a estas.

Em Natal, um programa de mesmo nome veio a ser apresentado pela Rádio Poti. Nele, que ia ao ar diariamente às 13h, muitas músicas de sucesso eram ouvidas antes mesmo dos discos chegarem às lojas da cidade. Aos poucos, o programa começou a se tornar popular entre adolescentes e pré-adolescentes (garotas e garotos) que se reuniam nas casas de quem possuía rádio, pois o rádio portátil não era acessível. Escutavam Bill Halley, Cely e Tony Campello, Carlos Gonzaga, Elvis, Beatles, Mamas and Papas, Rolling Stones, The Who, Renato e seus Blue Caps, Roberto Carlos. Nessas rádios, os ouvintes podiam participar do programa pedindo músicas e oferecendo aos paqueras, para tanto, garotas e garotos iam à rádio Poti com tal intuito.

Durante a década de 70, alguns jovens da cidade já haviam entrado em contato com os estilos insurgentes do *rock*, do *punk* e do *heavy metal*. No depoimento deixado por André Alves recentemente, ele recorda que foi nesse período em que passou a ouvir bandas como *Black Sabbath*, *Deep Purple*, *Queen*, *The Police*, *Led Zepellin*, *Iron Maiden* e *KISS*. O interesse despertado por esses novos estilos musicais ficou claro pela

intensidade da escuta musical, conforme lembrou o próprio André Alves em grupo do *Facebook* que se mantém com depoimentos de pessoas da cena em Natal nos anos de 1980/90.

Sou de novembro de 1975 e já em 1979, eu lembro que eu ouvia muito The Police... Eu e meu irmão gêmeo, Ricardo, ouvíamos muito "Every Little Thing She Does Is Magic". Ouvíamos tanto que o disco era arranhado nessa música (André Alves. Facebook Natal Assault).

Ainda em seu relato pessoal, ele lembra que foi por meio de seu irmão mais velho, conhecido posteriormente como Edu Heavy, que foi apresentado aos novos estilos musicais.

Em 1982 logo após a Copa, nós mudamos para uma casa em Candelária onde eu moro até hoje e ali tudo se desenvolveu, graças à influência do um irmão mais velho, Edu Heavy. Ele nos convidava a ir para seu quarto para ficarmos horas ouvindo Beatles, Erasmo e Roberto Carlos, Raul Seixas e outros. Eu tinha apenas 7 anos. Quando completei 9 anos ele já tinha 14 anos, começou a ouvir Heavy Metal e ficávamos horas ouvindo os discos de vinil que ele comprava praticamente toda semana (André Alves. Facebook Natal Assault).

Nesse período, a escuta de música ainda era bastante eclética, reunindo cantores como Erasmo Carlos e Roberto Carlos, bandas de *rock* como os Beatles, que tinha há pouco tempo anunciado seu fim, e novidades do *heavy metal*.

Diante disso, a figura de Edu Heavy foi importante não só para a formação do gosto musical dos irmãos mais novos, mas também de toda uma geração de jovens do período. Edu Heavy, como ficou conhecido pela associação com o novo estilo musical, foi o guitarrista de uma das primeiras bandas de *heavy* da cidade, a Sodoma. No entanto, devido ao acidente automobilístico em 1988, ele veio a falecer ainda muito jovem. Em virtude da influência de seu pai no meio jornalístico local, recebeu notícia e nota de falecimento no Diário de Natal. O corpo foi velado na escola Marista onde estudava naquele tempo. Familiares e amigos compareceram ao local devido à fama e ao reconhecimento que tinham para com ele.

Para muitos fãs do *heavy metal*, o primeiro contato com o gênero veio por meio da televisão, do disco de um amigo, fitas k7 emprestadas e gravadas, ou de revistas. Se pensarmos que, em sua maioria, iniciaram a ouvir os primeiros grupos no final dos anos 70 para 80, teremos muitas bandas que fizeram parte desta geração de *headbangers* em Natal; como eles mesmos citaram, bandas como *Judas Priest*, *Iron Maiden*, *Venom*,

Black Sabbath, Rush, Led Zeppelin, Grave Digger, Beatles, Slayer e muitas outras. Em virtude ainda do programa de televisão chamado Som Pop, muitos *headbangers* começaram a ouvir as primeiras bandas de *heavy metal*, como Iron Maiden. “Em 1983, assistia um programa de videoclipes chamado 'Som pop', nele tive o primeiro contato com bandas como Iron Maiden, mas ainda era tudo 'Rock' para mim” (Depoimento de Claudio Slayer, 2014). A identidade *headbanger* aqui ainda estava para ser fomentada pelas revistas e informações de discos e das primeiras rotulações que o *heavy metal* iria criar.

O Iron Maiden surgiu junto com a *MTV (Music Television)*, canal de televisão responsável por colocar *clips* musicais em sua programação, no início dos anos de 1980. Este meio foi também fundamental para formação e produção do *Rock* a partir dos anos oitenta. A era dos *videoclips* teve papel de reforçar o olhar devorador das imagens em movimento artístico e da visão múltipla que absorve os fragmentos ao seu redor, do seu telespectador: o olhar neobarroco do *Rock*. Tal meio também traz a volta de grupos da geração dos anos 70 e os coloca enquanto figuras atuantes dentro do cenário de grupos como Deep Purple, AC/DC Sabbath, Ozzy Osbourne, que, de alguma forma, eram bandas com anos de carreira, mas que estavam formando o seu espectro de importância enquanto clássicos do *heavy metal* e do *rock* no imaginário de muitos jovens.

Os canais de televisão, como MTV, e programas de outras emissoras, como o Som Pop, foram importantes para o desenvolvimento das identidades *headbangers* nos anos 80 e 90. Nos vídeos, uma prática bastante comum era colocar em suas partes apresentações ao vivo. Assim, houve durante este tempo espaços segmentados do *Heavy Metal* na mídia, como o Fúria Metal, programa produzido pela MTV brasileira, os videoclipes de *rock* pesado que geralmente utilizavam tomadas das turnês e eram, portanto, captadas ao vivo as imagens da banda simulando estar tocando seus instrumentos. Afinal, o apogeu das bandas de *Heavy* são os discos gravados ao vivo, existindo dentro do gênero uma grande procura pelas gravações piratas (não-oficiais) de shows (JANOTTI JÚNIOR, 1994; 62-63).

Músicas clássicas como *Heavy Metal Breakdown*, do *Grave Digger*, acabaram se tornando clássicas da banda, bem como para muitos jovens. *Judas priest* com *Breaking the Law*, *Iron Maiden* com *Prowler, Wharchild, Number of the Beast*; *Slayer* com *Die by the Sword e Black Magic*; *Black Sabbath* com *Paranoid, Heaven and Hell e Iron Man* foram e ainda são para muitos *headbangers* músicas clássicas que ganharam

fama nesse período da década de 1980. Elas servem ainda hoje enquanto um marco histórico do gênero musical. Foram ouvidas recém “saídas do forno” com as dificuldades que se havia na época, enquanto hoje tais barreiras são transpostas com um simples clique de um botão na Internet. As dificuldades e a superação disso deram aos jovens daquela época um tipo de poder que, no presente, já não existe mais. Ser *headbanger* hoje, para muitos depoentes, é um ato simples de dizer “sou headbanger, uso preto e camisa de banda”, mas, para outros, esta simples fala não configurava uma prática do grupo. Ser *headbanger* era colecionar discos caros e impossíveis de achar, ir às mais variadas lojas da cidade, como Musi-som, Modinha, Vox, Discall, Apple, e também aos sebos para “garimpar” discos mais baratos, por serem de segunda mão ou mesmo piratas.¹²

No entanto, no início, os ouvintes de *heavy metal* ainda não tinham ideia de como diferenciar uma banda da outra. Foi, posteriormente, com a observação dos artistas, por meio da identificação de um visual próprio para cada artista, que os ouvintes passaram a perceber a existência de elementos diferenciadores que podiam também ser associados à música de cada um deles. “Ai você tinha um pôster e abria ele e mandava fazer colagem e tudo né, e a partir daquelas figuras eu comecei a conhecer. Ai comecei a conhecer Beatles, e outras bandas melhores da época né, bandas com esse visual, isso foi mais ou menos em 81” (Depoimento de Dedê Thrash). Já Herval Padilha comenta que sua primeira vez foi um pouco diferente, mas que, na verdade, as nomenclaturas para ele eram todas inexistentes ainda, definiam-se apenas como bandas de “*rock* pesado”. Na escola militar em Parnamirim, uma cidade vizinha à Natal, ele foi percebendo que alguns jovens, mais velhos do que ele, já carregavam camisetas com estampas de bandas, como Deep Purple e Rush, e outros tinham jaquetas com símbolos bordados, os chamados *patches*, mas ainda sem saber como reconhecer aquilo tudo.

Essas bandas eram basicamente dos anos 70, como Deep Purple, Zeppelin, Rush e algumas já de *heavy metal*, Judas Priest, Venom e derivados. Essa eu diria que foi meu primeiro contato com o *heavy metal* propriamente dito, mas ainda sem saber o que era aquilo né que era uma facção do *rock* pesado. Tudo era *rock’n’roll*. Então ouvir Venom e Rush era tudo a mesma coisa, né? (Depoimento de Herval Padilha, 2016).

12 A Whiplash Discos, por exemplo, surge como ideia dentro de um sebo quando Reginaldo Hendrix conhecendo Luziano decidem abrir uma loja de discos especializada em *rock*. Como o capital para se abrir era muito, resolveram começar vendendo sua própria coleção e assim conseguir capital e clientela para abrir a loja física.

As primeiras informações, ainda que sem uma maior especificidade, eram parte do que iria compor o imaginário no *headbanger*. Mesmo que sem conhecer os artistas minimamente, tudo aquilo era o primeiro contato. Parte destas memórias foi revisitada a partir do momento que confrontaram seu passado com o presente diante de entrevistas. Sendo assim, o depoimento deixa a entender que antes era tudo *rock*, todavia, quando vão amadurecendo e conhecendo mais grupos, os rótulos e diferenciações começam a surgir. A partir disso, o questionamento de o que é *rock* e o que é *heavy metal* na memória do depoente se divide em virtude dessas institucionalizações do *heavy metal* e da maneira como cada grupo se reconhecia. Nesse sentido, o passado também pode ser ressignificado pela forma como os sujeitos pensam hoje. A aquisição dos “primeiros discos” passa a ter outra importância. Já não são mais “novidades”, “último lançamento”, mas uma “reliquia”, um “achado”.

Uma das primeiras coisas a chamar atenção é como os informativos das revistas e *zines* tratavam cada banda internacional como única e heroica. O sentimento pelo *heavy metal* se tornou uma relação amorosa dos sujeitos que, diversas vezes, era expressada com todas as letras. O *heavy metal* foi o primeiro amor de muitos, um momento de transformação de vida. Seja como um consumidor-esfinge diante da tela da televisão e, a partir disso, começando a se relacionar com o artista, seja olhando imagens que atestavam o teor magnífico, não verificado na obra original, mas dito pelos redatores das revistas e *fanzines*, e, que, de alguma forma, alteravam e subjetivavam as atuações dos grupos e bandas.¹³

Outro aspecto a considerar na música e na escuta musical dos anos 80 foi a difusão do videoclipe. Além dos *clips* de bandas e artistas, os shows gravados em vídeos passaram a oferecer um novo contato entre o músico e seus ouvintes e fãs. Alguns dos vídeos que faziam parte do *heavy metal* nesta época e que tocavam eram *Pyromania*, do *Def Leppard* (1983), *Tooth and Nail*, do *Dokken* (1984), *Metal health*, do *Quiet Riot* (1983), *Still Loving you* e *Rock you like a hurricane*, do *Scorpions* (1984), além de outras bandas também do *heavy metal* que tinham seus *clips*. Muitos dos *clips*

13 Consumidor-esfinge ao qual me refiro é aquele que passa horas na frente de uma televisão assistindo, vendo imagens e programas e, de alguma forma, fabricando novos sentidos. Este consumidor estático não pode alterar aquilo que olha diretamente, pois está afastado da tela e afastado do produto, sendo apenas um receptor. Porém, a partir do momento em que se coloca enquanto um sujeito consumidor, ele está ressignificando estas imagens e criando para si e para outros o seu artista (Certeau, 2013).

inicialmente mostravam diversas cenas dos grupos em *shows* ao vivo e também outra parte com atores dando uma conotação e sentido para as letras das músicas que estavam sendo tocadas. Nesse período, as primeiras bandas a serem ouvidas e conhecidas pelo público da cidade foram *AC/DC*, *Motörhead*, *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Saxon*, *Accept*, *Diamond Head*.

2.2 A escuta coletiva no espaço privado: assustados e *sessions*

Até o final da década de 70, em função das ausências de shows e eventos com bandas, os “Assustados” aparecem como alternativa de reunião e festejo para os jovens. Eram festas em que a pessoa que possuía um aparelho de som convidava os amigos para irem à casa de alguém dançar, beber e paquerar. Dessa forma, os espaços de encontro, de shows e de eventos, bem como todo o estilo de roupas e de falar dessa juventude iam sendo moldados, agregando novos vocabulários e hábitos onde a música teve sua parcela de influência.

A forma de vestir, o vocabulário e os hábitos dos jovens foram modificados pela influência principal dos Beatles e da Jovem Guarda, mas tudo tinha a ver também com ecos da geração beat de James Dean e Bill Halley, do visual de Barbarella, das motos Easy Rider. A reboque da revolução musical dos Beatles, surgiram em Natal as Boites Hippie Drive-in, “Psiu” e do Forte, a lanchonete Ki-Show, o “Barródromo”, o picolé Big Milk e o Poema Processo. A Ponta do Morcego na Praia do meio se encheu de artistas e mudou de nome, passou a se chamar Praia dos Artistas (PINHEIRO, 2009; p. 406).

Nos anos 80, em Natal, os espaços privilegiados da escuta do *heavy metal* eram as residências. As chamadas *sessions* funcionavam como um momento para se reunir e ouvir os novos discos. Funcionava também como um ritual em que a prática da escuta era a todo volume e simulavam os shows, batendo cabeça, pulando, cantando e bebendo. Estes momentos aconteciam em geral em residências familiares e eram acompanhados de comes e bebes, como batata fritas, refrigerantes e vinhos baratos. No depoimento dado por um dos participantes fica claro o caráter festivo e nada radical dos encontros: “Nós fizemos isso sim. Na casa do outro numa família que não era muito radical né. Movido a cerveja e batata frita. Os garotos, sei lá... Tinha batata frita cerveja, e quem comia carne levava a sua e comia” (Depoimento de Reginaldo Hendrix).

As *sessions* funcionavam também como um meio de escuta para aqueles indivíduos que não possuíam seu próprio aparelho de som. Esses podiam levar seus discos para serem compartilhados nas *sessions* com os demais convidados. Também era o espaço em que se podia ouvir discos raros e importados, de alguém que estava disposto a compartilhá-los entre amigos. Elas funcionavam ainda como um ambiente próprio para fazer novas amizades, trocar informações sobre música e oferecer um espaço musical para uma cidade que ainda carecia de apresentações musicais.

Segundo Cláudio Slayer (2014), era também um momento de “ritual” para muitos serem “iniciados” dentro da cena e se fazerem aceitos. Aconteciam geralmente de uma a três apresentações por ano e, em função da raridade dos shows, surgiram as *sessions*. Um encontro de todos vestidos a caráter com jaquetas, camisas de banda, calças rasgadas, para ouvir LPs na casa de alguém, em que agitavam como se estivessem nos shows daquelas bandas que tocavam no som no último volume. Ali foi também onde muitos tiveram contatos com LPs importados, conheceram outros *headbangers*, funcionando quase como um “culto secreto” que representava uma porta de aceitação da cena. Neste sentido, estar em uma *session* era mais do que ir para uma casa de amigos ou conhecidos, era um momento que tornava o sujeito parte de um grupo. Ele tinha o sentido de transformar a pessoa que ouvia em um membro, assim, por meio das *sessions*, o espaço privado era transformado, momentaneamente, em um espaço de identidade coletiva.

Muitas destas festas aconteceram na casa da mãe de Mitchell Pedregal (2016) que ficava próximo onde hoje é o CEASA. Com o tempo, a festa acabou tornando-se uma prática muito comum entre os *headbangers* e se constituindo verdadeiras festas de garagem onde bandas também se apresentavam.

Teve tanto evento de metal, que chegou a tocar banda de metal, na garagem da casa dos meus pais. E não é por que os pais viajavam e faziam festa. Eu me lembro que até recentemente, um amigo meu: 'rapaz, eu ficava espantado que eu dizia, o pai de Mitchell chegou agora, 'não sei o que mais lá', aí tá rolando a festa'. Ai eu dizia: 'não, ele estava dormindo e acordou agora para ir trabalhar'. 'Ah, ele estava aí, enquanto a festa rolava'? 'Estava'. Então, quer dizer, era muito bem aceito. As festas lá na casa ficaram tão famosas, dentre os amigos, e até fora, que uma vez Macallis, que era uma das figuras bem conhecidas na época, morreu até fazendo zoeira atrás... pegando

morcego¹⁴ em Ônibus. Morreu atropelado (Depoimento de Mitchell Pedregal, 2016).

As festividades, apesar de ganharem indícios de serem abertas, eram fechadas aos amigos mais próximos. Alguns membros da cena *punk*, por exemplo, chegaram à porta da casa querendo saber o valor do ingresso para entrar. Quer dizer, não se pretendia ter ali um show de *heavy metal*, mas, a partir do momento em que o lugar começa a ser modificado pelos sujeitos, torna-se um espaço diferenciado para aqueles que o utilizam e, assim, ressignificam seu uso. Uma garagem deixava de ser um espaço apenas para a guarda dos carros para ser utilizada como espaço de cultura, como palco para apresentação de bandas (CERTEAU, 2013).

Estas festas, ou eventos, foram durante muito tempo parte do entretenimento da cena *heavy* natalense. Elas demonstram ainda ter sido um tipo de mobilização conjunta onde cada membro levaria também alimentos e bebidas, caracterizando assim o que Mitchell Pedregal entendia como “festa americana”. Para ele, a palavra *sessions* escapa da memória, já festa americana era a definição estabelecida entre o grupo.

Contudo, podemos perceber que houve, sim, dois momentos para esta prática e uso do espaço privado. Em um primeiro momento, os *headbangers* iam para uma determinada casa, só que, com o tempo, a ida já não se tornou suficiente e seus membros decidiram montar uma estrutura de som para tocar, caracterizando-se, assim, de *sessions*.

Sessions vem do inglês “seção”, ou momento de apresentação sem compromisso do artista musical. É um termo técnico que se assemelha a um ensaio, mas que todo aquele que souber tocar pode fazer parte de maneira improvisada. Dessa forma, o improvisado do espaço e do momento ganhou um sentido novo e preencheu uma lacuna para estes jovens.

2.3 O espaço de difusão do heavy metal: as tevês e as rádios

Um dos principais eventos divisores de água da escuta musical *heavy metal* foi a realização do *Rock in Rio*. Por meio da televisão, muitos telespectadores tiveram pela

14 Ato de se pendurar na traseira do ônibus enquanto ele se desloca, como forma de pegar carona.

primeira vez a oportunidade de assistir à apresentação de sua banda favorita, ou conhecer novas bandas e artistas. Andrea Regis conta que, na primeira vez, foi como uma hipnose devido ao show das apresentações do Rock In Rio:

Em 1985, aos 11 anos, assisti hipnotizada as performances televisionadas do primeiro Rock in Rio. Cerca de uma ano e meio antes, ainda criança, o Kiss me chamara a atenção para o *Rock* Pesado de modo irremediável. Das bandas que tocaram no Rock in Rio o Iron Maiden estava tocando no evento, as músicas de maior sucesso até o Power Slave que tinha sido seu último lançamento até então. As músicas de maior repercussão eram *Number of The Beast*, *Hallowed be the name*, *Run to the Hills*, *The Trooper*, *Rime of the Acient Mariner*, *Aces Hight*, *2 Minutes to midnight*, músicas que até hoje são tocadas em shows da banda (Depoimento de Andréa Regis, 2016).

Já Claudio Slayer (2014) demonstra que também foi por meio da televisão seu primeiro contato. Ele conta que, em 1983, ao assistir um programa de videocliques chamado “Som pop”, teve o primeiro contato com bandas como Iron Maiden, mas que, para ele, tudo ainda era “*Rock*”. Foi no fim daquele mesmo ano que pediu de presente um disco do Kiss aos seus pais, o “*Creatures of the night*”, influenciado pela primeira vinda do grupo ao Brasil. Luís Claudio lembra que seu contato inicial com o *heavy metal* foi justamente com este mesmo programa:

Eu assistia um programa quando eu tinha uns 9 anos, um programa chamado Som Pop. Era um programa da TV Universitária, que chamava-se Canal 5, e esse programa passava rock and roll em geral, desde aquele rock mais “mela cueca”, como a gente chama, aquele rock mais baladinha, até uma coisa mais pesada como Iron Maiden ou Black Sabbath, então rolava isso aí nessa época, e eu comecei a escutar através da televisão, eu conheci o rock através da televisão (Depoimento de Luís Claudio Calixto Júnior, 2016).

Estas bandas, assim como outras, foram algumas das que tocaram no festival *Rock in Rio*, sendo televisionado pela mídia e recebendo inclusive cobertura do evento em revistas de circulação nacional, como a *Veja*. Em 1985, num caderno especial, a revista mostrou algumas das bandas que iriam se apresentar, além dos palcos, das roupas que seriam usadas durante o evento, assim como as grifes que estavam vendendo-as.

Além da divulgação feita pelas revistas de circulação nacional, havia na cidade de Natal um programa na Rádio Poti dedicado ao *heavy metal*. O programa, chamado Metal Pesado (1985), era feito por Edu Heavy, Raniere Barbosa e Gilvan Rato. Nele, bandas de todos os tipos de *heavy metal* tocavam. Ainda nesse contexto, a Rádio

Tropical chegou a realizar um programa similar chamado *Revolution*, porém, pouco foi dito pela historiografia sobre tais programas ou da importância das rádios para a cena.

É certo que, enquanto se tocava no som o *heavy metal*, nas rádios, no período da década de 80 e 90, estavam tocando o *rock* dos Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Engenheiros do Havaí, Legião Urbana, Titãs, Biquíni Cavadão e muitas outras. Além deles, tinham também músicas mais populares e dançantes, como a Lambada e o Forró. Já a MPB se misturava juntamente com o rock em diversos programas, tanto de rádio como de televisão. Já no período de meados da década de 90, o axé e o pagode eram as músicas que mais figuravam nas rádios. Anderson Soares, que fazia parte da cena punk naquele tempo, lembra que foi chamado para apresentar um programa na rádio chamado Arte Fecunda, o qual se dedicava a apresentar música alternativa e fazer entrevistas com artistas e bandas locais da cena alternativa. O que ele relata é o dizer de alguém sobre as suas músicas não serem bem aceitas pelo público de Natal, pelo fato de que não são dançantes e que pudessem ouvir na praia tomando uma cerveja com os amigos. Após oito edições, Anderson Soares decide terminar seu programa. (Depoimento de Anderson Soares).

2.4 A formação de bandas de heavy metal natalense e os eventos (*shows*)

A escuta das novas bandas veio não apenas influenciar o gosto musical das pessoas, mas todos aqueles que sonhavam em montar sua própria banda. Desde a década de 70, algumas bandas da capital já se apresentavam em colégios, como o Marista. The Shoulters se transformou em Gênios e depois em Impacto Cinco, tocando aos domingos no ABC Futebol Club e em festinhas de aniversário. Depois, vieram as bandas The Jetsons, Os Vândalos, The Funtos, Os Terríveis, Os Primos, Os Infernais, As Luluzinhas (banda de mulheres), Sempre Alerta. Começaram também os primeiros festivais no Sesc, no Palácio dos Esportes, no Estádio Juvenal Lamartine e na Assen, trazendo também artistas da Jovem Guarda, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia.

Mitchell Pedregal, em depoimento, fala como sua primeira banda começou ainda com instrumento emprestado de outras bandas. Primeiramente, juntava-se dinheiro e compravam as guitarras, que eram os instrumentos mais populares de se encontrar. Muitas vezes, elas eram de segunda mão, de pessoas que moravam em outros estados,

como foi o caso da adquirida pelo próprio Mitchell Pedregal: “minha primeira guitarra, e dei a sorte de a minha primeira guitarra ser do cara do Harpia (banda nacional), que até então, eu não sabia nem o que era, mas no contato, através de carta, né, que não tinha telefone” (Depoimento de Mitchell Pedregal). Quando chegava o momento de formar a banda e começar os ensaios, os espaços para isso eram inexistentes praticamente, o que levavam muitos a ensaiarem em suas casas com a permissão dos pais. Outro aspecto era a dificuldade de se conseguir a bateria, visto que, por ter muitas peças, tinha uma aquisição mais complicada devido ao transporte.

