

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

O heavy metal na revista Rock Brigade:
aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade

Jaime Luis da Silva

Porto Alegre, junho de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

O heavy metal na revista Rock Brigade:
aproximações entre jornalismo musical e identidade juvenil

Jaime Luis da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientação:

Prof.^a. Dr.^a. Nilda Jacks

Porto Alegre, junho de 2008

O *heavy metal* na revista *Rock Brigade*:
aproximações entre jornalismo musical e identidade juvenil

Jaime Luis da Silva

Banca Examinadora:

Presidente: _____

Prof.^a Dr.^a. Nilda Jacks

Membros:

Prof.^a. Dr.^a. Elisabete Maria Garbin

Prof.^a. Dr.^a. Karla Maria Müller

Prof.^a. Dr.^a. Marcia Benetti

Porto Alegre, junho de 2008

“O que torna a música especial é
sua capacidade de definir um
espaço sem fronteiras.”

Simon Frith

AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao final deste percurso de dois anos, alguns agradecimentos se fazem indispensáveis. Em primeiro lugar, agradeço às professoras Nilda Jacks, minha orientadora, pelos conhecimentos partilhados, e Márcia Benetti, pelo constante incentivo. Estendo os agradecimentos também ao funcionários do PPGCOM, Josi e Marco, pela disponibilidade e simpatia. Agradeço aos meus colegas de curso, pela convivência alegre e inspiradora, e aos do jornal Zero Hora, por compreenderem a importância pessoal deste projeto. Não posso deixar de mencionar também o Alan, amigo leal nas boas e nas más horas. Presto reconhecimento e homenagem ao seu Arnaldo e à dona Clotilde, mais do que pais, companheiros de uma vida inteira, a quem tudo devo. Por fim, quero agradecer de forma especial à Patrícia pela paciência, carinho, compreensão e estímulo inesgotáveis, sem os quais a conclusão deste trabalho não seria possível.

RESUMO

O *heavy metal* é um dos gêneros mais antigos dentro do universo musical do *rock and roll*. No decorrer das últimas quatro décadas, o *heavy metal* transcendeu o âmbito estritamente musical, tornando-se uma manifestação cultural mundializada, em torno da qual se construiu uma cadeia midiática específica, que inclui, entre outros elementos, publicações especializadas. Um desses títulos segmentados é o objeto desta pesquisa, a revista mensal *Rock Brigade*, editada em São Paulo desde 1982. Este trabalho busca compreender como a representação do *heavy metal* produzida pela revista *Rock Brigade* pode levar à formação de uma identidade para este gênero musical e seus apreciadores. Para isso, são analisados os sentidos produzidos nos discursos de entrevistados, jornalistas e leitores presentes na publicação. Filiada à perspectiva construcionista do jornalismo, esta pesquisa utiliza os Estudos Culturais britânicos como referencial teórico para pensar as questões referentes à representação e a identidades. O suporte metodológico do trabalho é dado pela Análise de Discurso de tradição francesa. Nesta pesquisa, foram analisadas seis edições da revista *Rock Brigade*, com intervalo de quatro meses entre cada uma, cobrindo o período de junho de 2005 a março de 2007, totalizando 198 textos que resultaram em 309 seqüências discursivas. A análise revelou que os sentidos presentes em quatro formações discursivas – “a comunidade dos diferentes”, “os batalhadores”, “os reverentes à tradição” e “os seres das trevas” – constroem uma representação do *heavy metal* como um gênero musical absolutamente distinto dos demais. Essa delimitação torna o *heavy metal* um espaço simbólico singular com o qual os membros de sua comunidade de apreciadores podem se identificar.

ABSTRACT

Heavy metal is one of the oldest genres inside of the musical universe of the *rock and roll*. In elapsing of last the four decades, *heavy metal* exceeded the strictly musical scope, becoming a worldwide cultural manifestation, around which it was built a specific media chain, that includes, among other elements, specialized publications. One of those publications is the subject of this study, the monthly magazine *Rock Brigade*, published in São Paulo since 1982. This study searches to understand as the representation of *heavy metal* produced by the magazine *Rock Brigade* can take to the formation of an identity for this musical genre and its fans. For this, it is analyzed the meanings produced in the discourses of interviewees, journalists and readers that can be found in the publication. Joined to the constructionist perspective of the journalism, this study uses the British Cultural Studies as theoretic reference to think the questions about the representation and identities. The methodological support of the study is given by the Discourse Analysis of French tradition. In this research, six issues of *Rock Brigade* magazine were studied, with an intermission of four months between each one, covering a period of time started in June, 2005 and ended in March, 2007, totalizing 198 texts which resulted in 309 discursive sequences. The analysis disclosed that the meanings established in four discursive formations – “the community of the different ones”, “the fighting ones”, “the reverends to the tradition” and “the beings of the darkness” – establishes a representation of *heavy metal* as absolutely distinct from the others musical genres. This delimitation becomes *heavy metal* a singular symbolic space with which the members of its community of fans can be identified.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	10
2	Para compreender o objeto empírico.....	14
2.1	O <i>heavy metal</i>: origens e características	14
2.1.2	A expansão do <i>heavy metal</i> e sua fragmentação.....	22
2.2	O cenário brasileiro do <i>heavy metal</i>.....	28
2.3	A revista <i>Rock Brigade</i>	32
3	Identidades, cultura juvenil e música.....	39
3.1	Sobre representação e identidades	98
3.1.2	A questão das identidades em uma cultura mundializada.....	47
3.2	A música como elemento de identidade juvenil.....	51
3.2.1.	Das tribos às comunidades de sentido.....	54
4.	Jornalismo e discurso	60
4.1	Pressupostos da prática jornalística.....	60
4.1.2	Relações entre jornalistas, fontes e público.....	65
4.1.3	Jornalismo e segmentação: aproximações com a imprensa musical	68
4.2	Articulações entre jornalismo e análise de discurso.....	75
4.3	Procedimentos metodológicos.....	81
4.3.1	Corpus.....	82
5	Os discursos produzidos pela revista <i>Rock Brigade</i>	84
5.1	A comunidade dos diferentes.....	84
5.1.1	Entrevistados.....	85
5.1.2	Jornalistas.....	88
5.1.3	Leitores.....	90
5.2	Os batalhadores.....	93
5.2.1	Entrevistados.....	93
5.2.2	Jornalistas.....	95
5.2.3	Leitores.....	97
5.3	Os reverentes à tradição.....	99
5.3.1	Entrevistados.....	99
5.3.2	Jornalistas.....	101
5.4	Os seres das trevas.....	104
5.4.1	Entrevistados.....	104
5.4.2	Jornalistas.....	105
5.4.3	Leitores.....	106
6	Considerações finais	108
	Referências	115

Glossário.....	120
Anexos.....	122
Anexo 1.....	123
Anexo 2.....	124
Anexo 3.....	125
Anexo 4	126
Anexo 5.....	127
Anexo 6.....	128

INTRODUÇÃO

O *rock and roll* é uma das manifestações mais vigorosas da chamada cultura juvenil que começa a se consolidar a partir da segunda metade do século XX. Mais do que apenas um gênero musical, o *rock* se consolidou como um espaço privilegiado para a expressão de comportamentos, valores, expectativas e significados de sucessivas gerações de jovens – ou, passados 50 anos, nem tão jovens assim. Dinâmico por natureza, o *rock* foi se fragmentando no decorrer dos anos, gerando uma infinidade de ramificações com características específicas para dar vazão a transformações, anseios e particularidades de determinadas parcelas do público juvenil. O *rock*, portanto, é um espaço onde também se dá a construção de identidades.

Neste trabalho, nos interessamos por uma dessas vertentes do *rock*, o *heavy metal*, expressão musical surgida nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha na transição da década de 1960 para a de 1970. Caracterizado por uma sonoridade agressiva, baseado principalmente no uso intensivo de guitarras distorcidas, o *heavy metal* se tornou uma das expressões musicais de vida mais longa dentro do *rock*, disseminada por diversos países e o Brasil não é uma exceção desse processo (SHUKER, 1999). A longevidade do *heavy metal* é, em parte, atribuída à preservação de suas características sonoras essenciais, apesar do caráter transnacional que essa manifestação do *rock* assumiu ao longo dos anos, de acordo com alguns estudiosos do tema, como Walser (1993) e Weinstein (2000).

Apesar da importância da música em si, o *heavy metal*, enquanto fenômeno cultural, vai além da esfera estritamente sonora. Desde o final dos anos 1970, criou-se em torno dessa manifestação musical um circuito de produção e consumo, que inclui gravadoras e lojas especializadas, espaços para shows e uma cadeia midiática específica, formada por programas de rádio, televisão, sites de internet e publicações impressas segmentadas (JANOTTI JR., 2004; STRAW, 1993). No Brasil, esse circuito começou a tomar forma durante a década de 1980, com a gravação dos primeiros registros musicais de artistas nacionais e a vinda para o país de shows de grandes nomes internacionais ligados ao *heavy metal*.

É dentro desse contexto que se situa o objeto empírico deste trabalho, a revista *Rock Brigade*, criada em São Paulo em 1982 a partir de um boletim informativo de um

fã-clube de *heavy metal*. Três anos mais tarde, o título adquiriu periodicidade fixa, sendo editado ininterruptamente desde então. Hoje, a revista tem uma circulação média mensal de 15 mil exemplares, sendo distribuída em todo o território nacional.

Dedicada quase exclusivamente ao *heavy metal*, *Rock Brigade* apresenta, ao longo das 84 páginas de suas edições, uma grande quantidade de informações sobre esta vertente do *rock*, enfatizando principalmente entrevistas com artistas e resenhas sobre lançamentos em CD. Também recebe amplo espaço na revista a publicação de cartas de leitores. Consideradas essas características, *Rock Brigade* configura-se como um lugar privilegiado para a circulação de sentidos sobre o *heavy metal* por dar voz a três instâncias envolvidas nessa cadeia midiática: músicos, jornalistas e público.

Cruzam-se na revista *Rock Brigade* dois eixos que nos permitem pensar a questão das identidades. O primeiro é a música, no caso o *heavy metal*, como espaço para expressão simbólica das particularidades, anseios e afetos de uma parcela da juventude. O segundo, o jornalismo, entendido como forma de construção subjetiva da realidade. Propor uma reflexão sobre como o jornalismo musical atua na constituição de uma identidade para um determinado público consumidor de música é a motivação deste trabalho.

Esse tema me instiga tanto no âmbito pessoal quanto profissional. Compreender o *heavy metal* sempre se configurou para mim um desafio fascinante por se tratar de um fenômeno cultural de proporções gigantescas e rico em peculiaridades a quem está inserido nele e, ao mesmo tempo, completamente ignorado ou subestimado por aqueles que não tiveram oportunidade de conhecê-lo com a devida atenção. Apreciador desse gênero musical desde a adolescência e leitor eventual de *Rock Brigade* há quase duas décadas, atuo como jornalista há 13 anos, período no qual tive a oportunidade de realizar entrevistas e reportagens na área musical, inclusive abordando o *heavy metal*.

Em virtude dessa trajetória, as particularidades das revistas especializadas em música sempre foram fonte de interesse. No entanto, são ainda escassos no Brasil estudos relacionando o consumo de produtos midiáticos, em especial publicações jornalísticas segmentadas, com manifestações características da cultura juvenil. Por meio deste trabalho, procuro não só saciar uma curiosidade pessoal, mas também contribuir para o enriquecimento desse campo de estudos no país.

Nesta pesquisa, partimos dos pressupostos de que a identidade se constrói a partir da delimitação de diferenças e semelhanças e de que o jornalismo é um lugar importante para a demarcação dessas fronteiras. Assim, propomos como problema de pesquisa entender como a representação do *heavy metal* construída pela revista *Rock Brigade* pode levar à formação de uma identidade para os apreciadores desse gênero musical. Dessa maneira, o objetivo geral do trabalho é entender qual a representação do *heavy metal* produzida pela revista *Rock Brigade* através do discurso de entrevistados, jornalistas e leitores da publicação. Como objetivos específicos dessa investigação, iremos analisar as marcas discursivas sobre o *heavy metal* presentes nas falas desses três enunciadore s e, ao final, compará-las para verificar se os sentidos produzidos levam à construção de um discurso comum.

Para realizar este estudo, selecionamos seis edições da revista *Rock Brigade*, com um intervalo de quatro meses entre cada uma, cobrindo um período quase de dois anos compreendido entre junho de 2005 e março de 2007. Dessa amostra, foram analisadas 55 entrevistas, 86 resenhas sobre lançamentos em CD e 57 cartas dos leitores, considerando apenas os textos onde foi identificada produção de sentidos a respeito do *heavy metal*. O quadro teórico-metológico desenvolvido para estudar o objeto desta pesquisa é descrito a seguir.

No próximo capítulo, “Para compreender o objeto empírico”, apresentamos as origens e características essenciais do gênero musical *heavy metal*, suas subdivisões e sua disseminação pelo mundo, destacando também sua trajetória em território brasileiro. Fazemos ainda uma descrição detalhada da revista da *Rock Brigade*, com ênfase em suas particularidades editorais e sua evolução.

O capítulo 3, “Sobre identidades, cultura juvenil e música”, apresenta a base teórica que embasou esta pesquisa no tocante aos conceitos que envolvem representação e construção de identidades. Para tanto, nos valem os principais conceitos desenvolvidos pelos Estudos Culturais britânicos. O capítulo traz também discussões sobre a questão das identidades juvenis relacionadas à música.

No capítulo 4, “Jornalismo e discurso”, abordamos as teorias que nos permitem entender o jornalismo como uma forma de construção da realidade e apresentamos os conceitos básicos da Análise de Discurso de tradição francesa, empregada como

suporte teórico-metodológico para esta investigação. O capítulo é encerrado com a descrição dos procedimentos metodológicos e do corpus da pesquisa.

No capítulo “Os discursos produzidos pela revista *Rock Brigade*”, exibimos a análise dos sentidos identificados na pesquisa, apresentando-os separadamente na fala de entrevistados, jornalistas e leitores.

O último capítulo desta dissertação é destinado às considerações finais, seguido de um glossário de termos específicos sobre o *heavy metal* e suas diversas categorias e de anexos, com fotocópias das capas e de páginas internas das seis edições analisadas da revista *Rock Brigade*.

2 PARA COMPREENDER O OBJETO EMPÍRICO

O capítulo que abre este trabalho traça uma aproximação com o objeto desta pesquisa, a revista *Rock Brigade*. Para isso, no entanto, é preciso situá-la dentro do universo do *heavy metal*, gênero musical de que trata a publicação. Em um primeiro momento, apresentamos as origens do *heavy metal*, suas principais características e os fenômenos culturais que gravitam em seu entorno. Em seguida, enfocamos a propagação do gênero pelo mundo e sua trajetória no Brasil. Por último, trazemos um histórico da revista e detalhamos sua estrutura editorial.

2.1 O *heavy metal*: origens e características

Delimitar a gênese exata do *heavy metal* é um desafio. Com origem difusa, como costuma ocorrer com todas as ramificações do *rock*, o *heavy metal* teve suas características próprias moldadas ao longo dos anos, em um processo que envolveu não só os artistas e a indústria fonográfica, mas também os fãs. Não por acaso, como veremos ao longo deste trabalho, discutir os limites do que é ou não *heavy metal*, sua genealogia e as relações com outras formas de expressão musical, é uma prática que se revela de extrema importância para seus apreciadores.

De modo geral, críticos e pesquisadores que se dedicaram a analisar as origens do *heavy metal* concordam que seu embrião está nas experiências sonoras realizadas por músicos da chamada geração psicodélica no final de década de 1960. Naquele período, o *rock*, enquanto manifestação musical e comportamental, já deixava de ser um bloco único. Acompanhando as tensões sociais e culturais da época, o gênero¹ começa a se fragmentar em diferentes vertentes. Nesse contexto, músicos norte-americanos e britânicos como Jimi Hendrix, Iron Butterfly, Blue Cheer, Cream e Yardbirds começam a explorar uma nova sonoridade, mais agressiva, baseada principalmente no alto volume dos instrumentos e na distorção da guitarra elétrica que,

¹ De acordo com Shuker (1999), o conceito de gênero é amplamente utilizado nas enciclopédias e análises críticas sobre música popular como um elemento básico de organização. A disposição de discos em lojas também sugere a existência de gêneros na música popular claramente definidos e reconhecidos pelos consumidores. Também os músicos freqüentemente situam seu trabalho segundo gêneros musicais. Alguns autores preferem o termo “estilo” em lugar de “gênero”, outros tendem a usá-los de forma sobreposta. Neste estudo, empregaremos apenas o termo gênero por uma questão de clareza.

de um indesejável defeito, passou então a ser um recurso controlado graças às novas tecnologias de amplificação. Esses artistas, por sua vez, criaram boa parte de suas canções baseada na estrutura musical do blues norte-americano, gênero surgido nos anos 1920 e marcado por acordes simples pontuados por solos de guitarra – inicialmente acústicas e, mais tarde, elétricas. Walser (1993) lembra que, em suas origens mais remotas, o *heavy metal* tem um débito com a música afro-americana, fato poucas vezes valorizado, assim como ocorre com outras contribuições da cultura negra em diferentes situações.

No início da década de 1970, os grupos britânicos Led Zeppelin, Black Sabbath e Deep Purple formataram mais nitidamente os contornos do *heavy metal* da maneira como o gênero é conhecido hoje. Além de serem fortemente influenciados pelo *blues*, os músicos dessas bandas adicionaram, em maior ou menor escala, outras referências musicais às suas canções, como elementos de música celta, folk, erudita e até *jazz*. Ao lado dos efeitos sonoros de distorção, os músicos dessas bandas desenvolveram uma maneira própria de tocar guitarra elétrica, calcada no uso de *power chords* (acordes arranjados de maneira a produzir sons mais graves e intensos), *riffs* (seqüências de notas repetidas estrategicamente em determinados momentos da canção) e solos em praticamente todas as músicas. Também uma herança remota do *blues* – reforçada pelos experimentos de músicos que inovaram a forma de tocar guitarra na década de 1960, principalmente Jimi Hendrix² –, a figura do guitarrista solo é essencial para o *heavy metal*. O virtuosismo e a perícia desse instrumentista são constantemente valorizados pelos fãs do gênero e pelas próprias bandas, como comprovam, por exemplo, os solos de guitarra realizados nos shows, quando os demais músicos se retiram do palco.

Apesar de essencial, porém, a guitarra elétrica distorcida não é suficiente para produzir sozinha a sonoridade distintiva do *heavy metal*. A esse instrumento é preciso acrescentar uma marcação forte de contrabaixo e bateria e cantores com interpretações geralmente dramáticas, levadas aos extremos de tonalidades agudas ou graves. A combinação desses elementos produz no ouvinte a sensação de uma música poderosa e

² Conforme Walser (1993), alguns historiadores musicais e jornalistas consideram a música *Purple Haze*, gravada por Jimi Hendrix em 1967, como a primeira canção de *heavy metal* registrada, em razão dos solos virtuoso e da guitarra fortemente distorcida. Outros preferem atribuir a primazia à banda norte-americana The Kinks, que gravou, em 1964, a canção *You Really Got Me*, totalmente calcada no uso de *power chords*, embora com uso não tão intenso de distorção na guitarra.

pesada (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000). O “peso” para o gênero é tão importante que a evolução do *heavy metal* para muitos fãs é descrita “como uma progressiva busca por uma música mais pesada” (BERGER apud CARDOSO FILHO, 2005)³. A intensidade da música dita “pesada” gera distinções sonoras que servem de base para músicos e fãs delimitarem as fronteiras do universo sonoro com relações de oposição como forte/fraco, suave/agressivo, autêntico/vendido, observa Janotti Jr. (2002).

A sensação de peso também funciona como um signo de potência, transgressão e transcendência para os fãs do gênero (WALSER, 1993). Embevecidos pela sonoridade característica, seus apreciadores costumam balançar a cabeça para frente e para trás, acompanhando o ritmo das músicas. Esse movimento corporal, que começou a ser observado em shows durante a década de 1970, se mostrou tão peculiar e se propagou de tal forma ao longo dos anos que serviu para batizar genericamente os fãs de *heavy metal* como *headbangers* (termo que significa literalmente “batedores de cabeça” em inglês). É interessante observar que esta denominação⁴, embora possa parecer pejorativa, é amplamente aceita por admiradores e músicos do gênero, e empregada pelos veículos de comunicação especializados neste segmento musical. Esse movimento corporal acabou se transformando em símbolo de reconhecimento grupal⁵ e de afirmação de suas particularidades distintivas. Ainda sobre a relação dos fãs com a sensação provocada pela música Walser (1993, p.2)⁶ acrescenta:

“Heavy metal” agora denota uma variedade de discursos musicais, práticas sociais e significados culturais, todos os quais circulam em torno de conceitos, imagens e experiências de poder. A altura e a intensidade da música heavy metal visivelmente concede poder aos fãs, os quais gritando e batendo cabeça testemunham a circulação de energia nos shows. O metal energiza o corpo, transformando o espaço e as relações sociais.

³ BERGER, Harris. **Metal, rock and jazz: perception and the phenomenology of musical experience.** Hannover: University Press of New England, 1999.

⁴ Algumas publicações e alguns artistas estrangeiros também adotam, em menor escala, o termo *metalheads* (“cabeças de metal”) para se referir aos fãs do gênero. Mesmo nesta expressão, a analogia entre o gênero musical e o movimento corporal realizado pelos fãs permanece.

⁵ Frith (1998) afirma que movimentos corporais em eventos massivos como shows ou jogos, além de expressar contentamento com o que está sendo presenciado, servem para partilhar uma sensação de pertencimento, de irmandade com os demais participantes da mesma celebração. Alguns movimentos ou gestos vão mais além, carregando significados simbólicos que só podem ser plenamente compreendidos por aqueles que partilham dos mesmos códigos ou regras interpretativas. Alguns exemplos mais óbvios desse código gestual seriam o sinal da cruz cristão ou o aperto de mão massônico.

⁶ Todos os textos em língua estrangeira neste trabalho têm tradução nossa.

A idéia de poder está relacionada inclusive com o nome do próprio gênero. O termo *heavy metal* (“metal pesado”) remete a noções de força, agressividade, vitalidade, mas sua origem não é consensual. Conforme Walser (1993) e Weinstein (2000), a expressão foi empregada pela primeira vez em 1964 pelo escritor *beatnik* William Burroughs no livro *Nova Express*, em que constavam as expressões “*The heavy metal kid*” e “*The heavy metal people of uranus*”. Em uma música, o termo surge em 1968 na canção *Born to be wild*, da banda norte-americana Steppenwolf, que ficou famosa ao ser incluída na trilha sonora do filme *Easy rider* (*Sem destino*, no Brasil), lançado no ano seguinte. A letra da canção, que se refere ao estilo de vida dos grupos de motoqueiros norte-americanos da época, traz a expressão “*heavy metal thunder*” (“tempestade de metal pesado”), também em alusão à potência das motocicletas. De acordo com Walser (1993) e Weinstein (2000), é possível traçar aí um paralelo do termo com idéias de rebeldia e liberdade.

