

CARTOGRAFIAS DA CULTURA UNDERGROUND: O SURGIMENTO DA SUBCULTURA HEAVY METAL NO ABC PAULISTA E OS DESLOCAMENTOS DA IDENTIDADE SUBURBANA

MAPPING UNDERGROUND CULTURE: THE EMERGENCE OF THE HEAVY METAL SUBCULTURE IN SÃO PAULO'S "ABC AREA" AND SUBURBAN IDENTITY DISPLACEMENTS

Leandro Candido de Souza*
lecanza@yahoo.com

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar o surgimento da subcultura heavy metal na região do ABC paulista, a partir das práticas culturais que envolviam seus subgêneros musicais nas duas últimas décadas do século XX. Analisaremos, particularmente, os processos identitários relacionados à categoria “cena heavy metal” em sua interação com as demais subculturas. Em um primeiro momento, buscaremos estabelecer um referencial teórico para a abordagem desse fenômeno, basicamente em torno dos cultural studies. Na segunda etapa, indicaremos alguns antecedentes relevantes para sua gênese histórica na região, isto é, a consolidação da indústria cultural no Grande ABC. A seguir, procuraremos identificar o núcleo comum apresentado pelos diferentes subgêneros metal, suas diferentes inserções na cultura local e suas principais disputas no campo simbólico. Por fim, indicaremos alguns desdobramentos dessa subcultura inaugurada pelos Headbangers ABC e que se estende até as vertentes contemporâneas do metal extremo.

PALAVRAS-CHAVE: História do Grande ABC, Subcultura heavy metal, Pós-modernidade.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the emergence of the heavy metal subculture in São Paulo's so-called "ABC Area", comprised of suburban cities in the greater São Paulo metro, based on the cultural practices that involved their musical sub-genres over the last two decades of the twentieth century. In particular, identity processes related to the category of the "heavy metal scene" will be analyzed in its interaction with other subcultures. An attempt will initially be made to establish a theoretical reference to discuss this phenomenon, basically in relation to cultural studies. Next, some antecedents relevant to its historical genesis in the region will be indicated, that is, the consolidation of the cultural industry in the "ABC Area". After this, an effort will be made to identify the common core found in the different sub-genres of metal, their different placements within local culture and their main disputes in the symbolic field. Finally, some outcomes of this subculture will be shown, starting with Headbangers ABC and extending up -through contemporary lines of extreme metal.

KEYWORDS: History of the ABC Area, Heavy metal subculture, Post-modernity.

Identidades deslocadas: do rock às subculturas

O principal objetivo deste artigo é analisar o surgimento da subcultura *heavy metal* na região do Grande ABC, durante as décadas de 1980-90, observando seu papel no desenvolvimento de novos modos de identificação e dando destaque às relações que seus subgêneros estabeleceram com o espaço urbano. O estudo será conduzido por duas linhas de raciocínio principais: uma se referindo à “colonização da cultura” e outra enfatizando a relação entre os fluxos globalizados do capital internacional e o enfraquecimento das culturas

* Doutor em História pela PUC-SP. Realizou pesquisa de Pós-doutorado pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis/FAPESP) e estágios na Universidad de Buenos Aires (FFyL/Cátedra Libre Teoría Crítica y Marxismo Occidental) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (CéSor).

nacionais. Ou seja, por um lado, observaremos o avanço da administração capitalista sobre o “tempo livre” individual e suas consequências subjetivas nas últimas décadas (JAMESON, 1997); por outro, discutiremos as “novas tradições” que se sedimentam por meio do capital cultural acumulado em determinados territórios e sua relação com as identidades locais (EAGLETON, 2011, p. 79-126).

De um ponto de vista menos distanciado, essas duas linhas indicam a existência de enfrentamentos cotidianos entre as tradições e os novos processos de hibridação cultural, o que fica particularmente claro nos trabalhos de Stuart Hall: os processos identitários locais sendo deslocados pelos fluxos e reestruturações globais (HALL, 2013; 2015). Essa é, basicamente, a reflexão dos estudos culturais ingleses, estabelecida desde o surgimento do “materialismo cultural” de Raymond Williams (JAMESON, 2008, p. 91-92). Um esforço duplo, portanto: pensar a subjetividade regional em sua luta interseccional (classe, gênero, raça, idade etc.) e, ao mesmo tempo, compreender como determinado território (o local em que ela se encontra) reage quando confrontado pelos processos transnacionais gerados pela globalização. Essas duas ideias percorrerão todo o trabalho, tentando, sub-repticiamente, enraizar as sonoridades em análise, de modo a relacionar os subgêneros com os afetos urbanos que os engendram.

Falaremos, então, das subculturas como instâncias que moldam a relação do indivíduo com determinados processos identitários, interferindo na dinâmica de inserção do sujeito nas estruturas simbólicas de poder e violência local. Nesse cenário, os diferentes subgêneros musicais (*thrash, power, death, black metal* etc.) expressam modos de subjetivação de processos sociais, por meio de uma linguagem comum fornecida pelo *heavy metal*. Mas com um diferencial: suas formas de circulação foram “inventadas” pelo movimento *punk*, instaurando uma “cena” propriamente dita na região. A “cena” é a categoria que articula essas músicas a um universo de hábitos, roupas, gírias, gostos, valores, lazes, desejos e lugares.

Há um aspecto de *encenação*, de performance coletiva que caracteriza as subculturas, e que só pode ser decifrado pela articulação entre os subgêneros musicais e as práticas coletivas cotidianas que os alimentam, entre as músicas e os espaços de criação de identidades que lhes dão sentido. É essa ideia que os *metal studies* reconhecem como sendo

a “cena”¹. Aliás, esse sempre foi o fator que mais chamou a atenção das ciências humanas para o *rock* (antepassado imediato do *heavy metal* e principal móvel das subculturas), não o reconhecendo apenas como uma negação ou degenerescência da herança cultural burguesa, da música chamada séria ou *savante* (moderna), mas o pensando como prática geradora de culturas (pós-moderna). Nas palavras de Edward Said, a “cultura do *rock*” consiste em “um conjunto de envolvimentos sociais e políticos, aflições e transgressões” próprios (SAID, 1992, p. 120).

A “cena” é, em última instância, o contexto histórico e social em que se processou esse corte entre culturas; o contexto ideológico e de classe daquelas músicas que embalavam a juventude dos grandes centros urbanos ocidentais do segundo pós-guerra. Na Inglaterra, Eric Hobsbawm reconheceu a importância do assunto, destacando uma característica fundamental na configuração do *rock* como gênero musical. Em 1989, Hobsbawm o definiu como a primeira “cultura jovem” consciente de sua inserção nas sociedades industriais modernas. Em sua visão, foi graças a uma inovação estético-comportamental que o *rock* conseguiu se renovar inúmeras vezes, atualizar-se e assim acompanhar as diferentes gerações. O *rock* foi o principal responsável pelo envelhecimento do público do *jazz*, que até então tinha sua principal marca na jovialidade (HOBSBAWM, 2008, p. 18).

Em 1973, portanto vinte e cinco anos antes de Hobsbawm, na mesma Inglaterra, mais especificamente em Birmingham, um grupo de pesquisadores ligados ao Centro Contemporâneo de Estudos Culturais já havia especificado o “significado social e político” das culturas jovens que emergiram na Grã-Bretanha do segundo pós-guerra, após o advento do *rock*².

Primeiro, devemos ver as subculturas em termos de sua relação com as redes culturais de classe mais amplas das quais elas formam uma parte distinta. Quando examinamos essa relação entre uma subcultura e a “cultura” da qual ela faz parte, chamamos a segunda de cultura paterna. Isso não deve ser confundido com o particular relacionamento entre os “jovens” e seus “pais” (...). O que queremos dizer é que uma subcultura, embora diferindo em aspectos importantes – em suas “preocupações focais”, suas formas e atividades peculiares – da cultura da qual deriva, também compartilhará algumas coisas em comum com a cultura “de pais”. (...) As subculturas,

¹ Para uma breve reflexão envolvendo as continuidades entre *metal music studies* e *cultural studies* cf. HICKAM (2015, p. 5-23).

² Façamos, aqui, um necessário ajuste de dicção: quando os Estudos Culturais falavam no estudo do “último tipo de formação subcultural”, isso corresponde ao que hoje chamamos de “primeiras subculturas”, isto é, *teddy boy*, *mod*, *rocker*, *hipster* ou *skinhead*.

então, devem primeiro estar relacionadas às “culturas pais” das quais são um subconjunto. Mas as subculturas também devem ser analisadas em termos de sua relação com a cultura dominante – a disposição geral do poder cultural na sociedade como um todo (HALL; JEFFERSON, 2003, p. 13).