Agora os ensaios eram assim: uma vez eu fui ensaiar, quando eu formei minha primeira banda, que era o *Trasher*, com R no final. A gente ia pegar... eu lembro que o baterista ia pegar o bumbo, só o bumbo, na casa de um colega, emprestado; aí ia pegar chimbau¹⁵ em outra casa; ele ia pegar o cabo num cara. Um pedal, que era analógico, num canto e outro noutro. Eu só tinha minha guitarra. Então era tudo assim. Eu me lembro que a gente vinha de ônibus, carregando bumbo na cabeça, outro carregando o saco com os cabos. Então, era tudo assim, era um gato pingado, pegava pedacinho do instrumento. Não tinha: “eu tenho essa bateria”. Hoje em dia os caras têm a bateria toda, eu alugo uma bateria. Antigamente você ia pegar o bumbo, “rapaz eu não tenho a bateria, eu só tenho o chimbau” ou então... aí tinha que pegar as coisas em outro canto. Na minha época, nos meus primeiros ensaios, foi tudo emprestado ainda. Até o cabo era emprestado, você tinha dinheiro para comprar uma coisa, não tinha mais nada. Então, a gente usava assim. E canto para ensaiar, não tinha. Era horrível. (...) Os ensaios eram num quartinho mesmo. Um quartinho atrás da casa, garagem. Minha mãe, super boa uma vez, deixou o próprio *Sodoma*, que tinha condições de ensaiar, mas às vezes não tinha local, na época não tinha estúdio ainda, ensaiou na sala lá da casa dos meus pais. Minha mãe chegou: “não, pode ensaiar”. Cara, foi a felicidade total do mundo. Agora foi uma zueira. Para você ver como não tinha, o próprio *Sodoma* uma vez ensaiou na sala da casa dos meus pais. Minha irmã era pequenininha, vinha e olhava assim... Acho que foi a partir daí que ela começou a Karen, o contato sabe?! (Depoimento de Mitchell Pedregal, 2016).

A banda, para ensaiar, precisava se unir para buscar cada parte dos equipamentos necessários e, assim, dirigir-se ao espaço do ensaio. Pedregal conta ainda que todos de sua banda e de algumas outras queriam apenas tocar e fazer shows, mas que não era uma vontade de projeção, e sim um passatempo de adolescente. No final dos anos 80, a cidade de Natal ainda não oferecia aos jovens muitas oportunidades de entretenimento e estes pequenos momentos eram uma forma de lazer, que muitos encontravam por meio da música.

Muitas vezes, as bandas não tinham os instrumentos nem para tocar nos *shows* e acabavam pegando emprestado de outras. A banda Devastação, por exemplo, em um pequeno cartaz distribuído nos *shows* atestava que não tinha e que usava uma emprestada: *Devastação é a semente tharshcore, lançada no mais escuro underground sem equipamento e com instrumental emprestado (Release Devastação)*¹⁶. Ou seja, era tão comum a ponto de a banda utilizar isso como lema.

Já em outro evento, Pedregal relata também que teve que pedir instrumento emprestado à banda *Grafith* em um festival da ASSEN e que tal prática era bastante comum entre as bandas. O *Grafith* tocava e, em seguida, haveria um intervalo de sua apresentação, nisso, entrou a *Metal Diners*, do Mitchell Pedregal. “E eu me lembro que nesse dia, o *Grafith* chegou: 'ah, já tem a galera do metal aqui, vamos encerrar aqui com um especial para vocês', aí tocou Black Sabbath, Deep Purple. O próprio *Grafith*” (Depoimento de Mitchell Pedregal, 2016).

No segmento *heavy metal*, as primeiras bandas locais só começaram a se estabelecer a partir de meados da década de 80. Em parte, impulsionadas pelo crescimento da cena na cidade, em parte, pelo sucesso de bandas nacionais, como a *Metálica* e a *Sepultura*, e pela divulgação da mídia por meio da televisão e das rádios.

LPs Split, como *Overdose*, do *Sepultura*, tiveram um grande sucesso e repercussão nacional. Tratava-se de um projeto da Cogumelo Records, uma loja que se tornou um selo independente que daria destaque ao metal no país e, principalmente, ao de Minas Gerais. Essa gravadora lançaria o disco *Warfare Noise I* com as bandas e suas faixas respectivamente: *Chakal - Cursed Cross* e *Mr. Jesus Christ*; *Mutilator - Believers of Hell* e *Nuclear Holocaust*; *Sarcófago - Recrucify, The Black Vomit* e *Satanás*; *Holocausto - Destruição Nuclear* e *Escarro Napalm*. A banda carioca *Dorsal Atlântica* dividiu o espaço do álbum com a *Metalmorphose*, ambas mais tarde se apresentariam em Natal.

Outras bandas ganharam muita notoriedade no cenário nacional e até internacional, como a *Slayer* e a *Metallica*, que começaram suas carreiras nas coletâneas da *Metal Massacre* com as músicas *Hit the Lights* (1982) e *Agressive Perfector* (1984), respectivamente. Posteriormente, o *Metallica* e o *Slayer* lançariam os álbuns *Kill 'Em All* e *Show no Mercy*, sendo, portanto, estas coletâneas importantes para a divulgação de

16 Release é uma apresentação da banda.

muitas bandas. A exemplo de outras, a banda *Iron Maiden* teve também suas músicas *Sanctuary* e *Wrathchild* na coletânea *Metal for Muthas* (Christe, 2010). A ideia de coletâneas era uma prática bastante comum e, em sua maioria, o custeio da produção era pago pelos integrantes das bandas, pelo menos a nível nacional, como foi o caso da *Whiplash Attack*, de Natal. Os *splits albums* foram e ainda persistem nos dias de hoje como forma da banda apresentar uma música ou duas dividindo espaço com várias outras de uma cena local; a exemplo, foi lançado no ano passado a *Natal Metal Compilation III* com diversas bandas da cidade.

Tais práticas da música independente acabaram se tornando um discurso do “*underground*”, que vinha reforçar ainda mais o perfil do novo meio musical, longe das grandes gravadoras e da produção destinada ao grande público. Dessa forma, os grupos preferiam não se submeter às gravadoras maiores, pois entendiam que elas iriam descaracterizar todo o esforço do conjunto, modificando sua música. Na ideologia dos novos músicos, a fidelidade ao tocar uma música por prazer estava acima do dinheiro e da fama que se ganhava (CAMPOI, 2010), discurso que circulava com muita força pelos *fanzines* e revistas importadas das décadas de 1980 e de 1990, em que perpassava a ideia de combater o “falso metal”, os verdadeiros adoradores e o meio *underground* enquanto um espaço de nicho fechado longe da popularidade midiática.

Além da Sodoma, outras bandas de *heavy metal* insurgiram no período, como a *Crosskill*, composta pelos integrantes Marcos André e Vinicius, na guitarra, Marcos Aurélio, na voz, Erinaldo, no baixo, e Jucian, na bateria. Era uma banda voltada para o *heavy metal* progressivo. Já a *Hammeron* definiu-se como de *Thrash Death* e era composta por Mitchell Pedregal e Kaio, na guitarra, Vinício, no baixo, Páris, na bateria, e Luziano, no vocal. A *Auschwitz*, banda de *Death Metal*, tinha como membro Aleksej e Paulo, na guitarra, Wellington, na bateria e no vocal, e Dennis Stefanini, no baixo. A banda *Deadly Fate* foi composta por Onofre Neto e Oruam, na guitarra e no vocal, Janilson, no baixo, e Ricardo, na bateria.¹⁷

Essas primeiras bandas locais tocavam como se fossem parte de um mesmo movimento da música. Apesar de se diferenciarem em estilo e som, os espaços eram poucos e de momentos escassos. Nesse sentido, os eventos eram plurais por permitir

17 Destas bandas, a única que ainda está em atividade é o *Deadly Fate*, que lançou em 2000 o disco *Shine Again* com 11 faixas autorais e em 2004 *Secret Land*. Participou ainda de uma coletânea em 2005 a *Brasil Alternativo 5* (Alves, 2016). A banda *Crosskill* também chegou a gravar um disco em 1991, o *Escape into Fantasies*.

que vários estilos do *rock* confraternizassem em um mesmo ambiente suas apresentações.

O Festival da Mocidade, por exemplo, teve a presença de diversas bandas da cidade e de fora do estado. Nos dias 3 e 4 de outubro de 1985, apresentaram-se na Cidade da Criança os mais variados estilos, encontrando-se bandas como Impacto Cinco, de *Rock Progressivo*; Mário e Ponte Metálica, Babal e a 30a banda, Cantocalismo, de *Rock Progressivo*; Reinaldo Azevedo, de *Frevo Progressivo*; Petit das Virgens, de *Rock balada*; Cacá e Overdoses, de *Rock Country*; Alcatéia Maldita, de *Rock Salada*; Cabeças Errantes, de *Rock Progressivo*; e Fluídos, de *Rock Alternativo*. As bandas de fora do estado foram Jorge Veras, de *Rock Urbano*, de Recife; Mona e Emoções Perigosas, de *Rock Blues*, de Fortaleza; Latim em Pó, de *Rock Progressivo*, de Fortaleza; Vógame e Metalmorphose, de *Heavy Metal*, ambas do Rio de Janeiro. Este festival ocorreu justamente no ano em que houve o *Rock in Rio*. Por influência ou não, muitas bandas se apresentaram nestes dois dias, em que a organização colocou mapa do espaço onde seria o palco, banheiros, alimentação e todo o trajeto que se poderia fazer dentro do local.

Foi ali que Mitchell Pedregal pode conhecer Luziano, dar seu primeiro gole de bebida alcoólica e participar da cena vendo seu primeiro *show* de *heavy metal* na vida. Como uma encenação, um caixão de papelão era passado pelas cabeças do público até chegar ao palco, onde o vocalista da banda Metalmorphose cantou de dentro dele mesmo.

Essa encenação da morte e renascimento em muito lembra os primeiros contatos que os *headbangers* tiveram com a música. E há ainda o fato de usarem o preto como renascimento. Esta cena que foi feita fruto de uma interação do artista com o público lembra também os *shows* de Alice Cooper, o qual, como dito no capítulo anterior, morria e ressurgia no palco. Tal momento demonstra como a cena *heavy metal* tem características fantásticas e teatrais, em que existe um texto, personagens e um cenário capaz de produzir momentos simbólicos (GUINZBURG, 2007).

Além desses, os *shows* e eventos que ficaram marcados na juventude dos anos 80 e 90 ocorreram na ASSEN, no Palácio dos Esportes, no Ginásio do Atheneu, na Festa do Boi, com a apresentação da banda Sodoma, e no Conacan. Dentro destes eventos e espaços, tanto bandas de metal como de *punk* ou de *rock* tinham espaço no circuito de *shows*. Em geral, os grupos entravam em acordo para que pudessem fazer

festivais dedicados ao *rock* de maneira geral, visto que não existiam muitas bandas ativas. Assim, os grupos, sendo plurais nestes eventos, chamavam pessoas de diferentes cenas, aumentando a expressividade de público que era baixa se fossem apenas do *metal*, do *punk* ou do *rock*. A atividade destas bandas estava ligada ao fato de possuírem certa prática de tocar e ensaiar. Dessa forma, as bandas também acabaram criando um tipo de irmandade para que houvesse uma expressividade em números do público nas apresentações.

No final dos anos 80 os shows eram escassos, dois ou três ao ano. Alguns dos mais marcantes aos quais compareci à época foram os da Metralion, banda carioca que tocou ao lado da local Sodoma e Viper, de São Paulo, que tocou com as natalenses Auschwitz, Lótus Negra e Horus. Os dois eventos aconteceram no Centro de Turismo. Já no início da década de noventa, surge um local que abrigaria inúmeros *shows* de Metal por vários anos, a ASSEN. Tanto, bandas locais, em apresentações que ocorriam com intervalos de tempo menores, quanto bandas de grande porte nacionais, como a Dorsal Atlântica, conheceriam o palco desse local. Um dos melhores diante da precariedade típica do movimento artístico incipiente na cidade. Eventos esporádicos também aconteceram no ginásio de esportes do Colégio Atheneu, no Palácio dos Esportes, na boate Rocambolé (ainda na década de 80), na boate Apple, no ginásio da Cidade da Esperança, no Teatro Sandoval Wanderley, dentre outros. O número de pessoas nunca foi de causar espécie. Sempre acanhado em comparação às apresentações de artistas *mainstream* ou populares locais de outros estilos musicais. O público, em sua maioria, era de aficionados. A energia que pairava nesses encontros é difícil de descrever, somente que viveu pode testemunhar com propriedade. Estávamos em meio a 'nossos iguais', comungando uma experiência que somente nós parecíamos entender e dar o devido valor (Andréa Regis).

A banda Sodoma em 28 de janeiro de 1988 se apresentou no Centro de Turismo às 21h junto com a banda Metralion, do Rio de Janeiro. Tal evento foi chamado de Decibéis Metálicos, que contou com a participação da banda natalense Horus. O patrocínio e o apoio vieram das Rádios Poti, da 96 FM, do Jornal Diário de Natal e da Uruassu Editora LTDA. Estas informações que constam no ingresso do evento mostram também as duas bandas principais que iriam se apresentar naquele dia.

Bandeiras negras das duas bandas foram erguidas no palco simbolizando a apresentação. Este e muitos outros eventos da cidade recebiam um público acanhado, porém, expressivo. O número de homens sempre foi maioria, mas mesmo assim contava com pequenos grupos de mulheres. Algumas delas estavam ali por que gostavam, outras eram curiosas ou namoradas, o fato é que as mulheres não se faziam muito presentes na cena.

A banda Sodoma, de Edu Heavy, parece ter sido uma das muitas bandas que foram criadas na cidade no período. Já neste mesmo ano seria promovido na cidade o primeiro encontro reunindo bandas de estilo *heavy metal*. O *Festival Metal em Natal* realizou-se no Centro de Turismo e contou com a participação de bandas como a paulista Viper e seu jovem vocalista André Matos e as bandas locais Horus, Lotus Negra e Aushwits.

Para a realização do evento, tiveram o patrocínio da loja de instrumentos Somatel Eletrônica, Ciranda Brinquedos, Lanches Pecado da Gula, Servibrás Eletrônica, Curso Objetivo, Mac Point Surf Shop e Atlas Musculação. Receberam ainda o apoio e colaboração da Gráfica Real, Lainas Place, FM Tropical, Semitur, Opeste Skate Surf Shop, Pittsburg Sanduiches e Whiplash Discos. O Lainas Place era uma pousada, talvez tivesse sido responsável pela hospedagem da banda em Natal, assim como a Semitur, empresa de turismo, pelo traslado da banda. Estas informações foram retiradas de imagens e cartazes que circularam pela cidade. A venda de ingressos foi feita pelo Pittsburg Sanduiches e pela Whiplash Discos. Destes eventos, muitas fotos das bandas no palco foram tiradas e guardadas, sendo posteriormente colocadas no blog de Mitchell Pedregal (rockinnatal.blogspot.com), cedidas por Andréa Régis.

Percebe-se também, que no ano de 1988, esses dois eventos ocorreram, apesar de que no Decibéis Metálicos apenas duas bandas fizeram parte da apresentação, enquanto que, no segundo, foram cinco bandas. Em ambos os eventos, houve apoiadores e patrocinadores, entretanto, para o segundo, o número de participantes cresceu, levando a crer que o *heavy metal* estava crescendo em Natal. Mesmo que o Festival Metal, na cidade, tivesse um número maior de bandas e participações, essa união teve importância na sua realização, visto que, no primeiro, onde só havia as bandas Sodoma e Metralion, o apoio e patrocínio foi menor. Outro fator é que muitos desses eventos, enquanto Edu Heavy era vivo, eram patrocinados pelo seu pai, o qual tinha uma influência na cidade por ser diretor do Diário de Natal e a sua mãe, dona de uma gráfica em Candelária. O Decibéis Metálicos, por exemplo, foi patrocinado pela família de Edu Heavy, que era de classe média alta.

Existia naquela época um respeito e incentivo às bandas, como se pode ver em dois eventos feitos por jovens, em que vários empresários da cidade fizeram parte colocando sua marca na divulgação desses *shows*. Nos poucos espaços que se tinham para fazer propaganda, como a Festa do Boi, entre outras, tanto as bandas como os

patrocinadores se juntavam para ampliar seus negócios e isso, de uma forma ou de outra, também ajudou as cenas e os grupos musicais da juventude a ter acesso ao entretenimento.

Em 1991, houve outro acontecimento importante da cena *heavy metal* natalense, o lançamento da coletânea "Whiplash Attack Vol.1". A ideia foi encabeçada por Luziano, por meio do selo Whiplash Discos. Tratava-se de uma iniciativa que visava lançar para um público mais amplo a produção musical *heavy metal* de bandas locais. No Lado A do disco, tinham as bandas Crosskill e Hammeron com duas músicas cada (*Echos of Reality, Pointed Past; Chernobyl e Human Image*, respectivamente). Já no Lado B, as bandas Auschwitz, com três músicas, e Deadly Fate, com duas (*Days of Death, Alcoholic Despair, Suicide Obligation; Beyond the Sea Across the World, Black Helmet*).

Tratava-se de um projeto que envolvia as referidas bandas. Com os custos rateados entre os participantes, a coletânea foi a forma encontrada para divulgar os trabalhos dos jovens músicos e o estilo *heavy metal*. "Depois saiu em jornal, saiu em TV. Foi muito bem divulgado. Hoje em dia esse vinil existe até em sites da Rússia, da Alemanha, até hoje ainda tem" (Depoimento Mitchell Pedregal, 2016).

A partir de meados da década de 90, estas bandas já não gravavam mais, pois, com a modernização da informação, os CDs acabaram se tornando a tecnologia de difusão das músicas. Contudo, alguns tipos de gravações e difusão, como as fitas cassete, parecem ter sido uma forma barata de distribuição, haja vista que tais bandas listadas sobreviveram com seu material todo gravado em fitas.

Apesar da coletânea Whiplash Attack ter em seu título "vol I", ela não chegou a lançar o volume 2. Segundo Reginaldo Hendrix, o intuito de Luziano, mentor do projeto, era por meio desta produção fonográfica lançar cada vez mais bandas com o selo da Whiplash Discos (Whiplash Records) e ampliar cada vez mais seu negócio. No entanto, devido à morte prematura de Luziano, em 1993, o selo não foi para frente. Ainda segundo Hendrix, o falecimento do Luziano, vítima de uma leucemia, causou uma série de problemas financeiros para a empresa, sobretudo pelas dívidas deixadas por ele com os fornecedores de discos. Reginaldo lembra ainda as dificuldades que passava para conseguir vender os produtos importados:

Tínhamos um contador, porque precisava de um CNPJ e a loja foi legalizada. Com muitos esforços e tivemos o governo como sócio indesejado né?! O governo brasileiro, entra governo sai governo, entra pessoas sai pessoas, ele é muito predador. E eu o acho muito predador, e o próprio nome imposto, ele é imposto à gente né? E ele é um imposto que está demasiado. Eu sou favorável ao imposto, mas que ele é devido, mas que você tenha condição de gerar honestamente e gerar o imposto. Mas o que vemos aqui é que eu sou obrigado a pagar o imposto naquela alíquota e não vemos um retorno nessa proporção. E o nosso senador, Garibaldi, ele foi muito criativo no sentido de satisfazer os interesses pessoais dele criando um imposto antecipado. O lojista compra o produto em outro estado porque não tem ele aqui, e você antes de vender o produto, já compra no preço atacado escolhendo e selecionando e ficando já sem dinheiro, e esse material vem nos trâmites normais e a secretaria de tributação retém (a mercadoria) e diz que eu tenho que pagar o imposto antecipado. Eu não vendi nada e já tenho que pagar antecipado? Quer dizer, um sócio indesejado. Porque até a boia é cobrado o imposto, não existe um bônus porque têm uns que vão boiar, você não vai vender todos, né, isso não é ouro. Então tem uns que ficam encalhadinhos, né. Por isso é muito indesejável. Então ele implantou aqui um imposto antecipado, uma coisa muito cruel. E eu acho que essa alíquota, essa não, as alíquotas estão altíssimas, elas penalizam ao invés de incentivar ou motivar para que o empresário possa produzir mais impostos. Ai ele fica desestimulado. Ele tem até que ser desonesto para fugir dessa ganância pecuniária. Agora isso é em âmbito municipal, estadual e em âmbito federal. Compre um produto de segunda mão importado que não tenha fabricação no Brasil e veja (Depoimento de Reginaldo Hendrix, 2016).

Este depoimento demonstra as dificuldades do lojista em questão de se manter dentro do mercado. Seus produtos eram de segunda mão, mesmo os importados, e ainda assim enfrentavam o governo e sua carga tributária. Talvez pela proximidade que os depoentes tinham com Luziano e Reginaldo, eles acabavam sabendo dessas barreiras das quais ele fala, e sentiam as dificuldades na pele ao tentarem comprar seus discos preferidos. Dessa forma, as gravações piratas acabaram se tornando uma alternativa acessível ao consumidor. Listas eram feitas e deixadas no balcão da loja para que o cliente tivesse suas escolhas atendidas. Além disso, muitos *fanzines* e conhecidos, com os poucos discos que dispunham, gravavam para seus amigos e interessados, configurando aí uma rede de troca mais barata, que foram as fitas cassete.

Mesmo que tenham tentado progredir com a loja, a ponto de chegar a uma gravadora ou selo, a Whiplash Records teve uma vida curta devido à morte de Luziano. Foram lançadas nove bandas, sendo cinco LPs e quatro compactos. Além do Whiplash Attack vol 1, a gravadora conseguiu gravar discos de bandas de outros estados.

A coletânea Whiplash Attack não foi a única na cidade. Em 1993, bandas também do *rock* independente da cidade decidiram realizar um disco com várias bandas no mesmo formato, os chamados *split albums*. De nome Identidade, as bandas Alfândega, Carbono 14, Florbela Espanca, Movement e Velvet Blues, gravaram 10 faixas pela gravadora Musicália. Ainda neste mesmo ano, a banda *punk* Discarga Violenta teve seu disco Dada composto por 10 faixas; e, ainda entre as décadas de 80 e 90, tivemos Lóla (artista solo), Impacto Cinco, Fluidos, Cantocalismo, Crosskill, Discarga Violenta, Leno (artista solo que despontou ainda na década de 60), Terrorzone, Movement, Zaratustra, Chronic Missing, Vinho Barganha, NAV, Mad Dogs, Deadly Fate e Amáquina. Estes grupos listados foram os poucos dentro do universo do *rock*, *heavy metal* e *punk* em Natal que deixaram registro fonográfico em LPs e Cds (ALVES, 2016).

2.5 A loja de discos como espaço identitário juvenil

A difusão do gosto pelo *heavy metal* passava pela escuta de músicas em discos, cuja aquisição, até o final da década de 80, era feita ou por meio de pedidos às lojas externas, fosse por cartas ou telefone, ou quando outros conseguiam, a muito custo, garimpar em sebos. Em Natal, os sebos estavam localizados mais especificamente na Cidade Alta, assim como as várias lojas de discos. Foi a partir desse período que se difundiram na cidade.

Essas lojas de discos, mais do que espaços meramente comerciais, eram também um espaço de produção identitária juvenil. Durante a década de 90, apesar da maioria das lojas de discos da cidade oferecer aos seus clientes artigos musicais dos mais variados estilos, algumas delas passaram a se especializar em determinado estilo, criando assim uma clientela fiel e mais uniforme. Determinadas lojas passaram a dispor em seu acervo de discos de bandas mais conhecidas, como as Judas Priest, Deep Purple, Black Sabbath, Motherhead, Iron Maiden, entre outros. A clientela que frequentava esses ambientes especializados não o fazia apenas para adquirir os discos e outros artigos de música, mas também para trocar informações sobre os artistas e suas músicas, beber, ouvir música e ver os shows em fitas de vídeo cassete.

Em Natal, a cena musical *heavy metal* esteve também ligada ao aparecimento destes locais que começou a vender não apenas LP (*Long Play*), mas toda uma gama de itens ligados à imagem do *heavy metal*, como camisetas, pulseiras, botons, revistas, fitas cassete e de vídeo. Um papel de destaque coube a “*Whiplash Discos*”, de propriedade de Luziano Augusto da Silva. Inaugurada aproximadamente depois do primeiro festival do *Rock in Rio*, a loja agregou muitos jovens da idade, entre 13 e 19 anos, e começou a formar uma espécie de grupo identitário de amantes do estilo musical *heavy metal*.