O uso da expressão *heavy metal* para classificar um gênero musical também tem origem controversa. Weinstein (2000) relata que Geezer Butler, baixista da banda Black Sabbath, afirma que o termo *heavy metal* teria sido empregado inicialmente em 1972 por um crítico norte-americano para classificar o som do grupo não como música, mas como o barulho de metal pesado se espatifando. Outras versões dão conta de que o jornalista norte-americano Lester Bangs teria popularizado o termo, também no começo da década de 1970, ao usá-lo para rotular a banda inglesa Led Zeppelin, reforçando a idéia de peso relacionada ao nome do conjunto (“Zepelin de Chumbo”). Segundo esta versão, Bangs teria retirado o termo de uma obra do escritor William Burroughs.

Embora a sonoridade peculiar, expressa na sensação de “peso”, seja o seu principal aspecto distintivo, o *heavy metal* não se restringe à dimensão musical. Weinstein (2000) identificou que além do fator sonoro, o *heavy metal* conta com um código próprio que também contempla instâncias visual e verbal partilhada por seus apreciadores. Por isso, a autora refere-se ao *heavy metal* não apenas como gênero musical, mas como um fenômeno cultural⁷ com características bem definidas.

⁷ Influenciada pelas pesquisas sobre movimentos juvenis realizadas pela escola dos Estudos Culturais britânicos nas décadas de 1970 e 1980, Weinstein emprega o termo “subcultura” para se referir ao *heavy metal* como um fenômeno cultural em sua totalidade. Por consideramos que esta é uma denominação que já não dá mais conta das especificidades deste fenômeno, preferimos usar a expressão “comunidade”. As razões dessa escolha conceitual são detalhadas no próximo capítulo.

De um modo geral, a dimensão visual dessa manifestação cultural abrange as roupas (principalmente camisetas pretas com imagens dos artistas e bandas, jaquetas de couro ou jeans) e acessórios (pulseiras e cintos com tachas de metal, brincos, piercings, entre outros adereços) usados pelos músicos e pelo público, logotipos, fotos, ilustrações e encartes dos álbuns dos grupos do gênero. Essa dimensão visual dá suporte à idéia de força e agressividade passada pela sonoridade típica do gênero. As cores e as ilustrações usadas nas capas de álbuns de *heavy metal* (que também são normalmente reproduzidas nas estampas das camisetas), via de regra, não são suaves ou neutras, mas sim intensas e provocativas. Inspiradas, em sua maioria, em temas que remetem a filmes e livros de horror, ficção científica, guerra e fantasias heróicas, sugerem o caos e a violência. Como explica Weinstein (2000, p. 29):

As imagens contextualizam a música ou ao menos fornecem uma pista do seu significado, uma referência em termos do que apreciar. O impacto é semelhante a que a luz filtrada pelos vitrais contribui para a experiência completa de se ouvir música em uma igreja.

A instância verbal, por sua vez, inclui os nomes das bandas, títulos dos álbuns e letras das canções. Esses elementos verbais conectam-se com a dimensão visual através das temáticas que pontuam tanto as ilustrações dos álbuns quanto as letras das canções. Tais temas, em sua maioria, versam sobre caos, violência, fantasia, misticismo, questões religiosas, atos heróicos ou feitos épicos, busca pelo prazer (sexual ou da fruição da música em si) e a fidelidade ao gênero musical⁸. Um rápido olhar sobre os nomes de algumas das bandas mais conhecidas do gênero é ilustrativo a respeito dessa questão: *Black Sabbath* (Sabá Negro), *Iron Maiden* (Donzela de Ferro), *Judas Priest* (Sacerdote de Judas), *Blind Guardian* (Guardião Cego), *Slayer* (Assassino), *Venom* (Peçonha) e *Sepultura* (banda brasileira).

Weinstein (2000) agrupa as letras das canções de *heavy metal* em dois blocos temáticos: as dionisíacas e as caóticas. As primeiras celebram a força da vida nas mais variadas formas de prazer, muitas vezes associadas ao trinômio sexo, drogas e *rock and roll*. Tais assuntos, conforme a autora, funcionam como uma ruptura em relação às pressões do cotidiano e enfatizam o poder de transgredir as normas e convenções sociais. Com o passar do tempo, os temas dionisíacos tornaram-se mais comuns nas

⁸ Letras com conteúdo crítico social e político tornaram-se mais frequentes a partir do final da década de 1980, mas ainda são minoritárias dentro deste gênero musical.

letras de uma subdivisão do *heavy metal*, o *hard rock*, que será melhor explorada mais adiante.

O caos, segundo tema relacionado por Weinstein, é bem mais freqüente nas letras das bandas do gênero. As idéias de conflito, morte, destruição, violência e outros temas sombrios são costumeiramente reprimidas pelas normas sociais. Weinstein (2000) observa que o imaginário sombrio que permeia o *heavy meta*, em grande parte, deve-se à apropriação de elementos de discursos religiosos ocidentais, especialmente os da tradição judaico-cristã, com suas noções de bem, mal, céu, inferno, pecado e castigo. Walser (1993) complementa, lembrando que loucura, morte, criaturas demoníacas, entre outros aspectos sombrios, também eram abordados em antigas canções folclóricas na Europa, remontando a tradições religiosas pagãs daquele continente. O que o *heavy metal* faz é colocar esses temas obscuros em evidência e revitalizá-los com a potência de sua sonoridade. A insistência do gênero nesses temas, de acordo com Weinstein (2000), implica uma complexa afirmação de poder: o poder de invocar essas forças de “desordem”, o poder de confrontar essas forças na imaginação e o poder de transformar essas forças em uma forma de expressão artística.

Apesar de o *heavy metal* trabalhar esses temas com intensidade, sua apropriação pelo gênero não foi exclusiva. Os artistas de *blues*, recorda Walser (1993), ainda na primeira metade do século XX, já tratavam desses assuntos obscuros, mas não de forma tão explícita e intensa. Janotti Jr. (2004) acrescenta que o período no qual surgiram as primeiras bandas de *heavy metal* coincide com um momento de intensa frustração com o fim da ilusão romântica das transformações sociais do mundo defendidas pelos movimentos juvenis na década de 1960. Esse espírito de frustração pode ser ilustrado pela frase de Ozzy Osbourne, vocalista da banda Black Sabbath: “Não agüentávamos mais aquela conversa de paz e amor dos hippies enquanto milhares de pessoas estavam morrendo no Vietnã. Não adiantava pintar uma imagem bonita do mundo porque ele não era assim” (FONSECA, 1989, p.59). Logo, não é de se estranhar que, ao longo de sua trajetória, temas sombrios sejam uma constante no universo lírico do gênero.

Embora concordem que a temática das letras contribua para diferenciação do *heavy metal* em relação a outros gêneros musicais, Weinstein (2000) e Walser (1993) afirmam que mais importante do que é dito é a forma como é dito. O essencial é a entonação e a dramaticidade da interpretação do cantor, porque a voz precisa disputar

espaço com os outros instrumentos⁹ e complementar a intensidade necessária às músicas. O fato de a compreensão das letras não ser preponderante para a apreciação do gênero, especulam os autores, também seria um dos fatores para a ampla disseminação do *heavy metal* pelo mundo. Uma vez que gostar das canções independeria de compreender as letras, mais importante seria fruir a intensidade da combinação musical formada pela parte instrumental e pela interpretação vocal característica do gênero.

A apreciação comum de um gênero musical somada à partilha de gestuais, códigos verbais e visuais comuns funciona para criar junto aos fãs de *heavy metal* uma sensação de pertencimento, uma noção de comunidade, ou, como diria Maffesoli, (1998; 2004), um desejo de “estar junto” daqueles que comungam dos mesmos sentimentos em relação a um ponto de apego específico. Essa noção comunitária, ressalta Weinstein (2000), não surgiu dentro do contexto específico do *heavy metal*, mas é uma herança de outras manifestações culturais relacionados à juventude que se destacaram nos anos 1960. Ainda que alguns músicos ou fãs não queiram admitir, o *heavy metal* se apropriou principalmente de elementos do movimento hippie¹⁰, como os cabelos longos, a maneira casual de se vestir, a valorização da música como veículo para transmitir os anseios e as frustrações daquela geração. Esses traços foram mesclados com atributos típicos das gangues de motoqueiros que se proliferaram naquele período, como a importância à noção de liberdade, poder físico (simbolizada pela própria potência das motocicletas) e, novamente, o visual¹¹ (como jaquetas de couro, jeans, cabelos longos).

De ambos os movimentos juvenis mencionados acima, o *heavy metal* herdou também a idéia de inconformidade e contestação às normas e convenções dominantes da

⁹ Weinstein (2000) explica que, ao contrário da maioria dos gêneros musicais, nas gravações *heavy metal* a voz do cantor não costuma ser equalizada muito acima dos outros instrumentos. Isso ocorre justamente para valorizar a sensação de peso gerada pelo alto volume dos instrumentos musicais.

¹⁰ Conforme Shuker (1999), os hippies eram uma das facetas mais visíveis da contracultura, denominação comumente utilizada para englobar uma série de movimentos não-conformistas com a estrutura sócio-econômica vigente e que exaltavam ideais de vida em comunidade. Originalmente localizados na região de São Francisco, nos Estados Unidos, os hippies logo ganharam destaque internacional no final da década de 1960 com seus discursos de paz e amor livre divulgados pela imprensa. Ainda segundo o autor, os membros desse grupo representavam “um estilo de política cultural que rejeitava ostensivamente os valores e a sociedade dominantes, mas com evidentes contradições internas. Geralmente, eram originários de uma base familiar estável de classe média, mas o desenvolvimento material das economias ocidentais durante os anos 1960 tornou possível sua opção de se pôr à parte” (SHUKER, 1999, p.80).

¹¹ Bandas como Saxon, Judas Priest e Manowar, algumas das mais populares do gênero, fazem referência explícita à cultura dos motoqueiros não apenas nos trajes de shows, mas, inclusive, utilizando motocicletas no palco durante suas apresentações.

sociedade, como as pressões inerentes ao trabalho ou a família. Tal rebeldia já estava presente na gênese do rock enquanto fenômeno cultural, mas se intensificou e ganhou maior importância no final da década de 1960. Por não compactuar com as regras sociais estabelecidas e valorizar elementos reprimidos ou condenados pela sociedade em que está, o *heavy metal*, enquanto fenômeno cultural, estabelece um idêa de exclusão voluntária, colocando-se à margem do dito mundo respeitável. Como analisa Walser (1993) há a busca de uma forma de ruptura ou transcendência para criar um espaço, mesmo que imaginário, onde os membros dessa comunidade se sintam mais confortáveis e com valores com os quais seus integrantes comunguem.

Ainda que em menor escala, o *heavy metal* também incorpora elementos de outro grupo sócio-cultural: as classes operárias norte-americana e, principalmente, britânica. No final dos anos 1960 e começo de década de 1970, boa parte dos fãs de *heavy metal* pertenciam a essa camada social e músicos de algumas das mais importantes bandas do gênero, a exemplo de Black Sabbath e Judas Priest, também eram oriundos de famílias operárias. Conforme Weinstein (2000), a sonoridade dura e agressiva do gênero dificilmente era apreciada por ouvintes mais sofisticados de música, e a penetração do *heavy metal* junto a outras camadas do público, como os universitários, só começou a se dar intensamente cerca de uma década depois. Mesmo que hoje essa ligação com as classes operárias não exista mais de forma intensa, Weinstein (2000) afirma que alguns sentidos importantes para essa camada social, como a valorização do trabalho e da superação das dificuldades pelo esforço, ainda podem ser percebidas de forma sutil no imaginário do *heavy metal*.

Todos os sentidos caros à comunidade do *heavy metal* estão representados simbolicamente nas características do gênero. Essa é a razão pela qual a música é tão importante para os integrantes dessa comunidade e pela qual ambos estão intimamente interligados (WEINSTEIN, 2000; WALSER, 1993). A conformação do *heavy metal* enquanto fenômeno cultural, no entanto, não se deu de forma imediata. É um processo que foi e continua sendo construído de maneira contínua em diversas regiões do globo.

2.1.2 A expansão do *heavy metal* e sua fragmentação

Durante os primeiros anos da década de 1970, as dimensões sonoras e as temáticas do *heavy metal* foram sendo consolidadas à medida que mais bandas passaram a surgir, especialmente nos Estados Unidos, na Grã-Bretanha, no Canadá e na Alemanha, escrevendo músicas com estrutura semelhante. A constituição do *heavy metal* como um gênero musical específico, com uma série de práticas sociais e culturais relacionadas, só veio a ocorrer no final dos anos 1970 e início dos 1980, segundo Straw (1993). Esse processo se cristalizou com a constituição de uma cadeia midiática que inclui a criação de gravadoras especializadas, programas de rádio e televisão direcionados ao gênero, publicações segmentadas além de circuitos específicos de shows em clubes, casas de espetáculos e festivais.

A existência desse circuito midiático, ou de parte dele ao menos, permitiu o surgimento do que Straw chama de cenas¹², ou seja, espaços onde se dá o consumo e a reapropriação de um gênero musical de forma localizada. Assim, a partir dos anos 1980, já é possível falar em cenas de *heavy metal* em vários países, regiões ou cidades. O desenvolvimento de uma cadeia própria de circulação e consumo para o *heavy metal* também serviu como uma espécie de contraponto ou resistência à apreciação feita pela crítica musical dos grandes veículos de comunicação, que, via de regra, sempre tratou o gênero como algo que incorporava “os piores excessos da música popular¹³, particularmente o sexismo e o narcisismo” (SHUKER, 1999, p.157).

No final dos anos 1970, outros gêneros musicais surgiram dentro do universo do *rock*, atraindo a atenção da imprensa e das gravadoras. O *punk rock*, a *disco music* e a *new wave*¹⁴ ganhavam popularidade, com shows lotados de artistas destes gêneros e

¹² O conceito de cena é uma tentativa de enfatizar o aspecto local de determinadas manifestações culturais e analisar suas práticas específicas de diferenciação. Isso significa que diferentes cenas podem coexistir no mesmo espaço geográfico, interagindo umas com as outras, mas mantendo seus processos de distinção. Desta maneira, é possível falar em cenas de *heavy metal*, música eletrônica ou *hip hop*, por exemplo, em uma mesma cidade (JANOTTI JR, 2003; GROSSBERG, 1997).

¹³ No âmbito deste trabalho, música popular refere-se às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, mais especificamente da indústria fonográfica, para sua propagação. Adotamos esta perspectiva para estabelecer uma distinção em relação à música popular folclórica.

¹⁴ Cabe uma breve explicação sobre estes três gêneros. O *punk rock* é caracterizado por uma sonoridade rápida, agressiva e simples, sem solos de guitarra ou grandes variações rítmicas. Destacando uma forte crítica social nas letras de suas músicas, o gênero surgiu como um espécie de reação às bandas de *rock* começo dos anos 1970 que produziam uma música mais elaborada e com pretensões eruditas. Já a denominação *new wave* é usada para identificar as bandas que surgiram no mesmo período, mas

execução farta nas rádios. Conceituados críticos musicais decretaram a “morte do *heavy metal*”, que já não teria mais o mesmo apelo junto à juventude, seduzida por estilos mais “frescos” e com apelo visual mais atraente (WALSER, 1993). O decorrer dos anos 1980 mostrou que esta avaliação era precipitada. Suportado por uma cadeia midiática alternativa e com cenas locais fortes, especialmente em cidades dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha, o *heavy metal* manteve-se vivo em evolução, embora afastado da programação das rádios e das capas das grandes revistas musicais. Esse circuito alternativo permitiu o surgimento de uma nova geração de bandas que conquistou também uma nova audiência. Essa, por assim dizer, segunda geração dentro do gênero ficou conhecida por *The new wave of british heavy metal* (“A nova onda do metal britânico), porque a maior parte dessas bandas era de origem inglesa embora sua influência tenha sido global. Segundo Walser (1993, p.12), “a nova onda do metal era constituída por canções mais curtas e cativantes, com técnicas de produção mais sofisticadas e altos padrões técnicos. Todas essas características ajudaram a pavimentar o caminho em direção ao grande sucesso popular”.

Em pouco tempo, grandes gravadoras¹⁵ voltaram a se interessar pelo gênero, promovendo a venda de discos e a realização de turnês das principais bandas em vários países. Ao mesmo tempo, nas mais diferentes partes do globo, novos grupos eram formados, revelando nomes como Loudness (Japão), Trust (França), Helloween (Alemanha), Celtic Frost (Suíça), Europe (Suécia), Mercyfull Fate (Dinamarca), Rata Blanca (Argentina) e Necrosis (Chile). A maioria dos grupos, mesmo os oriundos de países não falantes de língua inglesa, adotou o idioma para se expressar e atingir o mercado internacional, assim como também ocorria em outros subgêneros do *rock*¹⁶.

produziam uma música mais suave e melodiosa, sem o discurso social do *punk rock*. A *disco music*, por sua vez, enfatiza o ritmo em arranjos facilmente dançantes. O gênero conheceu imenso sucesso das discotecas no final da década de 1970 (SHUKER, 1999).

¹⁵ De acordo com Frith (1999), a relação de gravadoras com os artistas e o público é complexa. Resumidamente, a estratégia das empresas fonográficas se foca em avaliar as qualidades de um determinado artista, não apenas pelo mérito técnico de sua obra, mas principalmente pelo potencial de vendas que poderá gerar para compensar os investimentos realizados na sua promoção e proporcionar lucros à empresa. Na outra ponta do processo, as gravadoras precisam estar atentas para identificar o que o público quer ouvir e, ao mesmo tempo, persuadi-lo a ouvir o que elas têm a oferecer.

¹⁶ Como constata Shuker (1999, p.147), o inglês se tornou a língua oficial da música popular, “em uma indiscutível forma de globalização lingüística”. As conseqüências dessa opção e das políticas das grandes gravadoras multinacionais para os mercados locais é uma questão complexa com peculiaridades que variam bastante de país para país.

A partir de meados da década de 1980, nos dois maiores centros produtores e consumidores de *rock*, os Estados Unidos e a Grã-Bretanha, diversas bandas passaram a gozar de maciça execução em estações de rádio e televisão, em um sinal de que o *heavy metal* estava deixando de ser uma manifestação cultural com características só reconhecidas por iniciados e membros do mesmo grupo, para ser assimilado por uma audiência massiva e indistinta. Alguns de seus aspectos mais agressivos e distintivos, como as guitarras fortemente distorcidas, a velocidade das músicas e os vocais estridentes, começaram a ser suavizados e diluídos, facilitando sua assimilação por um público mais amplo.

Na iminência de ser incorporado pelo universo indistinto da música *pop*¹⁷, o gênero passou por um forte processo de segmentação interna. As bandas com sonoridades menos agressiva e que tinham preferências mais próximas a temas dionisíacos foram classificadas como *hard rock* ou *light metal*¹⁸ (alusão à “leveza” do som). Ao mesmo tempo, lembra Janotti Jr. (2002, p.159), as bandas que mantinham uma sonoridade próximas às características fundantes do gênero, como Black Sabbath, Judas Priest e Iron Maiden, foram “reiteradas como ícones da trajetória metálica, sendo possível pensar o metal antes e depois dessas bandas”. Também na segunda metade dos anos 1980, em busca de uma separação cada vez maior do universo da música *pop*, há uma radicalização da sonoridade do *heavy metal*, dando origem a bandas que produzem músicas cada vez mais agressivas, velozes e técnicas. A compreensão e a apreciação da sonoridade desses grupos passam a ser cada vez mais herméticas, reservada a ouvintes especializados. Para os próprios fãs do gênero, segundo Janotti Jr. (2002), essas bandas são consideradas *underground*. O termo, usado em oposição a algo “comercial” ou que possa ser facilmente assimilado por grandes audiências, é melhor explicado por Weinstein (2000, p.283), que faz uma analogia com as noções de céu e inferno presentes na *Divina comédia* de Dante:

¹⁷ O termo “pop” passou a ser utilizado a partir da década de 1950 para designar o tipo de música produzida para o mercado adolescente. Para alguns pesquisadores e críticos musicais, a palavra pop se tornou sinônimo de uma música que pretende ser agradável e vender uma bela imagem de si mesma, adequando-se às exigências do mercado fonográfico. A palavra “pop” também é freqüentemente usada em oposição ao termo “rock”, que denota um gênero musical mais rebelde e autônomo em relação às convenções do mercado fonográfico (SHUKER, 1999).

¹⁸ Alguns autores e críticos musicais também empregam os termos “soft metal” ou “lite metal” para se referir a essa variante do *heavy metal*.

Underground, no sentido de Purgatório, é um termo para bandas e estilos que atualmente não são, mas já foram alguma vez ou poderão vir a ser populares. No sentido de Inferno, underground refere-se a uma música tão extrema socialmente, lyricamente, ou ambos, que jamais atraiu uma grande audiência.

No decorrer dos anos 1990, esse processo de fragmentação do *heavy metal* se acentuou, com o gênero se subdividindo em uma miríade de correntes e subtendências com as mais diferentes denominações (*thrash metal*, *black metal*, *death metal*, *power metal*, *gothic metal*, *prog metal*). Cada uma dessas correntes exploram com maior profundidade os aspectos distintivos do *heavy metal*, exacerbando algumas características (velocidade, distorção, variações rítmicas, virtuosismo nos solos) em detrimento de outras, de acordo com suas opções estilísticas. A fragmentação do *heavy metal* nos anos 1990 também coincidiu com o que muitos críticos denominaram de “nova morte” do gênero em função de sua ausência nas paradas de sucesso dos Estados e Unidos e da Grã-Bretanha (JANOTTI JR., 2002). O que ocorreu, na verdade, é que as grandes gravadoras novamente perderam o interesse pelo gênero, apostando no apelo popular de uma nova forma de expressão musical que surgia, o *grunge*. Guardando algumas similaridades com o *heavy metal*, como guitarras distorcidas e um clima sombrio nas músicas – embora suas canções fossem menos agressivas e, portanto, mais acessíveis – o *grunge* rapidamente conquistou grandes parcelas do público de *rock*, inclusive aquelas que tinham maior afinidade com as formas mais acessíveis do *heavy metal*. Paralelamente, o *rap*, antes um gênero mais restrito à apreciação dos jovens negros norte-americanos, foi conquistando mais espaço junto a audiências juvenis e, conseqüentemente, recebendo maior respaldo da indústria fonográfica.