Stuart Hall refinou essas definições em um trabalho posterior, “Notas Sobre a Desconstrução do ‘Popular’” (1981), reafirmando que, além do antagonismo de classe, existem outras clivagens no pertencimento a uma linguagem comum. A tese de Hall é a de que existe uma “comunidade semiótica”, na qual as diferentes classes sociais “servem-se de uma só e mesma língua”. Nesse diapasão, nem mesmo “as formas de cultura popular comercial” (como o *rock*) são mercadorias puramente manipuladoras, afinal, é necessário que elas saibam explorar “elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, às quais as pessoas respondem” (HALL, 2018, p. 282-286).

Em 1994, a escritora argentina Beatriz Sarlo, que conheceu as obras de Raymond Williams e Richard Hoggart ainda nos anos 60 (através de Jaime Rest), também notou que o *rock* era algo mais que uma simples “cultura jovem”. A autora assinalou que, em primeiro lugar, ele representou o surgimento de uma cultura inteiramente pautada pelo consumo padronizado de mercadorias ligadas ao entretenimento tecnológico. Nesse sentido, ele funcionou como um atestado de atualização e de *status* cultural que, evidentemente, priorizou suas ações sobre a organização do lazer dos jovens. Além de ser um estilo musical novo, o *rock* incluía um aspecto de moda, trazendo consigo toda uma série de implicações linguísticas e estéticas. Em segundo lugar, o *rock* era mais do que uma simples “cultura jovem” porque, com o tempo, ele se revelou uma força geradora de muitas subculturas. Subculturas que, por sua vez, deram origem não apenas a novos mercados, mas a autênticos movimentos culturais.

O surgimento do *rock* está relacionado ao contexto histórico em que as classes dominantes do Ocidente repensavam seus modelos de dominação, disputando as novas formas de organização da classe trabalhadora, em especial o operariado masculino e branco. Essa nova situação histórico-social provocou uma reformulação das identidades juvenis nas grandes metrópoles, com o *rock* triunfando como seu principal veículo. Com o *rock*, a juventude deixa de ser uma idade para se tornar “uma estética da vida cotidiana” (SARLO, 2013, p. 49). O *rock* se tornou um instrumento para diferentes gerações de jovens

conseguirem conviver com a modernidade tardia e os processos sociais que a caracterizam: a descolonização, a ascensão do feminismo, do movimento *gay*, dos *Black Panthers* etc. As subculturas nascem como modos de identificação juvenil frente a essas disputas sociais, essas redefinições de papéis: um momento de profunda reorganização ideológica da classe trabalhadora ocidental. Elas assumem inicialmente essa forma de turmas, que serão denominadas “ganges”, criando uma identidade pautada pela esfera do lazer e pela territorialidade, quando não do consumo, o que inclui roupas, música, futebol, cinema, cerveja e outras drogas.

No Brasil, quem mais se aproximou do horizonte teórico fornecido pelos Estudos Culturais foi o comunicólogo João Freire Filho, inclusive estabelecendo uma pertinente discussão acerca da atualidade das teorias de Birmingham no século XXI (FREIRE FILHO, 2005). A despeito das diferenças, que em determinados casos são bastante salientes, todos parecem concordar que as subculturas surgem como uma primeira manifestação cultural popular de consciência a respeito dos códigos simbólicos que regem o novo estilo de vida urbano estabelecido pelo *rock*, utilizando-os para elaborar uma identidade que almeja responder ao novo contexto histórico de desamparo que caracteriza a “pós-modernidade”. Essa resignificação começa com o “visual” (calçados, roupas, apetrechos e cortes de cabelo) e chega ao comportamental (gestos, poses, hábitos, gostos, afetos etc.). Juntas, essas duas dimensões criam um *ethos* próprio. As subculturas seriam, assim, um subproduto espontâneo da indústria cultural, um excedente até certo ponto esperado, mas ainda assim imprevisível porque regido pelo *Do It Yourself*, por mais que nem sempre tenha sido extraída uma *estética* e uma *ética* do “faça você mesmo” (GUIBERT, 2003, p. 38-39).

Essa calibragem entre propósitos e meios só ocorreu nos anos 70, quando esse trabalho de brocado com a linguagem cotidiana (com suas partículas e sua materialidade) atingiu a dimensão sonora, devido à facilitação do acesso a instrumentos musicais, gravações e locais para *shows*: a “cena” e os dispositivos necessários para sua existência³. Aquela mesma prática do *Do It Yourself* vestual das primeiras subculturas (os *teddy boys* e o *mod*) assumia

³ Quando surgem as primeiras subculturas, no segundo pós-guerra, elas não possuíam uma cena própria. Os *mods* frequentavam a cena que envolvia *jazz* moderno, *rhythm and blues* e *soul*; os *teds* gostavam de *rockabilly*, os *skins* escutavam *soul*, *reggae* e, depois, *ska*; os *hipsters*, por sua vez, também ouviam *jazz*. Até que surge o *punk* que passa a ouvir *punk*. Esse é o segundo nível do DIY. Trata-se, agora, de construir a própria cena e é isso que passa a interessar ao mercado (os “nichos” subculturais).

sua dimensão formal como sistema de produção e circulação de bens simbólicos. Não há coincidência em Beatriz Sarlo dar o título de *Cenas da Vida Pós-moderna* a sua obra, ou de o título original da *História Social do Jazz* de Eric Hobsbawm ser, simplesmente, *The Jazz Scene*, tal como publicado pela primeira vez, em 1959.

Assim como “*underground*”, a “cena” está sempre presente no discurso nativo, sendo, por isso, também adotada pela bibliografia específica sobre o assunto. O sociólogo canadense Will Straw, por exemplo, falou na “cena musical” como “comunidade sonora” (STRAW, 1991, p. 368-388) (STRAW, 2004, p. 411-422). Para o autor, a cena é uma “comunidade significativa” que, ao mesmo tempo que oferece noções de pertencimento, petrifica esses referenciais simbólicos de modo a normatizá-los. É importante notar que essa ideia de “cena” abarca uma dimensão que ainda não se fazia central quando os Estudos Culturais desenvolveram suas primeiras pesquisas⁴. Particularmente no *heavy metal*, a importância institucional assumida pela cena se deu “por dentro” da indústria fonográfica inglesa, em gravadoras menores, atendendo aos anseios de uma elite do *rock* da época, com a finalidade de fazer frente ao *punk* (comercial e ideologicamente).

Apenas quando seus muitos subgêneros (seu excesso) tomam corpo é que temos uma cena *underground*, o que ocorre nos anos 80, com o *thrash metal* que surgiria nos Estados Unidos como uma resposta heteronormativa ao *glam metal* (*lit metal*). Essa ideia é confirmada por outros dois sociólogos, a estadunidense Deena Weinstein (1991), e o inglês Keith Kahn-Harris (2007). Este último é bastante claro ao indicar que o hoje chamado “metal extremo” se constitui enquanto prática musical separada, em dissidência com o *heavy metal*. Só quando surge um *underground* do *heavy metal* (seu excedente, também chamado “metal extremo”) é que o *heavy metal* passa se ver como semelhante às demais subculturas, reconhecendo-se como pertencente ao mesmo subsolo urbano que as demais. A ideia do *rock star* é finalmente abandonada, ocasionando um reconhecimento quase que imediato das muitas “afinidades eletivas” entre subculturas brancas masculinas (*metal*, *punk* e góticos), nas mais diferentes partes do mundo em que a cultura ocidental se fez presente.

⁴ Os primeiros álbuns já haviam sido lançados, mas não cabia prever cenas que ainda estavam por existir, como *heavy metal* ou *punk*, por mais que seja mencionado um certo “*heavy rock*” de bandas como Emerson, Lake & Palmer, Deep Purple, Led Zeppelin e Yes (HALL; JEFFERSON, 2003, p. 220).