A *Whiplash Discos* se constituiu, assim, no final dos anos 80 e início dos anos 90 como um espaço alternativo de sociabilidade, encontros, troca de experiências, fomentação cultural de determinado grupo de jovens. A própria trajetória profissional de seu dono, Luziano Augusto, refletiu essas mudanças.

Inicialmente, ele começou trabalhando como vendedor na loja “A Modinha”, uma rede regional de lojas voltadas para um amplo comércio de discos em geral, como MPB. Posteriormente, resolveu montar seu próprio negócio no mesmo ramo, mas definindo seus produtos de forma mais especializada, ao mesmo tempo em que procurou dar à sua loja um sentido além da atividade comercial propriamente dita.

O empreendimento de Luziano refletia um misto de amadorismo empresarial, em que o lucro deveria vir só depois da satisfação pessoal do dono do empreendimento. Tratava-se muito mais de um espaço que pudesse refletir os gostos e os interesses do seu proprietário. Foi assim que a *Whiplash Discos* seria percebida por muitos dos seus frequentadores. Outro exemplo de como Luziano tinha a loja como uma extensão do seu “eu” era o fato de muitas vezes indicar bandas e músicas aos que a frequentavam. Em um depoimento deixado por um antigo frequentador, Bruno Bruce, fica claro o sentido de militância cultural que a loja tinha para o seu proprietário:

Tenho um rol de lembranças da *Whiplash Discos*, assim como todos os *bangers* natalenses que surgiram na década de 1980. A loja, nunca dissociada da imagem de seu proprietário, marcou uma época definida pelo amadorismo e paixão. Luziano Rock Stanely estabeleceu-se como um dos primeiros empreendedores profissionais do metal no Brasil, cercado por um mar de criaturas despreparadas para a lida no comércio. Fundou uma loja de nicho, especializada em *heavy metal* que, naquele momento, era algo parecido a tentar vender areia no deserto. Não pela ausência de consumidores, mas por negociar itens caros e exclusivos a adolescentes gastadores de parcas mesadas. Essa

coragem é inerente a quem tem fé: o fã de *rock*, de metal de estilos obscuros. A Whiplash Discos serviu como ponto de catarse da nossa energia. No aspecto pessoal, fui pouco a loja. Já era cliente de Luziano quando este ainda vendia discos e camisetas na sua casa, na mesma rua. Quando da inauguração, eu já estava embarcado no microcosmo *punk* da cidade, andando com os sujeitos mais sem futuro destas paragens e consumindo uma música que ele parecia odiar. Essa combinação, aliado ao meu antigo e odioso hábito de fumar, não abonava minha presença na loja! Mesmo hoje, a imagem das paredes forradas de vinis do chão ao teto impressiona até os mais experientes fuçadores atuais de lojas especializadas (Depoimento de Bruno Bruce - PEDREGAL, 2015).

Bruno Bruce, em seu depoimento, vê Luziano e sua loja como uma imagem indissociada, no sentido da loja não ser uma pessoa jurídica, mas o próprio Luziano, enquanto pessoa física. Por outro lado, a proposta de voltar seu empreendimento comercial para um segmento bem limitado de produtos e de clientes parecia tornar mais vulnerável o seu negócio. No entanto, o sentido dado à loja de um espaço aberto a outras atividades culturais e sociais parecia desempenhar um papel importante como ponto de encontro e convergência dos jovens apaixonados pelo metal. Tratava-se, assim, de espaço que parecia fornecer também um meio de catarse para os seus frequentadores.

Esta loja parece ter se configurado como um momento de “espera”, ócio, liberdade, fuga, etc. Algo que se assemelha com aquilo que o sociólogo Ray Oldenburg conceituou como *Third Places* (2001). Trata-se de um espaço diferente que se diferencia e se aproxima dos espaços privado e público. Para Oldenburg, os terceiros lugares não possuem todo o aconchego do lar, nem a formalidade dos ambientes de trabalho. Trata-se de um lugar voltado para reunir pessoas para possibilitar a conversar, a trocar experiências, ao mesmo tempo em que essas podem deixar de lado, por um momento, sua vida cotidiana, a correria do dia a dia, as preocupações e o estresse do mundo moderno. É uma espécie de espaço intermediário que se funda no urbano com certas características de um ambiente privado. Um lugar de renovação e, ao mesmo tempo, acolhedor. Tais lugares podem estar associados a locais como uma determinada lanchonete, um *pub* ou uma floricultura, por exemplo. Seriam lugares que, em geral, um grupo converge para se reunir com uma determinada frequência, com a finalidade de fuga e casualidade.

O conceito de Oldenburg, de *Third Places*, pode ser aplicado para compreender a *Whiplash*, cuja história se assemelha a algumas lojas de discos espalhadas pelo país, como a *Cogumelo Records*, em Belo Horizonte (MG). Fundada em 1980, essa era apenas uma loja de discos que vendia artigos de *rock* e afins. Cinco anos depois, ela passou a não apenas vender discos, como também a lançar discos de bandas locais, como o Sepultura. Seu primeiro disco foi o do Sepultura com o Overdose (*split*), em que cada lado do LP ficava a cargo de uma banda. Contudo, a loja começou a ganhar dimensões de um *Third Place* a partir do momento em que os jovens ficavam dentro e fora dela, transformando isso em um espaço de descontração. Teria sido pela percepção da frequência desse público juvenil fora e dentro das dependências de sua loja que o seu dono passou a investir em um provável nicho mercadológico. Assim, ele veio a alterar o perfil do empreendimento ao mesmo tempo em que promoveu um selo de produção para bandas locais. Essa transformação na Cogumelo Records em uma produtora musical se deu muito em função de uma resposta a presença crescente desse grupo de jovens na frequência da loja, assim como no estímulo criado entre esses frequentadores para a montagem de bandas de rock.

A história da Cogumelo Records e sua relação com o *heavy metal* nos ajudam a pensar a história da Whiplash Discos e a cena musical em Natal. Assim, como a Whiplash, a Cogumelo, que iniciou seus negócios na venda de discos de *jazz*, *blues*, MPB e *rock*, bem como metal, passou aos poucos a dedicar-se inteiramente ao *heavy metal*. Também promoveu bandas do gênero na cidade como Overdose, Sepultura, Sarcófago e Witchhammer.

2.5.1 O ambiente *Whiplash Discos*

Antes de a loja ganhar um espaço físico com CNPJ, passou por um processo “embrionário”. Muitas lojas de discos espalhadas pelo país, como a do Walcir Chalas, da Woodstock de São Paulo, começaram vendendo material de segunda mão, como em um sebo. Nesse caso, o material fazia parte da coleção particular do Walcir Chalas, assim como a de Luziano e Reginaldo Hendrix.

Luziano teve que primeiro perceber se em sua cidade havia clientela para o que seria no futuro a sua loja de discos. Dessa forma, vendia sua coleção dentro do seu quarto em sua casa. Começou trazendo os amigos, depois amigos de amigos e, assim, ganhando espaço por meio da divulgação “boca à boca”. Vendia desde discos a gravações de fitas cassete. As gravações de fitas eram feitas à escolha do cliente, o qual olhava o acervo de Luziano e escolhia sua própria lista de músicas dentro daquelas diversas bandas e canções que estivessem dispostas ali. Depois de todo esse processo, abriram a loja que, curiosamente, segundo Reginaldo Hendrix, teria surgido como uma parceria nas horas de garimpo por discos perdidos de *heavy metal* nos sebos da cidade.

Dentro da *Whiplash* existia todo tipo de itens e produtos que se relacionavam ao *rock*, e mais ainda com o *heavy metal*, já que ela tinha como oferta uma gama maior de discos deste estilo musical. Sua ambientação tornou-se também importante para criar um espaço agregador de jovens que gostavam desses novos estilos musicais. Além de disponibilizar um acervo de discos, de videoclipes e de *shows* de bandas em *videotape*, o ambiente da loja estava sempre permeado pelo som do *heavy metal*, criando assim uma atmosfera singular.

Os artigos musicais, sobretudo os LPs, eram expostos na criação desse ambiente musical. Cobrindo todas as paredes da loja, as capas dos discos chamavam atenção da clientela, já que estavam presentes em todo o seu campo de visão.

Numa fotografia da época (figura 02), que mostra o interior da Whiplash Discos, podemos perceber um grupo pessoas formado por quatro jovens que seguram uma sacola estilizada da loja, ao fundo uma parede repleta de discos de artistas nacionais e internacionais, como os das bandas brasileiras Calibre e Holocausto. O ato de colocar esses discos na parede era um meio de ampliar o espaço, ao mesmo tempo em que dava uma ideia de reduto de um estilo musical específico. Com as capas dos LPs à mostra, marcadas por imagens de grande valor simbólico, a loja de Luziano demonstrava que não se tratava de um lugar qualquer, mas de um espaço cultural de múltiplos sentidos. Assim, como uma pintura, as capas dos discos podiam ser contempladas pelas suas representações fantasmagóricas, tenebrosas, macabras, estranhas, insanas, violentas. Essas capas serviam como uma espécie de janelas para diversos mundos imaginários além do cotidiano.



Figura 02: Fotografia no interior da Whiplash Discos
 Fonte: <<http://rockinnatal.blogspot.com.br>>. Acesso em 03 jul. 2016

Desse modo, mais do que um produto utilitário, a *Whiplash* vendia cultura e simbologia por meio dos diversos elementos de significação e ressignificação presentes nos discos. As cores e formas davam ao *heavy metal* um sentido de espaço simbólico, como se tivesse o poder de transportar seu contemplador para um mundo do caos e da desordem. De dentro de um micro espaço, que foi a loja, uma sorte de grupos estava à disposição daqueles que poderiam gravar e comprar suas bandas preferidas. Foi em virtude desse espaço que muitos iniciaram sua coleção de discos, de matérias e revistas, de fitas cassete, de camisetas e todo tipo de utensílios que dessem ao *headbanger* as características e o poder de fazer parte daquele grupo.

Conforme observou o sociólogo Jean Baudrillard, mais do que um ambiente natural, a organização dos objetos no espaço está submetida às lógicas dos arranjos, sendo assim, para a compreensão do seu significado, uma análise de suas estruturas (BAUDRILLARD, 2010). A configuração dos objetos em sua forma organizacional e estruturada remete a um sentido tanto dos objetos quanto daqueles que os usam ou veem. Cada espaço respeita uma configuração pessoal do usuário, na medida em que ele vai apontar para um perfil daquele sujeito.

Além de discos e outros artigos musicais, a loja vendia revistas de música voltadas para o estilo *heavy metal*. Por meio da venda dessas revistas, ela possibilitava aos seus clientes o acesso às informações sobre os lançamentos musicais da época, bem como curiosidades sobre artistas, suas músicas e sobre instrumentos musicais.

No processo de venda dos produtos e conquista de clientes coube um papel importante ao seu proprietário. Era Luziano quem fomentava o acesso ao novo estilo musical na cidade, fosse falando sobre os produtos que vendia, fosse falando sobre o *heavy metal* como um todo. Um dos seus clientes, Mitchell Pedregal, pode assim testemunhar o papel do proprietário da loja na difusão do estilo entre os natalenses:

Lembro-me quando fui em sua casa pela primeira vez (a casa ficava ao lado onde hoje funciona a Whiplash Bar na Av. Salgado Filho) e ele me mostrou alguns discos importados (ainda o velho e tão querido bolachão em vinil, é claro), *patches* importados (não é aquele logo pintado ou bordado com pouco detalhe, era um *patch* bordado com todos os detalhes, cores e raro de se encontrar hoje em dia até mesmo na Galeria do Rock em São Paulo), *patches*, fotos, camisetas, etc... Tudo aquilo me deixou ainda mais fascinado pelo metal e lógico que fiz minha primeira compra com ele naquele dia. Com o tempo e a propaganda boca-a-boca o negócio de Luziano foi crescendo e aí não teve outro jeito a não ser abrir uma loja especializada em *heavy metal* que foi batizada de Whiplash Discos (de esquina, "colado" à casa dele). Foi aí o início de uma longa amizade com Luziano, muitas farras, muitos shows, a criação do selo Whiplash Records, e até que um dia nós estávamos juntos em uma banda chamada Hammeron, chegando a gravar uma coletânea intitulada "Whiplash Attack Vol.1".¹⁸

Uma das preocupações do empresário era garantir a oferta de um produto “diferenciado”. Assim, ele cuidava assiduamente da seleção dos itens colocados à venda. “Itens de baixa qualidade” eram descartados. Em contrapartida, “objetos raros e de difícil acesso” eram valorizados e disponibilizados à vista dos clientes.

Além de discos e revistas, a loja também vendia para seus clientes *patch*. O *patch* é um emblema feito de pedaço de tecido, normalmente de formato retangular ou circular, com a inscrição de um símbolo, um slogan ou uma imagem que faz referência a bandas. Esse emblema é preso ou costurado em casacos, bolsas, camisas, calças e outras peças de vestuário. Apropriado pela cena *heavy metal*, os patches se tornaram

18 Ibidem.

importantes na difusão dos símbolos e de logos de bandas do estilo, sendo colocados em jaquetas *jeans* ou de couro, conferindo ao vestuário uma nova significação que denotava identidade e expressão pública. Além disso, servem como uma forma de propagar os mais diversos grupos e a imagem do *headbanger*, fazendo-os serem identificados pela população, como geralmente acontecia, inclusive em eventos, como a festa do boi. Pedregal relata que eles iam para qualquer lugar que tivesse certa movimentação, pois a cidade não oferecia muitas opções de entretenimento. Diante disso, vestiam-se como se fossem aos *shows* com suas camisetas, jaquetas, braceletes, tênis e todos os acessórios da identidade *headbanger*.

2.5.2 A *Whiplash* Discos e a cena heavy metal natalense

Mais do que uma experiência individual, a experiência da *Whiplash* foi responsável pela própria criação da cena na cidade. Assim, a loja era, ao mesmo tempo, um agente fomentador de uma prática discursiva, agregador de uma identidade grupal, um espaço mercadológico e um espaço de ócio produtivo, pois foi nesse ambiente que muitas bandas surgiram diante da troca cultural que o espaço dispunha. Ela funcionava também como um local agregador cultural identitário, pois era por meio dele que muitos tinham contato com o universo cultural do *rock*, *heavy*, *punk*.

Guinzburg (2007) definiu cena como a construção de um cenário em que seus participantes representam seus papéis sociais não de uma forma teatral planejada, e sim inconsciente. Esse cenário forja uma identidade que é construída e significada por meio de símbolos culturais musicais ou não. Ademais, a cena está relacionada a grupos que vivenciam uma identidade urbana (Straw, 2006). Para Straw, a cena seria uma forma agregadora cultural de identidades distintas, visto que poderiam, em uma mesma cena, ser encontrados não apenas *headbangers*, mas *punks* e *rockers*, por exemplo. Nesse sentido, cada grupo se distancia à medida que se utiliza de cada simbologia que lhe é aceitável enquanto uma identidade possível e se aproxima quando se vê dentro de um grupo que lhe é "fraternal".

Tribuna
BOA NOITE

SEGUNDO CADEIRO

NATAL, TERÇA-FEIRA, 14 DE MAIO DE 1991 NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

A sinfonia dos excessos

RÉGIA ALMEIDA



As principais bandas de Heavy Metal de Natal reúnem sua produção numa coletânea

A grande pauleira do rock

Se heavy em Natal é tomar para si a fúria de badereiro, rebelde, drogado ou vagabundo. "Bêlting de papais". Essa ditadura acontece pela confusão que se faz ao colocar os seguidores do heavy na mesma categoria dos punks, certo porque ambos são adeptos da música como forma de protesto e rebeldia.

"Heavy é empolgação, movimento musical", define Castro Neto, da Deadly Fate. Já Dennis Auschwarz, considera que "somos apenas músicos, criando heavy de música". Para provar que a força do som tirado por eles não incide a violência. Luziano, Hammeron, lembra: "Nunca houve conflitos durante os shows. Nem mesmo uma briga sequer. Exceção que somos badereiros é a mesma coisa que falas que costumamos començar brincando".

Argumentando que o som que eles tocam é o que mais se aproxima da música clássica (pela experimentação dos sons e a busca da perfeição), embora que tocada com os amplificadores ao máximo, eles procuram defesa nas letras das composições. "Somos contra as drogas e todas as formas de desrespeito humano — a política, a religião (acreditamos em Deus e Natal), o que para as bandas é fato

surpreendente. "Outros músicos não acreditam nessa possibilidade. Principalmente se for do sul, pois acham que em Natal não tem gente tocando heavy metal, muito menos grunge", diz Dennis, do Auschwarz.

Segundo Luziano, a coletânea marca o princípio da produção de discos de heavy na região. No momento, apenas duas bandas preparam seus primeiros LPs. A Badereiro, que contará com o apoio da Sepultura, uma banda de Belo Horizonte que atuou no mercado internacional de um ano e meio pra cá (ultrapassando a divulgação de discos de cantores, da MPB, como Djavan, Caetano e outros) e a Crosskill, que também participa da coletânea.

O disco reúne duas músicas da Crosskill — "Ripples of Reality", "Inevitable Fate", duas de Hammeron — "Cherub", "Human Image", três de Auschwarz — "Days of Doom", "Alcoholic Despair", "Suicide Christian", e duas da Deadly Fate World — "Beyond The Sea Across The World" e "Black Hellcat". As letras como dá para perceber, são todas em inglês. "E uma coisa, além de se pensar profundamente com o ritmo", explica Onofre, da Deadly Fate.

Nun primeiro momento eles não acreditam no duplo disco do Natal. Dizem que poucas são as pessoas que entendem o heavy metal ("não sei um nem a milha comera que merda" com alguns que amam desse tipo de música grande disco). "O heavy nunca foi divulgado pela mídia. As grandes bandas como o Led Zeppelin nunca conseguiram ultrapassar as barreiras impostas pela indústria cultural", lembra Luziano, acrescentando que seu é o grunge do gênero que compra os discos e não os heavy metal. Estas pessoas estão sempre preocupadas em acompanhar o movimento, ficar por dentro do que tem de novo no mercado e fazer pesquisa musical.

A história de um gênero... (transcrito do livro Negro do Rock O Dicionário do Heavy Metal).

"Com certeza, os pesquisadores americanos que apertaram o catalisador da reação foram os irmãos de Heavy Metal, em 1945, não imaginavam que um termo tão forte e o grito de combate de milhares de jovens, 20 anos depois, mas este nome realmente dos mais certos, pois ele é o aglutinador da energia e da força contida no rock.

No mais, eles desenvolveram esse sentimento por uma razão, com o seu experimento ou o Iron Butterfly, eles se apegaram a pesquisa de seus instrumentos, apoiados sobre uma música precisa e violenta.

Além da identificação com um estilo musical, os jovens seguidores do heavy (a maioria tem entre 16 a 20 anos), levam uma vida normal, tanto a de qualquer um na mesma faixa etária. Eles a princípio de emprego, lutam para terminar os estudos e enfrentam dificuldades com os pais, que em geral, não aceitam o modo como eles se vestem e adotam o visual. O cabelo comprido é a maior queixa.

No mais, eles desenvolveram um sentido de vida, onde as pessoas expressam de acordo com os seus sentimentos.

Hellogelato

Figura 03: Matéria jornalística "A sinfonia dos excessos"

Fonte: <<http://rockinnatal.blogspot.com.br>>. Acesso em 03 jun. 2016

Em Natal, o surgimento da cena *heavy metal* não passou despercebida pela imprensa local. Numa matéria feita pelo jornal Tribuna do Norte e publicada em 14 de maio de 1991, na sessão Segundo Caderno (figura 03), intitulada "A sinfonia dos excessos", de autoria da jornalista Régia Almeida, a cena foi apresentada pela primeira vez para os leitores do jornal.

Contudo o foco da matéria jornalística estava no lançamento do primeiro disco de bandas locais de *heavy metal*, produzido pela *Whiplash Discos*. Por meio desse produto musical, o Álbum *Whiplash Attack Vol.1*, a *Whiplash Discos* criava a oportunidade para que grupos amadores e bandas de garagem pudessem se tornar mais públicos e comercializar os seus trabalhos. O Jornal sugeria que o disco produzido traria uma contribuição para o estilo no país, ao mesmo tempo em que daria visibilidade das bandas locais no circuito artístico nacional. A matéria procura discutir as raízes do novo estilo musical a partir de uma analogia com a simbologia da música erudita.

Representantes das bandas foram ouvidos para falarem sobre o som que eles estavam produzindo. Alguns deles procuram demonstrar a ligação entre o *heavy metal* com a música erudita, alimentando o discurso de uma música rica, dotada de

conhecimento e, assim, distanciando a sua prática musical da de outros grupos da cidade, institucionalizando o estilo enquanto música feita por profissionais, acima de um som de “garagem”.

Na sua matéria, a jornalista procura estabelecer uma associação entre o novo estilo musical e as ideias políticas e sociais propagadas pelos *headbanger*:

Argumentando que o som deles é o que mais se aproxima da música clássica (pela experimentação dos sons e busca da perfeição), embora com os amplificadores ao máximo eles buscam a defesa nas letras das composições. “Somos contra as drogas e todas as formas de degradação humana – na política, na religião (acreditamos em Deus não nos homens), o homossexualismo etc”. (ALMEIDA, 1991).

A cena *heavy metal* aparecia assim para a opinião pública local, carregada de polêmica e de rebeldia. Os membros da cena se esforçavam para não ser mal interpretados ou associados a outros grupos rebeldes que surgiam na cidade nesse mesmo contexto.

2.6. A difusão da cena: revistas e *fanzines*

Entre os principais instrumentos de difusão da cena *heavy metal* estavam as revistas especializadas no estilo, como a *Rockbrigade*, que passou a circular no país no início dos anos 80, na forma de *fanzine*, e, em 1983, como revista especializada em *rock* e *heavy metal*.

Desde o início, os *fanzines* funcionaram como vitrines para se conhecer bandas do *heavy metal* mundial e nacional. Além disso, o seu corpo era recheado de propagandas de diversas lojas de vários estados e cidades. As bandas de todo o país mantinham o contato com o editorial dos *zines* e mandavam suas fitas e gravações para serem expostas nas colunas. Eram feitas também entrevistas com todo tipo de bandas por meio de carta e de traduções de entrevistas e matérias dos fascículos internacionais, como a *Kerrang!*.

A partir desses instrumentos, os interessados no estilo tinham acesso às informações importantes sobre as bandas, os discos, os shows, as análises dos discos, os que estavam para ser lançados, os que foram lançados, bem como as indicações de bandas e os grupos que estavam ainda começando suas carreiras nacionais e internacionais.

As revistas e *fanzines* davam ainda um espaço publicitário para diversos eventos, rádios, lojas, bandas e *fanzines*. Atrelado a isso, o espaço do leitor funcionava como uma ponte de ligação das cenas que existiam em todo o país. Muitos *zines* foram distribuídos por todo o país por meio dos correios. Estas práticas acabaram se tornando importantes como forma de difusão da informação local de bandas, trocas de material artístico, como discos e fitas demos, mas também como forma de conhecer pessoas e facilitar a troca de informações.

Os *fanzines* pareciam colocar os jovens em um voyeurismo de apreciação e saber. Contudo, esse dispositivo de divulgação permitia que os membros da cena e os leitores em geral se sentissem como pertencentes a uma mesma comunidade, mesmo que espalhada por todo o país. Estes aspectos culturais tiveram a importância de circular informação para além da música. Ela estava conectada com um universo imagético e representativo do que era ser uma banda de *heavy metal*, uma banda de *punk*, ou *rock*. Eram formas de distinção e aproximação, identidades com estilos, discursos, roupas, modos de vida.

Esse material era usado para que se tivesse uma maior circulação de informação entre os sujeitos de várias cenas urbanas espalhadas pelo país e pelo mundo. O *fanzine*, por exemplo, era uma revista feita pelos jovens e tinha a intenção de divulgar trabalhos de bandas locais, mostrar eventos futuros, protestos e notícias gerais sobre a cena. João Eduardo Faria, dono da Cogumelo Record, relata que as cartas eram trocadas com bandas de fora para que os jovens pudessem ter um suporte de como produzir visualmente o estilo de sua banda e, dessa forma, ter influências do que estava acontecendo fora (VIELA, 2014). O Sepultura, o Sarcófago e outros tinham e mantinham com bandas por meio de carta, trocavam *fanzines*, *demo tapes* e se relacionavam em um momento de bandas iniciantes. O contato se dava a bandas como Death, Kreator, Sodom que, em meados da década de 1980, ainda estavam ganhando espaço. Nesse sentido, existia uma troca de informação para com cenas externas ao Brasil e, de certa forma, tais relacionamentos foram importantes no sentido de ampliar a visibilidade para ambos os lados. Segundo João Eduardo Faria (VIELA, 2014), uma das pessoas à frente da produção dessas bandas nacionais pelo selo Cogumelo Records, muito da projeção mundial foi graças a essas trocas de informações por cartas e *fanzines*.