Mas se fora do eixo Estados Unidos – Grã-Bretanha o *heavy metal* perdeu espaço, em regiões como Ásia, América Latina e maior parte da Europa, o gênero seguiu crescendo mediante o fortalecimento das cenas locais. Grandes festivais continuaram sendo realizados, assim como novas bandas, selos fonográficos especializados, publicações e sites de internet seguiam surgindo (JANOTTI JR., 2004; WEINSTEIN, 2000; LEÃO, 1997). Curiosamente, no final dos anos 1990, houve um movimento de renascimento do *heavy metal* para a indústria fonográfica norte-americana. Diante do esgotamento do *grunge*, as grandes gravadoras e a imprensa musical voltaram as atenções para grupos que mesclavam aspectos da sonoridade do *heavy metal* (guitarras distorcidas, mas praticamente sem a execução de solos) com

elementos de música eletrônica (baterias pré-programadas), *rap* (vocais declamado) e *grunge* (canções curtas e melancólicas). Esse novo estilo foi batizado pela imprensa de *nu metal* (abreviação de novo metal, em inglês), uma vertente musical que não teve respaldo junto à comunidade dos habituais fãs de *heavy metal*, que julgavam a sonoridade dessas bandas muito distante do núcleo sonoro essencialmente característico do gênero.

A disseminação do *heavy metal* pelo mundo e a tentativa de assimilação do gênero e apropriação de suas características pelos conglomerados multimidiáticos teve conseqüências importantes. Uma delas foi a reiteração do *heavy metal* como um espaço calcado na idéia de autenticidade, constata Janotti Jr. (2004). Discutir o que é e que não faz parte do gênero, quais os limites e o que o diferencia das outras manifestações musicais assume importância crescente. Como analisa Frith (1999), a noção de gênero musical funciona tanto para excluir quanto para incluir. Em razão disso, para quem valoriza esses aspectos classificatórios (como é o caso da comunidade do *heavy metal*) a reflexão e o debate sobre o que se encaixa ou não nos padrões do gênero é fundamental, reforça Frith (1999, p.89):

Gêneros de música popular são construídos – e devem ser compreendidos – dentro de um processo comercial/cultural; eles não são o resultado de detalhadas análises acadêmicas ou estudos de história da música. Para as pessoas que vivem em função dos gêneros eles são perguntas a serem constantemente respondidas sobre novas ações ou lançamentos: isso se encaixa no meu *playlist*, nas minhas resenhas, na minha coleção? E as respostas são inevitavelmente alcançadas comparando a nova música com uma noção concreta: isto é realmente *jazz* ou *punk* ou *disco* ou *new age*? Autenticidade é um valor crítico necessário.

Para ter condições de elaborar esse debate sobre o que é ou não autêntico dentro do *heavy metal*, os fãs mais engajados se dedicam a colecionar discos, coletar material sobre suas bandas preferidas, buscar informações para reconstruir uma genealogia coerente do gênero. Em pesquisa feita por meio de um questionário distribuído a fãs em concertos e lojas de discos nos Estados Unidos, Walser (1993), embora não apresente números, revela que a maior parte dos que responderam afirmou dar grande importância ao fato de colecionar CDs e procurar obter informações sobre seus artistas preferidos, assim como discutir com amigos aspectos sobre o gênero musical. Conclusões semelhantes também foram observadas por Janotti Jr. (2004; 2002) em estudo

etnográfico com fãs na cidade de Salvador, na Bahia. Essa busca por informações não é um comportamento exclusivo da comunidade de fãs de *heavy metal*, mas revela a importância que essa atividade tem para seus apreciadores.

Diante desse contexto, as publicações especializadas em *heavy metal* exercem papel importante, porque são meio para circulação e partilha de relatos, comentários, fotos e imagens que compõem os mitos e estruturam o universo do gênero. De acordo com Weinstein (2000, p.175) as revistas “congelam o significado” dos valores e aspectos importantes relativos ao gênero, permitindo que eles sejam aprendidos e absorvidos pelos fãs. Não por coincidência, diz a autora, em qualquer país com uma cena de *heavy metal* relativamente forte há uma ou várias publicações especializadas no assunto. Ao realizar esse debate sobre as particularidades do gênero, os membros da comunidade realizam uma constante afirmação da própria comunidade. Como observa Janotti Jr. (2004, p. 47):

Discutir a trajetória das bandas, reiterar as fronteiras do gênero e diferenciar os diversos subgêneros são importantes alicerces da sociabilidade metálica. Os relatos constituem narrativas que ordenam a história do metal, dotando de sentido o *heavy metal* e sua inserção na trajetória do rock, em contraposição à suposta desordem da música *pop*, considerada caótica e profana pelos fãs.

Se a preocupação constante com as fronteiras do gênero é uma característica fundamental do *heavy metal*, por outro lado o torna um dos gêneros do *rock* mais herméticos e avesso a mudanças, seguidamente acusado pela crítica musical não-especializada de ser excessivamente conservador (WEINSTEIN, 2000; WALSER, 1993; STRAW, 1991). Modificações podem ocorrer dentro do gênero, como demonstram as diversas subdivisões surgidas ao longo dos anos, mas contanto que não deturpem demasiadamente suas características básicas, o “núcleo duro” que constitui a essência do metal. Por esse motivo, artistas mais antigos que não renunciaram às características essenciais do gênero são freqüentemente reverenciados por novos grupos ou pelos fãs. Esse aspecto extremamente ordenador do *heavy metal* é um contraponto nítido à música *pop*, considerada desordenada e volátil, sempre sujeita às pressões e variações do mercado.

O comprometimento com a trajetória do gênero, complementa Janotti Jr. (2004), confere às bandas e aos demais espaços de consumo do *heavy metal* uma aura perante os fãs. Evidentemente a cadeia midiática formada em torno do *heavy metal*,

especialmente gravadoras e revistas especializadas, assim como casas de shows, também se alimenta dos valores defendidos pela comunidade metálica. Embora os fãs de *heavy metal* não sejam tão numerosos nem garantam tantos lucros quanto os apreciadores de música *pop*, formam um nicho fiel de consumidores. Esse público sustenta um mercado segmentado constante, livre das flutuações de gostos e preferências que marcam o universo da música *pop*, mas que também tem suas lógicas internas de produção e consumo.

2.2 O cenário brasileiro do *heavy metal*

Para entender o contexto em que o *heavy metal* chegou ao Brasil é preciso retroceder um pouco para acompanhar a evolução do *rock* no país. O marco zero do *rock* no Brasil se deu com a exibição dos filmes *The blackboard jungle* (chamado no país de *Sementes da violência*), de 1955, e *Rock around the clock* (*No balanço das horas*, no título brasileiro), de 1957 (JANOTTI JR., 2003; DAPIEVE, 1995). Ambos os filmes traziam várias músicas do novo gênero na trilha sonora, o que despertou um grande interesse no público jovem da época. A movimentação gerada pela novidade foi tão intensa que até cantores tradicionais da música popular brasileira (MPB) gravaram versões em português dos “*rocks*” estrangeiros. A primeira gravação de um *rock* brasileiro, composto totalmente por artistas nacionais, foi *Rock and Roll em Capacabana*, realizada em 1957 por Cauby Peixoto, um dos cantores de MPB mais conhecidos daquela época (JANOTTI JR., 2003; DAPIEVE, 1995).

No final dos anos 1950, a indústria fonográfica ainda era incipiente – os principais meios para os jovens que queriam conhecer o novo gênero musical ainda eram os programas de TV, o rádio e o cinema. Mesmo assim, a gravadora Odeon contratou os irmãos Celly e Tony Campello, que alcançaram grande popularidade lançando regravações de sucessos internacionais, podendo ser considerados os primeiros astros do *rock* nacional, pois eram presença constante em programas radiofônicos e televisivos. Começava a se esboçar aí o surgimento de uma cadeia midiática voltada ao público jovem, e ao *rock* em especial (JANOTTI JR, 2003). Na década de 1960, uma segunda onda de artistas brasileiros ganhou projeção justamente em função do programa

*Jovem Guarda*¹⁹, exibido pela TV Record nas tardes de domingo a partir de 1965. Apoiado pelas maiores gravadoras do país, os músicos que se apresentavam regularmente no programa, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, Ronnie Von e Vanderléia, se transformaram em artistas de sucesso, com vendagens que rivalizaram ou até mesmo ultrapassaram as cifras de ídolos estrangeiros do *rock*. Entretanto, lembra Dapieve (1995, p.14), “no amplo panorama da música brasileira, o *rock* ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo”.

Na medida em que o *rock*, no cenário internacional, assumia uma conotação mais sofisticada, com novas experimentações e fusões sonoras, mudanças também ocorreram no Brasil. A mudança musical deflagrada a partir da *Jovem Guarda* foi perdendo seu apelo junto ao público, que, também influenciado pelo contexto político atravessado pelo Brasil, mergulhado em uma ditadura militar cada vez mais severa, passou a se interessar por uma temática mais “adulta”. No Brasil, a sofisticação do *rock* correspondeu ao surgimento de uma fusão com a MPB, resultando no movimento chamado de Tropicalismo. Conforme Dapieve (1995), naquele momento era difícil definir onde acabava a MPB e onde começava o *rock*. A partir do movimento tropicalista ganharam projeção nomes que mais tarde se tornariam grandes ídolos da MPB, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, e também uma das bandas mais relevantes para o *rock* no país, Os Mutantes. Mesclando elementos de música brasileira com influências do *rock* psicodélico praticado nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, o grupo trouxe uma mistura sonora inédita, que colocou a produção roqueira nacional em outro patamar (JANOTTI JR., 2003). Apesar disso, a banda não chegou a alcançar grande sucesso de público, ficando com um reconhecimento mais restrito ao meio artístico.

As experimentações realizadas pelos Mutantes, abriram caminho para outras bandas testarem diferentes sonoridades na década de 1970. Entre esses grupos, merecem destaque os paulistas o Terço, com um estilo próximo ao *rock* progressivo, e o Made in Brazil, que fazia uso mais freqüente de guitarras distorcidas. Essas bandas, ainda que de forma tímida, se aproximavam da sonoridade do *heavy metal*, naquela época também um gênero musical ainda em fase de consolidação, por terem uma sonoridade mais agressiva e com intenso uso de solos de guitarra. No entanto, as bandas de *rock*

¹⁹ O impacto provocado pela novidade foi tão grande que deflagrou um movimento cultural e comportamental no país que ficou conhecido pelo mesmo nome do programa de TV.

brasileiras dos anos 1970 não conseguiram se estabelecer como grandes vendedoras de discos. Quem fazia sucesso eram os cantores e cantoras da MPB e grandes grupos internacionais de *rock*, que tinham seus álbuns lançados no mercado nacional.

O panorama só começaria a se modificar no começo dos anos 1980. A indústria fonográfica nacional já estava amadurecida e estruturada, com amplas redes de distribuição cobrindo basicamente todo o território nacional²⁰. Ao mesmo tempo, estações de rádio FM começam a se proliferar pelo país, centrando sua programação basicamente na execução de músicas. Somado a isso, os tradicionais astros da MPB, salvo algumas exceções, como Roberto Carlos, apresentavam números de vendas de discos – em torno de 40 mil unidades por lançamento – que já não satisfaziam as exigências das gravadoras, que necessitavam de uma escala maior para cobrir seus custos e obter maiores ganhos (DAPIEVE, 1995). A indústria fonográfica nacional estava pronta para apostar em novos artistas que pudessem fazer sucesso junto ao público com um novo apelo. Assim, grupos de *rock*, formados por músicos jovens, praticando uma sonoridade semelhante à de bandas estrangeiras de sucesso no cenário internacional começaram a ser contratados. Tais grupos já demonstravam estar em sintonia com o público jovem da época, devido ao sucesso que obtinham em um circuito local de shows em bares, pequenos festivais e programas de rádios que veiculavam canções de bandas novas. Com o aparato midiático da indústria fonográfica a seu favor, logo esses grupos passaram a conquistar sucesso em escala nacional, sendo alguns dos mais exitosos, ainda na primeira metade dos anos 1980, Blitz, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso (DAPIEVE, 1995).

É dentro desse contexto de ressurgimento do *rock* no Brasil, que aquele que é considerado o primeiro disco de *heavy metal* nacional é gravado no ano de 1982. Curiosamente o disco não foi produzido no eixo Rio – São Paulo, que praticamente monopolizava a produção fonográfica do país, mas na cidade de Belém, no Pará, por uma banda chamada Stress. Ao lançar de forma independente seu álbum homônimo, que trazia as características básicas do gênero musical, como guitarras pesadas, solos

²⁰ Conforme Ortiz (1988), entre 1967 e 1980 a venda de toca-discos no Brasil cresceu 813%. Ainda segundo o autor, durante a década de 1970 o volume total de discos vendidos anualmente no país passou de 25 milhões para 66 milhões de unidades. Além das facilidades oferecidas pelo comércio e pela indústria para a aquisição desses bens, destaca Ortiz, as gravadoras descobriram formas de ampliar seu público consumidor oferecendo produtos de menor preço, como fitas cassetes e álbuns que eram coletâneas com faixas de vários artistas diferentes em um mesmo disco.

em profusão e vocais agressivos, os paraenses do Stress já demonstravam que “o metal possuía cenas espalhadas por todo o país” (JANOTTI JR., 2004, p.36). Selos independentes e lojas especializadas começaram a surgir pelo Brasil, fazendo com que nos anos seguintes bandas de outros estados também lançassem trabalhos, como Centúrias e Harpia (São Paulo), Dorsal Atlântica e Azul Limão (Rio de Janeiro) e Astaroth (Rio Grande do Sul).

O grande marco para a popularização do *heavy metal* no Brasil, no entanto, foi o festival *Rock in Rio*, promovido pela Rede Globo em janeiro de 1985 – o primeiro evento gigantesco de música realizado no país, que recém saía de um período de quase 21 anos de ditadura militar, reuniu dezenas de milhares de pessoas por noite durante 10 dias. Boa parte das atrações internacionais do evento era formada por algumas das maiores bandas de *heavy metal* da época, como Iron Maiden, Ozzy Osbourne, Scorpions e AC/DC. Os shows transmitidos em rede nacional de televisão e com ampla cobertura da mídia impressa tornaram o *heavy metal* conhecido em todo o país, ainda que a cobertura o retratasse como algo exótico ou perigoso. Os fãs do gênero, por exemplo, foram batizados pela TV Globo de “metaleiros”, denominação que passou a ser adotada pelos grandes meios de comunicação no país, mas considerada depreciativa por admiradores do gênero e publicações especializadas, que preferem o termo inglês *headbanger* (JANOTTI JR, 2004). A preferência por esse termo, mais uma vez, sinaliza o desejo de diferenciação e delimitação de fronteiras da comunidade de fãs, que não aceita uma rotulação externa.

Depois do *Rock in Rio*, a demanda do público jovem por *heavy metal* no Brasil cresceu consideravelmente, levando ao fortalecimento de cenas locais com novas bandas e shows mais frequentes, ainda que todos basicamente sejam sustentados por um circuito independente de pequenas gravadoras e veículos de comunicação segmentados. Paradoxalmente, as grandes gravadoras estabelecidas no Brasil, com algumas raras exceções, não se interessavam por lançar bandas nacionais do gênero, embora abastecessem regularmente o mercado com lançamentos estrangeiros (JANOTTI JR., 2004; LEÃO, 1997).

Das bandas nacionais, pelo menos uma merece destaque especial por sua importância para a trajetória do *heavy metal* no Brasil, a mineira Sepultura, cujo primeiro disco, *Bestial Devastation*, foi lançado em 1985. Diferentemente da maioria

dos grupos da época, o quarteto de Belo Horizonte já começou gravando em inglês, para facilitar a penetração no mercado internacional. A estratégia garantiu resenhas em publicações estrangeiras e, posteriormente, um contrato com a gravadora especializada norte-americana Roadrunner. A partir de 1989, os discos dos mineiros passaram a ser distribuídos em escala global.

O ápice do grupo se deu em 1996, com o álbum *Roots*, que vendeu mais de 2 milhões de cópias em nível mundial, influenciando bandas de diferentes países e chamando a atenção para o *heavy metal* produzido no Brasil. Desde a ascensão do Sepultura, gravar em inglês se tornou regra para as bandas brasileiras de *heavy metal*. Durante a década de 1990 e no início dos anos 2000, diversos grupos nacionais passaram a ter seus discos lançados no mercado internacional e excursionam, com regularidade, no Exterior. Grupos como o paulista Angra e o gaúcho Krisium tocam em grandes festivais e figuram em capas de revistas especializadas estrangeiras, embora ainda sem terem conseguido atingir o mesmo êxito alcançado pelo Sepultura na década passada.

2.3 A revista *Rock Brigade*

Para a consolidação do cenário do *heavy metal* não bastam selos independentes, casas de shows e lojas segmentadas. A mídia especializada é fundamental. Como lembra Weinstein (2000), enquanto a mídia de massa tende a diluir as particularidades do gênero ou tratá-las com estranhamento, os veículos segmentados²¹ buscam uma aproximação maior com seu público, valorizando e fortalecendo as singularidades e os padrões tradicionais do gênero. Dentro dessa cadeia especializada, as revistas desempenham papel fundamental, porque, por meio de resenhas, entrevistas e fotos, mantêm os valores caros ao gênero circulando dentro da comunidade do *heavy metal*.

Esse é o caso da *Rock Brigade*²², revista que surgiu a partir do boletim informativo de um fã-club de *heavy metal* na cidade de São Paulo em 1982. Nessa fase

²¹ No que diz respeito a este trabalho, nos interessa a mídia impressa, pois nosso objeto de estudo é uma revista. No entanto, no caso do *heavy metal*, essa mídia especializada também inclui programas específicos de rádio e TV e *sites* de internet.

²² O nome foi retirado de uma música da banda britânica Def Leppard, na época, uma das mais populares da nova geração de grupos de *heavy metal*. O nome (Brigada do Rock, em português), também traz uma conotação de poder e união grupal (JANOTTI JR., 2004; MONTEIRO, 2003).

inicial, a publicação se resumia a 12 páginas de papel sulfite datilografadas e fotocopiadas (MONTEIRO, 2003). O principal objetivo da publicação, na época, era trazer informações, então escassas no país, sobre os artistas e a trajetória do gênero. Naquele período, a publicação era levada como atividade paralela por seus produtores, que mantinham outros empregos. Não havia jornalistas profissionais no grupo, apenas fãs de *heavy metal*. Apesar de peculiar, esta situação não chega a ser exclusiva da *Rock Brigade*. Brandini (2004) já observou que a imprensa especializada em *rock*, não só no Brasil, mas igualmente em vários países, a despeito de também contar com jornalistas profissionais, é fundamentalmente conduzida por fãs, que levam para as publicações os valores e a identidade dos grupos de afinidade musical ao quais pertencem.

A transformação da *Rock Brigade* de um boletim informativo para uma revista propriamente dita, publicada oficialmente por um editora²³, com melhor acabamento gráfico e periodicidade definida, se deu a partir de 1985. Três anos depois, a revista passaria a ter circulação mensal. Não por acaso, esse ano é considerado um marco na história do *rock* no Brasil devido à realização do festival *Rock in Rio*, como já mencionado (JANOTTI JR., 2004; LEÃO, 1997). Nos anos seguintes ao evento, diversos artistas estrangeiros de *rock* pesado começaram a incluir o Brasil em suas turnês, ao mesmo tempo em que novas bandas nacionais surgiam lançando seus próprios álbuns. Com a cena do *heavy metal* no Brasil aquecida, os fãs passaram a buscar mais informações sobre o gênero, procura que era em grande parte suprida pela *Rock Brigade*. A revista, por exemplo, foi a primeira a estampar na capa a banda brasileira Sepultura, em 1987, quando o grupo ainda estava longe de alcançar reconhecimento internacional. Logo nos primeiros números, a publicação também veiculou uma série de matérias intitulada “A história do *heavy metal*”, denotando a preocupação em situar a trajetória do gênero para seus leitores (MONTEIRO, 2003). Por meio de resenhas de shows enviadas por colaboradores que moravam em outros países, a revista também trazia a seu público uma visão mais global do *heavy metal*. É importante ressaltar que, nos anos 1980, não havia internet nem canais de TV especializados em música, o que reduzia as possibilidades de obter informações sobre o contexto do *heavy metal* no Brasil e no mundo. As opções de informação eram revistas importadas e alguns programas específicos em determinadas rádios FM mais voltadas

²³ Trata-se da Editora Rock Brigade LTDA., criada especificamente em função da revista.

ao *rock*. Também na segunda metade dos anos 1980, a *Rock Brigade* criou um selo fonográfico homônimo para lançar no país álbuns de *heavy metal* que não faziam parte do catálogo de grandes gravadoras e que só poderiam ser encontrados via importação.

Ao longo das duas últimas décadas, a revista ampliou o número de páginas e colaboradores, mas o quadro de funcionários se mantém bastante enxuto até hoje, com apenas três pessoas fixas na equipe de redação, das quais duas são jornalistas profissionais e outra tem formação na área de propaganda e marketing. O restante da equipe é constituído por colaboradores em diversas regiões do Brasil e em outros países. Conforme explica o editor Fernando Souza Filho, a formação profissional como jornalista não é pré-requisito para trabalhar para a revista: “não exigimos isso dos colaboradores, pois todos os textos são repassados e retocados na redação. Exigimos apenas conhecimento profundo de *rock/metal*”.²⁴



Fig. 1 - Entrevista publicada em *Rock Brigade* n° 227.

²⁴ Informações fornecidas em entrevista concedida por e-mail pelo editor da revista *Rock Brigade* Fernando Souza Filho em 22 de outubro de 2007.

Em termos editoriais, a *Rock Brigade* segue a linha adotada pelas principais publicações sobre *heavy metal* no mundo. A maior parte de suas 84 páginas é dedicada a entrevistas com artistas do gênero, nacionais ou estrangeiros, especialmente bandas que estão lançando trabalhos novos ou que estão prestes a tocar no Brasil. Mensalmente, são publicadas de 12 a 15 entrevistas (fig. 1).

O segundo maior espaço editorial da publicação – sete a 10 páginas, em média – é dedicado à seção *Releases*, onde são comentados os lançamentos em CD de músicos de *heavy metal*. Nesta parte da revista, além dos comentários, cada lançamento recebe notas de 0 a 10 atribuídas pelo autor da resenha (fig. 2).

RELEASES

ANGRA
Aurora Consurgens
Rock Brigade – nac.