Essa “identidade associativa” ou “de grupo” parece ser bastante atraente para jovens que não se veem como parte da lógica de funcionamento da cidade, que se sentem excluídos de suas melhores oportunidades, ao ponto de suas mais diferentes práticas coletivas serem simplesmente reconhecidas como “cultura jovem”, independente de seus conteúdos particulares. Esse nivelamento é certamente facilitado pelo fato de existirem muitos aspectos em comum nas subculturas ou “tribos urbanas”, a despeito de suas diferenças⁵. No entanto, não podemos ignorar que esses pontos em comum não derivam apenas do perfil sociológico semelhante de seus integrantes, mas, antes de tudo, da tarefa comum de decidir sobre como se enquadrar (ou não) no padrão de sociabilidade instituído pela modernidade tardia e a indústria cultural que a caracteriza.

O ABC: cinema, rádio e o rock dos clubinhos

A chegada da indústria cultural na região do Grande ABC provocou um impacto grande, ao ponto de ter sido quase toda documentada pela historiografia e literatura da região. Na história do ABC, esses episódios podem ser vistos nos diferentes registros das atividades dos clubes, cinemas e rádios, todos repletos de anedotas saborosas. É o que podemos observar em seus memorialistas e pesquisadores: nas descrições e estatísticas de Octaviano Gaiarsa (1968), nas memórias de Walter Bevilacqua (1997) ou na trilogia de recordações de José Bueno Lima⁶. Especificamente no campo musical, em 2008, os professores Heron Vargas e Priscila Ferreira Perazzo, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), publicaram o artigo “A Jovem Guarda no ABC Paulista: música popular, mídia e memória”, no qual rastrearam o caminho desenvolvido pelo *rock* que foi consagrado na região pela turma do “iê, iê, iê”.

Tentemos localizar as primeiras formas de distribuição dessa cultura no espaço urbano regional, o que significa reconhecer seus resultados musicais mais relevantes e seus

⁵ Todas trabalham praticamente em torno das mesmas questões: 1) centralidade da atividade musical para a convergência dos indivíduos, em substituição à oralidade política que havia sido o principal meio de comunicação intergeracional até a década de 1960; 2) hábitos noturnos para apropriação dos espaços da cidade; 3) consumo de drogas lícitas ou ilícitas; 4) relação de bricolagem com a moda (repertório fornecido pela cultura do consumo *mainstream*); 5) uso particular e compartilhado da linguagem verbal e não verbal (expressões, gírias, gestos, vestimentas, biotipos); 6) convívio com a violência devido às disputas pelos espaços da cidade e como forma de afirmação político-ideológica; 7) predominância de parâmetros de masculinidade e defesa de valores do patriarcado. Todos esses elementos estão relacionados com o que é apontado na pioneira obra organizada por Stuart Hall e Tony Jefferson.

⁶ Analisei com maiores detalhes alguns dos impactos da chegada da indústria cultural na região do ABC, a partir da década de 1950, no livro *A Cidade dos Pinguins: Santo André, memória e esquecimento* (SOUZA, 2020).

locais de atuação mais característicos. Se fizermos isso, veremos que o *rock* do ABC começou nos bailinhos dos clubes, com grupos de *rock* instrumental que depois se associaram ao *rock* balada e a cantores próximos daquilo que conhecemos como Jovem Guarda. Ocara, Aramaçan e Primeiro de Maio em Santo André; Esporte Clube S. Caetano e Buso Palace em São Caetano; Associação dos Funcionários Públicos e o Odeon em São Bernardo: havia um modo de vida sendo criado nesses clubes e que pregava a cultura do lazer recreativo, do esporte e do consumo de símbolos culturais devidamente padronizados.

Esses clubes eram o espaço aglutinador das elites para o fomento de um estilo de vida que vinha sendo irradiado nos cinemas, rádios, revistas e jornais, incluindo alguns regionais como o *News Seller*⁷. A concentração oligopolista do lazer em torno de entretenimentos tecnológicos e suas implicações linguísticas (em especial a padronização do gosto) estava instituída⁸. Cada clube funcionava como uma sucursal da cultura transnacional anglo-americana. De repente, os jovens da região ouviam Os Dinâmicos, Os Elétrons, Os Botões (ex-The Snakes) e Os Enigmas (VARGAS, PERAZZO, 2008). Um tipo de diversão que incluía cerveja, *fernet cola*, *cuba libre*, *hi-fi*, ponches e martinis, como nos filmes de Hollywood.

Para obter êxito popular, essa primeira forma de *rock* contou com o apoio de emissoras de TV e rádios, inclusive regionais. Durante a década de 50, surgiram quatro emissoras de rádio na região: Rádio Clube de Santo André (1953), Rádio Emissora ABC (atual Rádio ABC, também de Santo André, 1953), Rádio Independência (São Bernardo, 1957), Rádio Cacique (São Caetano, 1958). Apesar de um radialista ter sido eleito prefeito de Santo André, Oswaldo Gimenez⁹, poucos sintonizavam essas estações, preferindo as da capital. De todo modo, essas informações nos indicam o *status* da cultura do rádio no período e na região. Posteriormente, surgiria um divisor de águas, a rádio 97 FM, a primeira rádio *rock* do país, que, em meados dos anos 80, chegou ao primeiro lugar de audiência na Grande São Paulo.

⁷ José Armando Pereira da Silva confirma a ideia de que “Clubes e cinemas se instalam como principais referências para programas de lazer”, complementando a respeito do suplemento literário “Best Seller”, do jornal *News Seller*: “Tentativa meteórica, como tantos suplementos e revistas do gênero, reflete, mais uma vez, perifericamente, o padrão dos grandes jornais numa fase ainda amadora da imprensa fora dos grandes centros” (SILVA, 2000, p. 229-237).

⁸ Empregamos, aqui, a ampla definição de *pós-modernidade* fornecida por Fredric Jameson em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (JAMESON, 2007).

⁹ Eleito pelo PRP em 1959, e deposto em 1961, Gimenez foi dono da Rádio Clube de Santo André (1954) e, posteriormente, da Rádio Panamericana, hoje, Rádio Jovem Pan.

Mas, antes disso, o panorama que gerou as primeiras “turminhas” de jovens da região era basicamente composto por grupos que atuavam nos “bailinhos”, como os já mencionados, ou outros como Equipe 4+ e Porão 99 (de São Caetano), Matchless e Porão 70 (de São Bernardo) e Os Fanáticos (Santo André). Devido a um hábito abcedino de “inventar tradições”, essa opulência roqueira acabou simbolizada no nome de Jerry Adriani, que pouco atuou na região. O mesmo ocorreu com o também famoso cantor Ed Carlos, conhecido como “Reizinho da Jovem Guarda” por ser apadrinhado de Roberto Carlos. Essa breve somatória de nomes evidencia a importância assumida pelo lazer dentro da lógica cultural do capitalismo tardio: organizar o tempo fora da esfera da produção. Ao criar a ideia de “lazer”, a indústria cultural passou a “administrar” também a vida privada pós-moderna e seus processos de identificação.

Essa ingerência da “modernidade tardia” globalizada na integralidade do tempo social inevitavelmente abalou as identidades locais, desencadeando processos de deslocamento dos sujeitos. O *rock* simbolizou bem essa incompatibilidade ao se apresentar como uma cultura internacional-popular portadora de uma estética que se contrapõe às musicalidades nacionais, assumindo assim um critério identitário que é mais étnico e de gênero do que nacional/regional. Ele nasce como algo em que se agarrar, como corolário de uma reestruturação produtiva global requerida pela transnacionalização das economias nacionais, e que revela a existência de diferentes marcadores sociais atravessando as classes. O *rock* viabilizou um conjunto de práticas e instituições de natureza ritualística, simbólica e repetitiva que conferiu realidade a uma construção que buscava obturar um corte na tradição cultural, na “comunidade imaginada” para as nações e, conseqüentemente, para as dimensões locais. Com o pós-moderno global, a interseccionalidade¹⁰ que havia sido neutralizada pelas “comunidades imaginadas”, reaparece suscitando novas “identidades partilhadas” (HALL, 2015, p. 42).

Headbangers ABC e as origens do heavy metal na região

De um ponto de vista tecnológico, esses grupos também representavam uma “ruptura entre as gerações”, uma “nova era musical” posterior à invenção do primeiro contrabaixo elétrico, o Fender Precision Bass, em 1953. A “era pós-Fender” possibilitou a

¹⁰ Neste artigo, entende-se por interseccionalidade a interdependência entre relações sociais de poder envolvendo raça, sexo e classe (cf. HIRATA, 2014).

formação de bandas com pouco dinheiro e menos *know-how*, uma situação que ficou ainda melhor a partir dos anos 70, quando as válvulas dos amplificadores começaram a se popularizar (cf. BLANNING, 2011, p. 243). Em São Caetano, na década de 1960, surgiram as fábricas de guitarras e amplificadores valvulados Snake e Palmer, dois emblemas dos novos tempos. Recorrendo mais uma vez a Eric Hobsbawm: “o *rock* foi a primeira música a usar sistematicamente instrumentos elétricos (...) e a se valer da tecnologia eletrônica não apenas para efeitos especiais, mas para o repertório normal aceito pelo público de massa” (HOBSBAWM, 2008, p. 22).