A exemplo disso, o fanzine *Mayhem: Infernal Noise Magazine* número 4, de São Paulo, veio com entrevistas das bandas Tankard, da Alemanha, e Nuclear Assault, dos Estados Unidos. A sua condução fora feita por Gustavo Sclausser e George Kormikaris. Com o título Tankard: *Drink with class* (beber com classe), mostra a história da banda, suas influências, planos do futuro, com quem fazem turnê e fala de seu novo álbum, *Morning After*. Ainda na entrevista, a banda diz fazer uma paródia com toda proliferação de gêneros do *heavy metal* que vinham surgindo na década de 80, como o *black metal*, *speed metal*, entre outros. Assim, usaram sua demo, *Alcoholic Metal*, como uma ponta crítica ao cenário em que cada nova temática ou banda queria estar como a primeira na velocidade, na temática, no estilo e na aproximação com música erudita. A entrevista mostrava ainda outro aspecto da banda. Os músicos, já naquela época, trabalhavam e estudavam, faziam universidade, pois, mesmo para muitos, viver de música ainda era um sonho distante.

Já a entrevista elaborada e conduzida por Georges Kormikiaris é bem mais extensa, com três páginas, e foi feita entre as apresentações da banda na cidade de São Paulo. Nela, há um registro sobre o início da banda, os *shows* que fizeram com outras bandas, o aspecto de crítica política que permeia suas letras e a mudança de temática para uma preocupação com meio ambiente. Além disso, fazem críticas aos excessos de rótulos que o *heavy metal* possui. Para eles, a banda fez apenas música e se distanciam de rótulos que pudessem restringi-la a um nicho. Uma questão que também levantada na entrevista foi o esforço da banda de se aproximar da música erudita. O entrevistado, John Connely, falou de sua vida fora da banda, do seu trabalhar e de tocar sax em bandas de *jazz* e *blues* da cidade.

Tanto a entrevista do Tankard como a do Nuclear Assault fizeram parte da aproximação entre artista e público. Dessa forma, mesmo sendo uma revista de circulação nacional ou local, o sentido dos *fanzines* eram similares, ou seja, o de mostrar também que as cenas, de alguma forma, dialogavam entre elas.

Em Natal, a *Eternal Zine* da década de 1990 e o *Headbanger Force* dos anos 80 fizeram parte de muitos fascículos informativos da cena local, nacional e internacional. A repetição de um discurso de “cena forte”, manter a fé, deixa a entender que essas falas eram ditas não apenas em alguns *fanzines* ou revistas. As bandas se mostravam cada vez mais em uma militância de pedir apoio à cena nacional, às bandas locais e à difusão de suas demos tapes entre os leitores dos *zines*. Uma das formas também destes zineiros se

conhecerem e ampliarem sua rede foi o I Encontro dos Fanzineiros do Rio Grande do Norte.

Nos jornais locais da cidade de Natal¹⁹, os *zines* acabaram estampando páginas sobre o encontro de diversos tipos e gêneros de *fanzines*. Os *fanzines* que participaram da movimentação cultural foram A Margem (de Falves Silva), Papai estamos vivos (experimental, de Pablo), Gore Vomit (metal, de Sergimar), De Esquerda (político, de Osório Almeida), Abor (metal, de Keila), Eternal (metal, de Ricardo Diamond), Steet Trash (Skate, de Alex Kidd), Poezine (poesia visual, de Avelino Araújo), Bichiga Taboca (anarco punk, de Lila), Skull (metal, de Júlio), Vontade Demais (anarquista, do Grupo Afim), A Folha Poética (poesia, de Alúzio Mathias) e Balaio Incomum (Filosófico existencial, de Moacy Cirne). Um dos membros da cena *punk* e zinistas que esteve à frente do evento foi Anderson Soares. Seu *fanzine* Um Grito Pela Paz foi produzido um tempo depois de sua chegada a Natal, durando até 2011, e esteve também no evento.

A mensagem do *fanzine* era de crítica social, com teor niilista, anticolonialista, antinacionalista e antirracista. As folhas não se destinavam apenas a falar das bandas da cena *punk*, mesmo que muitas delas estivessem ali presentes, mas de refletir sobre a sociedade de maneira geral. Seu foco era mesmo a crítica social com poesias, charges e ao cenário alternativo. No UGPP (Um grito pela paz) número 3, Anderson Soares tece críticas a João Gordo, integrante da banda Ratos de Porão. Para ele, João Gordo não deveria ser reconhecido como um representante da cena alternativa, já que se aproveitava dela para se autopromover e ganhar dinheiro; dessa forma, pede o boicote a artistas como ele.

Mensagens como essa muito se assemelham ao que os *headbangers* chamavam de “falso metal”, ou os verdadeiros *headbangers*, ao cenário *underground*. São formas radicais de mobilizar um grupo, fechando-os em uma unidade centralizada de pensamento; como se fossem unidos e movidos por uma causa, o anticapitalismo e a antifama apareciam contra a indústria e contra aqueles que se enxergam nesta visão.

O *fanzine* de metal Eternal se assemelhava muito aos da Rock Brigade no início de seus trabalhos, com a diferença de apresentar bandas locais e nacionais. Suas entrevistas também eram dedicadas a bandas brasileiras. Por meio de cartas, o *zine* tinha a intenção de ser um espaço para o heavy metal nacional.

19 Poti, 11 de Fev, 1996; Jornal de Natal 12 Fev, 1996; Tribuna do Norte, 13 Fev, 1996;

Outro *zine* que chamou atenção foi o Abor, de autoria Keila, o único *zine* de *heavy metal* que tem como autor uma mulher. Infelizmente, não tive acesso a este *zine*, pois boa parte da documentação que me foi cedida pelos membros da cena dispõe de poucos trabalhos da imprensa alternativa daquela data. Contudo, vale mostrar que houve também uma expressão feminina, mesmo que pequena, neste meio, visto que em shows e eventos do *heavy metal* a quantidade de mulheres era pouca ou quase inexistente. O *zine* Skull de Júlio foi além desse informativo alternativo. Ele também era dono de uma loja de discos era concorrente da Whiplash Discos; a Skull.²⁰

Já a expressão dos *zines* ligados ao *punk* e à anarquia é bastante expressivo em números, tendo também uma autoria feminina. Quer dizer, até mesmo no cenário dos *fanzines*, da imprensa alternativa, havia a predominância masculina. Nele primava-se pela autogestão, contra preconceitos, além de reivindicar maior apoio e união dos participantes contra o *status quo*.

As cenas, tanto do *heavy metal* como do *punk* alternativo, tinham, cada uma, sua forma de expressão nos *fanzines*, nas artes e na música. Tal encontro veio demonstrar que, na cidade e no estado, os jovens, de alguma forma, mobilizavam-se para encontrar um espaço onde pudessem falar e “sair da toca”, fosse fazendo *shows* ou indo a lugares que aparentemente nada tinham a ver com a identidade deles. Por meio dos *shows*, os *headbangers* passavam a ocupar cada vez mais os locais públicos. Essa intervenção juvenil no espaço público, fosse nas lojas de discos (como a Whiplash Discos) buscando sua música e contato com outros admiradores do estilo, fosse nas ruas e praças, em pontos de encontro (como a cigarreira do Dedê Thrash), foi produzindo lugares demarcados da cena, capazes de aglomerar cada vez mais um maior número de participantes. Ao mesmo tempo, com suas camisetas pretas de bandas, contendo imagens de muitas capas de discos, que muitas vezes estampavam também mulheres nuas sendo sodomizadas em sacrifícios sangrentos, demônios com espadas em punho, figuras horrendas que chocavam aqueles que os viam, os *headbangers* procuravam, de alguma forma, dessacralizar os símbolos religiosos que predominavam na sociedade da época.

20 Temos poucas informações sobre tal loja, o que se sabemos é que ela também foi importante no período de transição em que a Whiplash Discos/Records terminou, e aquela estava surgindo, se tornando também um “terceiro lugar” onde muitos jovens chegaram a ir.

De certa maneira, todas essas práticas, assim como as festas de ambiente privado com música e som alto, bandas tocando na garagem, bem como a divulgação da cena em reportagens televisivas, de jornais e revistas foram importantes na constituição da fama dos *headbangers* natalenses.

Por outro lado, ao expressar aquilo que queria, descrever suas experiências nesse espaço público, os *headbangers* se apresentavam cada vez mais visíveis às críticas e ao desagrado de algumas pessoas. Com o passar dos anos, as cenas, tanto a *punk*, quanto a *heavy metal*, se viam pouco apoiadas, sofrendo preconceito por parte de um crescente número de pessoas. Pelos relatos dos depoentes, com o tempo passou a existir uma forte marca de preconceito social sobre os *headbangers*. Esses não eram “enxergados” enquanto jovens comuns. No contato público, muitas pessoas chegavam a desviar o olhar quando cruzavam com algum dele na rua e algumas dessas pessoas chegavam a mudar de calçadas a fim de evitar um contato mais próximo com esses indivíduos.

Capítulo 3

Imagens e autoimagens da Cena *heavy metal*

3.1 Bichos exóticos: o *headbanger* enquanto sujeito maldito

A presença dos *headbangers* no espaço público foi acompanhada inicialmente por atritos sociais, que muitas vezes se revelaram no cotidiano, sobretudo na intimidação da convivência deles em certos locais.

Tomando como base a matéria jornalística “A sinfonia dos excessos”, de Régia Almeida, publicada em 1991 (figura 03), é possível compreender não só o impacto que a nova música teve na sensibilidade musical da população da cidade, mas como a cena de uma forma geral foi acompanhada por reações variadas. No seu artigo, Régia Almeida apresenta a cena *heavy metal* como uma “novidade” social urbana, ao mesmo tempo em que destoava dos padrões culturais juvenis dominantes existentes. A cena *heavy metal* natalense seria caracterizada pela jornalista como um grupo homogêneo de pessoas com características comuns. Ao procurar definir a cena, ela reproduziu uma série de estereótipos e estigmas que eram associados aos *headbangers* em termos ideológicos e comportamentais.

Na matéria, a cena foi apresentada como constituída basicamente de segmentos juvenis de classe média, cujo traço corporal mais característico era os cabelos longos, uma moda que havia sido adotada no universo masculino desde a década de 1970. Em contrapartida, a cena *heavy metal* foi apresentada em comparação como outra cena musical juvenil da cidade, a cena *punk*. Assim, para definir o *headbangers*, Régia Almeida chamou atenção para um conjunto de associações que estavam socialmente relacionadas a esses indivíduos, como a fama de baderneiro, de rebelde, de drogado, vagabundo e “filhinho de papai” (ALMEIDA, 1991). No entanto, a jornalista atestava a dificuldade que tinha a opinião pública e a sociedade em geral em definir as diferenças entre as duas cenas, já que alguns traços poderiam ser encontrados em ambas. Contudo, ela procurou tratar as associações como uma “confusão”, fruto da associação direta do estilo *heavy metal* com o estilo *punk*. E dessa forma deixou claro que:

Ser *heavy* em Natal é tomar para si a fama de baderneiro, rebelde, drogado vagabundo, 'filhinho do papai'. Essa distorção pela confusão que se faz ao colocar os seguidores do *heavy* na mesma categoria dos *punks*, estes últimos sim, adeptos da violência como forma de protesto e rebeldia (ALMEIDA, 1991).

As imagens depreciativas do *headbanger* fornecidas pela jornalista da Tribuna do Norte não era uma exclusividade sua, mas um produto bastante generalizado socialmente. Muitos *headbangers* testemunharam no seu cotidiano comportamentos preconceituosos e segregacionistas. “Filhinho do papai”, drogado e vagabundo foram formas de depreciar a juventude natalense que estava surgindo e preenchendo espaços públicos, como festas e praças. Mas toda essa atribuição ainda é colocada como uma exclusividade dos *punks*, uma cena que estava mais engajada na política, nos movimentos de esquerda e na música como protesto.

Em seu depoimento, Vladimir Korg, integrante de uma banda de *heavy metal* mineira, relatou como foi vítima de um constrangimento ao chegar para comer em um restaurante em Belo Horizonte: “o garçom falou pra mim – aqui a gente não atende pessoas como você não” (RUÍDO DAS MINAS, 2009).

Os locais que os personagens da cena frequentavam eram tratados como um *freakshow*, um espaço a ser evitado. A presença de jovens em frente a uma loja bebendo ou fumando despertava em muitas pessoas o desejo de evitar o local. No entanto, muitos também atribuíam o uso de cabelo grande, roupa preta estampando capas de discos e *jeans* rasgado por rapazes a uma associação direta à vagabundagem, ao consumo de maconha e à violência. Assim, tais rapazes estavam mais sujeitos à desconfiança policial, sendo vítimas constantes de revistas nas ruas.

Guilherme Wiz relata que: “a mídia de Belo Horizonte, os jornais, mostravam a gente como *freakshow* entrevistando, tirando fotos. Eles iam lá e viam gente de 16, 17 anos chapado, bêbado no chão” (RUÍDO DAS MINAS, 2009). A presença de jovens em aglomeração em frente a uma loja de discos, bebendo, “chapados”, usando camisetas pretas com imagens macabras e demoníacas, gerava uma imediata repulsa, ou mesmo medo, em muitos daqueles que os viam.

No que diz respeito à crença religiosa, é sabido que o Brasil é de maioria cristã, e a maneira como os *headbangers* e os *punks* da cidade se vestem pode demonstrar alguma forma de dessacralização dos símbolos religiosos e estas mensagens geram certa repulsa e inquietação por parte da população. Isso se percebe, por exemplo, em capas

como a da banda americana Death, do álbum *Spiritual Healing* (Cura espiritual - 1990), a qual mostra um doente sendo exorcizado por um pastor de igreja neopentecostal e, ao fundo, toda a igreja fervorosa assistindo a cena, em que o rosto do suposto doente espiritual é de terror. O álbum do Black Sabbath *Born Again* (Nascer novamente) tem um recém-nascido de pele vermelha representando um demônio, com chifres e garras. Dado interessante, o bebê desta capa do disco foi a capa de uma revista americana de ciência *Mind Alive*²¹ que falava sobre o sistema respiratório dos recém-nascidos. O *Number of the Beast* (O número da Besta -1983), do Iron Maiden, vinha com uma ilustração referenciando o diabo, e este mesmo disco foi parte da turnê no tempo do *Rock In Rio* de 1985. As estampas das camisetas levavam imagens como estas, além de crucifixos invertidos, colares e brincos com cruz invertidas, pentagramas, caveiras e muitas outras formas e simbologias ligadas ao ocultismo, ao macabro, às figuras do bode antropomorfizado vestindo armaduras medievais. As cores que predominam nessas imagens são o preto e o vermelho, além de outros tons escuros e fortes que muitas vezes são usados para caracterizar a morte, a escuridão, bem como uma disputa entre trevas e luz, o caos e a ordem. Contudo, não podemos deixar de notar que um evento grande como o *Rock In Rio* teve um impacto midiático de apoio e incentivo por parte de empresários, e, dessa maneira, o *rock* e o *heavy metal* acabaram se tornando mais populares no Brasil devido a essa cobertura jornalística de revistas e televisão.

Enquanto isso, nos Estados Unidos na década de 1985, Tipper Gore e Susan Baker criaram o Parents Music Resource Center (Centro de Recursos Musicais dos Pais), no Senado americano, em que a proposta de colocar selos em discos de aviso aos pais sobre o conteúdo ameaçador que aquele material poderia conter se tornou realidade. Para muitos pais, bandas como Iron Maiden e Def Leppard eram a invasão de algo terrível para a sociedade, depois que a MTV acabou levando estas e muitas outras bandas para dentro das suas casas, as imagens hedonistas de entretenimento dos lascivos Scorpions, os travestis cabeludos dos Twisted Sisters e Motley Crue. Dessa forma, o comitê de pais conseguiu junto ao Senado americano que os grupos usassem a classificação de censura em seus discos: “X” para conteúdo sexual; “D/A”, drogas e álcool; “V”, violência; e “O”, ocultismo. Não apenas o *heavy metal* teve que colocar essas tarjas, até mesmo artistas fora do segmento metálico sofreram com a censura, como Madonna, Cyndi Lauper e Prince, os quais estariam estimulando os jovens ao

21 SEELING, Ricardo. Disponível em <<http://www.collectorsroom.com.br/2010/03/curiosa-historia-da-capa-de-born-again.html>> acessado em: 1/11/2016. CollectorsRoom, 2010.

conteúdo sexual em seus discos. Quer dizer, tudo aquilo que fosse ofensivo aos olhos dos pais seria tratado como impróprio para aquele jovem e assim poderiam controlar essa forma de entretenimento (CHRISTE, 2010).

No Brasil, o controle sobre os *headbangers* não esteve restrito apenas à conduta desse espaço público e midiático, mas também à censura sobre suas músicas. O empresário João Eduardo de Faria, dono da Cogumelo Records, relatou que a polícia federal realizou uma série de ações de censura sobre a produção musical da empresa. Ele retratou que, desde os primeiros lançamentos, os produtores foram obrigados a levar letras das músicas traduzidas para que fossem inspecionadas pela polícia:

E era complicado. Mexer com *heavy metal* nos anos 80 era um negócio maldito. Até a promulgação da constituição, a gente tinha que ir na Polícia Federal para ter a letras dos discos aprovadas. Acontecia do pessoal pegar os discos e fazer a gente modificar as letras. Todos os discos até 1988 tiveram que passar pela mão da censura. O Sextrash nessa época não saíria! Nem pensar! (risos) E a gente tinha que traduzir as letras para eles, tinha levar uma cópia em português e outra em inglês. Nem gente que falava inglês lá na polícia eles tinham. Então, a gente sempre traduzia de um jeito mais suave para que passasse. E passava. Porque eles não entendiam nada mesmo (SEELING, 2014).

Para João Eduardo, a música que era produzida pela sua gravadora foi considerada maldita durante um determinado momento. Tratava-se, para muitos, um estilo fadado à maldição e à perseguição. Todavia, muitos dos apreciadores, no lugar de se intimidarem com as ameaças e cobranças, tomaram para si a “missão” de construir e ajudar as bandas e os jovens a serem aquilo que desejavam, mesmo que isso viesse a significar produzir músicas com temáticas diabólicas e ouvir e se influenciar com os temas nefastos.

Essa ação repressora contra os *headbangers* não passou despercebida pelos próprios artistas do estilo. Foi contra essas ações repressivas que Max Cavalera, ex-membro da banda Sepultura, reagiu a um episódio em que a polícia o levou preso com o seu irmão e um amigo por não estarem com suas identidades. Foi a partir desse episódio constrangedor que Cavalera teve inspiração para criar a música *To the Wall* (CAVALERA, 2013).

To The Wall-Sepultura

*To the wall - claims the soldier
My last steps march to the dead
Last wills! Hell! This is idiotism
Fuck off to me, fuck off to all of you*

*To the death - I raise my head
My last moments - it's my existing countdown
A cry for mercy trapped in my throat
But even in hell there's a place for cowards*

*The burning sun over my head
The troop is comin' - compassion I dismiss
Sentence of death pounding on my back
There's no hiding when you're thrown against the wall*

*To paradise, the priest is saying... blessing my death
He's standing in front of me... his merciful sight sickens me
He says that soon I'll have my judgement...
I'll kneel down in front of the Lord*

*And he asks me to regret my sins.. but it's too late
Growling words from the bible... raising my agony
Oh God!... how I'd like to have my hands untied.*

Para a Parede

Meus últimos passos Marcham para a morte
Últimos desejos! Porra! Isso é idiotismo
Saíam de perto de mim, Caíam fora todos vocês

Para a morte - Eu ergo minha cabeça
Meu último momento - É minha Contagem regressiva existente
Um grito por misericórdia Preso em minha garganta
Mas até mesmo no inferno Há um lugar para covardes

O sol queimando Sobre minha cabeça
A tropa está vindo - Compaixão que eu relego
Sentença de morte Que bate em minhas costas
Não há nenhum esconderijo Quando você é jogado Contra a parede

Para o paraíso, Está dizendo o padre... Abençoando minha morte
Ele permanece na minha frente... Sua visão misericordiosa Me adocece
Ele diz que logo, Eu terei meu julgamento...
Eu irei me ajoelhar Na frente do Senhor

E ele me pede que eu me Arrependa dos meus pecados...
Mas é tarde Murmurando palavras da bíblia... Erguendo minha agonia
Oh Deus!... Como eu gostaria de ter Minhas mãos desatadas

A canção, na verdade, revela o lamento do artista frente à brutalidade policial. Parece muito mais que o fato da pessoa estar acuada a faz revirar sentimentos e memórias. O soldado que aparece ainda na primeira estrofe mostra a forma de agir da polícia. A truculência e a abordagem violenta daquele que está com a arma em mãos, pronto para usar, e aos gritos incitam ordens a serem obedecidas sem direito a outro tipo de resposta que não “sim, senhor”. Os membros da banda Overdose também relatam a forma como eram tratados pela polícia naquela época, mas nem por isso deixavam de permanecer nos seus espaços de sociabilidade, como a Cogumelo Records.

Ser tratado como bicho estranho não era uma exclusividade da cena *heavy metal* nacional ou local. Anderson Soares, que fazia parte da cena *punk* em Natal, relata que por diversas vezes foi tratado de forma preconceituosa. No início dos anos 90 ainda eram vistos como

Bichos exóticos. Eles não entendiam, então, a manifestação era de estranheza, repúdio e discriminação. Eu acredito que o pessoal do metal também sofreu com o cabelo grande. Imagina um adolescente *headbanger* no Marista. Deviam sofrer consequências por causa disso. Já no caso dos *punks* a situação era pior, a maioria dos *punks* era suburbana. Então subir no ônibus de visual *punk* era um horror, quiçá ser parado pela polícia. Eu lembro de ter sido parado pela polícia à noite, foi a única vez na minha vida. Ali na rua Floriano Peixoto, perto da UNP, de noite, muito escura, muita árvore e de repente “Ei, encosta aí”. O preconceito em relação à estética *punk/metal* me parece que no metal diminuiu. Por exemplo, hoje já é mais aceito homem de cabelo grande, não causa muito espanto, mas nos anos 80, vendo aqueles documentários tipo Ruído das Minas, aqueles homens sofreram muito. Fazer metal, ser *headbanger*, em 86, 87, era esteticamente barra pesada de estar na rua. Ali em 90, a coisa começa a aliviar, mas os vizinhos me olhavam com certa estranheza, mesmo não andando com visual, nunca andei de moicano, corrente, nem nada, mas esses que usavam o visual mais extremo eram rechaçados, parados o tempo todo, era por aí. Na verdade, essa estranheza marcou os anos 80, nos anos 90 já era mais aliviado, e hoje... Na minha opinião, nos anos 2000, o metal virou uma coisa, um estilo que não causa ameaça pra ninguém esteticamente. Hoje, os *shows* de metal são verdadeiro luxo (Depoimento de Anderson Soares, 2016).

Tanto os *headbangers* quanto os *punks* eram vistos com estranheza na cidade, por andarem em grupos, vestirem-se de preto e usarem roupas rasgadas, além de beberem em esquinas e praças, existia toda essa estranheza para com adolescentes e jovens que estavam apenas indo para seu momento de lazer ou se reunir com amigos para conversar; a diferença estava, portanto, apenas na estética. Em outro momento, Anderson Soares relata ainda ter sido procurado pela polícia em *show* e ter sido

ameaçado em virtude de seus textos que estavam, naquela época, sendo publicados no Jornal de Natal em uma coluna escrita de nome A4. No dia 10 de junho de 1996, Anderson Soares publicou uma nota sobre duas intimidações. Na primeira, ele tinha sido procurado e intimidado por dois policiais civis no CONACAM, um dos locais onde acontecia muitos *shows* no bairro de Candelária. O motivo foi que Anderson, no dia 6 de maio de 1996, tinha escrito uma crítica no Jornal de Natal quanto à falta de espaço da cultura alternativa nos jornais diários. Os policiais alegavam que haviam recebido uma queixa de uma pessoa que não havia gostado do teor do artigo e, por esta razão, foram mandados até lá. O tom das ameaças foi “Natal é muito pequena e nós vamos lhe encontrar” e, ainda, “você pode ser chamado a depor a qualquer momento”.