9,5 É aquela história: bandas como o Angra já chegaram num ponto em que, ao mesmo tempo em que têm quase obrigação (ou necessidade) de usar, possuem uma legião cativa de fãs que já nutrem uma determinada expectativa em relação a cada novo trabalho seu. Então, o dilema é: como manter o processo criativo sem descharacterizar um estilo já criado e consagrado? Com Rafael Bitencourt, Kiko Loureiro, Edu Falaschi, Felipe Andreoli e Aquiles Priester acharam o ponto exato nesse processo. Afinal, *Aurora Consurgens*, ao mesmo tempo em que mostra a banda investindo em novas sonoridades, não deixa a menor dúvida no ouvinte de que se trata do Angra em sua mais plena forma. Além de ter baseado as letras num tema pra lá de interessante (vide entrevista nesta edição), o banda não economizou na hora de compor e gravar. O disco começa com uma de suas músicas mais pesadas, *The Course Of Nature*, que tem linha vocal forte e algumas passagens inusitadas. Não é por acaso que virou o primeiro single. *The Voice Commanding You* é um daqueles temas que os fãs do Angra esperam da banda – e certamente vai ser um hit nos shows. Início vibrante e um rápido – e veloz – dueto de guitarras dão início a um tema em que se destacam o vocal melódico de Edu e o massacre do bumbo duplo de Aquiles. A belíssima intervenção de um coral dá um colorido especial à música. *Ego Painned Grey* é o que poderíamos chamar de um tema clássico do Angra, mas que reserva surpresas no solo de guitarra, que traz alguns ruidos e uma abordagem bem diferenciada. Já *Breaking Ties* é uma balada com refrão bem pesado, com uma belíssima interpretação de Edu. Em seguida, vem um hit pronto. *Salvation: Suicide* tem bumbo duplo

velocíssimo, ducto de guitarras e melodia marcante, além de um refrão grandioso. É outra que promete muito ao vivo. *Window To Nowhere* é mais elaborada e também uma das mais pesadas, com partes de guitarras em power chords. O clima oriental é a marca de *So Near So Far*, que também tem uma linha vocal bastante melódica. *Passing By*, escrita por Felipe, é um tema na tradição do Angra e recebeu um arranjo primoroso. A música seguinte vai agradar aqueles que preferem uma linha de guitarra mais ousada: *Scream Your Heart Out* tem um riff que é uma malquize e um andamento quebrado, numa linha bem prog metal. Fecha o disco *Abandoned Fate*, uma interessante balada movida a violão e que tem uma bela linha vocal. A produção, novamente a cargo de Dennis Ward – dessa vez, com assistência de Thiago Bianchi –, não tem falhas e ajuda a fazer de *Aurora Consurgens* mais um disco que tanto os fãs do Angra como a galera que curte heavy metal em geral não vão ter como não gostar. (ACM)

FIREBIRD
Hot Wings
Victor – imp.

9,0 O papo é manjado, mas ainda funciona: essas bandas formadas so por três caras com visual desencana-do e que lançam CDs de capa e encarte quase espartanos de tão simples costumam trazer um som de levantar até defunto. No caso do Firebird, o stoner rock da banda se permite buscar nos anos 70 não só os riffs mortais e os vocais cheios de feeling, mas muito uso de bottle-neck, algumas intervenções de gaita e até mesmo levadas vindas diretamente do funk e do soul. Mas essas informações todas servem, apenas, para dar uma visão geral em termos do direcionamento musical do trio. Porque o que vale mesmo é a forma como o Firebird aborda sua música. Acompanhado pela cozinha composta por Al Steer (baixo), Ludwig Witt (bateria), é Bill Steer (guitarra, vocal, gaita, lap steel, compositor e produtor) quem assume a função de mente e alma do grupo. Só pra esclarecer, Steer fez um caminho semelhante ao de Nicke Andersson, que deixou a bateria do Entombed para assumir

guitarra e vocais no brilhante Hellacopters: antes, ele integrou Carcass e Napalm Death. E é seu ecletismo, levado a extremos quando se compara seu trabalho atual com os anteriores, que acaba servindo de diferencial em seu atual trabalho, graças, principalmente, as composições irrepreensíveis que assina e ao feeling com que interpreta cada uma delas – e a balada à la John Lennon *Bow Bells* está aí justamente pra provar isso. (ACM)

GRITANDO HC
Ao Vivo
Voice Music – nac.

7,0 O Gritando HC é uma das bandas mais polêmicas do punk rock brasileiro. Tem gente que adora, tem gente que odeia. Motivos para isso são inúmeros e não convém discutí-los aqui, mesmo porque a maioria deles pouco ou nada tem a ver com a sua música em si. O fato, entretanto, é que em 2011 o seu então vocalista, Marcelo Donat, acabou falecendo em virtude de complicações decorrentes de uma hepatite e, algum tempo depois, a banda encerrou atividades. Agora, ela está voltando à ativa e esse *Ao Vivo* é o primeiro lançamento desde o retorno. O CD, porém, foi gravado há tempos, mais exatamente em 2002, no Hangar 110 (onde mais...). A qualidade sonora, apesar de algumas apitadas, até que não é tão ruim quanto seria de se esperar de um disco punk ao vivo gravado quatro anos atrás numa casa totalmente underground (Marcello Pompeu cuidou da mesa de som no dia, bem como da produção e mixagem, e certamente é o responsável pelos resultados aceitáveis). São ao todo 24 músicas, entremeadas por um ou outro discurso dos integrantes, especialmente da vocalista Lé. E não tem muito segredo: se você gosta do som da banda, vai apreciar o CD, que possui, sim, aquela energia tão cara a shows punk – e

que é o maior atrativo desse tipo de espetáculo. Por outro lado, quem tem reservas em relação ao trabalho dos caras, obviamente não vai achar nada de legal. Particularmente, considero a banda competente, embora longe de poder ser considerada maravilhosa, e consegui escutar o CD de cabo a rabo sem maiores traumas. Portanto, é justo dizer que o saldo é muito mais positivo do que negativo. (RF)

ALTARIA
The Fallen Empire
Metal Heaven – imp.

7,0 O que era uma superbanda (que contava com Eemppu Vuorinen, do Nightwish, e Jani Liimatainen, do Sonata Arctica) foi se desmontando a cada disco e chega ao seu terceiro trabalho sem nenhum de seus membros originais. Tá certo que o som não mudou muito em relação aos trabalhos anteriores, mas não é o mesmo Altaria de sempre. O disco pode parecer um bom trabalho de power metal, mas quem já ouviu algum disco anterior da banda sabe que a coisa já foi bem mais interessante. Na verdade, este *The Fallen Empire* soa muito mais melódico do que os outros CDs, o que acaba parecendo uma certa perda de energia. Mesmo assim, os finlandeses do Altaria não deixam de soar como as outras bandas de sua região, portanto, comparações com o Sonata Arctica e o Stratovarius são inevitáveis. Nada muito original, mas também não muito comprometedor. Pode valer a pena para quem curte esse tipo de som. (RV)

VOIVOD
Katorz
Metal Maximum – nac.

8,5 Devo admitir que nunca fui grande fã do Voivod. Sem dúvida, a banda lançou alguns discos importantes nos anos 80, alguns deles quase indiscutíveis, mas, de modo geral, sempre considerei seu som exageradamente hermético e, não raro, presunçoso em demasia. De *The Outer Limit* pra cá, então, afirmo sem medo de soar chato ou impicante: o Voivod se tornou insuportável. Ironicamente, foi só a banda voltar a fazer um disco legal, justamente esse

VOIVOD
Katorz
Katorz

Katorz, para o guitarrista Dennis "Piggy" D'Amour bater as botas. E o próprio Piggy tem méritos nos bons resultados, já que as partes de guitarra do álbum foram todas feitas por ele, obviamente antes de ele ir morrer. Agora com o ex-Metallica Jason "Jasonic" Newsted no baixo – a formação que gravou o CD é completada por Denis "Snake" Bélanger e Michael "Away" Langevin –, as músicas continuam trazendo aspiradas insana-des típicas do Voivod, mas sem que se abra mão de características que os tornem audíveis, como harmonias legais, levadas empolgantes, riffs inspirados, vocais melódicos e afins. Como não poderia deixar de ser, o estilo é bem complicado de se definir, uma vez que a banda passava com desenvoltura pelos mais diversos gêneros do metal, mas a tônica mesmo é, depois de tantos anos, o thrash metal. Mas é um thrash original e diferente, como sempre foi no caso do Voivod. Por sorte, desta feita essa "originalidade" e essa "diferença" ocorrerem em favor da música, não de uma pseudo-intelectualidade vazia e estéril, como tantas vezes aconteceu na trajetória do conjunto. (RF)

SUFFOCATION
[idem]
Relapse – imp.

9,0 Este álbum auto-intitulado já é o segundo do Suffocation desde seu retorno à ativa, marcado pelo lançamento do igualmente furioso *Souls To Deny*, de 2004. Como naquele trabalho, o que escutamos aqui é um death metal old school técnico e extremo, o mesmo que desde sempre conferiu fama ao conjunto – e que fez dele um dos mais influentes do cenário americano da década passada. É engraçado notar que, ao escutarmos as onze faixas do disco, ficamos com aquela impressão de que já ouvimos tudo isso antes. Porém, logo nos lembramos que o Suffocation foi uma

Fig. 2 - Seção *Releases* de *Rock Brigade* n° 243.

A participação dos leitores também encontra amplo espaço na revista, seja pelo envio de trabalhos de bandas amadoras para apreciação na seção *Demo Assault* – duas páginas –, seja na seção *Headbanger Voice*²⁵ (fig. 3) – que publica comentários de leitores sobre as entrevistas realizadas em números anteriores, anúncios de leitores que querem vender ou trocar CDs e instrumentos musicais, assim como bandas iniciantes à procura de músicos para completar a formação. Nesta seção, há uma subdivisão chamada *Correio*, onde são veiculadas cartas – 40 a 50 por edição – de leitores que expressam suas preferências musicais e desejam manter contato com outros fãs que também apreciem as mesmas bandas ou subgêneros do *heavy metal*.

HEADBANGER VOICE
HÁ 15 ANOS...

FOO FIGHTERS (posters, revistas, LPs, VHS etc.). Também ofereço troca por material de outras bandas • Elizabeth Silva – R. das Margaridas 355, Campos do Jordão/SP, 12450-000.

Vendo revistas Bizz/Showbiz e Rock Press, livro Clássicos do Rock em CD, edição 52/53, A História e a Glória do Rock, Vols. 1, 2, 3 e 4; Dicionário do Rock, Vol. 1 e 2; Enciclopédia do Rock, Vol. 1 (de A a F); posters Sômbria; As Melhores Bandas do Rock (Sômbria) • Jorge Alexandre Garcia – R. Mario Coutinho 50, RJ/RJ, 21720-440.

Vendo fotos dessas bandas: Nightwish, Kiss, Iron Maiden, Angra, Shaman, Metalica, Kreator, Tristana, Jeff Scott Soto, Guns N'Roses, Rammstein, Marilyn Manson, Kotipelto, Anni Daria e Destruction • Rli vin - R. Cayado Vieira A. Itaipava 291, SP/SP, 04323-050 ou rockinthehell@bol.com.br.

Compro CD de todas as bandas e projetos do ex-ocultista do Rough Cutt, Paul Shorlin - Silve Cruz do Prado - Caixa Postal 558, Alibéia/SP, 12940-972.

Compro qualquer coisa da banda Velvet Revolver (posters, revistas, malfrias, fotos, camisetas, VHS etc.), desde que esteja em bom estado • Simone da Silva Gontalves - R. Pau Brasil 1, RJ/RJ, 22611-200.

Atenção: eu compro qualquer coisa referente ao Slayer ou Sodom!!! Principalmente vinis, books e CDs raras. Pago bem por materiais destas duas grandes bandas. Envie-me suas propostas • Clayton Luiz Monte da Silva - Rua 194, nº 245, Alameda Lima/PE, 53330-680.

Vendo catálogos CDs do Iron Maiden, nove CDs com bônus edição limitada e cinco singles. Imprescindível, todos zerados. CDs de colecionador. Somente a coleção toda, R\$ 200 • Carlos Roberto Fonseca Vieira - R. 21 de Abril, 1735, Dom Pedro/RS, 96450-000.

Compro CDs e VHS (em excelente estado e originais) de bandas de thrash, thrash/death e/ou thrash/black • Thiago dos Santos Lima - R. Baltimore 212, RJ/RJ, 21031-680.

Vendo DVDs e CDs de bandas como Helloween, Iron Maiden, Tills, Iral, Queen e outras • Roberto - R. Oliveira Lima 224, Osasco/SP, 08130-000.

CORREIO
Gostaria de conhecer pessoas que curtam o som de bandas como My Dying Bride, Black Sabbath, Avenged Sevenfold, Lacrimosa, Fantômas, Morbid Angel e Therion, entre outras, e que apreciem gótico/mojo, poesia, música clássica, filosofia, HQ, mangás e boa literatura. Se você gostou, me escreva. Se não, escreva assim mesmo • Daurton Henrique de Figueiredo - R. dos Jesuítas 245, Boa Esperança/MG, 37170-000 ou psico_egge@hotmail.com.

Me escrevam garotas metalêicas, principalmente góticas, para que, no infinito, as nossas almas possam se dar toda essa sede... que é o gótico/mojo • Gustavo - Travessa Pinheiros 167, São Roque/SP, 18130-730.

Saudações, nobres metalêicos, cabeludos, góticos, dark angels! Desejo muito me corresponder com vocês para amizade ou algo mais. É necessário ter heavy, death, black e melódico nas veias, gostar de vinho e cômico. Por favor, escrevam • Fabiana Cavalcante - R. André Furtado de Mendonça 230, SP/SP, 08191-290 ou guardmetalista@best.com.br.

Saudações! Gostaria de me corresponder com pessoas que tenham a mente aberta e sejam livres de preconceitos. Venham do som de Metallica, Angra, Shaman, Manowar, Ozzy Osbourne, Tristana, Iod Earth, Grave Digger, Black Sabbath, Edguy, Iron Maiden, Lacrimosa, Nightwish, Hammerfall e Lacuna Coil, entre muitos outros • Mateus F. Oliveira - Av. Pinheiro Preto 130, Pirajuf/SP, 18800-000.

E aí, galera! Desejo me corresponder com pessoas que curtam sejam loucas por Nightwish, Manowar, Iron Maiden, Iod Earth, Tristana, Alter Forever, Lacuna Coil, Lacrimosa, Evanescence, Hammerfall, Guns N'Roses, Black Sabbath e AC/DC, entre outras. Resposta garantida. Anúncios, não mandem cartas • Anderson Gomes de Oliveira - R. João de Paula Lima 59, Pirajuf/SP, 18800-000.

Gostaria de me corresponder com quem seja 100% Shaman, Nightwish, Angra, Guns N'Roses, Manowar, Metallica, Iod Earth, Lacuna Coil, Scorpions, Alter Forever, Helloween, AC/DC, Aerosmith, Iron Maiden, Twisted Sister, Epica e Blind Guardian, entre outras. Prometo responder todas as cartas • João Paulo Alves - R. Ernesto Baptista 150, Pirajuf/SP, 18800-000.

Pessoas que curtem bandas de rock nacional e underground como Malazita, Muietas, Bêrrio Vermelho, Real Sêvas, Engenheiros do Hawaii, TNT e Cachorro Grande, entre outras, escrevam! Tôo numa banda que quero trocar ideias com quem valoriza o rock nacional! Galeria do punk/HC também • Aguarda - Marcos Botelho - H. Agost 23, ap. 21, RJ/RJ, 20715-070 ou bandastadoealtera@hotmail.com.

Gostaria de me corresponder com pessoas (principalmente do sexo feminino) que curtam ZZ Top, Status Quo, Motherhead & U2, Deep Purple, The Smiths, Pink Floyd, Rolling Stones, Seattle, Ultrage A Rigor, Neilas Vigoras, Judas Priest e rock'n'roll em geral. Tenho uma banda do rock'n'roll. Aguardo sua carta! • Silvio Renato Carrer - R. Guilherme Volpe 1.351, Sertãozinho/SP, 14170-630.

Loucos por Dave Mustaine & Cia? Sabem de quem eu falo, não? Então, me escrevam • Leandro Nogueira Cossi - R. Paulo César 334, casa 8, SP/SP, 02311-240.

Tenho 28 anos e gostaria de me corresponder com minas que tenham o heavy melódico correndo nas veias para amizade ou algo mais. Punks, grunges, góticos e hippies também serão bem-vindas • Sérgio - R. Manuel Valentim 60, Caiaras/SP, 07700-000.

É pouca ideia, me escreva você que realmente curte um som. Resposta imediata • Fernando Belinato José - R. Alberto Cortez 186, km 18, Osasco/SP, 06114-170.

Gostaria de corresponder-me com o pessoal que curte rock, heavy e suas variantes, literatura, shows, underground, HQs e mangás. Dos 25 anos em diante, amigos os sinais, de todo o Brasil, preferencialmente do Nordeste e Recife e somente pessoas com maturidade para amizade verdadeira e troca de ideias. Músicas também são bem-vindas, assim como fãs do Iron Maiden • Tatiana Barbosa do Nascimento - Av. Bernardo Vieira de Melo 6.324, ap. 601, Jaboatão dos Guararapes/PE, 54450-020.

Meninas que gostem de rock pesado puro e simples de qualquer época, de bandas obscuras com um disco só, eu sou um tipo Black Sabbath, Pantera, Slayer, Saxon, Kreator, Tooi, Judas Priest e de bandas de death e doom e que não gostem de new metal: sejam correspondentes! Tenho 20 anos. Escreva e veja no que dá • Ademir Santana - Av. Ipi 852, Uberlândia/MG, 38413-015.

Sou Fernando, 21 anos e tenho cabelos longos, lisos e negros! Quero me corresponder com garotas que curtam Helloween, Gamma Ray, Stratovarius, Angra, Nightwish, Manowar, Blind Guardian, e Iron

ROCK BRIGADE Nº 52 - Outubro de 1999
A edição de outubro de 1999 da ROCK BRIGADE trouxe uma novidade histórica. Já que, ao contrário das fotos que sempre estampamos em nossas capas, dessa vez foi publicada uma ilustração, assinada pelo artista gráfico Alberto Torquato, retratando o guitarrista Jimi Hendrix. A matéria principal, naturalmente, trazia toda a majestade do músico guitarrista, que faleceu há vinte anos, além de sua discografia comentada. Duas bandas brasileiras, mais especificamente do Rio de Janeiro, foram os destaques dentro as entrevistas desta edição: Taurus, que acabara de lançar seu terceiro disco, *Photography*; e Bêrrio Vermelho, que também soltara um novo trabalho, *Na Calçada Da Noite*. O DRI tinha passado pelo Brasil em agosto de 1999 e, como sempre, a BRIGADE acompanhou certa parte das caras por aqui – e acabou sendo testemunha de um episódio quebra-pau entre os músicos do Sarcófago (banda que abriu os shows) e do Rótulo de Prêlo, que acabou envolvendo os grupos também. Outros destaques da ROCK BRIGADE nº 52 eram uma biografia do Overkill, a foto histórica do Testament e uma matéria sobre a Feira de Músicas, que aconteceu no final de setembro. A seção *Up Coming*, por sua vez, trazia duas bandas que viriam, cada uma a seu modo, a fazer seus nomes na cena: os americanos do King's X e os brasileiros do BSB-H. Também estava naquelas páginas um interessante artigo intitulado "Os Melhores Momentos da Guitarra nos Anos 80", falando dos heróis das seis cordas daquela década, como Eddie Van Halen, Yngwie Malmsteen, Vinny Moore e Randy Rhoads. Entre os artigos comentados na edição 52, destacamos os *Searching For The Light* (Donal Atlântica), *Flash & Blood* (Poison) e *Make Them Die Slowly* (White Zombie). Por fim, uma nota interessante era a que relatava a festa que comemorou o lançamento da edição nº 50 da ROCK BRIGADE – suas fotos mostram vários nomes clássicos do heavy brasileiro, quinze anos mais novos... (ACM)

Maiden, e que gostam também de tattoos e piercings? Mandam não 1 ou 100 respostas garantidas! • Fernando S. Santiago - Estrada das Pias 299, Barueri/SP, 06449-000.

Não importa o quão difícil tenha sido o passado, podemos sempre reconectar. Você, de São Paulo e interior, de já há 25 anos, que gosta de melódico, heavy etc., gosta de instrumentos, conheça Satriani, Val Morea, Rhoads, Loureiro, você já é meu amigo. Fora quem procura romance, quero amizade, eu espero ter a sua. Bombolotas para você. Bajos • Roberta Coelho - R. Anacoreta 393, SP/SP, 03643-100 ou robertafcoelho@hotmail.com.

Tenho 20 anos e estou à procura de amigos(as) verdadeiros(as), sinceros(as) e sem preconceitos quanto ao estilo de música - Sara - R. Jerônimo de Abreu do Vale 31-5, SP/SP, 02725-200.

Olá! Se você é mais um fanático por bandas como Rhapsody, Shaman, Angra, Nightwish, Fairyland e outras do gênero e aprecia histórias épicas e medievais, me escreva. Adoraria conhecer garotas que curtam o mesmo, pois, em meio de nossas escadarias, fica difícil encontrar alguma. Todos os gêneros melódicos serão bem-vindos e que o metal esteja conosco! • Leonardo Gabriel A. P. S. Santos - 010, Nova Iguaçu/RJ, 25210-170 ou igapuz2@yahoo.com.br.

Você, que curte heavy, e me escreva. Do tradicional ao contemporâneo. Sou um cara autodidota, que adora curtir a noite em alto astral e fazer novas amizades. • Valmir Soares - R. Alceu de Brito Paiva 32-C, Guarulhos/SP, 07162-240.

Você, de Guarulhos, que acha que não há nada melhor do que o old rock, me escreva e acabe com minha solidão. Não me escrevam new metal ou grunges. Cadê as bangas de Guarú? • Fausto Fernandes José - R. Rosário do Oeste 6, Guarulhos/SP, 07165-250.

Gostaria de conhecer pessoas que curtam as bandas Sabbath, Ozzy, Pink Floyd, Kiss, Purple, Whitesnake, Dio, Slayer, Rammstein, James, Fozzy, Alice Cooper, Metallica, Prong, Accept, Ministry, AC/DC - Lucas Tiago de Moraes - Travessa Vereador João Borges 25, Cambuí/MG, 37800-000 ou ltm_1986@hotmail.com.

Gostaria de me corresponder com fãs de metal melódico, tradicional ou que curtem Angra, Shaman, Dream Theater, Blind Guardian, Edguy, Rhapsody etc. Obs: Não quero nada com outros estilos e quero garantia! • Fernando S. Santiago - Estrada das Pias 299, Barueri/SP, 06449-000.

Gostaria de me corresponder com pessoas que curtam rock'n'roll em geral e que estejam a fim de uma bela e eterna amizade ou quem, sabe, algo mais. Um forte abraço (rock and roll all night, and party everyday) • Luciano Aparecido Guimarães - R. Dos Pedreiros 786, São José dos Campos/SP, 12225-660 ou luciano_quimantas2@hotmail.com.