Como mencionado, não só no ABC, mas em todo o Brasil, esse mercado foi oficializado pela Jovem Guarda, não demorando para gerar seus “excessos”. No final da década 70, mais precisamente em 1979, surgiu o *power trio* andreense Karisma, responsável por lançar o primeiro disco brasileiro de *heavy metal* todo cantado em inglês, *Sweet Revenge* (1983), esboçando uma atualização modificada daquele estilo de vida jovem, transgressor e barulhento. O Karisma lançava os instrumentos e a linguagem do *rock* em uma dimensão caracteristicamente *heavy metal*.

Suas canções não falavam mais de namoros no portão ou frivolidades semelhantes às que dominaram as duas últimas décadas musicais da região. No afã de demarcar suas diferenças com a geração anterior, o Karisma apelou para letras de um machismo escrotal, misógino, como em “Orient Fucker” [sic] (“Eu tenho uma foda oriental / Eu tenho uma garota oriental”¹¹), “Honey, You Got Money” (“Vagabundinha das ruas / ela quer dinheiro para beijar meus lábios / Mulher suja na minha vida / você destruiu meu lar, a mim e minha esposa”¹²) ou “In My Bed” (“Eu decidi perguntar a ela / você gostaria de me foder?”¹³). Em outros momentos, reproduziu estereótipos da vida roqueira em inglês ginasial, como em “Too Much Drugs” e “We’ve Got Rock”.

Flanqueava-se um padrão de masculinidade altamente normativo e sexista, estritamente compatível com o descrito por Deena Weinstein (2000, p. 10-106). Musicalmente, eles pareciam romper com as próprias raízes do *rock ‘n’ roll*, estabelecendo uma linguagem nova, por vezes, irreconhecível. Distorção e intensidade sonora: a

¹¹ “I got an orient fucker [sic] / I got an orient girl [sic]”.

¹² “Little tramp of the streets / she want money to kiss my lips / Dirty woman in my life / you destroyed my home, myself, my wife”.

¹³ “I decided to ask her / would you like to fuck me?”.

estruturação em *riffs* compostos por *power chords* (a fundamental e sua quinta justa, talvez também a oitava, gerando uma terça maior como harmônico parcial), pentatônicas barulhentas, modos eólio e dórico, palhetadas abafadas (*palm mute*), timbres distorcidos, vocais levemente gritados e velocidade; tudo em altos decibéis.

Essa aparência de ruptura com as raízes do *rock* silhuetava um processo rápido de “embranquecimento” que vinha na esteira das demais subculturas dos anos 60. Em maior ou menor medida, quando falamos de *teddy boys*, *mod*, *rockers*, *hipsters* ou *skinheads*, referimo-nos basicamente a subculturas que foram rompendo sua dependência com as culturas negras (*jazz*, *rocksteady*, *soul*, *reggae*, *R&B* etc.). O musicólogo norte-americano Robert Walser reconheceu esses elementos como “fantasias de virtuosidade e controle masculino” que o *heavy metal* frequentemente encena (WALSER, 1993, p. 108).

Sweet Revenge foi gravado praticamente ao vivo, em doze horas, no antigo estúdio São Quixote (do músico Cláudio Lucci) que depois ficaria conhecido como Estúdio Camerati¹⁴. Os custos da produção foram arcados pela própria banda, apenas com uma pequena ajuda de Luís Calanca (dono da loja/gravadora Baratos Afins) que financiou a rodagem das capas, exigindo em troca 200 cópias do álbum. O lançamento ocorreu no Projeto Cometa Rock (no clube Radar Tan Tan), por iniciativa de Celso Barbieri, junto a importantes bandas da época: Platina, Alta Tensão, Vulcano e Made in Brazil¹⁵.

Durante os quatro anos que separam temporalmente a aparição da banda e o lançamento do primeiro disco, surgiu um novo modo de se fazer música no ABC, a cena *punk*, o que acabou afetando o *croquis* de *heavy metal* apresentado pelo grupo. Algumas das bandas mais conhecidas da cena *punk/hardcore* – Ulster (SBC, 1979), Passeatas (1979), Hino Mortal (SBC, 1981), Garotos Podres (Mauá, 1982), DZK (Santo André, 1982), Corte Marcial (Santo André, 1982), Brigada do Ódio (Mauá, 1983) e Grinders (ABC, 1984) – nasceram nessa mesma órbita de excessos, apoiando-se quase exclusivamente na sintaxe, dicção e estética do *rock*, mas atribuindo novos usos ao que já estava em funcionamento.

¹⁴ Junto ao estúdio funcionou uma importante escola de música, onde lecionaram, entre outros: Vera Figueiredo, Carla Dias, Marco Costa, Da Lua, Celso Pixinga e Bocato.

¹⁵ Em uma entrevista retrospectiva concedida a Celso Barbieri, o baterista Rudolf Leschonski lembrou outro acontecimento: “A Rádio FM 97, naquela época situada em Santo André, bem perto da nossa casa, nos deu muita força no seu programa Sessão Rocambole do ‘Capitão de Aço Beto Peninha’” (LESCHONSKI; BARBIERI, s.d.).

Essa prática de bricolagem associada a métodos DIY de atuação cultural abriu novas possibilidades ao que o Karisma vinha pretendendo. Especialmente se lembrarmos que os *punks* não traziam apenas uma música diferente, mas uma ética para aquele estilo de vida suburbano de excessos. Antes do Karisma lançar seu disco, em 1983, não existiam lojas de discos especializadas no ABC, nem locais específicos para *shows*, o que tornava o improvisado uma necessidade constante (escolas, centros comunitários, teatros e bares adaptados). Os *punks* haviam indicado como superar esses obstáculos, eles haviam adquirido uma certa consciência a respeito do *modus operandi* das “cenas musicais”¹⁶.

Rapidamente o empenho começou a dar resultado. Em 1984, foi criada a Metal Hard Discos e surgiram duas novas bandas: Necromancia e Revenge. Dois anos depois, nasceu a loja Fucker Records, que também atuou como gravadora¹⁷. Na mesma época, como adiantado, a rádio 97 FM começou a se especializar em metal, em torno dos nomes Beto Peninha (Sessão Rocamboles) e Vitão Bonesso (Backstage). Em pouco tempo surgiram as primeiras casas de *shows* especializadas: Shock Bar e Move’s Bar, por onde passaram Sarcófago, Dorsal Atlântica, Mutilator, Overdose, Scars entre tantos outros. Esses foram os espaços pioneiros da sociabilidade subcultural local, os quais faziam a região assumir uma autonomia progressiva com relação à Galeria e aos *shows* em São Paulo.

Além das duas lojas de discos mencionadas, existiu uma terceira, a Vaticano, especializada em *punk rock*, na mesma Galeria do Carmo em que estava instalada a Metal Discos, garantindo a dose necessária de violência que caracteriza as subculturas desde os anos 50. Praça do Carmo (em frente à referida galeria), Move’s Bar, a Feirinha *Hippie* do Paço Municipal e a casa de esfirras Faiçal (na Rua Senador Fláquer) transformavam-se em locais de encontro para brigas. (RAVELLI, 2011). A situação só se acalmou quando ambas subculturas passaram a ser alvo de *skinheads* “neonazistas”: os Carecas do ABC.

Todas essas subculturas tentavam arregimentar afetos, criar uma estrutura afetiva para os deslocamentos provocados pelas mudanças sociais por que passava a região, com o *punk* se associando ao operariado, aos movimentos de luta, e o metal se apresentando como

¹⁶ Essa dimensão do movimento *punk* da região pode ser conhecida por meio da dissertação de mestrado *O Movimento Punk no ABC Paulista: Anjos, uma vertente radical*, de Aldemir Leonardo Teixeira (2007).