Tanto a música apresentada acima quanto o relato de Anderson Soares demonstram uma fase da vida desses jovens e as experiências que eles passaram. Já Andréa Régis, como pode ser percebido no depoimento citado a seguir, sofreu preconceito por ser mulher e ouvir *heavy metal*, bem como por se vestir com camisetas de bandas, usar calças *jeans*, tênis *All Star* e não aceitar seguir o padrão de “garota normal” que se esperava. Sendo assim,

Olhavam e “desenxergavam”, da mesma forma que muitos ainda o fazem. Na rua, era como se fôssemos de outro planeta. O ‘visual’ era considerado agressivo e, devido a muitas capas dos discos que ostentávamos em camisetas, também seria visto como violento e mesmo antirreligioso. Com os *punks*, identifico o olhar do desconhecido, ignorante, como sendo ainda mais extremo. Eles causavam verdadeiro choque com os moicanos e as roupas sujas que finalizavam em coturnos a copular com as calças (Depoimento de Andréa Régis, 2016).

Uma parte da sociedade tratava muitos *headbangers* e *punks* como “invisíveis”, como ela mesma relatou. Mas de onde viria tal olhar? Em matéria feita pelo programa de TV “Aqui Agora”²², no início da década de 90, quando Luziano ainda era vivo, tem-se um episódio mostrando os jovens aglomerados ao redor da loja Whiplash, de modo que o repórter, aparentando não saber ainda pronunciar todo aquele jargão que caracterizava a cena, tentou demonstrar quem eles eram e como viviam. Na entrevista, os garotos inicialmente brincaram com as câmeras, mas, logo em seguida, a conversa tomou um tom sério. Eles foram interpelados e defenderam sua música “como uma politização cidadã”. Para eles, nada os diferenciava de qualquer cidadão, sendo a música o

22 Aqui Agora. Whiplash Discos. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yJk1y47OvBE>> Acessado em: 12/08/2016.

único elemento que poderia ser um marco diferenciador. Fora isso, consideravam-se jovens, estudantes, alguns trabalhadores, que iam ali, à loja, ou a qualquer outro lugar com os amigos e viam sua estética apenas como um fator de gosto. Em um segundo momento da reportagem, foi mostrado o interior da loja e o que era vendido nela.

Em outra matéria, exibida pela TV Cabugi²³, quando a banda SexThrash veio a Natal para se apresentar no evento Metal Force (1991), foram apresentados depoimentos de membros da banda acerca dos preconceitos sofridos em sua própria cidade, Belo Horizonte. Pussy Riper, vocalista, reclamou ainda da falta de apoio para esse tipo de música no país. Ao fim da matéria, foi exibida a capa do disco, que mostrava uma mulher nua sendo sodomizada pelos membros da banda, ao fundo da imagem um *death metal* com vocal gutural urrado.

Outro programa que mostrou a cena *heavy metal* para o telespectador nacional foi o Globo Repórter²⁴, da Rede Globo. Nesse programa, o jornalista âncora Celso Freitas associava os jovens revoltados e violentos da cidade de São Paulo a *punks* e *headbangers*. As gangues que guerreavam à noite na cidade eram compostas por jovens que matavam sem motivos aparentes. O repórter Caco Barcelos realizou uma investigação sobre os estilos de vida desses jovens, mostrando as características excêntricas de cada grupo e incluindo histórias que relatavam mortes de jovens em *shows* ou em outros locais da cidade. Mesmo assim, em meio às entrevistas do programa, diversos lados foram mostrados. A morte do jovem *punk*, por exemplo, foi explicada devido a problemas com drogas e conflitos com gangue rival; já os *headbangers* tiveram seu lado violento demonstrado apenas nos shows, não estando ligado a brigas, mas como parte da expressão do *heavy metal* e de seu público.

Assim, os *headbangers*, quando apareciam nos veículos de mídia de massa, fossem jornais locais ou reportagens investigativas, eram sempre representados ao telespectador associados à violência. O fato de esses telespectadores terem apenas um estereótipo desses grupos é decorrente do produzido pela TV, pois eles não sabiam que tudo aquilo que estavam vendo era um visual estético de reconhecimento para esses jovens. Para muitos telespectadores, esses jovens eram vistos de forma homogênea, como rebeldes, violentos, desajustados, drogados, transgressores, barulhentos. Poucos

23 1º Metal Force em Natal, 1991. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KcSHQvVGMuw>> Acessado em: 12/08/2016.

24 Globo Reporter. Gangues Urbanas, 1991. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EloM3EwyTPQ>> Acessado em: 12/08/2016.

seriam aqueles que recorriam a outras formas de informação sobre esses grupos, tais como os próprios *fanzines*, as revistas, os jornais e as entrevistas.

O interesse dos *headbangers*, no entanto, era de serem vistos de “forma natural”. Para esses, a violência não estaria ligada ao indivíduo em si, mas a pessoas ou espaços de disputa, onde, de alguma maneira, podia ocorrer uma reação violenta de alguma parte. Como o mesmo Herval Padilha relatou em entrevista, não eram os grupos que brigavam entre si, e sim duas pessoas que em uma conversa ficaram constrangidas e uma revidava a outra de maneira violenta. Contudo, a violência desses grupos na cidade de Natal ficou restrita ao modo de vestir, às críticas sociais radicais, ou mesmo aos shows, onde ocorria uma violência consentida entre os praticantes na hora do *mosh*.²⁵ É importante lembrar que o Brasil tinha passado por um período difícil na década de 1980, e os anos 90 ainda geravam incertezas, visto o cenário de inflações e congelamentos de salários, um novo presidente tinha assumido o poder por voto direto, e ainda havia uma economia, de certa forma, fragilizada pelo processo de reabertura política. Além disso, ainda tinha o cenário da dívida externa, em que os governos dos países desenvolvidos pressionavam seus devedores, sendo o Brasil um deles. A partir daí, na tentativa de pagar sua dívida externa, o país entrou numa recessão econômica.

Em Natal, o cenário sociopolítico tinha semelhanças com contexto nacional. Até os anos de 1985, havia certa tensão na cidade, que foi perdendo força até o final da década. Nas ruas, ainda imperava a desconfiança em relação ao debate político diante da repressão que o país sofreu durante a ditadura militar. Assim, mesmo depois do seu fim, focos repressivos continuaram a existir, principalmente no que diz respeito à cultura e à juventude. Na cidade, ainda havia uma forte presença de representantes do governo militar, e, dessa forma, muitas pessoas tinham medo de omitir sua opinião, como por exemplo sobre a defesa do voto direto para Presidente da República.

Logo, durante o período em que o governo do Rio Grande do Norte e a prefeitura da capital eram comandados por defensores da ditadura e da política conservadora, parte da população continuou temerosa. Dentro de instituições de ensino, como a Escola Técnica Federal e Universidade Federal do Rio Grande do Norte, existiam fiscais que monitoravam os alunos e professores para evitar todo e qualquer

25 O *mosh* é um turbilhão de pessoas se debatendo junto com a frequência da música, uma forma de expressão dos *headbangers* e *punks* que surgia apenas naquele momento, naquela hora e lugar: o show.

tipo de aglomeração juvenil. Na UFRN, grupos de esquerda reivindicavam ser ouvidos pela política pois não se sentiam representados. Nesse sentido, os anos de 80 e 90 foram um período de renascimento da juventude e dos movimentos sociais em prol da liberdade política. Estas reivindicações eram feitas pelo DCE (Diretório Central dos Estudantes) da UFRN e pelos centros acadêmicos de diversos cursos. Movimentos sociais de bairros, juntamente com partidos políticos, começaram a aparecer e ganhar força, como os simpatizantes do movimento sindical filiados à Central Única dos Trabalhadores e do Partido dos Trabalhadores. Os jornais da cidade, mesmo sabendo das mobilizações desses movimentos sociais e partidos de esquerda, camuflavam-nos, de alguma forma, publicando pequenas reportagens ou mesmo notas sobre os fatos (CONSTANTINO; SILVA, 2013).

De um lado, existiam os grupos de *heavy metal* que reclamavam estar sofrendo preconceito por parte da população, bem como por não ter apoio da mídia, nem dos empresários. Ao que parece, o momento em que o país vivia passou despercebido pelos *headbangers*. Em meio a isso, a juventude também não compreendia que suas atitudes de chocar geravam um pouco de desconforto, sob o modo de olhar como eles mesmos relatam. Dessa forma, muitos preferiam mudar de calçada, fazer de conta que não viram ou mesmo destratar. Além disso, o momento das bandas de *heavy metal* no país foi, de alguma forma, ofuscado pelo *rock* das bandas que tocavam nas rádios, como Titãs, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Barão Vermelho. Estes grupos apareciam nas rádios, davam audiência aos programas de televisão e eram parte de trilhas sonoras de novelas. Ganhavam espaço dentro do meio musical da grande mídia. Uma situação também presenciada em Natal.

3.2 Os *headbangers* dos artistas e “heróis” da *Rock Brigade*

Bruno Bruce é natalense e colaborador de artigos no site Whiplash.net, revista eletrônica de âmbito nacional, e também fez parte da cena *heavy metal* local dos anos 80 até os dias atuais. O site Whiplash.net é dedicado a publicações voltadas para o *rock*, *heavy metal*, *punk* e todas as suas vertentes. Nele, Bruce publica resenhas de discos, opiniões, informações sobre *shows* que aconteceram em Natal e no Brasil, e em vários momentos, suas memórias e vivências, experiências sobre a cena local no tempo de sua juventude, entre os 13 e os 20 anos, e o que acontece hoje relacionado a *Heavy Metal* na

cidade. Ele ainda assina todas as suas matérias como “ex-fumante e *punk* por 15 minutos”, da mesma forma que colocou no blog Rockinnatal, de Mitchell Pedregal, citado no capítulo anterior.

A análise dessas publicações possibilita também perceber a relação que as revistas e *fanzines* criavam com seu leitor, e como sua escrita despreziosa conectava seu público com a vida dos artistas, suas músicas, discos, emoções, e com as bandas nacionais que estavam surgindo juntamente com as da cena local de Natal. Os *fanzines* produzidos no período, de alguma forma, estimulou o modo de agir e pensar do *headbanger* na cidade e no país. Por outro lado, sua análise nos permite compreender a opinião dos seus produtores sobre assuntos que estruturaram a cena *heavy metal*.

Em seu artigo de opinião com o título “Meus Antigos Heróis”²⁶, Bruno Bruce descreve a sensação que esteve ligada à compra da primeira edição em cores da revista Rock Brigade no país. Suas lembranças estão carregadas de emoção, pois, segundo ele, foram horas folheando, já que conseguir aquela revista foi uma batalha a ser vencida pelo telefone e cada página era sugada como uma esponja. Passar duas horas lendo e relendo ao lado de um amigo, compartilhando toda a emoção de olhar “seus heróis” foi, para ele, um marco pessoal que teve um peso na sua vida adolescente, ao ponto de atualmente, ter feito uso de uma revista eletrônica para falar sobre o acontecido. Em algumas linhas ele descreve toda a emoção em ver os artistas e bandas impressas a cores, no ano de 1985.

Em algum mês de 1985: Subi a rua correndo com a edição XVIII, ano IV da Rock Brigade na mão! A capa trazia Manowar e Anthrax, tratando-se do primeiro exemplar colorido (em azul e dourado) desse periódico nacional. Como o carteiro passava primeiro na minha casa, não aguentei. Corri até a residência de Marcus Slayer. Ofegante saquei o exemplar e: “Olha aí mermão! Tá colorida, com papel melhor, muitas fotos”. Foram umas 2 horas folheando, comentando, sonhando. Mas não foi meu primeiro número dessa revista que eu comprava através de vale-postal via Correios. Era um trabalho! Aliás, qualquer aquisição metálica era uma verdadeira batalha. Passei muitos minutos da minha vida pendurado no telefone, esperando a boa vontade dos atendentes da Woodstock Discos (extinta loja de São Paulo, especializada em *Heavy Metal*) em me vender um vinil. Lia, relia, marcava as resenhas mais favoráveis & promissoras, pegava o telefone torcendo para poder comprar o que havia selecionado (BRUCE, 2009).

26 BRUCE, Bruno. Meus Antigos Heróis, 2009. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/opinioes/099773.html>> Acesso em :15/05/2016.

Rock Brigade, antes de se tornar uma revista, era um *fanzine* e um fã clube, com assinaturas e sócios de todo país que apreciavam o cenário mundial e nacional do *heavy metal* e do *rock*. Naquela época, a revista se dedicava a fazer resenhas de vídeos, *shows*, LPs, lançamentos, propagandas de lojas de discos, matérias, entrevistas, traduções, vendas de fitas cassete de bandas internacionais, promoções e traduções, feitas de maneira amadora por jovens de 13 a 20 anos. Ela contava com um corpo editorial que se responsabilizava não apenas com seu conteúdo, mas também em fazer girar uma comunicação com seu público. Bruno Bruce lembra que seus heróis na verdade não eram apenas as bandas, mas os redatores que produziram as primeiras edições, as quais ele menciona acima, por meio de sua escrita irreverente e descompromissada. Em seus comentários, ele chegava muitas vezes a tecer comentários negativos sobre postura de determinado artista, como quando chamou um guitarrista de “metido a O bom”. Nas edições, a forma de representar os grupos, os guitarristas e o desempenho dos shows era romântica, e os redatores utilizavam termos como “*guitarras flamejantes*”, “*baixo trovão*”, “*bateria britadeira*”, tentando assim representar a sonoridade.

Quando os *fanzines* colocavam o corpo de artistas em um patamar de “sabedoria” que extrapolava os limites humanos, no que diz respeito à habilidade de tocar o instrumento, na criatividade das letras, criava-se um universo do *heavy metal* aparentemente único para seus leitores. A história deste segmento musical se confunde muitas vezes com a existência das bandas e dos seus álbuns “clássicos” que qualquer *headbanger* precisava ouvir para ser iniciado. Assim, cada iniciado teria que passar pelo Black Sabbath, Led Zeppeling, Deep Purple, Judas Priest, Iron Maiden, Motorhead e assim por diante. Meio que de forma ritualística, estes grupos musicais acabavam se tornando “heróis” institucionalizados, um tipo de porta de entrada. Criava-se assim uma genealogia, em que primeiro teria vindo “fulano” e, depois dele, “sicrano”. Cada banda nova tornava-se uma figura mitológica congelada no passado.

Deste modo, os grandes heróis do *heavy metal* e sua fama haviam sido fabricados nos anos 70 e 80, já que muitos deles eram desconhecidos na época. Nos dias de hoje, essas bandas e seus primeiros discos se tornaram valiosos, por serem raros. Raros porque o número de tiragem de discos dessas primeiras bandas era pouco. As gravadoras não apostavam em muitos artistas novos e, dessa forma, seus discos eram pouco divulgados e, conseqüentemente, pouco vendidos. Foi só com o surgimento da

saturação no mercado das bandas grandes, que o interesse pelos grupos desconhecidos tornou-se maior.

A produção de um *fanzine* passava por toda uma manufatura de imagens recortadas com tesouras, com colagens em folhas A4. Incluía também o trabalho de selecionar as bandas que teriam suas imagens e sua história representada ali, juntamente com relatos sobre seus integrantes e suas apresentações. Também podiam trazer charges, as listas do que ouvir, propaganda de lojas locais de discos, de locação de equipamentos de som, e divulgação de possíveis eventos. Toda essa produção era feita para se ter a matriz do *fanzine* e, a partir dela, serem produzidas as cópias para a venda e distribuição.

Na Rock Brigade volume VI, ano I, edição de Janeiro-Fevereiro de 1983, o grupo editorial iniciava sua impressão sobre o futuro dos novos estilos musicais no país. “(...) tudo indica que teremos um ano de ’83 bastante promissor. Tantas vezes adiada e agora finalmente confirmada a vinda do VAN HALEN pode ser apenas um presságio do muito que deve pintar por aí”. Essas expectativas de um cenário de shows de bandas de renome internacional no país, vinha sanar o problema da carência desse tipo de espetáculo no cenário nacional. Demonstra o anseio e a empolgação diante da possibilidade, ainda que se apresentasse com um pouco de ceticismo, devido às diversas vezes em que se esperou por eventos assim, mas que foram adiados por algum motivo.

Um fascículo que se tornava revista, deixava de ser um *fanzine*, para ter uma produção industrial. Suas imagens tornavam-se coloridas, como nas revistas importadas como a Kerrang!, a Metal Mania, a Metal Militia, a Headbanger e muitas outras. Tratava-se de um avanço para os amantes do estilo. Já que as revistas importadas eram escritas em idiomas de difícil acesso para o grande público, como o alemão, o francês, o japonês e muitas outros (CHRIST, 2010). Aos olhos de muitos, as informações recebidas por meio das revistas nacionais vinham modificar fortemente a experiência musical dos leitores, pois antes, para se ter acesso a um artista, era necessário comprar os discos, ou outras revistas não especializadas. Com a chegada dessas revistas especializadas nacionais, o público leitor passava a ter um acesso mais direto aos seus “heróis”.

O fato das revistas nacionais se apresentarem no mesmo patamar das importadas (com ilustrações coloridas e acabamento industrial) fazia com que o leitor tivesse a

sensação de estar de frente a um objeto de fetiche (colorido, “temperado”) pronto para a “degustação”.

Em um de seus artigos, “Meus Antigos Heróis”, Bruno Bruce fala de sua relação com as leituras dos editores da revista Rockbrigade. Um destes editores foi o Eduardo S. Bonadia, que, ao analisar o disco da banda Deep Purple, *Live in London*, de 1974, define o antigo vocalista, Ian Gillan, como “A voz de prata do *Heavy Metal*” e o compara ao atual vocalista da banda, David Covardele. Ao mesmo tempo, comenta o desempenho do baixista Gleen Hughes, que além de possuir uma grande habilidade, “faz improvisos de alma”. Também foram analisados o guitarrista, que segundo Eduardo S. Bonadia não pagou de “o bom”, e também estava em uma performance excelentíssima, exuberante e perfeita, coisa incomum, que não se encontrava em sua outra banda, o Rainbow. Já a bateria de Ian Paice, mostra por que este é um dos maiores bateristas da atualidade, com uma linha rítmica pulsante, arrasadora e explosiva, de grande peso e energia. Palavras como essas, de enaltecimento aos artistas, são bastante presentes nos *fanzines* da RockBrigade, sendo repetida diversas vezes em várias edições, assim como as boas resenhas de discos, comparações entre discos e indicações das bandas que estavam fazendo sucesso no meio. Isso, de uma certa maneira, criava a ideia de que o *heavy metal* foi, e continua sendo, uma música de grande valor, gloriosa, destruidora para muitos que viveram essa época. Além disso, esta atmosfera criada pelos editores era também uma forma de convencer o seu leitor da genialidade dos artistas.

Da mesma forma, a crítica da Rock Brigade procurou também engrandecer os artistas internacionais. Em alguns casos desprezam, e em outros torcem pelo fim de bandas que já haviam sido ovacionadas em suas páginas. Sobre o Van Halen, por exemplo, a Rock Brigade teve o seguinte comentário:

Grandes notícias aos reais metaleiros: o Motley Crue acabou!!! E há fortes rumores de que o Van Halen também irá pras picas, os bundões do falso metal vão passar muitas noites em claro chorando, e nós da equipe e todos os sócios, leitores reais metaleiros, gargalhando (Rock Brigade, Ano IV, vol.XV).

Mesmo que uma banda tenha tido algum dia espaço na revista, isso não impedia que ela fosse objeto de crítica da Revista. Em muitos casos a crítica estava relacionada a alguma mudança na música original da banda, ou da realização de apresentações voltadas para conquistar apenas um maior número de público e de mercado. Tais

comportamentos eram tratados pela Revista como uma “traição”. O fato de um grupo utilizar seu trabalho de outra maneira para ampliar seu público e ganhos é de certo uma afronta a ponto de comemorar a derrota do outro, quando a banda deixa o cenário musical.

Segundo Barbara Rosenwein (2011), a formação de uma comunidade textual pode, às vezes, ser o núcleo de uma comunidade emocional. Geralmente, estas comunidades, que podem ser grandes ou pequenas, sendo parte de um aspecto do grupo social em que se tem um interesse em comum. Neste caso, geralmente todas as aglomerações em torno das bancas de revista, lojas de discos ou praças, formavam grupos de jovens em que a música e, para outros, a política, foram fundamentais como motivos de encontro. A partir desses lugares, relações de amizade foram estabelecidas e com isso uma comunidade em torno do grupo foi se processando no sentido de torná-la um incentivo para os jovens saírem de suas casas e se encontrarem.

A forma como os redatores escreviam sobre os artistas nos *fanzines* demonstra como eles lidavam com o ato de ouvir e como havia sido sua experiência diante da música, gerando assim intenções. A transcrição do que sentia era uma subjetivação do autor, e as formas de expressar essa subjetivação também estava ligada ao que a banda representava, de modo que era muito comum se utilizar de adjetivos de intensidade para colocar esta experiência em um plano superior. Não eram simples músicos, não era um simples disco, era uma experiência a cada batida, transfigurada no papel da revista por um editorial de amadores e amantes do *rock*, que vendia seu trabalho de fotocópias sem fins lucrativos por Cr\$ 400,00. A sacada destes zineiros era de transportar a todos os leitores do país uma visão subjetiva de experiência e, atrelado a isso, divulgar as propagandas de lojas especializadas e as resenhas de todos os discos lançados até então, além de listas das músicas e fitas cassetes.

A Rock Brigade também contribuiu para que seus leitores acreditassem naquelas análises dos discos, que, por sua vez, estavam presentes nas imensas listas de fitas em que se poderiam pedir por carta uma cópia gravada. Conforme o relato de Bruno Bruce, transcrito acima, depois de ler toda a revista de capa a capa, ele pode ter certeza do que queria: fazer uma ligação interestadual e pedir na loja Woodstock de São Paulo o disco ou a fita. Assim, as revistas e os *zines* funcionaram como uma forma de propaganda das bandas quase que “gratuita” se pensarmos que algumas respondiam entrevistas, mas isso servia como uma vitrine textual de anúncios.

Portanto, não eram simples fãs, eles também tinham interesse de mercado, e o fanzine de *heavy metal*, nesse sentido, serviu como propaganda para estas lojas que deixavam seus telefones e endereços, tanto que Andréa Regis, Mitchell Pedregal e muitos outros *headbangers* de Natal chegaram a viajar para conhecer a Galeria do Rock e a WoodStock Discos, por exemplo.

Além disso, funcionavam como um fã clube onde se faziam gravações de fitas cassete, por encomenda via correios, ou mesmo para retirada direto na sede, onde os interessados teriam que levar as fitas para a gravação e buscá-las posteriormente. Essa prática e a da compra e difusão do *zine* pelos correios estavam sintonizadas com os *fanzines* da cena *punk*, em que o lucro não era visado e a arrecadação era destinada a manutenção do periódico e a difusão das ideias do cenário do metal internacional.

As fotos, que passaram a ser coloridas, dos artistas tocando, pulando ou usando roupas extravagantes (como as peças em couro), fazendo caras e bocas, intensificavam os valores construídos por muitos. Ao definir uma galeria de herói na história do *heavy metal*, os críticos ajudavam a criar os mitos do estilo. Por outro lado, os críticos, como Bruno Bruce, procuraram se distanciar do sentido de heróis dos quadrinhos e dos filmes, que na visão deles, foram “enlameados” para atingir um maior público. Tais heróis se popularizariam nas massas, mas cairiam no desagrado dos fãs mais antigos.

Os “verdadeiros” heróis do *heavy metal* seriam definidos em matéria como “Destruction: Envelhecendo como um dos pilares do gênero”, que tratava dos processos de criação do *headbanger*. Dessa forma, seus heróis eram apresentados como pessoas que aparecem em capas de revistas, vestindo preto, couro, usando cabelo grande, tatuados e oferecendo uma música dotada de emoções, de raiva, ódio, vigor, destruição, transgressão e violência.

Estas estratégias simbólicas de dar ao leitor uma imagem subjetiva e fantástica criava também uma ideia de que o *heavy metal* era uma música fora do normal, incomum, que não fazia parte do trivial da cultura popular.

Segundo Barbara Rosenwein (2011), a formação de uma comunidade textual pode, às vezes, ser o núcleo de uma comunidade emocional. Estas comunidades podem ser grandes ou pequenas, sendo parte de um aspecto do grupo social em que se tem um interesse em comum. Neste caso, geralmente todas as aglomerações em torno da banca de revista, lojas de discos ou praças, eram compostas por grupos de jovens em que a

música, ou a política, foram fundamentais como pontos de encontro. A partir desses lugares, relações de amizade eram estabelecidas e, com isso, uma comunidade em torno do grupo ia se processando no sentido de torná-la um motivo dos jovens saírem de suas casas e se encontrarem.