Hi, góticos(as) do mundo obscuro. Procuro amizades com pessoas que curtam o mundo mais fechado, pois na minha cidade não tem muitas pessoas a sãw. Curitiba - Nighwish, System Of A Down, Slipknot, Muse/lem focal • Jessyka S. Rente - R. Barreirinha 3, Manaus/AM, 69095-860 ou gollca_jessica@hotmail.com.

Sou metalera e estou a fim de conhecer pessoas que curtam desde o heavy até o extremo (menos new), que sejam loucos(as), que pensem igual a um metalista ou headbanger e que não sejam cristãos. • Shirley Lima - R. Antonio José Parara 71, SP/SP, 02318-310.

Gostaria de me corresponder com garotas entre 16 e 18 anos (exceto também) e com pessoas de ambos os sexos que curtam Iron Maiden, Black Sabbath, Nightwish, Metallica, Korn, Slipknot, Linkin Park, System Of A Down etc. • Eric Lemos e Silva - R. Ponta das Pedras 705-B, Campo Grande/MS, 79083-430.

Gostaria de me corresponder com quem curta metal, principalmente o underground, do hard (não tão farofa) ao grind/death. Tenho 28 anos e curto metal desde os 16 anos • Alberto Carlos Pichello - R. Gerônimo Ferraz 836, Cataguases/MS, 38770-000.

Quero me corresponder com quem curte filosofia, cinema, artes plásticas, mitologia (e história de um modo geral), literatura, ocultismo, ceterários, bebidas alcoólicas e noites frias e que odiem falta de personalidade, falta de atitude, superficialidade, hipocrisia, modinhas e sociedade decadente. Anarquistas e comunistas são bem-vindos • Vanessa de Nalva - R. Laço Corcudo 16, SP/SP, 05445-050.

Gostaria de me corresponder com pessoas que curtam letras fã de Running Wild!!! Curto também Grave Digger, Manowar, X-

Fig. 3 - Seção *Headbanger Voice* de *Rock Brigade* nº 231.

²⁵ É interessante notar que o nome adotado para a seção em que os leitores podem se expressar tenta reforçar o elo da revista com seu público, pois “*headbanger*” é a maneira como os fãs se autodenominam.

Para participar desta seção o leitor precisa enviar pelo correio um formulário, que vem encartado na revista, com espaço para até 30 palavras. Não são aceitas manifestações enviadas por e-mail (fig. 4).

HEADBANGER VOICE

COMO PARTICIPAR DESTA SEÇÃO:

A 'Headbanger Voice' é uma seção gratuita. O número de cartas é muito grande, por isso, para participar desta seção, por favor, preencha corretamente (e com clareza) o cupom abaixo e siga essas instruções:

- Mantenha sua carta para: Rock Brigade/Headbanger Voice - R. dos Bonitos 89, Vila Mariana, São Paulo/SP, 04117-080, Brasil.
- Importante: não esqueça de assinalar no cupom abaixo para qual parte da 'Headbanger Voice' se destina a sua carta.
- Se sua mensagem é para 'Banda', assinala no início do texto na 'Vendendo o Peixe', 'Procedendo de Músicos' ou 'Contatos Imediatos'.
- Na parte de 'Publicações', só colocamos o endereço de quem enviar uma cópia de sua publicação (zine, jornal, revista etc.). Na de 'Fã-clubes', só serão citados os informativos (quando houver) que forem enviados à redação.

- Envie textos curtos (média de 30 palavras) e nome/endereço legíveis (dátilografado ou com letra de forma). Cartas com endereços ilegíveis ou que contenham apenas pseudônimos não serão publicadas.

- Não publicamos na revista mensagens enviadas por fax, e-mail ou telefone. Só são aceitas as mensagens enviadas utilizando este cupom (pode tirar xerox). Também não publicamos n.º de telefone.

- A BRIGADE, empenhada no combate à pirataria, não mais publicará anúncios oferecendo serviços de gravação em CDR, K7 ou VHS.

Destino da mensagem:

Escreveram Fã-clubes Serviços Bandas Negócios Correio

Texto:

Nome:

Endereço:

Cidade: Estado: CEP: E-mail:

ESCREVERAM...
Tiago dos Santos (Santos/SP), habitual comentarista das edições da ROCK BRIGADE, escreve para falar da entrevista com Carlos Lopes, do Dorsal Atlântica, publicada no nº 229: "Falem o quiserem do Carlos Lopes, mas o cara é o mais inteligente do rock nacional. Adorei a entrevista. Muitos podem chamá-lo de louco, mas o que o cara fala faz muito sentido. Para mim, uma entrevista vale muito mais do que muitos livros 'cabeça' que existem por aí." Alguém aí discorda do Thiago? Cartas para a Redação! • João Messias (Santo André/SP) é outro que fala do mesmo assunto: "Venho por meio dessa linha agradecer por todos esses anos de dedicação ao heavy metal (sou leitor da revista há treze anos), mas um dos motivos que pelos que o CD é independente. Na verdade, é um lançamento da Voice Music. Outro erro aconteceu na resenha da banda Enthroned: a gravadora correta é Sombra Music e o ano do show resenhado foi 2004, não 2003 como publicado.

INTERNACIONAL
PUBLICAÇÕES Metal Head no 5 (Necrofobia, Estuary, Assassin, seções para CDs/demos/shows, 20 págs., impresso, capa em papel couché) • Jr. Victor Humareda X-23, Urb. Sta. Leonor, 2da. Etapa, Lima, Peru ou metalheadzine@hotmail.com.

PUBLICAÇÕES Kakahuata nº 9 (revista uruguaia com Pandemia, Mystic Circle, Evilwar, Miashtenia, seções para discos/shows, 32 págs. em papel couché,

sons, pra quem curte e valoriza o rock brazuca oitentista de qualidade. Preço: R\$ 3 + correio • Marcos Belizário - R. Açaré 23, ap. 201, R.J/RJ, 20715-070 ou bandaestad.odealerta@hotmail.com, site: www.estado-dealerta.kit.net.

Banda Bolshevism (death metal) lança seu primeiro CD-demo intitulado Communist And Tradition, por R\$ 9, já incluso correio. Depósito na Caixa Econômica (RJ), conta poupança 013.00563931-7, Agência 0181. Na carta, envie comprovante de depósito • Ivan Teixeira - R. Lauras 173, Belford Roxo/RJ, 26182-320 ou ivanbolshevism@yahoo.com.br.

PRECISANDO DE MÚSICOS
Banda procura guitarrista e baixista que es-

ça 10, SP/SP, 08381-340 ou rafaelisuaoferrera@yahoo.com.br.

Banda procura guitarrista e baixista para projeto folk/heavy/black. Influências: Otyg, Vintersorg, Suidakra, Stormlord etc. Temos algumas composições próprias • Alexandre Figueiredo - R. 30, no 644, Magé/RJ, 25930-000.

NEGÓCIOS
Vendo três CDs originais: Sirenia - At Sixes And Sevens; Myriads - Introspection; e AC/DC - Let There Be Rock. Todos em ótimo estado de conservação. R\$ 50, já incluídas despesas de correio • Branco - R. Frideida 367, casa 2, São Caetano do Sul/SP, 09572-500.

Fig. 4 - Formulário publicado na seção *Headbanger Voice* de *Rock Brigade* nº 231.

O restante do espaço editorial da *Rock Brigade* é preenchido pelo editorial – uma página – e pela seção *Banger News* – duas páginas, em média –, com notícias breves sobre mudanças na formação de bandas, quais os músicos que estão gravando álbuns ou excursionando, além de curiosidades sobre os artistas. Há ainda as seções *On Stage*, para comentários sobre os principais shows realizados no país ou Exterior naquele mês – duas a quatro páginas – e *Fundo do Baú*, onde, em uma página, é resumida a carreira de uma banda ou artista que se destacou em décadas passadas. A publicação é complementada pelo encarte fixo *Soundcheck* – quatro páginas –, que traz informações técnicas sobre instrumentos e equipamentos musicais.

O período de maior êxito de vendas da revista se deu entre a década de 1990 e o começo dos anos 2000, quando chegou a atingir a tiragem de 60 mil exemplares mensais. No final de 2007, essa tiragem havia caído para 15 mil exemplares, fato atribuído pela direção da revista à popularização da internet, que deu aos leitores outras

fontes de informação. A queda de circulação não é um fator exclusivo da *Rock Brigade*. De acordo com a Associação Nacional dos Editores de Revistas (ANER), as vendas totais de revistas no Brasil, entre 2000 e 2005 (último levantamento disponível)²⁶ caíram 12,08%, passando de 447 milhões de exemplares anuais para 393 milhões. Nas vendas feitas especificamente em bancas, a queda foi mais acentuada: de 277 milhões de exemplares anuais para 223 milhões, perfazendo uma redução de 19,49%. Apenas as vendas por assinatura se mantiveram basicamente estáveis no período (170 milhões de exemplares por ano).

Em uma tentativa de se adaptar aos novos tempos, a *Rock Brigade* também investiu na internet. Desde 1997, mantém um *site* próprio (www.rockbrigade.com.br), no qual há atualização diária de informações curtas e entrevistas exclusivas. No ano passado, também por meio do seu *site*, implantou um sistema de vendas *online* dos exemplares avulsos da revista, assim como a comercialização de assinaturas por períodos semestrais, anuais e bianuais.

²⁶ Informação disponível no endereço eletrônico <http://www.aner.org.br/conteudo/1/artigo1862-1.htm>. Última consulta realizada em 17 de abril de 2008.

3 IDENTIDADES, CULTURA JUVENIL E MÚSICA

Neste capítulo, apresentamos as bases teóricas que conduziram este trabalho sob o ponto de vista da representação e da construção de identidades. Para formar este quadro teórico, nos baseamos nos Estudos Culturais britânicos, especialmente nas reflexões de Stuart Hall, complementadas por autores latino-americanos como Nestor García Canclini e Renato Ortiz. Também traçamos uma evolução conceitual de como abordar a questão da identidade em relação aos fenômenos culturais juvenis relacionados à música. Para isso, nos valem das noções de Joder Janotti Jr., pesquisador brasileiro também afinado com a linha teórica dos Estudos Culturais.

3.1 Sobre representação e identidades

Para entender os processos que envolvem as práticas de representação e a construção de identidades, é preciso situá-las em um contexto de discussão sobre cultura. O conceito de cultura, porém, é complexo e pode ser entendido de várias maneiras pelas ciências sociais. Desde o surgimento da noção moderna de cultura, no século XVIII, durante o Iluminismo, o tema gerou debates acalorados, recorda Cuche (2002). As divergências sobre a definição e a aplicação dessa noção devem-se primordialmente ao fato de que a idéia de cultura está ligada diretamente “à ordem simbólica, ao que se refere ao sentido, isto é, ao ponto sobre o qual é mais difícil entrar em acordo” (CUCHE, 2002, p.12). Sobre o uso do conceito científico de cultura há um consenso, conforme o autor, de que o termo se aplica unicamente ao que é humano e permite compreender a unidade do homem em seus diversos modos de vida e de crença.

Cientes da existência de distintos pontos de vista sobre o tema, adotaremos, para este estudo, a perspectiva construcionista, segundo a qual a cultura pode ser entendida como um processo ou um conjunto de práticas que permeia toda a sociedade através da produção e do compartilhamento dos significados (HALL, 1997). Essa concepção implica reconhecer que pessoas, eventos ou objetos não têm significado por si mesmos. São os participantes de uma cultura que constroem os significados pelo que sentem, pensam, dizem sobre as coisas e da forma que utilizam essas coisas. Por isso, afirmar

que duas ou mais pessoas pertencem à mesma cultura implica dizer que todas elas “interpretam o mundo, mais ou menos de maneira parecida e podem expressar seus pensamentos e sentimentos referentes ao mundo de forma que sejam compreendidas por cada uma” (HALL, 1997, p.2).

Para compreender o mecanismo de funcionamento da cultura, Hall propõe um circuito no qual produção, consumo, regulação, representação e identidade se interligam. A articulação entre os elementos desse circuito se dá por meio da linguagem, espaço onde ocorre a partilha de significados. O processo é possível porque a linguagem funciona como um sistema de representação: utiliza sinais e símbolos – palavras, gestos, roupas, objetos, sons ou imagens – que significam ou representam para os outros nossos conceitos, idéias e sentimentos. Esses elementos que carregam significado são chamados de signos. O conceito de representação, portanto, é central para a compreensão do circuito proposto. Também é importante ressaltar que qualquer sistema de representação – como a própria música, por exemplo, que utiliza combinações de notas para expressar idéias e sentimentos, mesmo abstratos – que opere nesses moldes pode ser pensado, de modo geral, como linguagem.

Na concepção de Hall (1997), a representação é a produção do significado do conceito que temos em mente. Dessa forma, o processo de significação cultural envolve dois sistemas de representação. O primeiro deles correlaciona todas as coisas que conhecemos a um conjunto de representações mentais que todos temos e que nos permitem interpretar o mundo. De forma sintética, podemos dizer que este sistema de representação possibilita que nos refiramos tanto às coisas que estejam apenas em nossos pensamentos quanto no mundo exterior. Esse raciocínio é aplicável para objetos concretos, como mesas e cadeiras, por exemplo, ou para conceitos mais abstratos, como amor ou morte. O sistema consiste de distintas maneiras de organização, arranjo e classificação de conceitos, bem como do estabelecimento de relações complexas entre eles. Um exemplo concreto apresentado pelo autor permite uma melhor compreensão desse mecanismo: por meio de princípios de semelhança e diferença podemos ter noção de que pássaros e aviões são parecidos, porque ambos voam, mas, ao mesmo tempo, são diferentes, pois um é um animal e o outro, um artefato construído pelo homem. Portanto, a produção do significado decorre da relação entre as coisas do mundo e o

nosso sistema conceitual, que opera como representações mentais destes elementos exteriores.

Caso esse mapa conceitual fosse totalmente individual, seria impossível nos comunicarmos uns com os outros, porque cada um interpretaria o mundo de forma diferente. Entretanto, como comungamos dos mesmos mapas conceituais, pelo menos em um sentido mais amplo, podemos construir um universo social com significados compartilhados. É por isso que Hall (1997) afirma que a cultura também pode ser definida em termos de significados compartilhados. O entendimento é semelhante ao de Canclini (2005, p.41), para quem a noção de cultura pode ser considerada “o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social”.

De nada adianta, porém, termos um mapa conceitual compartilhado se não formos capazes de representar ou intercambiar significados. Esse processo só é possível graças ao segundo sistema de representação identificado por Hall (1997): a própria língua, cuja função é permitir traduzir e correlacionar conceitos e idéias. É necessário ter em mente, porém, que os significados não são únicos, imutáveis. Pelo contrário, são constantemente produzidos e negociados por meio das práticas de representação, que permitem que eles circulem dentro do circuito da cultura. São os membros de uma mesma cultura que constroem o significado de uma determinada forma que vem a parecer natural ou inevitável, por meio de um sistema de representação. Assim, o significado não é inerente às coisas do mundo, mas produzido. Como acrescenta Hall (1997, p.26): “é porque um determinado som ou palavra significa, simboliza ou representa um conceito que pode funcionar, na língua, como signo e transmitir significação”.

A preocupação com o entendimento de como funciona a linguagem e qual seu papel como veículo dos significados deu origem à abordagem semiótica²⁷ da representação, segundo Hall (1997). Essa perspectiva, influenciada por Ferdinand de Saussure, analisa a representação pela maneira como as palavras trabalham como signos internos na língua. Recentemente, porém, o estudo dos significados tem se concentrado não com as peculiaridades de funcionamento da linguagem, mas com o papel mais abrangente do discurso na cultura. Os discursos, por esse ponto de vista, são “formas de se referir ou construir o conhecimento acerca de um tópico particular, a atividade social

²⁷ Reconhecemos a diferença entre Semiótica e Semiologia, mas mantemos o termo Semiótica em respeito ao texto original do autor.

ou a localização social na sociedade” (HALL, 1997, p.6). Ainda conforme o autor, essas formações discursivas²⁸ definem o que é ou não adequado em formulações ou práticas que realizamos em relação a determinado assunto e qual conhecimento é considerado útil, pertinente ou “verdadeiro” dependendo do contexto dado.

Devedora das observações de Michel Foucault, a abordagem discursiva da representação está mais voltada a entender os efeitos e as conseqüências da representação, examinando como os significados são produzidos e como o conhecimento construído por determinados discursos filia-se ao poder, regula condutas e forma identidades. Existem sempre diferentes circuitos de significação em circulação em qualquer cultura do mesmo período, evidenciando que o significado nunca é imutável, mas está sempre sendo negociado, disputado, contestado. Para tentar dar conta dessas relações complexas, a perspectiva discursiva nunca deixa de considerar a especificidade histórica, destaca o autor, tentando compreender o funcionamento dos sistemas de representação de forma prática, em contextos definidos. Entender os sistemas de representação sob o prisma discursivo também contribui para a compreensão das relações de poder, uma vez que o discurso determina como vamos nos posicionar perante os outros e o lugar de onde podemos falar.

Considerando que por meio dos sistemas de representação podemos nos posicionar como sujeitos, admitimos também que é através dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Essa linha de raciocínio, defendida por Woodward (2000), leva a outro estágio no circuito da cultura proposto por Hall, o das identidades produzidas por meio da representação. Afinal, são os sistemas de representação que nos permitem estabelecer relações de semelhança e diferença, essenciais para a noção de identidade. Como explica Woodward (2000, p.17):

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?

A autora ressalta também que as identidades são produzidas por meio da demarcação da diferença. Esse processo de diferenciação ocorre através de sistemas

²⁸ O conceito de formação discursiva e suas aplicações serão explorados com maior profundidade no capítulo sobre jornalismo e discurso.

simbólicos de representação e de formas de exclusão social. Isso implica dizer que a identidade “não é o oposto da diferença: identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios” (WOODWARD, 2000, p.40). De acordo com a pesquisadora, a noção de diferença operada pelos sistemas classificatórios permite criar pelo menos dois grupos opostos: nós e os outros. A identidade, portanto, é sempre relacional.

No que diz respeito à vida social, essa classificação simbólica pode ser afirmada nas falas e nos rituais. Assim, segundo Hall (2000), é apenas por meio do outro, por meio “daquilo que não é” que a identidade é construída. Podemos aplicar essa linha de raciocínio, para entender, por exemplo, a diferenciação que ocorre entre os fãs de *heavy metal*, de *hip hop*, de música eletrônica ou de outros gêneros, considerando apenas a preferência musical e as formas de manifestar essa predileção como fator de distinção. As identidades funcionariam, então, “como pontos de identificação e apego apenas *por causa* de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto” (HALL, 2000, p.110).

Ponto de vista semelhante é partilhado por Castells (1999, p.22) para quem a identidade, no que concerne a atores sociais, pode ser descrita como um “processo de construção de significado baseado em um atributo cultural, ou ainda ou um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual (ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado”. As identidades, porém, não são únicas. Podem ser múltiplas para determinados indivíduos²⁹ e são sempre construídas. O autor frisa que essa construção se dá em função do arcabouço fornecido pela história, memória coletiva, heranças religiosas e fantasias pessoais, entre outros elementos, que são retrabalhados em função de tendências sociais e projetos culturais. Essa visão novamente coaduna com a de Woodward (2000), para quem a cultura molda a identidade na medida em que dá

²⁹ O raciocínio de Castells ajuda a esclarecer a distinção entre a identidade e o que seriam os papéis do ponto de vista sociológico. Para o autor, os papéis – como o de trabalhador, mãe ou fumante, por exemplo – são definidos por normas estabelecidas por instituições e organizações sociais. O grau de influência desses papéis no comportamento dos indivíduos depende de negociações de cada um com essas organizações. As identidades operam em outro nível, conforme Castells (1999, p.23), porque “constituem fontes de significado para os próprios autores, por eles originadas, e construídas por meio de um processo de individuação”. Mesmo que também possam ser formadas por instituições dominantes, esclarece o autor, as identidades só assumem essa condição quando internalizadas pelos atores sociais, que constroem o significado alicerçado nessa internalização. De forma genérica Castells define que as identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções. A discussão sobre papéis é tratada com maior profundidade por Goffman (1996).

sentido à experiência e torna possível escolher entre as diversas identidades disponíveis. Tanto Woodward quanto Castells frisam também que a construção social da identidade se dá sempre em um contexto marcado por relações de poder, incluindo o poder para determinar quem pode ser incluído ou excluído.

As noções de cultura e identidade cultural, embora tenham ligação próxima, não podem ser confundidas. De acordo com Cuche (2002, p.176) a cultura depende substancialmente de processos inconscientes, enquanto a “identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas”. O autor acrescenta que, nas ciências sociais, o conceito de identidade cultural se caracteriza por sua fluidez, tendo passado por várias definições e reinterpretações desde que começou a ser usado nos Estados Unidos durante a década de 1950. Conforme o autor, há três concepções distintas que se propõem a entender a identidade: a objetivista, a subjetivista e a relacional/situacional. Esta última se mostra mais pertinente para tratar as questões identitárias no cenário contemporâneo porque situa a identidade no contexto das relações sociais.

Dizer que a identidade é formada pela representação significa assumir que ela não é um dado nem fruto de uma ilusão criada pelos atores sociais. Como explica Cuche (2002, p.182), “a identidade é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato”. De acordo com a concepção relacional/situacional, a definição da identidade se dá por aqueles traços e características que são empregados pelos seus próprios membros para criar e manter uma distinção cultural. Isso quer dizer que uma cultura específica não gera, por si própria, uma identidade diferenciada. Essa identidade é produzida pelas interações desenvolvidas entre os grupos e os procedimentos de diferenciação adotados por eles em suas relações com aqueles que lhes são “externos”.

O caráter de interação social da identidade não é levado em conta pela concepção objetivista. Para esta perspectiva, a identidade é imutável e definida a partir de um conjunto de critérios objetivos nos quais o sujeito não pode interferir como a hereditariedade, a língua, a religião ou a vinculação a um território. Essa visão rígida é contestada pela concepção subjetivista da identidade, segundo a qual o aspecto mais importante são as representações que os indivíduos fazem da realidade social e de suas divisões. Embora tenha o mérito de considerar o aspecto variável da identidade, Cuche

(2002, p.181) pondera que essa concepção poderia levar ao extremo de considerá-la como algo tão arbitrário que cada um seria amplamente “livre para escolher suas identificações”.

Lembrar as discussões sobre as distintas concepções a respeito da identidade é importante para podermos situar o posicionamento de Woodward e Hall e, em certa medida, também de Castells, pois todos consideram a identidade uma construção social e sempre relacional. Produzida dentro do contexto das relações sociais, a identidade é fruto de um complexo quadro no qual também estão em jogo relações de poder, uma vez que nem todos os grupos são detentores do poder para se nomear e nomear aos outros³⁰. Como ninguém está confinado a uma identidade unidimensional, monolítica e imutável, é preciso reconhecer o caráter flutuante da identidade e a dificuldade de adotar uma definição pura e simples para o conceito. A identidade é, portanto, multidimensional e está em constante transformação (CUCHE, 2002; HALL, 2000).