¹⁷ A Fucker Records foi fundada em 1986, em uma travessa da Rua Álvares de Azevedo, mas tendo começado suas peripécias sonoras ainda antes, em 84, com a gravação do compacto do Mammoth, com duas músicas, lançado em 85.

reflexo dessas mudanças na classe média e em amplos setores do operariado branco despolitizado. Eram propostas identitárias para o novo contexto, com o *punk* assumindo um papel de vanguarda política e o metal expressando uma acomodação estética, ou estetização da rebeldia, repleta de obscuridade, desencanto e opressão (JANOTTI JR., 2004, p. 21). Mas, ainda assim, eram todas “subculturas brancas” (*punk*, *metal*, carecas, góticos), isto é, proposições identitárias para jovens trabalhadores brancos do sexo masculino e pretensamente heterossexuais. Por isso todas elas compartilhavam quesitos de virilidade, branquitude e, principalmente, a homofobia.

Assim como se deu com o movimento *punk*, a cultura *heavy metal* da região nasceu de um grupo de aficionados, neste caso, os autodenominados Headbangers ABC, que tinham como referência local praticamente uma única banda¹⁸, e que tinham que ir até São Paulo para saber das novidades. Foi a partir desse grupo de jovens que surgiram bandas como MX, Cova, Warhate, Necromancia, Blasphemer, Revenge, Hammerhead, Titânio, Esfinge, Slaughter Day, Desaster, Deflagração Atômica, Stage Driver e Guilhotine. Muitas dessas bandas se formaram a partir de núcleos de amizade entre rapazes que frequentavam lugares em comum como colégios, bares, lojas de discos e *shows*. Nas palavras de Marcelo d'Castro (Índio), guitarrista e vocalista da banda Necromancia:

O movimento sindical vinha ganhando força. Era uma esperança em tempos difíceis. No ABC, no início dos anos 80 o movimento *punk* era muito forte. Em São Bernardo havia os Punk Anjos. Em uma rua próxima da minha casa moravam o Rato e Ratinho, da banda Hino Mortal. A gente era muito moleque e íamos na casa dos caras e eles pacientemente nos recebiam. Ver uma guitarra e um baixo pela primeira vez foi muito marcante (...) O movimento *punk* no ABC teve seu momento áureo do final dos anos 70 até 83/84 com os Punk Anjos. A partir da metade dos anos 80 entra em cena o metal com bandas como o Cova, MX, Blasphemer, Hammerhead, Trevas, Baphomet e Devastor. O *hardcore* começou a tomar força no fim dos anos 80 e começo dos anos 90. Forte mesmo nos anos 80 foi o metal (D'CASTRO *apud* GRANADO, 2014, p. 26.).

Durante os anos 80, *thrash* foi sinônimo de metal no ABC paulista. Na primeira geração dos anos 80, MX, Necromancia, Cova e Blasphemer gravaram, pela Fucker Records, o disco ao vivo *Headthrashers Live* (1987), no Teatro Municipal de Santo André. Apenas pelos

¹⁸ Além do Karisma, na primeira metade da década de 80, o ABC também contou com o mais do que efêmero Performance's, quarteto formado em meados de 1982, que participou da coletânea *SP Metal II*, apresentou-se no Clube Paineiras do Morumbi em 1985 (com Korzus, Viúva Negra e Improviso) e nada mais. Seu vocalista, Robson Goulart, formaria posteriormente as bandas Destroyer e Spitfire, e ainda gravaria o LP *Why? Dirty War*, do Acid Storm, e integraria a banda Harpia.

nomes das bandas, consegue-se deduzir o campo semântico e o léxico próprios ao período. Em *Headthrashers Live*, todas as quatro bandas falam (mal) de Cristo e falam de morte, associando-os a extermínios, cabeças destruídas, inferno e “anjos sendo fodidos”. Tudo com muita distorção, modos frígido e lócrio, mais velocidade (bumbo duplo, palhetada tripla) e, no caso particular do ABC, com predomínio da voz gutural que veio de Minas Gerais, contrariando a tendência de bandas paulistanas como Korzus, Acid Storm e Anthares.

Isso significa que alguns degraus foram descidos em termos de barulho e vontade de rompimento geracional, a que se somaram o satanismo e a estética de anticristo advinda da primeira onda internacional do *black metal* dos anos 80. Depois da coletânea, o Necromancia lançou sua *demo tape* em 1988 (*Suicidal Madness*), um compacto (*Hypnotic*, 1993) e um disco homônimo em 1996. Em 2002 lançaram o CD *Check Mate* e, dez anos depois, lançaram *Back From The Dead*. Tocaram com Sepultura, Korzus, Krisiun, Nevermore, Exodus etc. Já os são-bernardenses do Cova duraram menos: lançaram apenas a “*Demo*” 87, contendo seis músicas que mesclavam *thrash*, *speed* e já um pouco de *death metal*. Em 2016, a fita foi relançada em CD pela Holocaust Records Vinyl, com as duas músicas que saíram em *Headthrahsers Live* como bônus.

MX, sem nenhuma dúvida, foi a banda de metal mais bem sucedida da região. Fundada em 1985, em 1987 participou da coletânea da Fuckler e, no ano seguinte, no mesmo Estúdio Camerati, gravou seu primeiro disco, *Simoniactal*, um clássico do metal nacional. Abriram os *shows* do Kreator e, em 1989, lançaram *Mental Slavery* e abriram os *shows* da turnê brasileira do Testament. Sumiram por um tempo, até voltarem em 1995, com o disco *Again*. Em 1997, fizeram *shows* com Exodus (1997) e, em 1998, lançaram *The Last File*. Sumiram de novo e só voltaram em 2012.

De lá para cá, muitos *shows*, com os maiores nomes, e dois discos: *Re-lapse* (regravações de 2014) e *A Circus Called Brazil* (2018). Aquela linha de ódio sexista à presença feminina, aberta pelo Karisma, foi aproveitada e levada adiante pelos rapazes do MX, que escreveram um hino de ódio às mulheres: “*Dirty Bitch*” (“Andando pelas ruas / como uma cadela repugnante / e seduzindo a todos que cruzam seu caminho. / Com seu traseiro podre exala um cheiro horrível, quando dá o último suspiro / (...) Nós vamos foder / essa cadela

agora. / Foda-se essa cadela”¹⁹). Outras músicas são mais “políticas”, como “Fighting For The Bastards”, e outras aludem a hecatombe nuclear (“Dead World”). Depois, no disco seguinte, falaram menos em “foder” e assumiram um caminho entre o obscuro não-satânico de crítica à religião e à alienação (“escravidão mental”), ainda que mantendo certa associação com a experiência de morte (e pós-morte), lugares místicos etc.

Mas essas não eram as únicas bandas da região. Warhate, apesar de não ter participado da coletânea, gravou duas *demo tapes* e um *extended play*²⁰. Um de seus integrantes, Alexandre Strambio, tornou-se um dos maiores músicos do ABC (Rot, Cruel Face e ex-Bandanos) e figura notável de seu *underground*. Outro nome é o Atomic Thrasher, que lançou a demo *Atomic Future* em 1989. Seu vocalista, Luciano Piagentini, é outro personagem ilustre do *underground* regional, produtor musical e vocalista da banda Falange, que inclui instrumentistas que foram de Blasphemer e Antichrist. Note-se também que nessas bandas a temática das letras é outra: ameaça nuclear, iminência da guerra, violências e distopias, mais na linha novaiorquina do *thrash*.

Ainda assim, essas diferenças se tornam pequenas quando observadas com distanciamento teórico, em especial, sociológico: havia uma convergência quanto aos posicionamentos e às concepções mais gerais do “estilo de vida” metal. A principal convergência era o pesado “código de aparência” que podemos ver em inúmeras fotos da época, nas letras e que se mantém como um dos principais critérios de aceitação na cultura *heavy metal*, ultrapassando a especificidade dos estilos musicais. Um código de aparência que é duplamente excludente, pois envolve fatores econômicos (de consumo) e, principalmente, critérios étnicos, raciais e de gênero (WEINSTEIN, 2000, p. 64).

Eram praticamente apenas moços brancos, e os primeiros locais de sociabilidade eram pouco convidativos para mulheres, algo não muito diferente dos demais espaços de divertimento da borda do campo na época: casas de fliperamas, quadras de futsal (que substituíam as antigas várzeas), bares, *skate*, pichação etc. O conceito de “masculinidade hegemônica” – formulado não por coincidência a partir dos anos 1980, pela confluência de

¹⁹ “Walking by the streets / like a nauseating bitch / and seducing to all / that cross her way. / With her rotten ass / exhales a terrible smell / When gives the last sigh / (...) We go to fuck / this bitch now / Fuck off this bitch”.