3.3 Locais de difusão da cultura *headbanger*: a banca de revista e a escola

Um dos locais de encontro da cena em Natal era a banca de revista do irmão do Dedê Thrash. Neste local, os jovens encontravam os amigos, mas também compravam os artigos relacionados ao *heavy metal*, como as revistas.

Na verdade não tinha cena né?! Por que os roqueiros que tinha, na cidade que eu conhecia, era Roberto Heloi e Paulo Jorge Dumaresque, Rodrigo Hammer... Pronto! A cena era a gente na época e Rodrigo Abutre. Foi aos pouquinhos assim. Lá pra 85/86 foi que começou a aparecer mais gente, mas até 83/84 era bem parado mesmo, não tinha cena de *heavy metal* em Natal. Era na Prudente de Moraes com a Apodi, perto da ASSEN. Ali tinha um *point* de *heavy metal* na época também, a galera do *rock* ficava lá a tarde todinha. Todo mundo de preto, era um ponto comercial, mas estava todo mundo lá. Geralmente, o pessoal do *rock* assim era tudo gente boa... Tinha o visual pesado, mas são gente boa todo mundo de bem, de família, não tinha ninguém errado não. Foi mais ou menos de 84 à 87 por aí. Inconscientemente era um lugar da galera, iam meus amigos, amigo de um e de outro e acabava juntando uma turma lá (Depoimento de Dedê Thrash, 2016).

Nas revistas havia *posters*, informações sobre os artistas, discos e resenhas, bem como contatos para a compra de discos, de guitarras e outros equipamentos de som, camisetas e acessórios. Eram também um espaço onde o leitor poderia interagir mandando cartas para a revista, ou mesmo para outros leitores para, assim, conseguir a troca de discos e outros itens, como os instrumentos musicais e *fanzines*, além de poder trocar informações de bandas e mandar *demo tape* de sua banda para que fosse conhecida em outras cidades e por outras cenas.

Além disso, o telefone foi também uma das formas de contato que vigorou, e tinha um sentido: não servia apenas saber as novidades ou o que estava se ouvindo; existiam negociações que eram feitas pelo telefone, como o contato e convite para *shows* de bandas, além da divulgação de que determinado grupo poderia tocar na cidade (o que permitia que algumas pessoas da cena se organizassem para fretar um ônibus e ir

até o local ver o *show*), da possibilidade de se conhecer outras pessoas das cenas e de se firmar uma sociabilidade e um relacionamento com outras cenas face a face. A partir disso, essas redes se ampliavam, visto que essa era uma prática comum, e os grupos acabavam organizando cada vez mais deslocamentos de pessoas de diversas cidades vizinhas e de outros estados para um mesmo espetáculo. Mitchell Pedregal fala que lia tudo

Da primeira página editorial até a última... Correspondência, via troca, pegava o endereço... Cansei de fazer isso, “ah, fulano de tal, gosta disso, disso, disso”, trocava correspondência, carta, já ia mandar carta. Então você fazia aquilo ali. Você tinha gosto de fazer aquilo ali. Hoje em dia, o cara manda um *zap-zap* (risos). Um cara que está lá na Europa, sei lá, não sei aonde... Eu acho que é isso. Eu acho que antigamente a coisa era mais valorizada por que não tinha. O pouco que você tinha, você agarrava. Agarrava com amor mesmo (Depoimento de Mitchell Pedregal, 2016)

A partir de um periódico, como as revistas e *fanzines*, a cena começou a estabelecer uma “rede social”. Esta rede era mantida através do contato entre seus pares por meio destes instrumentos: revistas, *fanzines* e telefone. Para Bruno Bruce (2009), o espaço da banca de revista tinha uma outra conotação: além de representar um meio de sociabilidade dos jovens da cidade, era também o local onde ele foi aceito como membro da cena pelo que era

Marco zero do movimento *banger* potiguar, Dedê Thrash viu orbitarem em sua banca de revistas & jornais [seu comércio na década de 80] todos os personagens da Era embrionária da cena *rocker* local, bem como a nova & instigante cepa de *metallars*. Sua opinião e benção foram importantes pra mim. Fui aceito no dia que ele, dentro da banca de revista que media 3x2 metros, um cubículo, puxou um banquinho, disparando o inacreditável: "Bruno Bruce, entra e senta aqui do meu lado pra você escutar melhor essa fita do Anthrax!". Eu havia sido aceito e a vida valia a pena!! (BRUNO BRUCE - NATAL ASSAULT - Heavy Metal na Terra do Sol.)

Nesse local era preciso ser “coroadado” com a benção de um sujeito anterior, uma espécie de “cacique da tribo”. A alegria de estar ao lado da figura que ele via como um líder, como a pessoa certa para lhe dar um lugar na cena. Em um determinado momento da vida de Dedê Thrash, sua imagem enquanto sujeito da cena natalense teve, para alguns, um sentido mitológico. Da mesma forma como disseram a Anderson Soares “olha, aquele ali é o Luziano” ou “aquele ali é o Paris do Terrozone”, Bruno Bruce disse a si mesmo, “aquele ali é o Dedê Thrash”. Criou-se, então, a imagem de um mito, e de

muitos outros dentro das diversas cenas espalhadas pelo país, pois, dessa forma, ele exerceu naquele momento facinação (PASSERINI, 2011).

Naquele momento, Bruno Bruce conferiu a Dedê Thrash a personificação de figura central carismática, por, em um espaço minúsculo da cidade, uma banca de jornais e revistas, ser aceito pelo que era um dos membros mais antigos da cena natalense. Talvez a falta de relações próximas com artistas de renome dê a sujeitos das cenas locais esse lugar de fala e de posição social. Uma pessoa capaz de gerar alegria a outro em um momento tão simples como ouvir uma fita cassete da banda Anthrax. Quer dizer, não era nem o disco, mas uma simples gravação (devido a limitações monetárias), mas o momento e os envolvidos era o que fazia a pessoa guardar aquela lembrança como um fato único em sua vida.

Contudo, esta subjetivação era uma construção que permeiava o grupo e que, de alguma forma, provocava também uma exclusividade dotada de sentidos. Ora, a banca de revistas tinha seu papel de renda para a família de Dedê Thrash, mas para os *headbangers* aquele lugar se tornou um espaço de encontro e passagem, frequentado tanto por *headbangers* quanto por *punks*.²⁷

Dedê Thrash, por outro lado, relatou que a banca não era apenas frequentada por *headbangers*, mas também por muitos jovens ligados às cenas ou não. Aquele espaço não era exclusivo. Para ele, se a pessoa gostava de *rock* ou de qualquer outro estilo de música, ela poderia estar ali, pois era um ponto de encontro da juventude natalense. Primeiramente teriam ido os *headbangers*, mas como Dedê Thrash tinha uma ligação e amizade com pessoas tanto da cena punk como da cena rock, a banca de revista chegava a ter de 15 a 20 pessoas ao mesmo tempo conversando, trocando idéia. Era um ponto de parte da juventude natalense que, de alguma forma, ajudou a fortalecer os laços entre os grupos, fazendo com que os próprios *shows* fossem feitos em conjunto com bandas de várias vertentes do *rock*.

Apesar que ser conhecida pela cena como “a banca do Dedê”, o local na verdade era de propriedade do irmão dele, pois Dedê apenas trabalhava lá. No entanto, devido ao carisma dele e sua ligação com o *heavy metal*, foi pelo nome dele que a banca se popularizou na cidade. Tratava-se de um espaço *headbanger* para uns e para outros uma

27 É importante frisar que isso ocorria mesmo que os punks não tivessem presença nestas falas, pois percebe-se que o grupo muitas vezes silencia a sua existência.

mera banca de revistas localizada em frente à escola Marista, onde muitos *headbangers* estudaram, como o Mitchell Pedregal e Edu Heavy, além de ser um espaço de passagem também, pois era próximo da escola.

A escola Marista tornou-se uma referência relevante por reunir vários integrantes da cena, além de ser o lugar onde muitas bandas vieram a surgir. De fato, algumas dessas bandas já existiam antes mesmo da cena *heavy metal* começar a tomar forma no início de 1980. Foi através de Edu Heavy, por exemplo, que Mitchell Pedregal teve contato com os festivais que já aconteciam na cidade, quando este chegou a Natal no início da década de 1980, vindo de Fortaleza, Ceará.

A cena parece se institucionalizar para Bruno Bruce a partir do momento em que ele foi convidado por Dedê Thrash para ocupar um lugar ao seu lado e ouvir uma música na banca de revistas. Para ele, não era uma simples música ou momento. Foi uma memória selecionada que demarcava toda uma série de sentidos. O *heavy metal* não era, para alguns, uma simples música. Ela tinha o sentido de ser uma informação que dava ao outro um poder “mágico” em que o ouvinte tinha que buscá-lo para ser aceito e demonstrar isso nas rodas de conversas como as da banca de revista.

Os momentos de confraternização e de “trocar ideia” eram como os sujeitos provavam a cada sentença ser merecedor de ouvir e fazer parte do grupo. Esta era uma ordem que não era escrita, oficializada, mas parecia ser exigida de seus praticantes, como um consenso, de modo que a busca por informação se estendia a revistas, televisão, discos, e tudo que pudesse ampliar culturalmente o conhecimento de seus pares. Os *headbangers* natalenses eram sujeitos que buscavam um conhecimento autodidata sobre os temas das músicas, da literatura, do tocar instrumentos, de ter a perfeição cravada em seus trabalhos, pois, para muitos, o *heavy metal* era um sinônimo de perfeição.

3.4 Compartilhando emoções: a cena atual e o saudosismo

As emoções são elementos presente quando os *headbangers* falam sobre o *heavy metal* e sua época adolescente, que de alguma maneira criou um tipo de comunidade emocional, utilizando rótulos para descrever seus sentimentos em relação a eles e aos outros. No recorte de jornal citado no início deste capítulo, eles se referem aos *punks*

como “sujeitos adeptos da violência como forma de protesto”, como se estivessem demarcando também seu espaço em relação a outras cenas e se diferenciando. Estas comunidades emocionais foram se formando muito pelas informações compartilhadas, as imagens das revistas com seus artistas em shows, a maneira como se descreve cada música, as melhores músicas, os nomes das bandas e todas as experiências que foram capazes de fazer os leitores criarem até os seus primeiros *zines* com as suas impressões. Emoções que estavam embutidas no corpo e na mente através das músicas, roupas, tatuagens, e em tudo aquilo que agregava e os definia enquanto sujeitos da cena *headbanger*, criando as relações e a natureza dos laços afetivos entre pessoas que eles reconheciam, e os modos de expressão emocional que eles pressupunham, encorajavam, toleravam e deploravam: emoções como instrumentos da sociabilidade, reforçando e sustentando sistemas culturais. Nesse sentido, as expressões devem ser lidas como interação social (ROSENWEIN, 2011).

Para Tuan (2013), a experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras que um sujeito constrói realidades. Variando desde os sentidos mais diretos, como os visuais, o olfato, o paladar, até os indiretos, como as emoções. A experiência é aquilo que sentimos, percebemos, concebemos, suportamos, sofremos, aprendemos, vivenciamos, criamos e vencemos. Já as emoções são constituídas de pensamentos e sentimentos e dão o “colorido” às experiências humanas. A exemplo disso Andréa Régis relata que pra ela

O universo metálico foi e é algo *sui generis*. Como dito, os *headbangers old school*, ou das antigas, das primeiras gerações, se reconhecem e compactuam de algo grandioso. Todos são, naturalmente, colecionadores amadores, saudosistas assumidos. Amizades profundas e aprendizado de um segundo idioma, aprofundamento de outras culturas nasceram, em muitos, devido ao *Heavy Metal*. Eu sou um exemplo disso (Depoimento de Andréa Régis, 2016).

Ao notar que parte de sua vida tem relação com a música, Andrea constrói uma narrativa em que se insere enquanto *headbanger*. Nessa narrativa, ela fala das suas vivências na adolescência, do convívio com uma geração mais antiga de jovens e da frequência a lugares que hoje já não existem mais. Ela faz parte de uma rede de pessoas que se conheceram em um universo grandioso, saudosistas, colecionadores e de amizades profundas. A imersão e as influências foram tão fortes que influenciaram suas vidas, por considerarem o *heavy metal* como uma escola/filosofia de vida. Muitos desse

grupo tiveram até mesmo sua carreira profissional influenciada pela militância *heavy metal*. Na década de 80, Andrea pegava as letras das músicas que gostava e as traduzia para saber que mensagens estavam sendo difundidas. Essa prática acabou influenciando-a na escolha de se tornar professora de inglês. Já Claudio Slayer, pintava as camisetas dos amigos com figuras das bandas de heavy metal, e, anos depois, veio a se tornar professor de artes e baixista da banda Expose Your Hate.

O colecionismo é também um fator importante para muitos *headbangers*. Andréa Regis, Mitchell Pedregal, Claudio Slayer, Herval Padilha e Dedê Thrash, entre outros, guardam ainda hoje discos que compraram há mais de trinta anos. Os discos comprados na época, muitas vezes em sebos, tornaram-se peça de coleção nos tempos atuais.

A maior parte das narrativas dos antigos membros da cena *heavy metal* é marcada por um tom saudosista. Eles fazem questão de ressaltar os laços de amizade estabelecidos na época de juventude, e de guardarem vários objetos como lembranças. Entre esses objetos estão fotos, revistas e discos de uma história morta pelo tempo e revivida pelo saudosismo. Assim, esse saudosismo pode ser entendido como um sentimento em que o sujeito se vê perdendo pedaços queridos do seu ser, daquilo que construiu para si. Um sentimento coletivo que pode afetar todo um grupo ou comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, uma classe que perdeu sua posição, onde tudo aquilo que foi construído por eles se destruiu (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

O fim da loja Whiplash, ainda no início dos anos 90, assim como a morte do seu proprietário, tiveram um forte impacto sobre a cena. Ela perdeu uma pessoa empoderada naquele lugar que não somente era amigo, mas que olhava para o cliente e dizia a ele quais bandas ele poderia gostar, e assim criava vínculos com a clientela. A loja era uma extensão do seu “eu”, pois esta surgira de dentro de sua casa, no pequeno espaço de um quarto com caixas empilhadas.

Andréa Regis (2016) afirma que o heavy metal foi um estilo de vanguarda, os *headbangers* e bandas tinham uma indumentária própria, ostentada a todo momento, pois eram inspirados pelos seus ídolos e amigos a se vestirem assim. “Diferentemente de outros estilos musicais, o Metal estava além da difusão da música pesada em si. Os fãs desse estilo se reconheciam como tal, e como iguais, criando um campo antropológico totalmente novo”. Para os dias de hoje, tudo isso, segundo ela, parece

inacreditável, visto que vivemos um tempo onde conhecer bandas e estilos é muito mais fácil.

Dessa forma, o saudosismo, além de um sentimento de pertencimento e perda, é algo que está com aqueles que viveram experiências que os mais novos não puderam ou quiseram viver, e ao sentir a mudança das relações de poder, precisam fazer um movimento inverso, trazendo à tona toda sua herança guardada para demonstrar sua importância. Não são apenas discos e revistas antigas, são testemunhos de seu passado materializados no presente, testificando suas histórias. A cena hoje perdeu seus ritos de iniciação, de novidade, de poder dizer quem era *headbanger*, de estar com um grupo e serem amigos. Tudo isso fazia parte de um jogo de emoções ritualizadas ouvindo e emprestando discos, gravando fitas cassete, assistindo shows em fitas VHS, compartilhando fotos de bandas, *posters* e, assim, dividindo essas experiências.

Em relação às dificuldades, as barreiras são citadas pelos depoentes como se assemelhassem a uma “medalha”, pois hoje eles podem dizer que tudo que conseguiram foi com esforço por serem adolescentes, estudantes, considerando também que muitos não tinham trabalho ou condições financeiras para comprar aquilo que lhes desse prazer. A cena para eles perdeu aquilo que ela representou, um momento de emoção, até mesmo porque hoje em dia há uma facilidade muito maior em se conseguir tudo sobre os artistas pela internet. O *heavy metal* hoje já não causa espanto, os *shows* acontecem com mais frequência, mas a expressividade de público ainda é baixa.

A facilidade com que o mundo moderno entrega ao *headbanger* uma banda desconhecida não tem o mesmo valor que antes. Quer dizer, as barreiras eram no passado um problema do tempo e do contexto vivido. No presente, elas ganham novos sentidos. Anderson Soares conta que, no seu contexto, a dificuldade existia sim, mas para discos importados. Já os discos de fabricação nacional e das bandas brasileiras eram bem mais acessíveis e ainda podiam manter uma frequência em sebos da cidade, buscando outros discos por preços menores, além das trocas por carta e gravação. Neste sentido, essa dificuldade parece pessimista, ou muito variável de acordo com o contexto, pois mesmo com o momento de dificuldade econômica vivida no país, muitos conseguiram fazer viagens para ver bandas fora do estado, como Pedregal, que foi ver o Sepultura em Campina Grande (PB), e Andrea, que ganhou uma viagem de presente nos seus 15 anos e foi para São Paulo comprar discos nas lojas da cidade, ou Páris, que teve sua bateria comprada pelo pai que era juiz. Dessa forma existia um certo apoio dos pais de muitos

headbangers para que os mesmos pudessem ter seus desejos realizados: comprar disco, viajar, ver *show*, montar bandas.

A perda do que foi a cena, um submundo, em que a dificuldade de encontrar seus objetos agora se perdeu, pois o individualismo e a valorização da informação, que antes existiam, foram banalizados graças à facilidade de acesso a informações e material através da internet. Dessa forma, o *underground* e saudosismo é uma tentativa de manter aquilo que ela foi para não deixá-la morrer.

Underground é quando é um círculo fechado, aquela coisa a que poucas pessoas têm acesso, aquela coisa tipo submundo, fora do comum, é o *underground*, pô. Então assim, poucas pessoas sabem realmente o que é *underground*, e usam o *underground* como modo de rótulo mesmo, pra dizer que aquilo dali é diferente, mas na verdade essas coisas que eram *underground*, que eram de mais difícil acesso, de um círculo mais fechado, hoje estão mais banalizadas. Na verdade não é banalizada, quero dizer que na verdade estão mais populares. Quando eu falei “banalizada” anteriormente, é quando eu quero dizer que está mais conhecida, com mais livre acesso, entendeu? Que hoje em dia qualquer pessoa pode digitar ali “o que é *underground*?” e vai aparecer o que é *underground*, com esse vocabulário (Depoimento de Luis Claudio Calixto Júnior, 2016).

Não é possível definir o que será a cena daqui a alguns anos, mas muitos traços que um dia ela teve já estão se perdendo em função do tempo e da transformação das práticas de ouvir música e conseguir informação, que mudaram com o avanço da tecnologia. O *underground* aos poucos se renova também, dando espaço para novos artistas se tornarem conhecidos através da internet e rede sociais. Cabe à história mostrar o que foram estas cenas e como elas se comportavam.

3.5 O *Underground*, um círculo fechado dentro da cena

O individualismo da cena era também uma forma que o grupo encontrava para se fechar e selecionar aqueles que poderiam fazer parte dela, ouvir uma música ou conhecer tal banda. Alguns indivíduos criaram barreiras com esse intuito, e muitas vezes eram agressivos com aqueles que fossem curiosos, fossem eles “iniciados”, ou até mesmo com os que já eram aceitos dentro do grupo. Luís Claudio Calixto Júnior (2016) fala em seu depoimento sobre a natureza do grupo e as diversas barreiras que eram construídas para se ter acesso à cena:

Era mais fechado, era mais individualista, não dava espaço para vocês escutarem um som. O cara tinha que saber se você já era conhecedor de música *underground*, de *rock*. Então, tipo assim, ele não ia passar um som pra você se você não tivesse um conhecimento; se ele visse que você não entendia nada, ele não ia dar o som pra você, entendeu? (Depoimento de Luis Claudio Calixto Júnior, 2016).

Existiam regras tácitas que eram impostas a qualquer pessoa que não fosse conhecida e que não demonstrasse conhecimento sobre os artistas, como se fosse um clube em que seus membros tinham que receber uma “carterinha” de *headbanger*. Estas atitudes podem ter levado muitas pessoas a se afastarem, não só da cena, mas também das bancas de revista e das lojas de discos, por exemplo.

A exemplo disso, Anderson Soares fala em seu depoimento que foi uma única vez à Whiplash Discos, já em 1992, quando acabara de chegar a Natal e ainda estava tentando conhecer os diversos grupos de *punks* e *headbangers* que aqui existiam. Já na sua cidade natal, Rio de Janeiro, frequentava o Garagem, que tinha muitos *shows* de metal, onde teve a oportunidade de ver o Ratos de Porão na fase metal, o Korzus, Gangrena Gasosa e, principalmente, o que mais lhe chamou atenção – o Dorsal Atlântica, que era uma banda de metal. Percebe-se, portanto, que o Anderson já vinha de uma realidade da música urbana e, ao chegar em Natal, notou que havia alguma resistência em relação aos *punks* da cidade, sem saber ao certo o que seria.

Pegamos um ônibus via Salgado Filho e saltamos ali no IFRN, que na época era ETFERN ainda, né? Aí andamos um pouquinho e em frente à UNP tinha uma lojinha, cara: Whiplash. Caraca, cheia de *headbanger* lá e aí o nosso visual era diferente deles, né? Um visual mal engenbrado, né? Mais suburbano (risos). Estampa de banda assim, pintada, né? Eu usava uma camisa do Coléra e a lojinha lá toda bonitinha, aqueles vinis de metal na vitrine. “Aí, esse é o Luziano”. Um cara de óculos escuro, cabelo grande, muito bajulado, as pessoas bajulavam muito ele, era tipo um mecenas, né? Parecia um líder, ele tinha uma liderança ali na situação, inclusive a irmã desse cara que me levou, que era muito jovenzinha, muito mais nova, namorava com o Luziano, ela tava do outro lado do balcão, com roupa de colégio. E aí eu senti isso, uma certa resistência: “Vocês não são muito bem vindos aqui não”. Tentei puxar papo com alguns e também tinha a questão social, eu sentia ali. “Esses caras são uns fodidos”. Os caras tinham visivelmente perfil físico de classe média. Brancos, do cabelo liso, grande, e a gente com cabelo crespo, pardo, mulato, e a gente ficou ali escanteado. Não que eu tenha racionalizado isso na época, em 92, mas pensei “Eu não sou bem vindo aqui, eu não tenho que vir aqui”. Foi a única vez que eu fui a Whiplash. Aí só passava na frente, via os caras e tal (Depoimento de Anderson Soares, 2016).

Os *headbangers* sofriam preconceito, mas também usavam destes mecanismos

para se proteger dos desconhecidos e curiosos, a ponto de sentir que aquele espaço da loja de discos era exclusivo do grupo e que, por esta razão, a presença de alguns gerava desconforto. Além disso, em experiências em shows era visto um comportamento parecido. Franklin Bronzeado relata que a primeira vez em que foi a um show com bandas como *Deadly Fate* e *Terrorzone*, foi no festival *Rock on the Moon*, um evento realizado na praia com bandas de vários estilos. Segundo ele, a cena *headbanger* era muito fechada. Sendo assim, já era percebido por ele que existia também preconceito para com os externos da cena e, por esta razão, fazer amizade com muitos deles era difícil: “(...) somos preconceituosos também. A galera que é *headbanger*, eles são preconceituosos também com as pessoas que não curtem o som, entendeu? (...)”.

A rebeldia de alguns muitas vezes tinha contornos mais violentos por uma parcela de *headbangers*. Luís Claudio Calixto Júnior relata que era comum o ato de mandar um sujeito tirar a camiseta da banda que estava estampada, por entender que ele não era digno de usá-la, e até mesmo chegar a rasga-la ou humilhá-lo publicamente por não conhecer nada da banda a que estava se referindo. Para poder usar a camiseta de uma banda, era necessário conhecer a banda, saber idade dos integrantes, data de nascimento, nomes das músicas e dos álbuns, quem ainda estava na banda, quem não estava mais, para aí sim ser digno de usar a camisa e ouvir sua música, e assim ser considerado *headbanger*. Contudo, mesmo que esta prática existisse, havia os que olhavam essa violência como desprezo, tanto que foram casos específicos, que não representavam o todo, e que não podem ser generalizados.