Face a esse caráter dinâmico da identidade, que se presta a reformulações e torna complexa sua delimitação, surge o conceito de estratégias de identidade. Essa conceituação coloca a identidade como um meio para se alcançar determinado objetivo. Como resume Cucho (2002, p. 196):

a identidade não é absoluta, mas relativa. O conceito de estratégia indica também que o indivíduo, enquanto ator social, não é desprovido de uma certa margem de manobra. Em função de sua avaliação da situação, ele utiliza seus recursos de identidade de maneira estratégica.

Embora o conceito de estratégia possa levar a pensar que os indivíduos são completamente livres para definir sua identidade conforme interesses e necessidades próprias, o processo não ocorre de forma tão simples e automática. Há uma pressão social que se impõe, fazendo com que a identidade “seja sempre a resultante da identificação imposta pelos outros e da que o grupo ou o indivíduo afirma para si mesmo” (CUCHE, 2002, p.197). Dessa forma, a identidade pode ser utilizada nas relações entre grupos sociais, como vem ocorrendo, por exemplo, com movimentos feministas ou de afirmação racial, lembra Woodward (2000). Para a autora, essas

³⁰ Cucho (2002) cita o exemplo da sociedade norte-americana, em que o grupo dominante WASP (White Anglo-Saxon Protestant) classifica os outros norte-americanos na categoria de “grupos étnicos” ou “grupos raciais”. Nessas denominações estão incluídos orientais, negros, latino-americanos e outras etnias que não pertencem ao mesmo grupo dos descendentes dos colonizadores europeus.

estratégias ou políticas de identidade consistem em afirmar a identidade cultural de pessoas que pertencem a um determinado grupo considerado oprimido ou marginalizado em dado contexto social, gerando uma forma de mobilização. Esse processo de afirmação da identidade envolve “a celebração da singularidade cultural de um determinado grupo, bem como a análise de sua opressão” (WOODWARD, 2000, p.34).

Apesar da visão estratégica da identidade ter se desenvolvido em razão do estudo de mobilizações de ordem política, acreditamos que também possa ser aplicado a determinados grupos ou comunidades que têm como ponto de apego comum à apreciação de um determinado gênero musical, especialmente aqueles que não contam com grande espaço nos maiores meios de comunicação. Assim, por exemplo, os aspectos distintivos dos fãs de *heavy metal* podem ser realçados para que essa comunidade específica se diferencie de outras, como os fãs de *rap* ou música eletrônica. Essa distinção é “celebrada”, em festivais de música ou em revistas especializadas, e serve tanto para que os próprios fãs se reconheçam como membros de uma comunidade específica que os compreende e reitera suas singularidades, quanto para gravadoras e editoras definirem um nicho para a venda de seus produtos.

Assim sendo, o conceito de estratégia evidencia ainda mais o fato de que a identidade se constrói e reconstrói de acordo com as situações, sempre de forma dinâmica e utilizando-se de recurso simbólicos (CUCHE, 2002). Essas demarcações simbólicas podem estar atreladas a limites territoriais, lembra o autor, mas a questão geográfica não é preponderante. O essencial é disposição de se diferenciar e o uso de determinados traços ou características como sinalizadores de uma identidade específica. Isso, segundo Hall (2005, p.13), permite entender porque “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”. Dependendo do momento vivido, podemos nos identificar com várias dessas identidades, ainda que apenas temporariamente.

3.1.2 A questão das identidades em uma cultura mundializada

Nas últimas décadas, o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação acelerou a velocidade com que a informação circula pelo planeta. A internet, o cinema, as transmissões de TV via satélite, a maior facilidade de acesso a periódicos e livros editados em diversos países são alguns dos fatores que colaboram para que os significados transitem rapidamente entre diferentes culturas e nações. Esse processo tornou mais rápidos intercâmbios simbólicos globais, que se acentuou a partir do final dos anos 1970, tem como efeito o afrouxamento dos laços de identificação com as culturas locais estabelecendo outras lealdades culturais, além dos limites do estado-nação, como sugere Hall (2005). O resultado desse fenômeno seria uma fragmentação de códigos culturais, gerando uma multiplicidade de estilos, com ênfase no efêmero, nas características flutuantes. Os referenciais estritamente nacionais, antes considerados essenciais para demarcações identitárias, passam a ser alterados (HALL, 2005, p.74):

Os fluxos culturais entre as nações e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, clientes para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastantes distantes uma das outras no espaço e no tempo.

Barbero (2003) também salienta que a velocidade que os meios de comunicação imprimem à circulação da informação modificou a noção de espaço. De tão interconectado, o mundo viu as fronteiras se tornarem cada vez mais tênues entre o internacional, o nacional e o local. Essa transformação modifica também o sentido da diversidade, pois até as últimas décadas do século XX o contato com uma cultura estranha ou estrangeira era vista como uma “contaminação” ou ameaça à identidade local, ainda fortemente marcada por uma concepção territorial. Hoje, constantemente uma cultura é exposta à outra (as), colocando também diferentes identidades em relação. Essa situação, afirma Barbero (2003, p.60), “implica um permanente exercício de *reconhecimento* daquilo que constitui a diferença dos outros como enriquecimento potencial da nossa cultura, e uma exigência de *respeito* àquilo que, no outro, em sua diferença, há de intransferível”. Novas formas de convivência e de interação cultural são, assim, geradas.

A fluidez da circulação dos significados pelo globo e seu reflexos para a questão das identidades também é discutida por Canclini (2003). Para o teórico latino-americano, não é mais possível tratar de identidades como apenas um conjunto de traços fixos. Elementos externos são assimilados e retrabalhados por culturas locais em um processo de interseção e transação que ele chama de “hibridação cultural”. Em meio a esses cruzamentos e intercâmbios, os capitais simbólicos são reformulados, gerando novas estruturas e práticas, que perpassam a vida cotidiana e a produção artística também.

O autor cita como exemplo a habilidade das grandes gravadoras transnacionais, que se movem com habilidade entre o global e o nacional. Esses conglomerados fonográficos são especialistas em criar condições para que o público circule entre diferentes escalas de produção e consumo. Dessa forma, o consumidor pode adquirir, por exemplo, desde o CD de um músico conterrâneo até o de um grupo que oriundo de um país a milhares de quilômetros de distância. Ambos os produtos podem chegar às mãos dos consumidores por meio de uma mesma cadeia midiática, que adapta suas estratégias de promoção e distribuição de acordo com o perfil de público que pretende atingir³¹. Ainda conforme Canclini (2003, p.23):

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam de repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação.

O pensamento do autor encontra correspondência nas reflexões de Ortiz (1994). Para o pesquisador brasileiro, a globalização³² das sociedades também gerou uma cultura mundializada, desenraizada geograficamente e que rompe os vínculos estritos com a memória e as tradições nacionais. Essa mundialização cultural, ressalta Ortiz, sem implicar necessariamente uma homogeneização, forja, dentro da sociedade de consumo, referências comuns transnacionalmente. Sendo um universo simbólico

³¹ Ilustrações para essa situação são abundantes. A gravadora Sony BMG, com sede nos Estados Unidos, tem em seu catálogo para o Brasil obras de artistas como o cantor de *heavy metal* Ozzy Osbourne, o sambista Paulinho da Viola e o músico argentino Fito Paez. A multinacional britânica EMI, por sua vez, conta com nomes que vão da dupla sertaneja Gino & Geno ao ex-integrante dos Beatles Paul McCartney.

³² Ortiz (1994, p.29) explica que reserva o termo “globalização” para se referir a processos econômicos e tecnológicos, enquanto a idéia de “mundialização” é aplicada ao domínio específico da cultura.

próprio à civilização atual, a cultura mundializada, segundo Ortiz (1994, p.33): “funda uma nova maneira de ‘estar no mundo’, estabelecendo novos valores e legitimações”.

Cabe aqui a ressalva de que não somos ingênuos a ponto de ignorar as implicações sócio-econômicas desse processo de transnacionalização, manifestadas nas tensões geradas em relação às comunidades locais e no agravamento de determinadas desigualdades sociais. Embora tais aspectos não sejam o foco deste trabalho, sabemos que essa demolição simbólica das fronteiras nacionais é essencialmente comandada por grandes conglomerados multimidiáticos pautados pela busca do lucro, vinculando, na maioria das vezes, as demandas culturais às lógicas de mercado (ORTIZ, 1994). Como destaca Barbero (2003, p.64): “a comunicação midiática aparece, portanto, como parte das desterritorializações e realocações que acarretam as migrações sociais e fragmentações culturais da vida urbana”. O autor ressalta também que há um impacto na sobrevivência das culturas tradicionais, especialmente indígenas e camponesas latino-americanas, e na aceleração das transformações dos modos de vida urbanos, engendrando novas formas de ser e estar junto nas cidades.

O cinema e a música, em especial o *rock*, segundo Ortiz (1994), são dois dos maiores exemplos dessa cultura mundializada porque podem ser reconhecidos e consumidos independentemente de amarras territoriais, principalmente por parte dos jovens. Símbolos como a guitarra elétrica, pôsteres de artistas e discos de músicos de *rock* são elementos partilhados planetariamente pelos jovens, constituindo-se em “cartelas de identidade, intercomunicando os indivíduos dispersos no espaço globalizado” (ORTIZ, 1994, p.129). Nesse contexto, até mesmo o inglês deixa de ser um idioma estritamente britânico ou norte-americano para tornar-se uma “língua mundial”, adaptável às distorções impostas pelas demais culturas.

Citando o pesquisador musical britânico Dave Laing, Ortiz afirma que embora o rock tenha nascido na América, a evolução de seu estilo vocal produziu um sotaque distante de qualquer raiz geográfica. Essa é, em parte, a razão pela qual de todos os gêneros da música popular, o *heavy metal* seja “o mais internacional em termos de apelo” (LAING apud ORTIZ, 1994, p.192)³³. Produzido e consumido por músicos e fãs em locais tão distantes geograficamente e distintos culturalmente como o Brasil e a

³³ LAING, D. Sadness, scorpions and single market: national and transnational trends in european popular music. **Popular Music**, vol 11, nº 2, 1992, p.137.

Finlândia, a Itália e o Japão, apenas para citar alguns exemplos, o *heavy metal* é cantado majoritariamente em inglês.

É claro que essa opção pelo idioma anglo-saxão não reflete apenas um desejo de “compreensão universal”, mas constitui também uma estratégia comercial para facilitar a penetração em diferentes mercados, justamente em função de o inglês ser um idioma já familiar a todo o planeta. Chega-se, então, a uma situação na qual o público aprecia o que não entende, resultado da força simbólica do inglês como língua global. “A legitimidade do inglês é tal, que nesses casos ele prescindiria do entendimento daqueles que o empregam”, conclui Ortiz (1994, p.193).

Mas atribuir a penetração e a abrangência do *rock* apenas ao fator da língua seria assumir uma posição extremamente determinista ou subalterna em relação aos países anglo-saxões. Brandini (2004) salienta que a legitimidade do *rock* e de seus subgêneros decorre da ressignificação que sua estética e seu discurso assumem em diferentes países, fundindo-se e adaptando-se a particularidades regionais. Verifica-se, então, mais uma forma de hibridação cultural, conforme definida por Canclini (2003). Dentro desse fenômeno, como já dito anteriormente, os traços locais e as tradições regionais passam a trabalhar em conjunto com uma nova oferta simbólica para gerar a formação de novas identidades³⁴.

Pensando desta maneira, ao adquirirmos um CD de um determinado gênero musical e não de outro, uma camiseta com a estampa de um artista específico, ingressos para o show de certo um grupo ou uma publicação segmentada atribuímos a esses bens uma valoração simbólica. A maneira como nos utilizamos desses bens e o investimento afetivo dedicado a eles pode lhes atribuir um significado que sirva para estabelecer diferenças – pelo menos em relação àqueles que não partilham o mesmo gosto musical. O consumo³⁵ de determinados produtos culturais exerce, assim, também um papel de diferenciação simbólica entre grupos de apreciação musical distinta. Outra vez, retomase a importância dos processos de discriminação para o estabelecimento das identidades (HALL, 2000).

³⁴ Para Canclini (2003), o conceito de hibridação também auxilia a relativizar a noção de identidade, inserindo-a em um contexto de interações sócio-culturais.

³⁵ Para saber mais sobre consumo cultural ver CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

Ter ciência das relações imbricadas no consumo cultural é importante para que se possa entender mais claramente os processos identitários que englobam as manifestações juvenis associadas a determinados gêneros musicais. A constituição desses agrupamentos começa a ocorrer na segunda metade do século XX, quando o desenvolvimento da cultura midiática, pontua Janotti Jr. (2003), se faz acompanhar de uma oferta massiva de bens de consumo cultural.

3.2 A música como elemento de identidade juvenil

A partir da década de 1950, os jovens começam a ser percebidos como um segmento com características próprias suficientemente interessantes para ser explorado mercadologicamente. Nos anos seguintes ao final da Segunda Guerra Mundial, filmes, revistas, roupas, músicas entre outros produtos midiáticos começam a ser criados voltados especificamente ao público juvenil. A idade torna-se, assim, uma categoria social importante, com valor político e cultural (ENNIS apud JANOTTI JR., 2003)³⁶. Essa mudança, porém, está situada dentro de um cenário de mudanças mais amplas ocorridas em uma época em que o mundo recuperava-se dos danos provocados pelo maior conflito da história. Passado o “esforço de guerra” vinha agora o momento da reconstrução.

Uma das principais modificações foi o aumento do período de escolarização para camadas mais amplas da população, ou seja, um grande contingente de crianças e adolescentes passam a se dedicar aos estudos por mais tempo. O impacto desse fenômeno é tão significativo que, sob vários aspectos, é neste momento que a juventude “nasce socialmente” (ABRAMO, 1994). Nos anos seguintes, esse “despertar” da juventude, que também vem acompanhado de um maior tempo disponível para o ócio e o lazer, resultará na erupção de conflitos geracionais entre os anseios juvenis e as pressões do mundo adulto em uma sociedade que passa por profundas mudanças. Abramo (1994, p.28) sintetiza as condições essenciais para a criação da condição juvenil da seguinte forma:

³⁶ ENNIS, Philip H. **The emergence of rock n roll in american popular music.** Hanover/London: Wesleyan University Press, 1992.

O novo ciclo de desenvolvimento industrial, com a diversificação da produção, pleno emprego e os benefícios do *welfare state*, trouxe um período de afluência e incremento crescentes do consumo, cujas possibilidades foram grandemente ampliadas pela criação de novos bens e pelo crescimento da importância dos meios de comunicação. Há também maior valorização do tempo livre, vinculada à redução da jornada de trabalho, que se traduz na ampliação e na diversificação dos bens de entretenimento e de cultura de massas.

Uma dessas formas de entretenimento midiático³⁷ mais contundentes e rapidamente assimiladas pelo público jovem foi justamente o rock, manifestação que não se restringe apenas à esfera musical, mas que pode ser vista como uma síntese dessa emergente condição juvenil. Conforme Grossberg (1997), o rock – e aí se incluem seus diversos subgêneros – pode ser melhor compreendido como um formação cultural que está sempre em relação com outras práticas sociais e culturais, se configurado como um espaço de negociação da juventude com as possibilidades oferecidas pelas sociedades contemporâneas.

Cabe ressaltar, porém, que a compreensão dessa noção de juventude, no decorrer dos anos, foi dilatada para além de um corte meramente geracional, além do estágio entre a infância e a idade adulta, como observa Janotti Jr. (2003, p.20):

Desde a década de 1950, é possível visualizar os movimentos juvenis através de cortes operados no posicionamento corporal e social em relação aos espaços normativos. Logo, esses posicionamentos foram incorporados como formas de distinção do mundo juvenil pelo mercado cultural, o que acabou gerando nichos mercadológicos realçados por práticas midiáticas específicas.

Em pouco tempo, as manifestações juvenis associadas ao *rock* assumiram características peculiares, que, além de consolidarem sua importância econômica formando um público consumidor crescente, se transformaram em referência para parte da população que procurava delimitar um espaço e um estilo de vida próprios. As tensões frequentemente estabelecidas, por meio do *rock*, entre tais agrupamentos juvenis e as instâncias que estabelecem as normas da sociedade, como trabalho, escola, igreja, família, acabaram criando novas fronteiras simbólicas. Conforme Janotti Jr. (2003), há uma idéia de um corte permanente, valorizando a demarcação da idéia do “alternativo”,

³⁷ No caso da música, Janotti JR. (2003, p 29), considera que a estrutura da cadeia midiática engloba “as pessoas que criam e interpretam a música, as mídias e os locais de apresentação, os distribuidores, sejam comerciantes, promotores de shows ou divulgadores; os críticos que buscam padrões para avaliação das canções, e a audiência, que varia desde consumidores ocasionais até colecionadores”.

do “outro” em relação ao “tédio” e à “rigidez” que marcam os espaços normativos da sociedade. Há uma busca pela exaltação de diferença em relação aos padrões das relações estabelecidas pela família ou pelo trabalho, por exemplo, por meio da música e de formas de comportamento associadas a ela. O volume das canções, os acordes distorcidos ou os gritos do público nos shows de *rock* resultam em uma nova produção de sentidos. Nesse cenário, o que importa “não é a profundidade do que está sendo comunicado, mas os modos de posicionamento, as produções de sentido, enfim, a demarcação de fronteiras entre *nós e eles*” (JANOTTI JR., 2003, p.21).

Se nos anos 1950 o *rock* foi marcado por uma explosão de rebeldia adolescente, de década seguinte se tornou veículo de protesto contra a guerra do Vietnã e embalou a revolução sexual e de costumes daquele período. Nos anos 1970, o *rock* espelhou a desilusão da geração “paz e amor” na agressividade do *heavy metal* e, posteriormente, no desespero niilista do *punk*. A partir do final daquela década, o *rock* se dividiria em uma miríade de subgêneros, cada um refletindo tensões de segmentos mais ou menos específicos do público, com seus próprios valores e leituras de mundo, mas sempre procurando ser um espaço de diferenciação. Segundo a análise de Brandini (2004, p.7), “a importância do rock como representante dos jovens vem de seu poder de tornar-se um elo que os une em torno de valores compartilhados e promove a identificação e a representação de gerações que se sucedem na produção e no consumo dessa música”.

Mais do que uma mera demarcação do espaço entre gerações, o rock se mostra como um constante espaço de modulação entre seus apreciadores e as tensões do cotidiano. Grossberg (1997) ressalta que, salvo raras exceções, o rock não indica alternativas para outros planos de existência política, econômica ou social, mas aponta para um mundo além da rotina do dia-a-dia, que se não oferece solução para os problemas concretos, pelo menos, garante alívio.

A opção por um subgênero ou outro dentro do rock envolve a articulação de valores e referências, que resultam na aprovação de um ou de alguns em detrimento de outros (JANOTTI JR., 2003). Cada grupo de apreciadores, de acordo com suas particularidades, realiza investimentos afetivos que ratificam determinadas práticas discursivas e desqualificam outras. É preciso frisar que, no contexto específico desta pesquisa, adotamos a mesma perspectiva de Janotti Jr.(2003, p.13), que definir as práticas discursivas como:

As produções de sentido de determinados agrupamentos de indivíduos, sujeitas a um conjunto de regras de seleção e combinação que assinalam sua opção por determinadas temáticas e definem as estratégias e configurações discursivas que as enformam a partir de certos gostos, valores e afetos. As práticas discursivas são, então, modos específicos de configuração dos sentidos, presentes em determinados produtos midiáticos.

De acordo com essa abordagem, para fãs de música eletrônica, por exemplo, as guitarras distorcidas e os ritmos velozes do *heavy metal* podem soar indiferentes ou repulsivos. Para os apreciadores de *heavy metal*, no entanto, tais elementos são fatores de identificação e de afirmação do gênero. Cada opção discursiva, nesse caso, é resultado de um posicionamento calcado em valores e referências para a constituição de fronteiras em relação a outros subgêneros do rock ou de outros estilos musicais. Assim, as práticas discursivas funcionam dentro do que Grossberg (1997, p.41) denominou de “aparato rock and roll”³⁸ que inclui não apenas a música, mas também “determinações econômicas, imagens (de músicos e fãs), relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança, comprometimentos ideológicos e representações midiáticas do próprio aparato”.

Esse aparato cria uma “cartografia de gostos”, pela qual cada grupo se orienta para determinar o que é autêntico e importante em cada estilo musical. Atividades midiáticas de caráter global, salienta Janotti Jr. (2003), também se utilizam desse aparato do rock para distribuir e promover o gênero, seja por meio de CDs, vídeos, *sites*, turnês, entrevistas a jornais e revistas, que depois serão consumidos e retrabalhados localmente.

3.2.1. Das tribos às comunidades de sentido

Durante as décadas de 1970 e 1980, as formas de expressão juvenil surgidas a partir do Pós-Guerra, aglutinadas em torno de formas de expressão com estilo e interesses comuns, como o rock e seus subgêneros, costumavam ser classificadas como subculturas. Esse conceito foi fortemente influenciado pelos trabalhos desenvolvidos no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham,

³⁸ Alguns autores traduzem esta expressão como dispositivo “rock and roll” ou “mecanismo rock and roll”. Preferimos o termo “aparato rock and roll” por seu mais próximo ao uso original “rock and roll apparatus”

primeira instituição a estudar os fenômenos juvenis³⁹ com maior profundidade. Um dos teóricos de maior relevância para a disseminação dessa noção aplicada às manifestações juvenis foi Hebdige (1979, p.132), que define subculturas como “formas de expressão, mas o que elas expressam, em última instância, é uma tensão fundamental entre aqueles que estão no poder e aqueles condenados a posições subordinadas e vidas de segunda classe”.

O conceito de subcultura parte do princípio de que os movimentos juvenis claramente tinham como origem comum a classe operária britânica e funcionariam como uma resposta às transformações que esse segmento social estava sofrendo, diante de inovações tecnológicas, instalação de novas indústrias, ingresso de trabalhadores imigrantes no mercado de trabalho, entre outras mudanças. A modificação do modo de vida resultaria em um enfraquecimento da identidade de classe, uma fragmentação, daí se justificando a idéia de subcultura (ABRAMO, 1994). Essa conceito influenciou, em maior ou menor medida, diversos de autores que se dedicaram a escrever sobre os aspectos sócio-culturais do *rock* nos anos seguintes, incluindo Weinstein (2000) e Walser (1993).