²⁰ As sete faixas da demo *Thrash Invasion* foram gravadas em 1988 (como trio), o EP *Biological Decimate* foi lançado em 1990, e a segunda demo, *Action & Attitude* saiu em 1993. Posteriormente, no século XXI, os materiais seriam reeditados em duas coletâneas: *Destructive Years* (2005) e *Thrash Invasion - Complete War* (2009).

estudos de gênero (feminismo, cultura *gay*, teoria *queer*) – denuncia justamente a existência de um modelo que não é necessariamente majoritário, mas suficientemente normativo, que tenta encobrir as lutas internas das masculinidades entre si em suas performatividades²¹. John Ike Sewell Jr., professor da The University of West Georgia, desenvolveu uma pesquisa bastante fecunda sobre o assunto, comparando a performatividade masculina no *heavy metal* e no *hardcore* (cf. SEWELL JR. 2012, p. 50-83). A subcultura *heavy metal* é basicamente uma resposta defensiva às ameaças à identidade masculina branca a partir dos anos 70.

Na cena *heavy metal*, como em tantas outras, essa economia libidinal resulta em uma inevitável tensão homossexual, dada a ausência de mulheres proporcionada pela hierarquia dos códigos simbólicos. Como sugeriu Pierre Bourdieu, a “virilidade” é uma noção “eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino” (BOURDIEU, 2018, p. 79). Surge uma tensão ou “duelo homossexual” que se torna visível nas roupas, nos protocolos de linguagem, na performance musical, nas letras, nos esquemas mentais e mesmo em sua estruturação musical (cf. RICHES, 2014; SEWELL JR., 2012). Afinal, no *heavy metal*, o virtuosismo, a velocidade, o peso e o barulho também são demonstrações do poder masculino e branco, a despeito de suas formas contingentes.

Com o metal, ficava claro que aquele projeto de subúrbio que havia sido sonhado para a região, com casas operárias e famílias estendidas que se apresentavam como estrutura tradicional de poder local, havia ruído. A cultura *heavy metal* atua justamente sobre a fragmentação da tradicional família estendida, que foi reconfigurada dando lugar a famílias de casamento (mais nucleadas). Aqui está outro ponto importante: a grande questão das subculturas é essa desestruturação das famílias como modo de inserção do indivíduo na vida social, que muitas vezes implode a própria unidade familiar domiciliar (HALL; JEFFERSON, 2003, p. 42). Existe, portanto, uma dinâmica interna à classe social que contrapõe os jovens a seus pais, e isso tem a ver com a nova lógica imposta pela modernidade tardia: o pós-modernismo.

Os bairros foram se transformando, as famílias foram se dispersando, dando lugar a novas famílias migrantes que não se sentiam necessariamente atraídas pelo estilo de vida que

²¹ Sobre o conceito de “masculinidade hegemônica” rusticamente utilizado neste artigo, veja-se o apanhado histórico estabelecido por (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

até então se levava naquele local. Rompia-se um hábito de diversão juvenil na vizinhança. Surge uma identidade “jovem”, pautada por outros valores, que quer ir “à cidade”, ao centro, encontrar-se com pessoas com quem há maiores afinidades. Essa situação foi equacionada de diferentes formas pelas diferentes gerações juvenis do segundo pós-guerra, como se costuma observar nas lutas e negociações culturais ao longo da história. No caso do *heavy metal*, o caminho tomado foi o do hedonismo nostálgico e defensivo de uma juventude operária, branca e masculina. No ABC, como no restante do mundo, o *heavy metal* surge para expressar o estilo de vida, os desejos e os descontentamentos de um seguimento específico da juventude.

Para além das distâncias sonoras ou até mesmo políticas, prevalecia o que na língua inglesa é definido como *male chauvinism*, o qual acaba funcionando como “centro diretivo de um novo senso comunitário” (WEINSTEIN, 2000, p. 105). A orientação masculina que já havia sido reconhecida no *rock* tornou-se um fator identitário ainda mais evidente no metal, sendo reforçada por uma veia romântica que se faz mais saliente no *heavy metal* melódico ou *power metal*, como veremos mais à frente. “A audiência do *heavy metal* é mais do que apenas masculina; ela é machista”, reforçou Deena Weinstein, observando adiante que a essa masculinidade misógina, frequentemente tematizada pelas próprias bandas, foi acrescentada a notória homofobia quase onipresente nas subculturas, algo que parece ter vindo historicamente dos fãs de esportes²².

Passados alguns anos, já na década de 90, o *thrash metal* local ficaria marcado por dois novos nomes: Transfixion (de Santo André) e Bywar (de São Caetano), havendo evidentemente outros. O Transfixion lançou dois LPs e obteve relativo reconhecimento, com turnês nacionais e *shows* com grandes bandas como Exodus, Napalm Death, Sodom e Krisiun. Já o Bywar lançou uma demo (1998), quatro discos de estúdio e quatro *split albums* ao longo de quase 17 anos de atividade. Outras bandas de destaque foram: Prime Mover²³, Corpses Conductor (formada em 1992, em Mauá) e Excruciate (que existiu entre 1992-1998, e lançou

²² Em seu estudo clássico, publicado originalmente em 1991, Deena Weinstein fala claramente no surgimento de uma “cena” *speed/thrash* em São Francisco, no início dos anos 80 como resposta ao “*lite metal*”, a qual, a partir da década de 90, originaria uma “*underground metal scene*” (WEINSTEIN, 2000, p. 48 e 285). Um repúdio à presença da cultura *gay* no metal, daí toda macheza e homofobia que passa a caracterizar o metal, como reconhece a mesma autora.

²³ Fundada em 1993, por ex-integrantes do Hammerhead e do Stage Driver, lançou dois CDs, um deles tendo sido gravado em Londres.

a demo *Dead Light*, em 1994). De uma maneira geral, as letras circulavam em torno de morte, horror, guerra, tormentos psicológicos, insanidades, blasfêmias e carnificinas.

Nessa nova década, Necromancia e MX, os dois maiores nomes do *thrash*, seguiram o exemplo do Sepultura: reduziram a marcha e variaram o som. As demais bandas, ao menos a maioria, foram se dissolvendo pela dificuldade para gravar discos, pela relativa fadiga da forma musical *thrash* e, principalmente, pela dificuldade e amorosismo para se fazer *shows*. A solução para esse “problema” do esgotamento da forma-*thrash* só foi encontrada pela geração seguinte que, no século XXI, dispendo de uma cena devidamente fortalecida pelo acúmulo de décadas de trabalho, pôde resgatar bandas que hoje reconhecemos como *crossover*, *crust*, *metal punk* e *grindcore*, estabelecendo uma releitura do repertório da música extrema.

Isso ocorreu a partir, principalmente, da “recuperação” de bandas como Ação Direta, Ulster e Brigada do Ódio, por bandas mais novas como Social Chaos, Imminent Chaos, Cruel Face, Negative Control, Grinding Reaction e Forka. Outros preferiram simplesmente retomar o *thrash* mais tradicional, como fizeram Cranial Crusher, Rhino, Deathgeist, Warbound e Angry, além do já mencionado Falange. Como não poderia ser diferente, novas localidades surgiram para dar espaço a esses sons: Volkana, Cidadão no Mundo, Central Rock Bar, 74Club e tantos outros, mais ou menos efêmeros.

Doce vingança: do metal tradicional ao extremo

Nos anos 90, seguindo uma tendência mundial, foi rompida a hegemonia do *thrash metal* no ABC, prosperando o *heavy* tradicional/melódico e o metal extremo: *death* e *black metal*. Ainda na década de 80, frutificaram as primeiras sementes lançadas pelo grupo Karisma, originando um *heavy metal* tradicional, melódico, *power* etc., cujos principais nomes foram e são bandas como Revenge e Mario Pastore, além de outras que vieram depois, como Seventh Seal, Faceless e Dark Land. Todas mantiveram uma base estética firmada em histórias de conquistadores, marinheiros, cavaleiros e o que mais se relacione com o imaginário de “jovens europeus brancos deixados para trás pela pós-modernidade, pós-colonialismo e pelo rearranjo da ordem de gênero”. Muda-se a temática, muda-se o continente, mas o referido subgênero continua sendo um “espaço de lazer interseccional problemático para a construção de identidades de gênero e racializadas”. Por isso, esse “poder” que o *power metal* tanto

exalta quando fala de arco-íris, passagem do tempo, melancolia e outros temas pastorais, é sempre “um poder (masculino, branco) hegemônico no coração do heavy metal” (SPRAKLEN, s.d., p. 3-4).