Isso não se limitava apenas às roupas. No que diz respeito ao acesso à música, muitos deixavam de emprestar ou de criar cópias de fitas cassete. Se um sujeito chamado João fosse pedir a Jarbas que ele gravasse uma fita cassete dos discos das bandas *Kreator*, *Slayer* e *Morbid Angel*, Jarbas diria à João que não gravaria, pois ele não entenderia as músicas, já que João gosta de bandas como *Judas Priest* e *Iron Maiden* bandas de estilos diferentes. De alguma forma, isso criou um certo separatismo em que as variadas vertentes da cena. Tais diferenças de uma vertente para às outras chegavam a ser muitas vezes ridículas. A exemplo a já citada *Motley Crue* deixou de ser *heavy metal* por causa do seu estilo de representação andrógono, mas suas letras e sonoridade continuaram. Mesmo ela continuando, era visto como banda “de mulherzinha” ou para as garotas caça cabeludo, ou caça metal, preconceito que falarei mais tarde. Para entender melhor essa analogia, coloco aqui a citação de Luis Claudio Calixto Júnior:

Porque era como se fosse pra ser uma exclusividade, ser uma galera exclusiva. (...) Mas tem muitos desses caras aí que ainda tem essa ideologia radical que diz: “não, se eu escuto esse som aqui, você não tem capacidade de escutar, porque você gosta de Iron Maiden, e quem gosta de Iron Maiden não pode escutar um som desse não, porque não tem nada a ver Iron Maiden com esse som” (Luís Claudio Calixto Júnior, 2016).

Já Mitchell Pedregal relata uma história com um dos seus primeiros amigos em Natal, que foi Edu Heavy, quando o mesmo tinha banda e cabulavam aula juntos para os ensaios. Em determinado dia na sala de aula, Mitchell Pedregal rabiscava uma ideia para a logo da banda de Edu Heavy na capa de seu caderno, Sodoma, a qual só tinha o nome até então. De súbito, Edu Heavy rasga a capa e diz: “rapaz, é isso aí mesmo, essa logo vai ser da banda”.

Além do fato desse de rasgar a capa do caderno, houve ainda momentos em que alguns chegaram a tomar a camiseta de outros por acharem que ele não era merecedor de usá-las. Luis Claudio conta: “Naquela época, eles ou tomavam sua camisa, ou rasgavam sua camisa. Se não conseguissem tomar, eles rasgavam, que já era um radicalismo aí.” O radicalismo da cena chegou a ter contornos violentos para com pessoas estranhas, ou mesmo conhecidas.

Um outro tipo de violência também surge nos *zines* da Rock Brigade e um fato chamou atenção, afinal este era um dos principais veículos de informação dos *headbangers*. Este fanzine, em diversos momentos, usa um termo que se tornou pejorativo, o chamado “falso metal” ou *poser*, como também era conhecido. Esta alcunha em geral começou a ser proferida a bandas que estavam ganhando fama e sucesso, vendendo seus discos e trabalhos e ficando conhecidas na mídia.

Uma das bandas que em suas letras criou verdadeiros manifestos em torno da união *headbanger* pelo mundo foi o Manowar, que desde o primeiro disco em 1982 tinha músicas em que o headbanger era um tipo de guerreiro do metal, cuja música deveria ser tocada o mais alto possível para, assim, conquistar a todos. Além disso a presença da mitologia nórdica (Odin, Thor, Valhalla) era bastante forte, geralmente aparecendo nas capas dos discos o martelo de Thor e a figura do bárbaro que era glorificada por mulheres nuas. Na Rock Brigade, Volume XIII, ano 3, na seção de catalogo de gravações, o Manowar apareceu como a banda destruidora do “falso metal” em sua terceira fase, ou seja, terceiro álbum.

Na música do álbum citado, *Hail to England*, como *Kill With Power* eles dizem “*Give the False ones death*” (dê a morte aos falsos), na qual o Manowar se propõe a responder um chamado dos deuses. Já em *Army of Immortals*, eles fazem uma relação dessa mitologia entre os fãe e o que acontece em relação aos do “falso metal”, “*We have read your letters, we have heard your call. We were brought together 'cause we've got the balls. To play the loudest metal, so hard and wild and mean. You'll live forever, we were born from your belief*”.²⁸ É uma música que fala de como o metal une e os torna fortes enquanto grupo. Já em uma outra música instrumental é proferido os seguintes versos: “*Let each note I now play be a black arrow of death sent straight to the hearts of all those who play false metal* (deixe que cada nota que eu toco seja uma flecha negra da morte enviada direto nos corações de todos aqueles que tocam o falso metal)”.

Já em 1992, a banda ampliou ainda mais o seu discurso segregador e unificador com o álbum *The Triumph of Steel*, com a música *Metal Warrior (Brothers of Metal)*. Nessa música, era conclamado que todos os “guerreiros do metal” deveriam se unir e que aqueles que não são amigos (os posers, os fracos e os falsos do metal) deveriam deixar a “sala”, pois eram considerados sem coragem para fazer triunfar o *heavy metal* como uma bandeira a ser erguida em todo mundo. O refrão assim chamava em um coro: “*Heavy metal or no metal at all wimps and posers leave the hall*”.²⁹ Mesmo que o grupo musical tenha entrado no “chamado” dos *headbangers*, na verdade essa ideia de criar a dualidade entre o verdadeiro e o falso já estava circulando em revistas americanas desde o início dos anos 80.

O rei dessas operações de um homem só era o nova-iorquino Bob Muldowney, que começou a publicar *Kick Ass Monthly* em 1981. Ele enfatiza o *heavy metal* não como um movimento regional, mas como uma ideologia de que se orgulhava para ser colhida em qualquer lugar onde florescesse. O auto proclamado *Jornalistic Poser Holocaust* (*Holocausto Jornalístico Poser*) raramente mantinha-se à promessa de sua edição mensal, ainda assim *Kick Ass* tornou-se a voz da crítica musical dominante, graças à incansável veemência editorial de Muldowney. “Por que bandas metais comerciais sentem que, para ter sucesso, a música precisa ser fraca, tosca e tão emocionante quanto um passeio de elevador?” - começava a edição de maio de 1984, uma diatribe contra *Quiet Riot* e o *Möntley Crüe* (CHRISTE, 2010, P. 114).

28 Nós líamos suas cartas, nós escutamos o seu chamado. Nos unimos pois temos coragem de tocar o mais alto, forte e selvagem metal e dizer Você viverá para sempre, nós nascemos de sua crença.

29 *Heavy metal* ou metal algum, todos os posers e fracos devem deixar a sala.

De acordo com o jornalista Ian Christie, as revistas em circulação nos Estados Unidos, eram parte de uma dúzia de *fanzines* de metal independentes e do trabalho do crítico Bob Muldowney, no qual que essas revistas e *zines* se baseavam. As críticas tecidas por Muldowney parecem ter sido importantes para o cenário do *heavy metal* no sentido de criar um grupo que se fechava em si mesmo criando aí o sentido de *underground*, pois tais críticas ganhavam um tom de separatismo entre o falso e o verdadeiro metal, excluindo aquelas bandas que estavam ganhando mais notoriedade pelo seu trabalho. Ele tinha o poder de um discurso forte, que bandas como Manowar adotaram para se promover e “responder ao chamado dos fãs”. Sendo uma das características dos *fanzines* justamente a comunicação via carta dos leitores com os redatores, e entre eles mesmos, não foi à toa que a banda utilizou essa retórica em seu favor, vendo que assim seria capaz de atrair um grande público, que lutava contra o “falso metal”.

De alguma maneira, a banda deu sua contribuição para o sentido de cena e da performance dos headbangers (enquanto sujeitos ativos da cena), na luta contra aqueles que não a compreendiam, ou não a entendiam. As bandas eram mais que músicos, elas eram verdadeiros “heróis” para muitos, pois elas criavam formas de seus fãs lutarem pelo *heavy metal*, independentemente de onde estivessem. Assim, a defesa do *heavy metal* aparecia como um terreno imaginário que conquistava as pessoas. Para os iniciados, ou irmãos da causa, o *heavy metal* ganhou contorno de militância juvenil. Contudo, dentro desta militância existe também aspectos de um cenário que exclui muitos curiosos.

Uma outra forma de exclusão percebida na cena *headbanger* natalense era sua formação majoritariamente masculina. As mulheres recebiam muitos olhares preconceituosos e eram frequentemente vistas como “caçadoras de cabeludos”, ou recebiam o título “caça metal”. Para alguns, o *heavy metal* não era feito para mulheres. Naquelas décadas de 80 e de 90, a presença das mulheres era minoritária, quase sem expressividade dentro da cena.³⁰

30 Nessa pesquisa a única mulher que se dispôs a dar o seu depoimento foi Andréa Regis.

3.6 Mulheres em um ambiente macho

Como as mulheres participavam da cena, ou como elas fizeram parte deste espaço que ainda hoje é majoritariamente masculino? Poucas foram as mulheres que fizeram parte do cenário *heavy* natalense. Aqui, algumas iam para *shows*, formaram grupos de 5 ou 10 garotas, não se sabe ao certo, mas existia uma expressão muito ínfima delas. Em Natal, algumas garotas pensaram em formar uma banda do estilo. É provável que essa ideia de montar uma banda com mulheres em Natal tenha a ver com a influência da Volcana, banda feminina da mesma época. Entretanto, a iniciativa ficou apenas na ideia e o máximo que conseguiram chegar foi juntar três ou quatro garotas e ensaiar na casa de um amigo que emprestou os instrumentos.

A ideia de formar uma banda surgiu, com muito entusiasmo de Páris Witchhunter e força de Dedê Thrash, cuja guitarra fora emprestada pra Vivi. Chegamos a “gazejar aula” para ensaiar na casa de Páris, o que na verdade era uma grande farra, visto que pouco sabíamos, tendo como base meus poucos conhecimentos de violão clássico passados por meu irmão e muita paixão pelo *thrash metal*. Até os estudos falarem mais alto, assim como a preguiça de estudar guitarra e de inventar desculpas para sair aos pais preocupados e decepcionados com as filhas esquisitas que só andavam de preto, calça jeans e tênis, feito meninos. Tempos depois, realizei o desejo de tocar em um *show* com o Metal Cover, num festival do Marista, com meu irmão Mitchell, Marcus Paulo, Kaio e Adriano Bambam. Fugi de casa, toquei, bati cabeça e, no fim do *show*, minha mãe estava me esperando atrás do palco. (Karen Pedregal. NATAL ASSAULT - Heavy Metal na Terra do Sol. 22 de agosto de 2013)

No depoimento acima, dado por Karen Pedregal, fica expressa a dificuldade das mulheres em se envolverem com o trabalho musical. Apesar de alguns incentivos, havia, entre outras coisas, o medo de “decepcionar” os pais. Tempos depois, ainda na escola, Karen teve seu lugar no palco com amigos tocando em um festival de uma escola particular. Neste local pôde dividir espaço de palco com seu irmão Mitchell, que já fazia parte de outras bandas e tinha uma vivência diferente da dela.

A forma de se vestir e pensar das *headbangers* em Natal não era diferente da dos homens. No geral, elas não tinham a preocupação de usar maquiagem e de se comportar como garotas recatadas e do lar. Essa maneira diferente de ser refletia também em como a sociedade olhava para essas garotas que curtiam *heavy metal*. Um dos depoentes contou um episódio em que sua irmã *headbanger* fora vista como lésbica pela mãe de outra garota, que estava temerosa que uma garota vestida daquela maneira e gostando

daquele tipo de música estivesse mais propensa a tentar ter um relacionamento amoroso com sua filha.

A era bem discriminado. Minha irmã chegou a ser xingada na rua, mães de algumas amigas que não eram parte da cena taxaram ela de lésbica e as piores depreciações possíveis. A mãe de uma amiga dela de antes dessa época do metal, ela se envolvia e a menina não. Ai um dia a mãe dessa menina a colocou pra fora da casa dela chamou de lésbica, “não está vendo como ela se veste? Ela está querendo você, ela não gosta de homem (Depoimento de Fortunato Regis, 2016).

Neste exemplo podemos notar que até mesmo uma parte da sociedade olhava para o *heavy metal* como uma “coisa de macho” e toda mulher que adentrasse nesse espaço seria vista de forma suspeita. O discurso homofóbico procurava discriminar aquelas meninas por gostarem de usar preto, e geralmente andarem acompanhadas por homens. Esse discurso estava baseado na ideia de que aquelas roupas e comportamentos eram exclusivamente masculinos, assim como a música que escutam. Muitos imaginavam que tais garotas se tornariam lésbicas apenas por estarem com um jeans rasgado, um tênis esportivo, e uma blusa preta de uma banda de *rock/metal*. Das meninas, esperava-se que elas andassem arrumadas, se limitassem à vida doméstica, brincando de boneca, olhando para o galã da novela. Enquanto que para os garotos não havia tantos empecilhos para o uso do preto, dos cabelos longos, do uso de brinco ou pulseiras e braceletes, nem por andarem acompanhados por pessoas do gênero oposto.

Muitas vezes, este comportamento e mentalidade eram repetidos pelos seus praticantes, e até mesmo pelas pessoas que sofriam preconceitos por não estar de acordo com a norma social. Um exemplo disso era como elas olhavam para outras garotas da cena que eram desconhecidas e frequentavam a loja Whiplash.

Anos depois, na “casa” Whiplash do amigo Luziano, pude conhecer amigas que continuam em minha vida até hoje. Acho que toda garota que curtia Metal era muito desconfiada com outras naquela época. O ceticismo existia porque já era duro estar em um meio predominantemente masculino, cuja consideração custava muito papo e amizade, para sermos confundidas com outras que estavam ali apenas por uma fase ou curiosidade por tanto cara cabeludo junto. Mas eis que me tornei amiga de Viviane, cujo primeiro papo foi regado a Coca-Cola, e Giovanna e Rosaly, colegas de escola (Karen Pedregal. NATAL ASSAULT - Heavy Metal na Terra do Sol. 22 de agosto de 2013).

Naquela época, Karen Pedregal, ainda jovem queria se sentir parte da juventude e se aproximar de outras pessoas com os mesmos interesses. Este momento parece indicar também que ela não era ainda aceita no meio segregador da cena *heavy metal*,

em que era necessário ser merecedora para pertencer a um grupo, ainda mais por ser mulher. O conhecimento de bandas se fazia necessário naquele momento para dar ao sujeito um lugar e visibilidade como uma carta de visita imposta tacitamente. Não possuir esses conhecimentos a colocaria em uma situação de exclusão, em que teria que provar ser merecedora de ouvir a música, poder usar a camiseta da banda e poder ter os acessórios. O fato de comprar não era suficiente para que a pessoa fosse da cena. Karen Pedregal, tempos depois, conheceu outras garotas e juntas tentaram montar uma banda feminina. Contudo, a questão da mulher em um palco na cena era um tabu que muitos não aceitavam. Como a mesma falou, era um espaço muito masculino em que os entraves da aceitação dentro da cena por si só já eram barreiras, inclusive para ela mesma. Nesse sentido, ela aceitou que ali existia uma regra de reconhecimento entre os pares que era feita pela maioria e sua permanência precisava ser confrontada a todo momento.

Mas isso não as impediram de ir a *shows* e de participarem da cena. Mesmo que nos eventos a participação das jovens entre 15 e 20 anos fosse baixa, as garotas estavam lá presentes.

Eu lembro bem do meu primeiro *show* de Metal. Foi o do Viper, em 1988, com o então adolescente André Matos nos vocais, no Centro de Turismo. As bandas locais Auschwitz, Horus e Lotus Negra também tocaram naquela noite inesquecível para mim, uma menina de 12 anos, iniciada na música pesada desde cedo pelo irmão mais velho, mas muito jovem para ter a permissão dos pais para ir para *shows* de *Heavy Metal* (Karen Pedregal. NATAL ASSAULT - Heavy Metal na Terra do Sol. 22 de agosto de 2013).

Portanto, para as mulheres, ser *headbanger* era ainda mais problemático que para os homens. Se os homens se sentiam mal vistos socialmente, as mulheres tinham que fazer um esforço ainda maior para se sentirem reconhecidas dentro do meio que era a cena. Mesmo quando aceitas, as dificuldades dentro e fora de casa existiam por que a sociedade via a presença da mulher no espaço público, e junto com homens, como características de uma pessoa mal falada, de má reputação, rebelde, transgressora, desequilibrada.

Os pais de Karen permitiram que ela frequentasse os *shows*, ou seja, convivesse com homens com calça rasgada, bebendo, fumando e pulando freneticamente. Mesmo assim, ela só podia ir acompanhada do irmão mais velho.

Os locais onde as *headbangers* curtiam as músicas, nem sempre eram agradáveis para garotas. Mitchell Pedregal conta, a partir do que ouvia dos homens, que muitos comentários dirigidos às mulheres eram machistas. Sua irmã, Karen Pedregal, começou a gostar do *heavy metal* através do contato com os ensaios que aconteciam em sua casa, muitas vezes na sala:

Depois de muito tempo é que... já por que não tinha [muitas mulheres], é que teve aquele preconceito, aquele machismo por parte dos caras... Como era estranho, para você ver, não tinha [mulher]. Ai, quando apareceu... quando uma tentava se inserir no meio e tal, os caras já falavam: “aí vem as caça-metal aí”, “as caça-metal aí” (Karen Pedregal. NATAL ASSAULT - Heavy Metal na Terra do Sol. 22 de agosto de 2013).

Esse preconceito não se limitava apenas às garotas que ouviam a música, mas também às que tentavam formar bandas. No Rio Grande do Norte, da década de 80, não havia bandas de Metal que fossem formadas por mulheres, já na Paraíba e em outros estados as bandas só de mulheres surgiram, mesmo que ainda em pequeno número. Hoje em dia as mulheres estão presentes na cena em Natal e no mundo, mas o machismo ainda as impede de se aproximar do meio.³¹

Segundo Andréa Régis, houve uma época em que apenas três garotas frequentavam tanto a Whiplash quanto os *shows* em Natal: além dela mesma, Martha e Ana Cláudia. Surgira ainda, antes delas, Tereza Cristina, que fazia parte de uma geração mais antiga de *headbangers*. Estas garotas estavam juntas nos eventos de *heavy metal*, nos ensaios, nas praças, na Whiplash Discos, com os amigos ou nas *sessions*. Em momentos esporádicos, outras novas garotas surgiram, mas estas não tiveram a dedicação esperada pelo grupo em relação à música. Eram “curiosas”, como disse Karen Pedregal, não tendo uma frequência maior na cena.

Para Andrea Régis, o machismo na cena *heavy metal* foi inevitável, visto que a sociedade como um todo era e continua sendo machista. O *heavy metal* seria uma “produção social”. Para ela “as bandas femininas ou com uma mulher na formação

31 Segundo o site metaleros.de, algumas bandas nacionais de *heavy metal* foram compostas apenas por mulheres ainda na década de 1980. Entre elas estavam: Placenta, Prepúcio, Havoc, Cova, Volkana, Flammea e Excruciation. Existe uma dificuldade muito grande para encontrar material dessas bandas, mesmo nos dias de hoje. Nesse sentido, assim como o número de bandas, poucas mulheres puderam participar da cena, se comparar a expressividade masculina de grupos musicais, artistas, escritores, produtores e jornalistas.

receberá tanto críticas descabidas por causa desse fator de gênero específico como elogios que, muitas vezes, não mereceria. Apenas por um tipo de protecionismo”.

O tratamento diferenciado e até preconceituoso em relação às *headbangers* não veio apenas dos participantes masculinos da cena, mas também dos críticos. Muitos comentaristas de revistas e de sites expressavam um cuidado ou um excesso de zelo em relação às garotas, ao mesmo tempo em que, haviam as piadas de mau-gosto e os comentários preconceituosos. Poucos críticos foram objetivos, justos ou honestos em relação as bandas exclusivamente femininas.

3.7 O quarto: lugar de intimidade ou espaço do eu?

Dentro de suas casas, muitos *headbangers* conseguiram criar seu próprio mundo de adoração. Era um tipo de altar aos deuses e aos heróis que faziam parte de suas vidas. O quarto de muitos *headbangers* era este local: um lugar especial e de conforto para eles e seus amigos, que era frequentado para ouvir discos, fazer gravações, conversar beber ou namorar.

Os depoimentos demonstram como essa idéia de um *headbanger* construir seu lugar na casa foi notório. Contudo, nem todos tiveram oportunidade para tal. Esta prática ficou por conta dos mais abastados. Estes colavam cartazes de *shows* e pintavam pentagramas nas paredes, ou mesmo desenhavam teias de aranhas nas lampadas. Além disso, encher o quarto de discos e revistas, tudo que fosse ligado ao *heavy metal*, contribuiu na formação de uma identidade *headbanger*.

O espaço experiencial é definido pelos lugares e objetos que o ocupam. A partir do momento em que este espaço ganha esses objetos, sua experiência e sentido se ampliam para o sujeito. Ele transforma aquele lugar em um universo do seu eu. O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significação. O *headbanger* que pôde transformar o local de intimidade em uma abstração subjetiva da sua identidade, criou um universo em que o centro deste era o sujeito. A experiência direta criou pequenos mundos do bem estar de muitos jovens por meios simbólicos (TUAN, 2013).

O quarto do Edu, você não via parede. Era guitarra pendurada na parede, *poster*, tudo bagunçado... roupa jogada no chão, tinha uma prateleira só com vinil importado, que você ficava assim... de bobeira.

Ele tinha muito acesso. As condições financeiras dele assim, favoreciam muito. Mas mesmo assim, eu via a dificuldade dele quando ele chegou para mim e disse “Mitchell vamos comprar esse vinil tal, eu compro um, você compra outro”. Quer dizer, era um custo alto, você ter essas bandas. Eu só vim conhecer *Destruction* por causa dele. *Destruction*, *Celtic Frost*, trouxe... não tinha como... *Mercifull fate*, não tinha como eu conhecer. Não tinha internet, não tinha google. Então como é que você ia escutar isso aí. Ele foi através de intercambio, correspondência e tal. O quarto de Edu era... eu fiquei fascinado. Primeira vez que eu cheguei, eu olhei, era pequenininho assim, eu olhei... caralho! Você chegar e ver uma guitarra pendurada na parede, não sei o que mais lá... uma bagunça, uma zona. Ai, as vezes se trancava todo mundo, ele abria uma banda lá, “vamos curtir hoje”, pegava uma bebida. Quando não era metal para escutar, “bota esse vídeo erótico aí”, ficava rolando pornô, e bebendo, e zoando... era putaria, era muito massa (Depoimento de Mitchell Pedregal, 2016).

Quando entrevistei Mitchell Pedregal e outros, perguntei sobre a relação que eles tinham com o quarto. Neste momento específico da entrevista, ele falava de sua relação com Edu Heavy e como tinha sido a perda do amigo. De súbito percebi como ele tinha uma relação próxima e perguntei sobre o quarto de Edu Heavy. A resposta revela como o local era um espaço criado e encenado. Uma visão de mundo sistematizada sendo habitável e ao mesmo tempo agradável, como um refúgio. Aquele quarto, aos olhos de Pedregal era mitológico, um contraste com a realidade ao ponto dele descrever a primeira entrada com algumas pausas na fala buscando palavras (TUAN, 2013). Ele pode até nem ter racionalizado aquilo tudo na hora, mas ao buscar na memória o momento, o local ganhou um sentido e um significado diante das várias lembranças que ele encarou naquele dia. A guitarra junto à parede, os vinis importados em uma pilha, e, em meio a isso tudo, as dificuldades sendo burladas pelas compras coletivas. Cada elemento desse fazia parte de diversos mundos: as bandas que Edu Heavy colecionou e Pedregal não sonharia conhecer se não fosse aquele lugar, as condições financeiras. A lembrança faz até referência aos momentos em que foi combinada divisão de compra, a qual possibilitou ampliar a quantidade de elementos que possuíam identidade e participavam da experiência de escolher a dedo o que iria compor o quarto.

As trocas entre os discos, assim como as gravações, eram feitas no quarto dos amigos. Luis Claudio conta que era muito comum as famílias terem um som “três em um”: *deck tape*, rádio e vinil. Nestes aparelhos de som era possível passar algumas horas gravando, selecionando as músicas em cada disco, parando e continuando, em uma prática quase que exaustiva de produção. A audição tinha que ser feita no momento

da gravação, muitas vezes, para buscar em cada música uma representação e experiência que iria ser sentida em sua casa. As fitas cassete em média custavam Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros).³² Eram essas formas de compilação que deixavam o cenário difícil. Querer o disco, mas só ter o dinheiro da fita, ou ainda querer ter um quarto que pudesse representar todo o universo de símbolos que circulavam na cabeça desses jovens, colando nas paredes do quarto fotografias dos artistas recortadas de revistas ou *posters*.

Este quarto enquanto espaço mítico faz parte de uma construção intelectual com o intuito de satisfazer as necessidades psicológicas, emocionais, intelectuais. É também produção e resposta do sentimento e da imaginação àquilo que o sujeito deseja. Diferente dos espaços pensados e ordenados cientificamente no sentido, que ignora a lógica da exclusão e da contradição, sua organização é aleatória, mas busca externar um conjunto de emoções de um dado momento, influenciado por experiências externas.