Apesar das significativas contribuições para a compreensão da relevância do estilo e da apropriação e da recriação simbólica dos bens de consumo por determinados grupos, a noção de subcultura passou a ser criticada com maior intensidade na década de 1990. Uma das restrições mais freqüentes, resume Feitosa (2003), é a de que a idéia de subcultura estava demasiadamente presa a relações dicotômicas, como resistência/cooptação e hegemonia/subordinação, distantes do dia-a-dia dos jovens. A noção de subcultura também não dava a devida atenção às relações internas dos agrupamentos juvenis e às ligações deles com os processos midiáticos. Frith (1999) complementa que a idéia de resistência presente no conceito de subcultura é muito “escorregadia”. Para o autor, não há como distinguir com exatidão quando os indivíduos utilizam determinadas práticas culturais apenas como uma simples forma de escapar das

³⁹ Entre essas manifestações juvenis, encontram-se alguns agrupamentos de jovens reunidos não necessariamente em torno da música, mas de um estilo visual ou comportamental comum. Entre eles é possível citar os *teddy boys* (jovens que trajavam roupas chamativas, misturando trajes aristocráticos com camisas extremamente coloridas e gravatas de *cowboys*), os *skinheads* (grupos de jovens que raspavam completamente o cabelo e freqüentemente se envolviam em brigas), as gangues de motoqueiros e os *hooligans*, os violentos torcedores britânicos de futebol (ABRAMO, 1994).

pressões cotidianas ou quando passam a empregá-las como meios de contestação social consciente e de mobilização para alcançar alguma transformação concreta.

A ausência de uma motivação de ordem política, econômica ou social em muitos desses grupos, cuja união se dá essencialmente por afinidades afetivas eletivas, ganhou mais ênfase na década de 1990. Sem projetos específicos a defender, o que importa para esses grupos é a partilha de gostos comuns, que podem ser expressos por uma prática cultural, no caso, o *rock*. Tal fenômeno é chamado por Maffesoli (1998) de neotribalismo, e as aglomerações constituídas em torno dessas práticas, de tribos. O pensador francês identificou essa transformação como uma espécie de reação ao individualismo exacerbado que marcaram os dois últimos séculos. Conforme o pensador francês, a postura racional e individualista, características da modernidade, já não dão conta de compreender e explicar diversos fenômenos grupais de partilha de sentimentos.

Para Maffesoli (2004, p.19) “a energia juvenil deixou de ter como objeto a reivindicação, o projeto, a história. Ela se manifesta e se esgota no instante – festas, solidariedade na urgência – e não precisa de uma tradução política abstrata”. Em uma tentativa de romper com o ideário racional-modernista, busca-se uma forma de convivência social que valoriza o grupal. Na lógica que rege essas manifestações, o mais importante é partilhar uma experiência conjunta, ainda que fugaz (MAFFESOLI, 1998, p.131-132):

A confiança que se estabelece entre os membros do grupo se exprime através de rituais, de signos de reconhecimento específicos, que não têm outro fim senão o de fortalecer o pequeno grupo contra o grande grupo [...] A partilha secreta do afeto, ao mesmo tempo em que confirma os laços próximos, permite resistir às tentativas de uniformização.

A idéia de tribo resgata uma noção de ética comunitária, sustentada por meio de práticas comuns que estabelecem uma identidade própria, independentemente de amarras territoriais ou étnicas. O pertencimento à comunidade se dá por escolha voluntária, conforme seus investimentos afetivos e gostos, ao passo que a identidade tribal é expressa por meio da estética (o visual adotado), de práticas (por exemplo, colecionar CDs, freqüentar shows ou lojas especializadas) e comportamentos (como agem perante a própria tribo ou diante de outros grupos). Ao adotar essa idéia e transformá-la em estilo de vida, o indivíduo redescobre, segundo Maffesoli (1998, p.

114) que: “não pode existir isolado, mas que ele está ligado, pela cultura, pela comunicação, pelo lazer, e pela moda, a uma comunidade”.

O *rock* e suas várias ramificações é um dos espaços em que essa estética comunitária pode ser melhor visualizada. Os admiradores de cada um de seus subgêneros produzem bens simbólicos, práticas sociais cotidianas e rituais de acordo com os padrões característicos instituídos por cada de uma de suas comunidades. *Punks*, *góticos*, *headbangers*, entre outras tribos roqueiras, representam suas peculiaridades e constroem sua identidade grupal valendo-se de práticas e de comportamentos que, ao mesmo tempo, os integram a sua comunidade afetiva musical e os distinguem perante os demais grupos. Após incorporadas, essas práticas são “perpetuadas, ultrapassando a vida de seus fundadores e vivendo através das gerações, atraindo novos adeptos” (BRANDINI, 2004, p.15). É a renovação da tribo.

O conceito de neotribalismo – ou simplesmente de tribos – se propagou rapidamente, tanto no meio acadêmico quanto via senso comum, e se mostrou muito pertinente para reconhecer e compreender a agregação de pessoas de diferentes regiões e culturas em torno da partilha de afinidades específicas, como a apreciação de um determinado gênero musical, e as formas de expressar essas preferências e afetos. Entretanto, concordamos com as observações levantadas por Janotti Jr. (2003) quanto a algumas limitações da perspectiva de Maffesoli para a análise das especificidades das comunidades roqueiras. Embora a teorização do sociólogo francês seja extremamente útil para explorar a partilha de sentidos e a conformação estética desses grupos, não contempla suficientemente a circulação midiática e as tensões resultantes da apropriação dessas produções de sentido desterritorializadas.

Para tentar dar conta da análise das condições de produção e de reconhecimento desses grupos de afinidade, Janotti Jr. (2002) propõe a adoção do conceito de comunidades de sentido, originalmente concebido por Berger e Luckmann (1997)⁴⁰. No contexto específico de manifestações mundializadas relacionadas ao consumo musical, Janotti Jr. (2002, p.107) define comunidades de sentido como sendo:

Determinadas agregações de indivíduos que partilham interesses comuns, vivenciam determinados valores, gostos e afetos, privilegiam determinadas

⁴⁰ Os autores utilizam o conceito de comunidades de sentido para se referirem à reunião de indivíduos em torno de grupos que partilham sentidos de forma semelhante nos mais diferentes âmbitos, como o científico e o filosófico, por exemplo.

práticas de consumo, enfim, manifestam-se obedecendo a determinadas práticas discursivas em espaços desterritorializados, através de processos midiáticos que se utilizam de referências globais da cultura atual.

O conceito de comunidade, nesse caso, ressalta o autor, não está preso à acepção tradicional do termo, que remeteria a um espaço geográfico preciso e à ligação com determinadas tradições. O território das comunidades de sentido, explica, não é físico, mas simbólico, permitindo a partilha de sentidos. O que é comungado nessas comunidades sem vínculos territorial são “imagens, vestuários posicionamentos corporais, valorações presentes nos objetos culturais que fundam esses territórios simbólicos, possibilitando, aos membros das comunidades reconhecerem-se” (JANOTTI JR., 2002, p.108). A adoção dessa idéia não implica dizer que os membros das comunidades de sentido perderam ou romperam os laços locais, mas sim reconhecer que a comunicação entre eles se estabelece a partir dos traços comuns a toda essa comunidade em termos globais.

A comunidade de sentido provê o que o pesquisador chama de um tipo de “capital cultural”, responsável por garantir que a vivência de determinados sentidos seja partilhada mundialmente por meio de mídias de alcance global – internet, CDs, filmes, vídeos, publicações específicas seriam alguns exemplos disso. Para a compreensão da lógica que pauta o funcionamento das comunidades de sentido, ressalta Janotti Jr. (2002), é preciso ter em mente que elas são marcadas por uma normatização interna, que constrói formas particulares de selecionar, combinar e articular sentidos, pautadas por valores, gostos e afetos. É dessa maneira que as comunidades de sentido identificam seus pares e demarcam suas fronteiras.

Apesar do caráter internacional dessas comunidades, Janotti Jr. (2002) salienta que o aspecto local segue sendo importante no que concerne à apropriação dos objetos culturais por seus integrantes. Esse processo faz com que os produtos culturais veiculados em escala mundial – CDs, filmes ou livros, por exemplo – sejam ressignificados mediante negociações em cada realidade regional, envolvendo questões e valores específicos. Essas ressignificações, no entanto, não modificam substancialmente os sentidos que caracterizam a comunidade de forma mais ampla.

O quadro conceitual delineado por Janotti Jr. nos aparece adequado à proposta deste estudo por permitir compreender a construção simbólica operada por um grupo cultural específico – os fãs de *heavy metal* – de abrangência global, com características

bem definidas, mas sem negligenciar os aspectos locais desse processo. Usaremos, portanto, o conceito de comunidades de sentido para nos referir aos apreciadores de *heavy metal* e compreender suas peculiaridades representadas na revista *Rock Brigade*.

4 JORNALISMO E DISCURSO

Neste capítulo, apresentamos as principais características referentes ao discurso jornalístico como construtor de realidade, discutimos as peculiaridades do veículo impresso revista e as especificidades do jornalismo musical. Também introduzimos os conceitos e procedimentos da análise de discurso francesa, que servem de base teórico-metodológica para este trabalho, traçando uma aproximação desta abordagem com o discurso jornalístico. O capítulo se encerra com a descrição dos passos metodológicos e do corpus da pesquisa.

4.1 Pressupostos da prática jornalística

A profusão da oferta de imagens, sons, textos e toda sorte de informações que circulam nas sociedades contemporâneas afeta a forma como os indivíduos percebem e se apropriam do mundo ao redor. Muitas vezes, os meios de comunicação se constituem como a primeira ou até mesmo a única fonte de informação sobre fatos e questões que se dão fora da experiência direta de leitores, espectadores e ouvintes (HALL et al, 1993). Ao elegermos como objeto de estudo uma revista especializada, estamos propondo um recorte específico nessa oferta midiática: o de um produto jornalístico, sujeito a condicionantes próprios que requerem uma abordagem teórica específica. Para essa análise, nos filiamos às teorias⁴¹ construcionistas que compreendem o jornalismo como uma forma de construção da realidade (TRAQUINA, 2005).

Fruto de estudos desenvolvidos a partir dos anos 1970, essa perspectiva parte do pressuposto de que é impossível estabelecer uma distinção absolutamente precisa entre “a realidade e os *media* noticiosos que devem ‘refletir’ essa realidade, porque as notícias ajudam a construir a própria realidade” (TRAQUINA, 2005, p.168). Também considera que a própria linguagem não pode funcionar como meio de transmissão direta do significado inerente aos acontecimentos porque uma linguagem absolutamente neutra é

⁴¹ Empregamos o termo “teoria” para nos mantermos fiéis à classificação elaborada por Traquina (2005). No entanto, como ressalta Benetti (2006), o próprio autor reconhece que o uso do termo nesse caso é discutível, porque nem sempre as ditas teorias seriam constituídas de conceitos coesos ou seriam mutuamente excludentes. Porém, Benetti (2006) as considera como teorias do jornalismo “por reunirem conceitos e perspectivas de pensamento capazes de iluminar o jornalismo como um objeto de ciência, respeitando a especificidade do campo”. Documento eletrônico.

algo utópico – a escolha de palavras, adjetivos, verbos e a maneira de empregá-los já constituiria uma forma de interferência da linguagem na realidade.

Na perspectiva construcionista, o produto jornalístico é compreendido como o resultado de um processo complexo, submetido a diferentes condicionantes e pressões. Assim, os veículos noticiosos estruturam sua representação dos acontecimentos em razão de fatores que incluem os valores-notícia que guiam a seleção e as formas de tratamento dos acontecimentos e temáticas consideradas relevantes⁴², as rotinas e os constrangimentos impostos aos jornalistas no sistema organizacional das redações, as limitações de tempo (necessidade de concluir o relato de um acontecimento em poucas horas, por exemplo) e de orçamento impostas pelas empresas (contenção de viagens ou ampliação das equipes são alguns casos), a política editorial do veículo em questão, as formas de narrar convencionadas no jornalismo, a maneira como a rede noticiosa está articulada para responder a acontecimentos imprevisíveis (existência de profissionais de plantão em determinado horário ou disponíveis em uma região específica), as próprias fontes consultadas e seus respectivos interesses (BENETTI, 2006; TRAQUINA, 2005). Até a trajetória pessoal dos jornalistas pode influenciar na forma de retratar os acontecimentos. Ao analisar pesquisas sobre coberturas jornalísticas realizadas no Brasil, Serra (2004) relata que foram constatadas variações que extrapolavam as diferentes políticas editoriais das empresas, refletindo também a interferência da biografia e das origens sócio-culturais dos profissionais envolvidos.

A perspectiva construcionista, portanto, se opõe frontalmente às concepções sobre o jornalismo esboçadas entre o final do século XIX e o princípio do século XX. Com base no positivismo reinante, acreditava-se que o jornalismo poderia funcionar como um “espelho da realidade”, capaz de retratá-la de forma isenta e desinteressada, tal como se apresenta. A origem dessa concepção está fortemente atrelada à profissionalização nascente da atividade jornalística, quando a informação passa a tomar o lugar da opinião no noticiário. Nesse período, os jornalistas deixam de atuar como militantes ligados a uma causa política e começam a trabalhar para empresas que tinham como finalidade oferecer notícias, supostamente isentas. Nesse contexto, o papel do jornalista passa a ser definido “como o observador que relata com honestidade e

⁴² Para Rodrigues (1993), um acontecimento é um evento que reúne características que o distingue dos fatos corriqueiros do dia-a-dia. Quanto mais raro, mais relevante. Quanto menor a carga de banalidade que carrega, mais importante se torna.

equilíbrio o que acontece, cauteloso em não emitir opiniões pessoais” (TRAQUINA, 2005, p.147).

Em oposição à teoria do espelho, as teorias construcionistas compreendem o jornalismo como um campo no qual se dá uma complexa interação entre atores sociais. É um processo, segundo Traquina (2005), que inclui os jornalistas e as fontes de informação, os jornalistas e a sociedade e os membros da comunidade profissional, dentro e fora da organização onde atuam. Na perspectiva construcionista, o processo de produção da notícia envolve a apresentação do acontecimento a um público presumido de forma compreensível para este público (HALL et al, 1993). A fim de que o mundo não seja representado como uma sucessão de acontecimentos caóticos e desordenados, explica Hall (1993), esses acontecimentos devem ser identificados (definidos e relacionados com outros fatos de conhecimento público) e colocados dentro de um contexto social, ou seja, um quadro de significados familiares ao público. O ato de identificar e contextualizar os acontecimentos é fundamental para o jornalismo porque é desta forma que aquilo que ocorre no mundo adquire significado:

Um acontecimento só “faz sentido” se se puder colocar num âmbito de conhecidas identificações sociais e culturais. Se os jornalistas não dispusessem – mesmo de forma rotineira – de tais “mapas” culturais do mundo social, não poderiam “dar sentido” aos acontecimentos invulgares, inesperados e imprevisíveis que constituem o conteúdo básico do que é “noticiável”. As coisas são noticiáveis porque elas representam a volubilidade, a imprevisibilidade, e a natureza conflituosa do mundo. Mas não se deve permitir que tais acontecimentos permaneçam no limbo da “desordem” – devem ser trazidos aos horizontes do “significativo”. Este trazer de acontecimentos ao campo dos significados quer dizer, na essência, reportar acontecimentos invulgares e inesperados para os “mapas de significado” que já constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está “traçado” (HALL et al., 1993, p.226)

O processo de tornar o mundo compreensível ao público por meio de uma série de práticas jornalísticas específicas pressupõe que haja uma noção comum do que é sociedade e como ela funciona. Assim, conforme Hall et al. (1993, p.226), o ato de dar significado aos acontecimentos “tanto assume como ajuda a construir a sociedade como um consenso”. Como fazemos parte de uma mesma sociedade, partilhamos dos mesmos “mapas de significados”, não somente para poder compreender os acontecimentos, mas também porque esses mapas refletem um conjunto de preocupações, interesses e valores

comuns. Segundo essa perspectiva, o que nos une como sociedade e cultura supera o que nos divide em classes ou grupos distintos.

As instituições políticas e, em especial, os veículos jornalísticos se utilizam amplamente desse ponto de vista consensual para enquadrar e interpretar os acontecimentos. Dessa forma, mesmo divergências de opinião e conflitos de interesses na vida política, econômica e cultural são vistos como parte de um contexto maior e são sempre passíveis de serem reconciliados dentro do consenso amplo no qual se fundamenta a sociedade. Sendo um dos principais articuladores desse consenso, os meios de comunicação não só definem quais são os acontecimentos mais significativos, como também “oferecem interpretações poderosas acerca de como compreender esses acontecimentos” (HALL et al., 1993, p.228).

Ainda que a possibilidade de retratar fielmente a realidade esteja superada nos estudos acadêmicos, os ideais de imparcialidade e objetividade constituem-se como valores fundamentais da ideologia profissional dos jornalistas, além de nortear o exercício da profissão, a partir de uma série de procedimentos de rotina, bem como a escritura do texto jornalístico⁴³ (TRAQUINA, 2005; TUCHMANN, 1993). De acordo com Fausto Netto (1991), tais procedimentos técnicos, empíricos éticos e deontológicos do jornalismo contemporâneo teriam por objetivo conferir neutralidade à produção noticiosa, em que o jornalismo funcionaria apenas como um instrumento para narrar ações alheias. Para o autor:

Tal ponto de vista desconhece a dimensão do trabalho simbólico do jornalismo, situando-o fora de qualquer contexto, reduzindo-o a meras técnicas, como se o trabalho de um dizer passasse à margem de um conjunto de “leis específicas”, bastando-lhe, apenas, se apropriar das “receitas” fornecidas pelos manuais de redação ou dos “macetes” engendrados ao longo do desempenho da prática. (FAUSTO NETO, 1991, p.25)

Fausto Netto (1991) refuta a ilusão da neutralidade, afirmando que o processo de enunciação jornalística é regido tanto por macrocódigos, como a língua, as matrizes culturais, as regras sociais, a ética e as ideologias, quanto por microcódigos, a exemplo das regras e dos dispositivos criados no interior dos meios jornalísticos para guiar as atividades de rotina. No entanto, a crença na objetividade e na imparcialidade

⁴³ Esses procedimentos textuais incluem o recurso à impessoalidade da terceira pessoa verbal, o farto uso de declarações diretas (entre aspas) e indiretas das fontes consultadas e a estruturação do relato noticioso hierarquizando as informações por ordem de importância (TRAQUINA, 2005; TUCHMANN, 1993).

permanece entre os profissionais – e não apenas como um ideal. Para Tuchmann (1993), a objetividade é utilizada pelos jornalistas para justificar a maneira como apresentam os acontecimentos e também como forma de se precaver de eventuais críticas ou contestações. A autora salienta que, diferentemente dos cientistas sociais, que se valem de um amplo repertório para defender a objetividade de suas escolhas, os jornalistas contam com recursos mais escassos, pressionados pelas condições de produção inerentes a sua atividade – como “homens de ação” precisam tomar decisões imediatas sobre a validade e a confiabilidade das informações levantadas. Eles lançam mão, então, do que a autora denominou de *news judgement* ou perspicácia profissional: “a capacidade de escolher ‘objetivamente’ entre ‘fatos’ concorrentes para decidir quais os ‘fatos’ que são mais ‘importantes’ ou ‘interessantes’” (TUCHMANN, 1993, p.83).

O *news judgement* assumiria, portanto, conotações de “um saber sagrado”, fruto da experiência profissional, construída com base no conhecimento do jornalista sobre o funcionamento da organização na qual atua e sobre o das demais, bem como a relação estabelecida entre essas organizações. Uma “capacidade secreta” que diferenciaria o jornalista das demais pessoas.

Desse conjunto de valores, práticas e comportamentos globalmente partilhados emerge a cultura profissional dos jornalistas, que inclui, entre outros elementos, a defesa de um saber específico para discernir o que é notícia, uma linguagem própria para narrar os acontecimentos e temáticas, uma forma peculiar de sentir o tempo, em uma rotina pautada pelo caráter urgente e perecível dos fatos. Trata-se do que Traquina (2005B) denominou de uma “comunidade interpretativa” transnacional ou uma “tribo jornalística”. A partir da crença nos ideais de objetividade e nesse suposto saber específico para selecionar e apresentar os acontecimentos, os jornalistas tentam assegurar sua credibilidade e reivindicar legitimidade⁴⁴ para sua fala (TRAQUINA, 2005).

Berger (1996) e Traquina (2005B) recorrem à noção de campo⁴⁵, definida por Bourdieu, para melhor compreender a credibilidade como um pilar essencial do

⁴⁴ Entendemos que não apenas profissionais formados em Jornalismo gozam dessa legitimidade, que também é conferida a colaboradores que atuam em uma publicação submetida às regras e aos condicionantes típicos da atividade jornalística. Esse é o caso dos colaboradores da revista *Rock Brigade*, que têm seu saber específico chancelado pela publicação.

⁴⁵ Para Bourdieu (1989), a noção de campo é um modo de construção do objeto que vai comandar ou orientar todas as opções práticas de pesquisa, lembrando que este objeto conta com especificidades, mas

jornalismo. À medida que a atividade jornalística se profissionalizou e constituiu-se um grupo de profissionais detentor de um saber e uma competência próprios, que os distinguem dos demais, o jornalismo configurou-se como um campo social específico, assim como também há, por exemplo, o campo jurídico e o campo político. Da especialização decorre a autoridade dos profissionais em questão e a conseqüente autonomia do campo.

Na perspectiva de Bourdieu, um campo se constitui a partir da existência de um capital que o define, defendido e sustentado por quem integra este campo. O capital do campo religioso, por exemplo, é o da fé. Partindo desse princípio, Berger (1996) afirma que o campo jornalístico detém, privilegiadamente, o capital simbólico, considerado superior por transitar em todos os campos e pelo poder de fazer crer. Como reforça Berger (1996, p.190): “o capital do campo jornalístico é, justamente, a credibilidade. É ela quem está constantemente em disputa entre os jornais e estes e os demais campos sociais. E está constantemente sendo testada, através de pesquisas, junto aos leitores”. Dentro do campo jornalístico, encontra-se, portanto, o poder de selecionar, de excluir, de legitimar ou não, de tornar público ou não.

4.1.2 Relações entre jornalistas, fontes e público

O processo de produção noticiosa não se resume à atuação do jornalista, incluindo a participação de outros atores sociais: as fontes às quais os jornalistas recorrem para obter informações sobre os acontecimentos e temáticas, e o público a quem estas informações se destinam também participam dessa construção. A fala de cada uma dessas três instâncias tem poderes de enunciação e legitimidade diferentes neste processo.