O primeiro grande nome, Mário Pastore, começou como vocalista da banda Titânio, depois ficou conhecido por ter passado por inúmeros grupos e, claro, pela participação no álbum *Biotronic genesis*, dos paulistanos do Acid Storm, lançado em 1991. O disco, que é um dos melhores da história do metal nacional, revelou outro grande músico do ABC, o contrabaixista Stefano Moliner. Um *speed-thrash* de alto nível técnico; mas, logo depois do disco, ocorreram as habituais divergências, e Moliner e Pastore decidiram sair. Pastore montou outros projetos e entrou em outras bandas, como Opera’s Noise, Tailgunners, Sacred Sinner, carreira solo, Heavest etc.

A outra referência no assunto, Revenge, foi formada em 1984, na cidade de São Bernardo, mas só lançou seu primeiro disco, *Rhapsody From Brontoland*, em 1990. Pouco mais de meia hora de *speed metal* bem na linha Helloween, Viper e Iron Maiden. A gravação foi feita em Belo Horizonte, no JG Estúdios, em 32 horas e 16 canais²⁴. Depois da gravação, o grupo passou por uma reformulação completa, só sobrando Affonso Jr., aluno decenário de Mozart Mello e figura conhecida do ensino de música na grande São Paulo. Esse novo período da banda ficaria marcado pela assimilação de elementos do metal progressivo, primando por uma técnica aguda que ficou registrada em *Between Sky and Fire*, um EP com quatro músicas, lançado em 1998. Mais uma vez, presenciávamos um fenômeno “mundial”: o esmero técnico passando a ser visto como principal demonstração de predicados musicais.

O Seventh Seal representou uma renovação nessa tendência, em especial no que se refere às letras, fugindo desse lado mais aventureiro do estilo. Em 1995 eles gravaram a primeira demo, no ano seguinte sai a segunda, até que em 2001 chegou o primeiro CD, *Premonition*. A partir de então foram publicadas matérias nas principais revistas especializadas, sempre elogiosas, seguindo desse modo até 2007, quando lançaram *Days of Insanity* (2007), que também foi bem recebido. Até que começaram as mudanças de integrantes, o que só se resolveu no disco *Mechanical of souls* (2014), com uma formação inteiramente nova, à exceção de Tiago Claro. Esse segundo momento, que conta com a

²⁴ Em 2019, a Hellion Records relançou a obra em CD.

entrada de Thiago Oliveira e Leandro Caçoilo, registra uma considerável mudança de nível técnico e profissional.

No ABC, a consolidação dessa linhagem musical se deu com algum atraso, com os *shows* de bandas como Dream Theater e Blind Guardian, no Aramaçan, respectivamente em setembro de 1997 e agosto de 1998. Foi aí que começaram a se destacar bandas com estilo semelhante, como Tailgunners, Dark Land, Faceless ou o próprio Seventh Seal. Hoje, muitos desses músicos estão reunidos em torno da TL7, empresa musical de Tiago Claro. A sonoridade do subgênero veio, obviamente, de *Sad Wings of Destiny* (1976) do Judas Priest: uma definição frente às demais tendências que existiam no *rock* imediatamente anterior.

A isso se somou uma forte influência da “nova onda do *heavy metal* britânico” e de metal alemão, mas sem aquele teor mais propriamente *power metal* de misturar Rainbow com RPG Dungeons & Dragons e J.R.R. Tolkien. Prevaleceram o misticismo difuso e a sólida “irmandade”, mais na linha Iron Maiden do que Manowar. Essas duas inovações acabaram legalizando a composição de *baladas*, algo inédito que, desde então, contrasta com a base “natural” do estilo: vocais melódicos, notas longas e altas, refrões emotivos, *backing vocals* marciais, muita pedaleira dupla e incontáveis solos de guitarra. O *power metal* recorre ainda mais à palhetada alternada e inova no uso efusivo de legatos (*hammer on/pull off*), *tapping*, *speed-picking* e *sweep-picking* (arpejos), sempre em altíssima velocidade.

De um ponto de vista institucional, o surgimento desse subgênero demarca uma considerável ampliação. Apesar da desapareição da Fucked, a Metal se consolidou na Rua Siqueira Campos. Logo depois, as prefeituras passaram a incentivar essa identidade “metálica”, criando projetos como o “Rock in Rua” (Santo André), além de engajarem outros aparelhos culturais na divulgação do estilo: Concha Acústica, Parque da Juventude (Ana Brandão), paços municipais, Pista de Skate (SBC) etc. Na dimensão privada, dois nomes se destacaram: Lolla Palooza Ciase (Santo André) e Planeta Rock (São Bernardo do Campo). Na mesma época, segunda metade da década, o Aramaçan se transformou em palco inusitado de grandes nomes²⁵.

²⁵ O levantamento das bandas internacionais “de *rock*” que já passaram pelo ABC merece um estudo à parte. Para uma mensuração rápida, apenas em Santo André: Faith No More (EUA), Ramones (EUA), Deep Purple (Inglaterra), Sepultura, Dream Theater (EUA) e Blind Guardian (Alemanha), no Aramaçan; Rattus (Finlândia), Agathocles (Bélgica), Rasta Knast (Alemanha), The Varukers (Inglaterra) e Força Macabra (Finlândia) no 74 Club;

Se quem mais chamou a atenção nesse fim de século foram os melódicos, a música extrema não deixou de existir. Contrariamente, apareceram algumas bandas e tendências que seriam posteriormente desenvolvidas. Em Mauá, surgiram Golem (demo 92, *split* 93) e Corpses Conductor (que lançou um disco homônimo em 1997). Na segunda metade da década, vieram os trabalhos do Violent de Santo André (*thrash/death* com duas demos: 1998-2002), Absyde (1996, duas demos, um álbum) e Prophetic Age (1996-2006, 2 demos, 2 discos, 1 coletânea e 1 ao vivo). Nessa linha *black metal*, ainda viriam Spiritual Hate (Diadema, 2007) e Justabeli (*death/black*, 2001).

No *death metal*, os desdobramentos se deram com Nightmare (que conta com o primeiro nome feminino de toda essa história: Simone Nightmare), Necromesis (que revelou outro nome feminino, ainda mais conhecido, May Puertas), Inafor (de Diadema) e Chaoslace (de São Bernardo). Evidentemente, novos recursos musicais foram exigidos por essas duas novas formas de *ethos*, o que mobilizou técnicas especiais como a “dropagem” em ré (ou bemolização), o uso efusivo do *tremolo* (incluindo palhetada *pitch axis*), *blast-beat*, vocal ora gutural, ora rosnado, ora guinchados, todos com a função de provocar um “aumento da densidade textural” (AZEVEDO, p. 143-167).

Considerações finais

Esses dois subgêneros extremos – *death e black metal* – são muito estudados no Brasil, embora seja questionável o modo como essas pesquisas se permitem abdicar de certos temas inconvenientes. De uma maneira geral, apesar dos ganhos particulares, falta problematização dos discursos, falta questionamento das bases históricas, sociais, políticas, econômicas, psicológicas etc. do fenômeno estudado. Essas lacunas certamente limitam o alcance das conclusões, por mais que não invalidem os esforços. É o que vemos acontecer com Leonardo Carbonieri Campoy (2010) e Lucas Martins Gama Khalil (2018), com os quais cabe uma mesma discordância final.

O significado cultural da existência de bandas que cultuam cruz de ferro, assassinos ou incendiários intolerantes, estupros e esquartejamentos, não pode ser relativizado, menos ainda omitido, pois esses não são detalhes de menor monta. A relação ideológica, política e

Exodus (EUA) no Panelinha, The Adolescents (EUA) no Tupiniquim, Oslaught (ING) no Central Rock Bar, Ataque 77 (ARG) no Zero 13 Beer, Stanley Jordan (EUA) em Paranapiacaba e tantos outros.

financeira existente entre grupos de *war metal*, *NSBM* e *black metal* com agrupamentos paramilitares neonazistas ou com *chans* de extrema direita da *deep web* (e seus “lobos solitários”) é algo que deve ser necessariamente considerado ao se analisar a cena. Do mesmo modo, a relevância científica de se observar como diferentes discursos ou recursos discursivos compõem uma semântica e um *ethos* do horror permanece válida, mas, além disso, é preciso questionar o que esse *ethos* do horror significa enquanto inserção em estruturas simbólicas que o antecedem e o ultrapassam. Na forma interrogativa, o que ele revela dos afetos envolvidos na vida cotidiana e o que ele tem a nos dizer sobre os sentimentos que estão em jogo no dia a dia da vida social das cidades globalizadas?