Dessa forma, o maior local de intimidade possível era o quarto de cada um, verdadeiro território particular e muitas vezes inóspito para outros. Segundo Andrea Régis, sua mãe diz até hoje que “ela punha a casa a tremer com os sons provenientes desse local, cuja parede quase não mais se via, por trás de tantos *posters*”. Visto que o colecionismo muitas vezes era mais pelos álbuns tidos como raros, as fitas mais uma vez entravam em cena. Além disso, a vontade de estar sempre antenado com tudo que acontecia no mundo levava muitos headbangers a construir essa prática para si, por ser mais acessível.

32 Em moeda atual significava algo em torno de R\$ 3,00 a R\$ 4,00 (três a quatro reais).

Concluindo o cenário

Ao longo deste trabalho tentei mostrar como a cena *headbanger* em Natal fez parte de um discurso externo em relação aos jovens, que foi sendo produzido a partir de diversos meios de comunicação. Seja na televisão ou no cinema, o jovem era visto como um sujeito transgressor, rebelde e problemático. Revistas e jornais estampavam também manifestações de rua e protestos feitos pela camada jovem da sociedade no Brasil e no exterior. A luta pelo uso do espaço público, a luta pelo direito de usar o espaço das minorias é uma conquista da juventude, que paulatinamente mostrava sua cara protestando contra o estado, contra repressão, contra as formas conservadoras de pensamento. Neste contexto, o *rock*, o *heavy metal* e o *punk* foram frutos de um processo de atuação progressiva da juventude saindo das escolas, entrando nos espaços públicos, como universidades, praças, ruas e produzindo o barulho, o grito, e, assim, desagradando. O desagrado gerou nos conservadores a reação de criminalizar muitos jovens.

Quando o *rock* entrou em cena nas décadas de 50 e 60, a juventude foi usada como um produto mercadológico que vendia a imagem de imaginário transgressor, baderneiro, violento, rebelde, problemático, hedonista, destruidor de famílias, homossexual, antissocial, bandido. Essas ideias eram remetidas logo aos artistas, que se aproveitando do momento, recorriam ao imaginário para vender a si mesmo enquanto um personagem que representasse diversas figuras. Nos anos 50, o cantor de *rock* era o sujeito galã, problemático, rebelde, transviado. Já nas décadas seguintes, o tom das figuras artísticas mudou junto com os movimentos sociais, que estavam eclodindo e pensando a sociedade, com Bob Dylan e os Beatles vistos como artistas transgressores da família ideal, por tratarem temas como o racismo, o homossexualismo, o amor livre, e o uso de drogas e bebidas.

Cada geração do *rock* teve seu momento em que os artistas pegaram das ruas e da juventude as mensagens que queriam ouvir, e se transformam nestas figuras de impacto crescente e perturbador. Estes artistas entravam nas casas pelos rádios, discos de vinil, revistas, jornais e televisão. No espaço urbano, muitos estavam trabalhando junto à indústria do cinema e a cada surgimento de um novo grupo, alguém queria ser

mais agressivo, mais contestador que os grupos que já estavam na estrada ganhando fama e reconhecimento. A necessidade de ser estrela passava por uma produção do artista enquanto performance de palco, publicamente, onde o personagem precisava a todo momento estar vestido.

À medida em que essa geração continua com seus grupos e artistas, novos estilos do *rock* vão sendo fundidos. Dessa forma, a partir do *rock* performático de Alice Cooper e do KISS, o *punk* e o *heavy metal* surgem, e, como em um período embrionário, os *fanzines* da cena *punk* começam a difundir ideias separatistas em relação ao *rock*, cunhando o conceito de “cena” *punk*.

Este grupo, por sua vez, usou este material informativo independente para criar seu próprio espaço midiático frente ao perfil mais massificado das revistas, das rádios, das gravadoras. Assim, começou a surgir também a produção de gravadoras independentes, que utilizam os álbuns *splits* na tentativa de baratear a difusão de artistas de “garagem”, e *fanzines*, como uma forma de contestação de uma cultura enquanto produto. Além disso, começaram a adotar uma filosofia ligada ao anarquismo, tanto nas músicas como nos informativos, de modo que a anarquia foi uma fala trabalhada para desconstruir a ideia de Estado e lutar contra ele.

Bandas como Sex Pistols surgiram juntamente com um contexto de recessão econômica na Inglaterra. A juventude deste cenário era, além de transgressora, violenta no modo de vestir, de agir, de se comportar e de se aproximar da população. Tais grupos acabaram se tornando gangues e disputando território. Estas informações aparecem nos *fanzines* londrinos, assim como a preocupação dos zineiros para com a juventude que se drogava, gerando fatalidades e uma imagem que a cena *punk* não queria para si.

A cena *punk* no Brasil era vista também como um miolo de jovens marginais que lidavam com a violência dos centros urbanos diariamente. A morte e as disputas geralmente mostradas eram referentes a pessoas se envolvendo com drogas e em aglomerações noturnas, nas festas, com todo o estilo e visual característico criado pelo grupo. Por sua postura também ligada ao *punk* inglês, adotaram a violência estética e falada em sua postura, afrontando a sociedade. Suas roupas serviam como uma mensagem de desagrado em relação a tudo que fosse vindo de fábrica. A ideia do “faça você mesmo” era a filosofia de vida. As roupas eram rasgadas, reformuladas, e descaracterizadas de seu formato original. Esta também servia como protesto em relação às roupas que não tinham uma identidade com o sujeito.

Já para os *headbangers* o estilo e as roupas tinham sentidos diferentes. Estes jovens estavam cada vez mais inclinados ao uso de roupas escuras com imagens macabras, referenciando o ocultismo, a morte, o diabo, e se caracterizavam sobretudo pela escuta do som pesado e estonteante das músicas, que representavam os grupos que eram exteriorizados através das camisetas de bandas. No entanto, pelo menos em Natal, parte desta juventude vivenciava um momento de suas vidas onde uma comunidade, chamada de “cena”, se formava. A cena se tornou um imaginário dotado de regras em que cada membro era parte de “algo maior” em suas vidas. A música foi o mote de entrada nesta vida de experiências e hoje se traduz em saudosismo, com traços de uma filosofia existencial motivada por busca cultural e de conhecimento. No entanto, a juventude enquanto momento de uma experiência, “gritou” de diversas maneiras ao longo da história. E este grito, ao chegar em Natal, teve uma certa expressividade. O grito parece ter se tornado um elemento musical e estético em que os discursos contra o Estado ou *status quo* estavam presentes na música, nas letras anti-guerras, nas roupas, na aparência, nas formas de cantar, nos instrumentos, na sonoridade marcadamente pesada, na sua produção cultural. A cena também foi uma forma de falar abertamente, inclusive em veículos de comunicação jornalística, sobre como esses jovens se viam, se identificavam e quem representavam.

Apesar de algumas vezes se dizer que a cena *heavy metal* não teve uma aceitação, ou mesmo que não tinha apoio, esta por diversas vezes recebeu patrocínio para *shows* e eventos ligados à música. Contudo, dentro do contexto em que o país se encontrava, o apoio acabava não sendo como o esperado. As bandas e grupos gostariam de ter oportunidade para se mostrar diante de mais público, mais eventos, gravar discos e ter mais acesso a bens de consumo, como os discos raros, as camisetas importadas, aos instrumentos de qualidade e aos espaços de sociabilidade. Infelizmente, a cena se iniciou dentro do ambiente inóspito para que qualquer coisa se desenvolvesse, mas mesmo assim, com a união dos grupos, conseguiram produzir seus discos, difundir suas ideias nos *fanzines* e experimentar sua juventude.

Os locais que deram a contribuição para o fomento da juventude ligada ao *heavy metal* em Natal foi a loja de discos. A Whiplash Discos tinha como proprietário Luziano, que além de estabelecer uma relação de amizade com os demais representantes da cena, era uma figura que conseguia centralizar os *headbangers* de natal em um círculo de amigos e clientes.

A vivência dentro da loja era, para muitos, uma experiência parecida com uma aproximação de seus heróis, por se tratar de um espaço de convergência onde as ideias circulavam. Mesmo para os que não podiam comprar discos, a loja era um lugar de se encontrar enquanto sujeito, *headbanger*, fazer amizades e ouvir música. Natal neste período não era uma cidade de muitos atrativos urbanos no sentido de ter espaço público para que os sujeitos pudessem socializar ou se expressar culturalmente, como temos hoje nas Universidades, por exemplo. Depois de um longo processo de ditadura militar, aos poucos a sociedade estava voltando a viver fora da vigilância permanente do estado militar, que tinha seus asseclas espalhados na cidade com o intuito de quebrar as aglomerações, principalmente as juvenis.

Dessa maneira, quando os *headbangers* começaram a participar e usar o espaço público, o adulto viu tudo aquilo como algo muito novo e que não tinha sentido de existir. Através dos primeiros contatos que a mídia foi produzindo, esta novidade foi ganhando forma. A juventude com suas roupas típicas do *headbanger* eram uma afronta, visto que a sociedade não conhecia as bandas, nem de *heavy metal* nem de *rock*. Para muitos, aquilo tudo era apenas música alta e barulho. Garotos e garotas bebendo em frente a uma loja de disco ouvindo som alto durante o dia e na semana, era um comportamento fora do comum, mas para o grupo eram experiências juvenis, amizades e a concretização do desejo de estar entre amigos.

Além disso, a cena, ao começar a se fechar, como uma reação aos que “não entendiam” das especificidades do estilo e não as conheciam, delimitou um grupo com práticas autoritárias frente aos seus integrantes, especialmente aos que pretendiam começar a se enturmar. É importante lembrar também da segregação do espaço definido como masculino, onde mulheres tinham dificuldade de se inserir, o que evidencia uma cena caracterizada por práticas machistas. Nos dias de hoje, essas práticas têm diminuído, mas ainda é um meio tipicamente masculino e que algumas vezes repreende a presença de mulheres em seu meio. Mesmo que tenhamos uma sociedade machista, o cenário musical como um todo não tem gênero, e ainda assim aqui ele se configura como um lugar do macho, do homem brutal, violento. É interessante perceber que o feminino ou mesmo aquilo que o represente, como a maquiagem por exemplo, eram recursos utilizados por bandas como Motley Crue, Ratt e Poison, para produzir personagens e performances de palco, e chocar a sociedade – uma das premissas do *rock*. Nesse sentido, o *heavy metal* acaba entrando em contradição em muitos aspectos,

como se apresentar como transgressor ao mesmo tempo em que se mantém conservador em relação a este aspecto de gênero, e ao repudiar a figura da mulher, mesmo usando uma referência como a maquiagem para compor performance e vender discos.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.

ALBUQUERQUE, Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Régia. **A sinfonia dos excessos**. Tribuna do Norte, Natal, 14 de maio de 1991. Segundo Caderno.

ARAÚJO, João Paulo. **Heavy Metal no Brasil Música e desenvolvimento cultural dos jovens na década de 1980**. 2011. Monografia (Graduação em História) apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN.

NATAL ASSAULT. Documentário. Disponível em: <<https://www.facebook.com/NatalAssault>>: Acesso em 20 de fev 2015.

AVELAR, Idelbar. De Milton ao Metal: Política e Música em Minas. In: V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 2004. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2011/12/IdelberAvelar.pdf> Acesso em: 10 fev. 2016.

BAENA Pâmela Keiti. Rock around the clock: a difusão do rock em território brasileiro. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2015. Cascavel. **Anais...** Cascavel, 2015.

BARBOZA, Jaqueline Lima; MEURER, Indianara dos Santos. O rock nacional no período do AI-5. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2015. Cascavel. **Anais...** Cascavel, 2015.

BARTH, Frederik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (org.). **O guru iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2006.

BILLARD, François. **Estados Unidos: Das Origens à década de 50**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero:feminismo e subversão da identidade**.Rio de Janeiro:Civilização Brasileira,2003.

BLACKSABBATH. **Blacksabbath**. 1970. LP.

CAMPOI, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2010.

CAVALERA, Massimiliano Antônio. **My Bloody Roots: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro.** 1. ed. - Rio de Janeiro: Agir, 2013.

CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano: Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados:** Instituto de Estudos Avançados - USP, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal – A História Completa.** São Paulo, Ed. ARX, 2004.

CONSTANTINO, Alessandra Souza; SILVA, Taiane Cristina De Medeiros. **Contando rock: radiodocumentário sobre o cenário rock alternativo nos anos 80 em Natal/RN.** Relatório. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2013.

CUNHA, Carlos Henrique Pessoa. **Nos tempos do Blackout: cena musical, práticas urbanas e a ressignificação da Rua Chile.** Natal: Jovens Escribas, 2014.

DYLAN, Bob. Oxford Town. In: **The Freewheeling.** 1963. LP.

DUNCOMBE, Stephen (1998). Let's all be alienated together: zines and the making of underground community. In: AUSTIN, Joe; WILLARD, Michael Nevin (eds.). **Generations of Youth: Youth Cultures and History in Twentieth-Century America.** New York: New York University Press. p. 427-451.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

GALLO, Ivone. **Por uma historiografia do punk.** Projeto História PUC-SP - Revista do Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Projeto História nº 41. Dezembro de 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GELAIN, Gabriela Cleveston. **Consumo de mídia e subcultura zineira.** 2013. Monografia (Graduação em Comunicação Social) apresentada à Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria/RS

GOHL, Jefferson William. O Novo Bárbaro Pós-Colonial: Gilberto Gil e os contatos Atlânticos na apropriação do rock no Brasil. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2015. Cascavel. **Anais...** Cascavel, 2015.

GUINZBURG, Jacó. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOBBSAWM, Eric J. Parte 1 – História. In: **História Social do Jazz**. 11^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. p. 59-124.

_____. Parte 4 – Gente. In: **História Social do Jazz**. 11^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. p.257- 348.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder S. **Heavy Metal**: o universo tribal e o espaço dos sonhos. 1994. Dissertação (Mestrado em Multimeios) apresentada à Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP.

JUDT, Tony. **Pós-guerra**: uma história da Europa desde 1945. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **Segunda Parte – Moda Consumada**: O império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.159-286.

LAVÉRE, James. **A Era do Individualismo**: A roupa e a moda: Uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.252-278.

LEÃO, Tom. **Heavy metal**: guitarras em fúria. São Paulo: Editora 34, 1997.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos**: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia Social) apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ.

MANOWAR. **Battle Hymns**. 1982. LP

_____. **Hail to England**. 1984. LP

_____. **Fighting the World**. 1987. LP

_____. **Kings of Metal**. 1988. LP

_____. **The Triumph of Steel**. 1992. LP

MAUD, Ana Maria. **História oral e mídia: memórias em movimento**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MENEZES, Marcos Antonio. Cabarés: História e Memória. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013. Natal. **Anais...** Natal, 2013. Disponível em

<http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362017982_ARQUIVO_CABARES.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2016.

MERHEB, Rodrigo. **O Som da Revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MONTE, Ugo. **Rock 'n Roll, uma breve história da música que mudou a maneira de ver o mundo**. Natal: Sarau das Letras, 2013.

OLDENBURG, Ray. **Celebrating the Third Place: Inspiring Stories about the “Great Good Places” at the Heart of Our Communities**. New York: Marlowe & Company, 2001.

OLIVEIRA, Antônio Carlos de. **Os Fanzines contam uma história sobre os punks**. Edachiamé: Rio de Janeiro, 2006.

PALLADINO, Grace. **Teenagers: an American history**. New York: Basic Books, 1996.

PASSERINE, Luisa. **A memória entre política e emoção**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PINHEIRO, Carlos Sizenando Rossiter; PINHEIRO, Fred Sizenando Rossiter. **Dos bondes ao hippie drive-in: fragmentos do cotidiano da cidade de Natal/RN**. Natal: EDUFRN, 2009.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (org.). **História da Vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIRES, Ricardo Annanias. **A tradição oral africana e as raízes do jazz**. Dissertação (Mestrado em História) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo/SP.

PORTELI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

ROSENWEIN, Barbara H. **História das emoções: Problemas e métodos**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SANTOS, Jordana de Souza. **O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”** In: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura USP. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009.

SEPULTURA. The Wall. In: **Schizofrenia**. 1987. LP

SCHMITT, Silvana Lazzarotto, Ditadura civil-militar brasileira e rock nacional: algumas considerações In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2015. Cascavel. **Anais...** Cascavel, 2015.

SILVA, Regina Helena Alves da. Música e culturas urbanas em tempos de redemocratização: práticas sociais e representações do universo urbano nas cenas de São Paulo e Brasília. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009. Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, 2009.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of Change:** Scenes and Communities in Popular Music,' *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, october. 1991.

TANAKA, Elder Kôei Itikawa. **Jazz, indústria cultural e política em Kansas City, de Robert Altman.** 2010. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo/SP.

TAVARES, Frederico Augusto de Luna. **No tempo dos brotos:** juventude e Diversão em Petrópolis e no Tirol (1945 – 1960). 2011. Dissertação (Mestrado em História) apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar:** a perspectiva da experiência. Londrina: Edel, 2013.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010:** uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7 36, jul.-dez. 2014.

WEINSHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil: conversa com músicos brasileiros.** São Paulo: Ed 34,2006.

Sites, Revistas e Fanzines:

RUIDO DAS MINAS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8EEGZUz2jI0>> Acesso em: 10 jun de 2016.

CRUZ, Wladimir Ratys Marques da. **Woodstock:** Mais que uma loja. Disponível em:<netflix.com>. Acesso em: 20 jun 2016.

BATALHA, Rodrigo. **Basqueteball e Metal:** Death Core Fanzine. Colunas do Batalha, 14 dez. 2008. Disponível em <<http://colunasleiversbatalha.blogspot.com.br/2008/12/basquetebol-e-metal-deathcore-zine.html>> Acesso em 20 fev. 2016.

BATISTA, Lizbeth. **Alice Cooper, pioneiro dos mega shows de rock no Brasil.** Estadão, 2 jun. 2011. Disponível em <<http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/alice-cooper-pioneiro-dos-mega-shows-de-rock-no-brasil/>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

BRUCE, Bruno. **Meus antigos heróis**. 11 dez. 2009. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/opinioes/099773.html>>. Acesso em 16 out. 2016

CANCIAN, Renato. **Movimento Estudantil o foco da resistência ao regime militar no Brasil**. 26 mar. 2007. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/movimento-estudantil-o-foco-da-resistencia-ao-regime-militar-no-brasil.htm>>. Acesso em 09 nov. 2016.

CASO, Fabiana. **São Paulo's ten best records shop**. Time Out. Disponível em <<http://www.timeout.com.br/sao-paulo/en/music/features/316/sao-paulos-vinyl-revival>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ETERNAL ZINE. Natal, Número 3, abr. 1996.

France Presse. **Para Daniel Cohn-Bendit, Maio de 68 foi "conquista da liberdade"**. Folha de São Paulo. 30 abr. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/04/396770-para-daniel-cohn-bendit-maio-de-68-foi-conquista-da-liberdade.shtml>>. Acesso em 09 nov. 2016.

_____. **Conheça alguns conflitos ocorridos no mundo em 1968**. Folha de São Paulo. 30 abr. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/04/396744-conheca-alguns-dos-principais-conflitos-ocorridos-no-mundo-em-1968.shtml>>. Acesso em 09 nov. 2016.

Mayhem: Infernal Noise Magazine. São Paulo, Número 4.

MRHELLANGELO. **1º metal force em natal (1991)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KcSHQvVGMuw>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

_____. **Whiplash Discos (vídeo raro)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yJk1y47OvBE>>. Acesso em: 14 de nov. de 2016.

NICOLAU, André. **Toninho da Galeria, o síndico do prédio mais rock de SP**. Catracalivre, 11 set. 2014. Disponível em <<https://catracalivre.com.br/sp/tag/galeria-do-rock/>>. Acesso em 18 fev. 2016.

Observatório Jovem. **1968: Entre a política e a cultura, jovens mudaram o mundo**. Universidade Federal Fluminense. 13 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/observatorijovem/materia/1968-entre-pol%C3%ADtica-e-cultura-jovens-mudaram-o-mundo>>. Acesso em 15 mar. 2016.

PEDREGAL, Mitchell. **Rock In Natal**. Disponível em: <<http://rockinnatal.blogspot.com.br/>>. Acesso em 10 fev. 2016.

PIANCINI, Ébano. **Entenda o maio de 68 francês**. Folha de São Paulo. 30 abr. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/04/396741-entenda-o-maio-de-68-frances.shtml>>. Acesso em 09 nov. 2016.

_____. **Para filósofos, rebeliões estudantis dos anos 60 começaram em Berkeley.** Folha de São Paulo. 25 mai. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/05/404879-para-filosofo-rebelioes-estudantis-dos-anos-60-comecaram-em-berkeley.shtml>>. Acesso em 09 nov 2016.

Rock Brigade. Ano I, vol IV. Set/out.1982

Rock Brigade. Ano I, vol. VI, jan/fev. 1983.

Rock Brigade. Ano II, vol. IX. jul/ago. 1983.

Rock Brigade. Ano III, vol.XIII.

Rock Brigade. Ano III, vol.XIV.

Rock Brigade. Ano IV, vol.XV.

SOUZA, Isabela. **Loja mais antiga da Galeria do Rock tem mais de 100 mil discos de vinil.** Catracalivre, 9 abr. 2014. Disponível em <<https://catracalivre.com.br/geral/negocio-urbanidade/indicacao/loja-mais-antiga-da-galeria-do-rock-tem-mais-de-100-mil-discos-de-vinil/>>. Acesso em 18 fev. 2016.

VIELA, Sávio. **Mexer com metal nos anos 80 era um negócio maldito:** entrevista com João Eduardo Faria da Cogumelo Records. Desova, 27 jan. 2014. Disponível em <<https://desova.wordpress.com/2014/01/27/mexer-com-metal-nos-anos-80-era-um-negocio-maldito-entrevista-com-joao-eduardo-faria-da-cogumelo-records/>>. Acesso em 16 fev. 2016.

Entrevistas:

BRONZEADO, Franklin. Entrevista concedida no dia 11 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

CALIXTO JÚNIOR, Luís Claudio. Entrevista concedida no dia 15 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

FORTUNATO NETO, Regis. Entrevista concedida no dia 11 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

PADILHA, Herval. Entrevista concedida no dia 11 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

PEDREGAL, Mitchell. Entrevista concedida no dia 20 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

REGIS, Andréa. Entrevista concedida no dia 21 de junho 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

ROSA, Regis. Entrevista concedida no dia 11 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

SILVA, Reginaldo Pereira da. Entrevista concedida no dia 20 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

SOARES, Anderson. Entrevista concedida no dia 03 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

SLAYER, Claudio. Entrevista concedida por email no dia 27 julho 2014 a João Paulo Araújo Medeiros.

THRASH, Dedê. Entrevista concedida no dia 11 de junho de 2016 a João Paulo Araújo Medeiros.

Apêndice

ROTEIRO DE ENTREVISTA:

- 1 – Gostaria que você se apresentasse (Apresentação: nome, idade e ocupação) dizendo seu nome e falasse como foi o primeiro contato com a música?
- 2 – Qual era sua relação com a cena *heavy metal*?
- 3 – Como se dava a formação das bandas? E como elas faziam para adquirir o equipamento e ensaiar?
- 4 – Existiam muitos shows, ou locais onde bandas tocavam? O número de pessoas que frequentavam esses eventos era expressivo?
- 5 – Você conseguiria apontar, de maneira geral, de quais bairros vinham os *headbangers*? Vinham pessoas de outras cidades assistir as bandas em Natal/RN?
- 6 – Os eventos eram plurais, no sentido de ter vários estilos de música tocando juntos? Que outros estilos de música eram mais ouvido na cidade e quais outros tipos de *shows* existiam?
- 7 – Existiam conflitos entre grupos de outras cenas? Se sim, como se deram estes conflitos e de que maneira foi resolvido?
- 8 – A presença das mulheres nestes locais era visível, isto é, você considera que havia visibilidade? Se sim, em termos quantitativos, tem ideia do envolvimento delas no cenário? Elas chegaram a formar bandas? Se sim, como eram recebidas pelo público?
- 9 – Como a sociedade olhava tanto para os *headbangers* quanto para os *punks* e os que tocavam *rock* “comercial”?
- 10 – Existia um local de privacidade, um local seu, onde pudesse ouvir sua música?
- 11 – Por fim, o que o *heavy metal* representou e o que ele representa hoje? E como você vê a cena em nossos dias?
- 12 – Aqui você pode falar o que tiver vontade sobre algum assunto que ache relevante para contribuir com a pesquisa.