A ideia de enredar o objeto musical em um conjunto de relações complexas não só o enriquece, como é o único modo de respeitar, no plano teórico, sua natureza histórica e social. Esse tipo de leitura nos permite, por exemplo, aproximar grupos de *black metal*, *folk metal*, *hardcore*, *RAC* e *oi!*, devido a valores e posturas compartilhados, para além da sonoridade adotada por cada um. Ideia semelhante foi desenvolvida pelo já referido pesquisador escocês, e professor da Leeds School of Social Sciences, Karl Spracklen, em ao menos dois de seus artigos (SPRACKLEN; LUCAS; DEEKS, 2013) (SPRACKLEN, 2014).

No ABC, a complexidade dessa tese que vê as identidades como processos interseccionais pode ser mais facilmente demonstrada por meio de um único personagem. Em 2013, um DJ metrosssexual, contratado para discotecar na 17ª Parada LGBT de Santo André, foi denunciado por um grupo antifascista. Ele possuía ao menos 12 tatuagens de símbolos ligados a grupos de ódio barra-pesada: Cruz de Ferro, Combat 18, Blood and Honour, bandeira confederada etc. As matérias que sucederam à denúncia diziam se tratar de um ex-integrante do grupo *pop Twister* (do *hit* “40 graus de febre”), mas que também fez parte da primeira geração do *black metal* no ABC.

Apesar de insólito, dificilmente encontraremos um exemplo melhor de afinidade ideológica em uma construção identitária, capaz de ultrapassar os limites estilísticos dos subgêneros musicais e suas subculturas como tentamos tratar neste artigo. Olhando por esse ângulo, é possível agrupar *black metal*, *white power*, *cultura cluber* e até neopentecostalismo

(pela via bolsonarista). Uma interseccionalidade misantropa, aparentemente contraditória, mas que não surpreende²⁶.

Existe um processo de constituição do *underground* que não é apenas sonoro, e está mais ligado a esses códigos ideológicos e de época do que aos códigos que são postos em circulação sob a forma musical. Tem mais a ver com gestos, hábitos, roupas, valores, visão de mundo etc. do que com o tipo de *riff*, andamento, distorção, batida ou palhetada. A perda desse elo é, invariavelmente, um modo de se perder o objeto, é um modo de desnaturá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Idelber. Heavy Metal Music In Postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*. v. 12, n. 3, p. 329-346, 2003.

AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. “É para Ser Escuro!” – Codificações do Black Metal como Gênero Audiovisual. Tese (doutorado em música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2009.

BEVILACQUA, Walter. *E o Nome dela?* Crônicas reais de um tempo em que Santo André também fabricava lança-perfumes. Santo André: Editora Diário do Grande ABC, 1997.

BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas Sobre a Luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, jan./abr. 2013.

FREIRE FILHO, João. Das Subculturas às Pós-subculturas Juvenis: música, estilo e ativismo político. *Contemporânea*, v. 3, n. 1, p. 138-166, jan./jun. 2005. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3451>> Acesso em: 28 ago. 2020.

GAIARSA, Octaviano. *A Cidade que Dormiu Três Séculos: Santo André da Borda do Campo, seus primórdios e sua evolução histórica: 1553-1960*. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1968.

GRANADO, Rui Luiz Ferreira. *Do Som dos Tornos ao Barulho dos Amplificadores: o heavy metal e a cena musical da região do ABC (1980-1990)*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, 2018.

GUIBERT, Gérôme. Le Développement des Musiques Amplifiées au XX^{ème} Siècle. Quelques Éléments Concernant Technologies, Industries et Phénomènes Sociaux. In: LAFFANOUR, Anne (Dir.). *Territoires*

²⁶ Herdeiro, crítico e continuador do caminho aberto pelos estudos culturais ingleses, o esloveno Slavoj Žižek sempre esteve atento a essas sutis conexões do real, como quando analisou o caso aparentemente inconsistente do atirador norueguês de extrema direita Anders Behring Breivik (ŽIŽEK, 2012, pp. 41-52).

de Musiques et Cultures Urbaines : rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation. Paris: L'Harmattan, p. 27-44, 2003.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Ed.). *Resistance Through Rituals: youth subculture in post-war Britain*. London: Routledge, 2003.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARVEY, David. A Arte de Lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura. In: MORAES, Denis de. (Org.). *Por uma Outra Comunicação: mídia mundialização cultural e poder*. Trad. Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HICKAM, Brian. Amalgamated Anecdotes: perspectives on the history of metal music and culture studies. *Metal Music Studies*, 1: 1, p. 5-23, 2015.

HIRATA, Helena. Gênero, Classe e Raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, Trad. Felipe Bruno Martins Fernandes, v. 26, n. 1. São Paulo jan./jun. 2014.

HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Trad. Ângela Noronha. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JAMESON, Fredric. *O Marxismo Tardio*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Unesp, Boitempo, 1997.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

JAMESON, Fredric. Sobre los "Estudios Culturales". In: JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj. *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Trad. Moira Irigoyen. Buenos Aires: Paidós, 2008.

JANOTTI JR. Jeder. *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: music and culture on the edge*. Oxford/New York: Berg, 2007.

KHALIL, Lucas Martins Gama. *A Voz Demoníaca Encenada: uma análise do discurso do death metal*. Jundiaí: Paco, 2018.

LESCHONSKI, Rudolf; BARBIERI, Celso. Karisma. *Barbieri: "O Rock Brasileiro Direto de Londres para o Mundo!"*. Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/memorias/index.php?option=com_content&view=article&id=80:karisma&catid=21&Itemid=66> Acesso em: 13 mai. 2020.

RAVELLI, Juliana. O Movimento Punk Ferveu entre a Classe Operária da Região. *Diário do Grande ABC*, 10 jul. 2001.

RICHES, Gabby. Brothers of Metal: heavy metal masculinities, moshpit practices and homosociality. In: ROBERTS, Steven. (Ed.) *Debating Modern Masculinities: change, continuity, crisis?* London: Palgrave Pivot, 2014.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-moderna: intelectuais, arte, videocultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SEWELL JR. 2012. *“Doing it For the Dudes”*: a comparative ethnographic study of performative masculinity in heavy metal and hardcore subcultures. Dissertation, Georgia State University, 2012. Disponível em: <https://scholarworks.gsu.edu/communication_diss/36/> Acesso em: 12 jun. 2020.

SILVA, José Armando Pereira da. *Província e Vanguarda: apontamentos e memória de influências culturais de 1954-1964*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André (SCEL), 2000.

SOUZA, Leandro Candido de. *A Cidade dos Pinguins: Santo André, memória e esquecimento*. Santo André: Estranhos Atratores, 2020.

SPRACKLEN, Karl; LUCAS, Caroline; DEEKS, Mark. Nazi Punks Folk Off: leisure, nationalism, cultural identity and the consumption of metal and folk music. *Journal Leisure Studies*, v. 32, 2013.

SPRACKLEN, Karl. The Construction of Heavy Metal Identity Through Heritage Narratives: a case study of extreme metal bands in the North of England. *Journal Popular Music and Society*, v. 37, 2014.

SPRACKLEN, Karl. Metal and Marginalisation: gender, race, class and other implications for hard rock and metal. *MMS*, 2014. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/30267344.pdf>> Acesso em: 28 mai. 2020.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, p. 368-388, 1991.

STRAW, Will. Cultural Scenes. *Loisir et Société / Society and Leisure*, v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. *O Movimento Punk no ABC Paulista: Anjos, uma vertente radical*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). São Paulo: PUC-SP, 2007.

VARGAS, Heron; PERAZZO, Priscila Ferreira. A Jovem Guarda no ABC Paulista: música popular, mídia e memória. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, jul. dez. 2008, p. 225-232.

WALSER, Robert. *Running with The Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: the music and its culture*. Revised Edition. Boston: Da Capo Press, 2000.

ŽIŽEK, Slavoj. *O Ano em que Sonhamos Perigosamente*. Trad. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.