A relação de jornalistas com as fontes de informação é um componente básico da rotina produtiva do jornalismo e, ao mesmo tempo, um dos mais complexos.

que não pode ser isolado de um conjunto de relações sociais. Essa noção permite partir de análises particulares para gerais e também de forma inversa. Para cada campo existe um capital que o define, sendo o capital simbólico o mais importante, porque atravessa todos os campos e esferas de poder. Como diz o próprio autor: “o poder simbólico como poder de constituir o mundo pela enunciação, de fazer ver e crer, de conformar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico da mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 1989, p.14).

Fontcuberta (1993, p.58) chega ao ponto de sentenciar que um meio jornalístico “sem fontes é um meio morto”. As fontes⁴⁶ – sejam pessoas físicas ou representantes de entidades, empresas ou governos – e os jornalistas são interdependentes, pois ambos estão interessados mutuamente. Souza (2004) afirma que tanto os jornalistas procuram fontes que sejam facilmente acessíveis e que possam lhes a dar informação necessária com o devido grau de confiabilidade, quanto as fontes se interessam pela possibilidade de os jornalistas utilizarem toda a informação que desejem passar. Cabe ressaltar, porém, que a influência da fonte sobre o resultado final do que será veiculado é relativa, porque, utilizando-se do seu “saber especializado” e submetido às regras da organização para a qual trabalha, o jornalista pode selecionar os trechos da entrevista que serão publicados, quais serão citados integralmente, entre aspas, ou como estes trechos serão relacionados com outros acontecimentos já ocorridos (FONTCUBERTA, 1993; HALL et al., 1993). A informação da fonte que chega ao público é uma representação construída, dentro de determinadas condições e pressões, pelo jornalista.

O contato entre jornalistas e fontes tende a ser mais intenso e complexo em determinadas práticas de jornalismo especializado, destaca Souza (2004). Acreditamos que o mesmo possa ocorrer no jornalismo musical, enquanto área segmentada. Quanto mais específico o setor, menor o número de fontes e menor também é a quantidade de veículos dedicados a cobrir a área. Dessa forma, gravadoras e artistas de um determinado gênero musical, como, por exemplo, o *heavy metal*, dependem de poucas revistas para divulgar seus lançamentos ou turnês, assim como as revistas contam com um número limitado de fontes para entrevistar sobre tais assuntos. Evidentemente, grandes gravadoras ou artistas mais famosos terão maior facilidade de acesso aos veículos jornalísticos segmentados, ao passo que selos menores e músicos menos conhecidos tendem a disputar avidamente os espaços disponíveis.

Outro aspecto a ser considerado na relação entre jornalistas e fontes em uma cobertura extremamente especializada, como é o caso das revistas segmentadas sobre *heavy metal*, é a familiaridade em relação ao assunto. Habitado a cobrir o mesmo tema, o jornalista acumula um conhecimento sobre a área que, além de uma perspectiva

⁴⁶ Documentos, imagens e outros registros também podem servir de fontes para a produção jornalística. Neste caso, porém, seguindo as reflexões de Souza (2004), estamos apenas nos referindo às fontes humanas. Para deixar mais clara esta distinção, na análise deste trabalho, usaremos o termo “entrevistados” para nos referir as fontes da revista *Rock Brigade*, que são todas artistas.

histórica a respeito do gênero, lhe fornece elementos para contrabalançar dados e detectar eventuais incongruências ou falhas cometidas pela fonte ao passar informações. Não se pode deixar de levar em conta essa relação dentro do jornalismo musical na análise de um objeto específico como a revista *Rock Brigade*.

Compreendendo o jornalismo como um processo dialógico⁴⁷, em que um jornalista escreve para um determinado público, que igualmente produz sentidos, cabe destacar que as fontes consultadas também fazem parte da audiência (GANS apud GOMIS, 1997)⁴⁸, uma vez que também se abastecem das informações publicadas pelos veículos jornalísticos, apropriam-se delas e as devolvem aos veículos de comunicação. Jornalistas, público e fontes coexistem, portanto, em um complexo sistema inter-relacionado. Gomis (1997) ressalta ainda que a seleção das fontes a serem consultadas pelos jornalistas também se dá em função do público. Isso porque os veículos jornalísticos tendem a escolher, dentro de condicionantes como acessibilidade e confiabilidade, aquelas fontes mais adequadas a satisfazer as necessidades de seu público, fortalecendo assim, as relações entre os jornalistas e sua audiência.

Apesar de pesquisas de opinião encomendadas por veículos e dos canais formais pelos quais o público pode se manifestar junto a um veículo de comunicação, há um consenso de que os jornalistas, de modo geral, ainda conhecem pouco seu público (SOUZA, 2004). Em razão desse desconhecimento, o jornalista, segundo Hohlfeldt (2003, p.213) “se sente auto-suficiente e imagina que seu interesse é informar, indiferentemente ao interesse do público *sobre o que* deseja ser informado”. O julgamento sobre quais acontecimentos merecem ser levados ao público ainda é muito intuitivo, dependendo, como explica Vizeu (2005), de uma visão de mundo interiorizada pelo jornalista, que o profissional imagina ser também partilhada por sua audiência.

Ao veicularem acontecimentos e temáticas, construindo uma representação do real, os jornalistas, conforme Vizeu (2005), também estão construindo seu próprio público da forma como o imaginam. Esta concepção que o autor denominou de “audiência presumida” se manifesta na prática jornalística, como, por exemplo, no uso

⁴⁷ Ainda neste capítulo serão abordadas as noções do jornalismo como ato discursivo e do discurso como, entre outras características centrais, um processo dialógico.

⁴⁸ GANS, Herbert J. **Deciding what's news: a study of CBS Evening News, NBC Nightly News and Time**. New York: Pantheon Books, 1979.

de determinados termos ou na inclusão de certos trechos da fala de entrevistados em detrimento de outros, com base naquilo que o jornalista acredita que o público irá melhor entender ou apreciar. Da mesma forma, o público assume que esse material que lhe é apresentado na forma de notícias é verdadeiro e relevante porque é fruto do processo jornalístico, veiculado por um determinado meio de comunicação. A fala do jornalista é, portanto, legitimada porque está alicerçada em um discurso amparado na credibilidade: o contrato que se estabelece entre o público e os veículos de informação não é explícito, mas tácito, lembra Vizeu (2005).

Assim, percebe-se uma assimetria nos lugares ocupados por jornalistas, fontes e público no processo de produção noticiosa: os jornalistas gozam de uma credibilidade compartilhada com a comunidade transnacional à que pertencem, tendo sua fala legitimada antecipadamente, enquanto fontes, com diferentes graus de influência e prestígio junto aos veículos de comunicação e profissionais com quem se relacionam, terão sua fala submetida aos condicionantes característicos do exercício jornalístico, inclusive a subjetividade dos jornalistas envolvidos.

Já para o público de veículos impressos, o espaço destinado às cartas de leitores se constituiria como o elemento de maior “interatividade estrita”, definição de Braga (2004) para assinalar as ações de retorno direto e pontual da audiência para o produtor. No caso da revista *Rock Brigade*, este retorno da audiência para o produtor é ainda mais indireto, uma vez que a principal finalidade da seção de cartas é proporcionar o contato entre os leitores e não manifestar opiniões sobre o conteúdo editorial da revista.

Vale destacar que os fatores anteriormente mencionados não limitam a produção de sentidos de público ou fontes, apenas interferem na configuração dos espaços que terão para expressar seus pontos de vista nos meios de comunicação. Estes pressupostos são importantes para pensar as diferenças de enunciação em entrevistas, que registram a fala de jornalistas e fontes, em críticas ou resenhas feitas por jornalistas autorizados como especialistas em um determinado tema e nas cartas dos leitores publicadas.

4.1.3 Jornalismo e segmentação: aproximações com a imprensa musical

Um rápido olhar em qualquer banca de revistas revela uma quantidade impressionante de publicações jornalísticas sobre os mais variados temas. Ciência,

tecnologia, economia, moda, beleza, história, esportes, música, cinema, celebridades, saúde, enfim, uma gama enorme de assuntos específicos está à disposição dos leitores. Essa diversidade temática mostra uma crescente segmentação do jornalismo em busca de públicos mais específicos. Ao se especializarem, os veículos jornalísticos procuram se aproximar de seus potenciais leitores (MIRA, 2003; SCALZO, 2006).

Segmentar a produção jornalística, obviamente, também é uma estratégia mercadológica uma vez que, ao tratar de interesses mais específicos, tenta-se atingir novos nichos de consumidores e de anunciantes. De acordo com Mira (2003), as variáveis que pautam o recorte desses nichos de mercado normalmente são sociais, como gênero, geração, classe social ou etnia – sem esquecer que dentro desses macro-recortes sociais há espaço para detalhamentos mais específicos. A autora ressalta que esses segmentos, na verdade, sempre existiram, mas foram ganhando visibilidade ao longo da história, na medida em que transformações da sociedade destacaram as particularidades de determinados grupos. As questões específicas levantadas por certos setores foram absorvidas pelo mercado de consumo para gerar produtos – no caso, jornalísticos – com características que os tornassem interessantes para esses novos públicos⁴⁹. Conforme Mira (2003, p.214), “a lógica do mercado absorve os movimentos sociais e culturais, mas o rearticula de acordo com seus interesses”.

Uma das primeiras e mais importantes vertentes de segmentação foi o jornalismo cultural⁵⁰, que se proliferou ao longo do século XVIII na Europa e no século seguinte chegou também aos Estados Unidos, acompanhando o desenvolvimento econômico dessas regiões (PIZA, 2004). No princípio dos anos 1900, a industrialização acelerada e a urbanização da sociedade modificaram a imprensa e, por conseqüência, o jornalismo cultural, que passou a incorporar também a reportagem e a entrevista, além

⁴⁹ A primeira publicação periódica com a proposta de tratar exclusivamente de um único tema, segundo Scalzo (2006), foi editada na Alemanha, em 1663, com o nome de *Erbauliche Monats-Unterredungen (Edificantes Discussões Mensais)*, e trazia vários artigos sobre um único tema, teologia. O sucesso desse primeiro título inspirou o surgimento de outras publicações semelhantes em países como França, Inglaterra e Itália. Além da periodicidade e da proposta de tratar de um tema específico, outro fator caracterizava essas edições, segundo Scalzo (2006): a abordagem de assuntos de maneira mais profunda do que o tratamento dado pelos jornais da época, mas menos densa do que nos livros. Essa peculiaridade, em maior ou menor escala, acabou se tornando uma característica do jornalismo de revista ao longo dos anos.

⁵⁰ Conforme Piza (2004), a publicação na Grã-Bretanha, em 1711, de *The Spectator*, um título diário que tratava de livros, óperas, teatro e política em tom informal, porém reflexivo, pode ser considerado o marco inicial do jornalismo cultural. A publicação, afirma o autor, evidenciava o surgimento de um novo público: urbano, preocupado com as novidades da moda, das artes e com as mudanças políticas.

da crítica, sobretudo literária, que marcou seus primórdios. No Brasil, conforme Piza (2004), o jornalismo cultural passaria a ganhar maior destaque apenas no final do século XIX, com a publicação em periódicos de ensaios e críticas de teatro e literatura assinados por vários escritores da época, incluindo Machado de Assis. Embora a cobertura de temas culturais sempre tenha feito parte da pauta dos jornais, as revistas começaram a desempenhar um papel cada vez mais significativo neste segmento principalmente a partir do princípio do século XX, período de intensa agitação intelectual e artística.

Dada a importância das revistas para a trajetória do jornalismo cultural, cabe aqui detalhar as características desse veículo impresso desenvolvidas ao longo do tempo. Scalzo (2006) lembra que historicamente as revistas se dedicaram mais à análise e à reflexão de temas do que à transmissão de notícias factuais. Isso decorre também de sua periodicidade mais dilatada – semanal, quinzenal ou mensal, por exemplo – em relação a outros veículos, como os jornais. Atualmente, com a quase instantaneidade da informação trazida por internet, rádio e canais de televisão que transmitem programas jornalísticos 24 horas por dia, esse caráter de análise e reflexão das revistas tende a ser ressaltado, pondera a autora. As revistas não se constituem de uma vocação exclusivamente noticiosa. Também têm a função de entreter seus leitores, uma característica que as acompanha desde seus primeiros dias, com a publicação de anedotas ou poemas, mas que se acentuou com a evolução gráfica vivida a partir do século XIX, que permitiu a inclusão de imagens – desenhos, caricaturas, fotografias – para ilustrar suas páginas. O desenvolvimento da indústria gráfica também permitiu tiragens maiores das revistas, atraindo mais anunciantes, dispostos a atingir um número maior de leitores. Com o financiamento publicitário, as revistas puderam ser vendidas a preços menores, colaborando para sua popularização (MIRA, 2003; SCALZO, 2006).

Definir o público ao qual se dirige é fundamental para uma revista. Mira (2003, p.11) afirma que o editor de revista trata-se de “um especialista que encontrou a fórmula editorial capaz de atrair, no mercado nacional, o grupo de consumidores que determinados anunciantes pretendem atingir”. Esse foco específico aproxima a publicação de seu leitor. Ao contrário do jornal⁵¹, por exemplo, a revista não se dirige a

⁵¹ De acordo com Scalzo (2006), desde a década de 1990, os jornais têm feito um esforço de aproximação do leitor que inclui uma tentativa de se tornarem mais parecidos com as revistas, o que é evidenciado pela criação cada vez maior de cadernos específicos. Entretanto, pondera a autora, para ter acesso aos

um leitor anônimo, indefinido⁵², mas a alguém que – em função do interesse específico – imagina conhecer. Essa suposta intimidade com o leitor é refletida inclusive na forma de interpelar o público: como constata Scalzo (2006, p.15), a revista trata o leitor “por você”.

Além de competir com outros títulos similares que buscam o mesmo nicho de mercado, uma revista precisa estar atenta às eventuais mudanças de características de seu público para se adequar a elas, ressalta Mira (2003). Citando o jornalista norte-americano Harold Hayes, editor da revista *Esquire*, Scalzo (2006, p.16) ressalta que “uma revista de sucesso tem de erigir um mito no qual seus leitores acreditem”. Em outras palavras, uma revista cria um elo, uma identificação com seu público, dando a ele sensação de pertencimento a um determinado grupo. Portanto, diz a autora, a trajetória das revistas de um país também diz muito sobre sua história e cultura, na medida em que essas publicações acompanham as transformações sociais.

Embora as revistas já existissem no Brasil desde o começo dos anos 1800⁵³, é a partir da segunda metade do século passado que esse mercado passa a se expandir significativamente. Acompanhando o processo de modernização e urbanização da sociedade brasileira, uma grande variedade de títulos começa a ser publicada, explorando novas áreas de interesse. Mira (2003) cita como alguns exemplos significativos dessa mudança o surgimento das revistas *Claudia* (1961), que consolida a imprensa feminina no país, a *Quatro Rodas* (1960), que sinaliza a consolidação da indústria automobilística, e *Veja* (1968), que valoriza a informação e a análise política com periodicidade semanal. Apesar de inspiradas em modelos estrangeiros, salienta a autora, essas revistas procuravam se adaptar às características da realidade brasileira, o que resultou em uma boa aceitação por parte do público⁵⁴.

Nos anos 1970, o fenômeno crescente da segmentação por áreas de interesse cada vez mais específicas se torna ainda mais nítido: revistas femininas, masculinas,

suplementos específicos o leitor precisa adquirir o jornal inteiro, o que não corre com a revista, que já é segmentada na essência.

⁵² Entendemos que essa afirmação deve ser relativizada quando se trata de suplementos específicos de grandes jornais ou de publicações voltadas a comunidades menores, como periódicos de bairros ou de pequenas cidades. Nessas situações, a relação entre o jornal e o leitor pode ser mais próxima.

⁵³ A primeira revista publicada no Brasil, segundo Scalzo (2006), é *As Variedades ou Ensaio de Literatura*, editada em Salvador, na Bahia, em 1812. O título tratava de costumes da época, relatos de viagens, artigos sobre história e filosofia, entre outros temas.

⁵⁴ Entre 1960 e 1975, o mercado brasileiro de revistas ampliou sua produção de 104 milhões para 202 milhões de exemplares anuais (MIRA, 2003).

esportivas e de comportamento juvenil. Neste último segmento, merece menção a revista *Pop*, publicada pela editora Abril entre 1972 e 1979. Foi o primeiro título a ter como foco o público juvenil, refletindo a visibilidade social e o peso econômico que esse segmento etário passava a ter no Brasil. O título tentava agradar à totalidade dos consumidores jovens, trazendo matérias sobre comportamento, moda, arte, lazer e música, em especial o *rock*, gênero musical que já desfrutava de popularidade no país (MIRA, 2003).

Em 1985, chegava às bancas um dos principais títulos a se dedicar exclusivamente ao *rock*: a revista *Bizz*, também uma publicação do grupo Abril por meio de sua subsidiária na época, a editora Azul. O lançamento ocorreu meses após a realização do festival Rock in Rio, evento que atestou a força do gênero musical em terras brasileiras. Publicada mensalmente até 2001⁵⁵, a *Bizz* tratava de *rock* em sentido amplo, abrangendo vários de seus subgêneros. Impulsionados pelo êxito da *Bizz*, outras publicações surgiram no Brasil direcionadas a públicos cada vez mais específicos dentro do *rock* e de outros gêneros musicais relacionados ao consumidor juvenil (Mira, 2003)⁵⁶. Para a autora, a segmentação acentuada é uma expressão da diversidade cultural contemporânea. As revistas, dessa maneira, são um instrumento para que grupos aglutinados em torno de determinadas preferências ou estilos de vida possam manifestar suas particularidades e reafirmar identidades, conforme Mira (2003, p.215-216):

A importância crescente dos espaços e atividades de lazer e consumo parece corresponder à necessidade dos indivíduos de reencontrar aí a identidade negada no processo de trabalho. [...] Em síntese, pode-se dizer que existe uma relação entre o processo de segmentação do mercado e a reorganização das divisões ou das identidades sociais e que, como esses fenômenos estão acontecendo globalmente, tendem a formar segmentos internacionais de pessoas que vivem experiências semelhantes e, por isso, tendem a consumir as mesmas coisas, uma vez que consumo e construção da identidade se entrelaçam.

Entre as publicações voltadas ao público jovem, as musicais são as que apresentam o maior grau de segmentação, refletindo preferências do leitor quando um

⁵⁵ A revista voltou a ser publicada pela editora Abril em setembro de 2005. Em julho 2007, deixou de circular novamente para se transformar em um selo utilizado pela editora para projetos especiais sobre música.

⁵⁶ Exemplos desse processo são os títulos *Dynamite*, *Top Rock*, *DJ Sound*, *Roadie Crew*, voltados para estilos musicais específicos, do rock pesado à música eletrônica, que surgiram ao longo da década de 1990. Alguns deles seguem em circulação até hoje.

determinado estilo se torna mais conhecido (SCALZO, 2006). É dessa forma que se pode compreender o surgimento da revista *Rock Brigade*: o título tornou-se uma publicação regular quando o público para o *heavy metal* no Brasil passou a ser significativo o suficiente para sustentar um periódico com este grau de estratificação. Em relação a esse aspecto é interessante lembrar que a *Rock Brigade* surgiu e se desenvolveu a partir de um boletim informativo criado por um fã-clube de *heavy metal*, não por uma editora já estabelecida que localizou um novo nicho de mercado. Foram os próprios leitores potenciais de uma revista especializada sobre o tema que identificaram essa carência no mercado nacional e decidiram supri-la⁵⁷. Essa particularidade referente à *Rock Brigade* suscita uma questão importante a ser discutida nesta pesquisa: a de que os produtores da revista, embora façam parte da comunidade transnacional dos jornalistas, que comunga uma ideologia profissional com valores e códigos próprios, também compartilham os valores e códigos de outra comunidade transnacional, a dos apreciadores de *heavy metal*. Em dada medida, essa particularidade irmanaria intensamente esses jornalistas⁵⁸ com seus entrevistados e seu público leitor.

Uma das formas de aproximar as revistas com seu público, no caso das publicações especializadas em *rock*, são as resenhas sobre novos álbuns, espaço onde os leitores podem obter informações sobre as obras e conhecer o ponto de vista da revista sobre tais lançamentos. De acordo com Shuker (1999), essas avaliações retiram o caráter de mera mercadoria dos álbuns, conferindo-lhes significado cultural, uma vez que os críticos não estão ligados diretamente à indústria musical. O autor argumenta que a apreciação realizada pelos críticos de *rock*, embasada no conhecimento específico e no distanciamento mercadológico, orienta ou dá parâmetros ao público para se situar e apreciar as obras, ainda que, mesmo indiretamente, esse processo também ajude a satisfazer as necessidades da indústria fonográfica de vender constantemente novas imagens, estilos e produtos. É interessante mencionar que, na maioria das vezes, são os

⁵⁷ O surgimento de publicações dessa forma também se verificou em outros segmentos no Brasil, como o de esportes ou de jogos para videogame. Um dos exemplos mais significativos é o da revista *Fluir*, que surgiu em 1983 por iniciativa de um grupo de surfistas. O sucesso da publicação despertou o interesse da editora Azul que, em 1987, fechou um acordo para assumir os custos de produção e distribuição da *Fluir* em troca de 60% dos lucros, deixando a produção do conteúdo a cargo dos idealizadores da revista (MIRA, 2003).

⁵⁸ É interessante destacar que o atual editor-chefe da revista *Rock Brigade*, Antonio Pirani, é ainda remanescente do fã-clube que deu origem à publicação, o que seria mais um indício da forte relação dos jornalistas deste veículo com o público para o qual escrevem.

mesmos jornalistas que realizam as entrevistas com os artistas que também produzem as resenhas sobre as obras. É esse também o caso da *Rock Brigade*.

Ao expressar seu julgamento sobre um determinado tipo de música ou um álbum específico, o crítico musical ⁵⁹ destaca o que é distintivo, o que diferencia essas formas de expressão artística das demais (FRITH, 1999). Para tanto, o crítico se detém em aspectos que são importantes para o público ao qual se destina seu comentário. Por exemplo, uma crítica sobre um CD de *heavy metal* em uma revista especializada no gênero menciona ou valoriza positivamente determinadas características que podem ser ignoradas ou avaliadas negativamente em uma revista voltada à música eletrônica ou de outro gênero. Para a maioria dos críticos de *rock*, segundo Frith (1999, p.67) sua função é vista com um caráter quase didático, na tentativa de:

Criar de uma comunidade de conhecimento, orquestrando uma convivência entre um grupo seleta de músicos e uma parte igualmente seleta do público – seleta na sua superioridade em relação ao consumidor comum e indiscriminado da música pop. O crítico é, nesse respeito, um fã (a maioria dos críticos de rock começaram em fanzines, muitos são colecionadores), com a missão de preservar uma perceptível qualidade do som, de salvar os músicos deles mesmos, de definir a experiência musical ideal para os ouvintes para que eles próprios possam compará-la.

Para estilos musicais mais segmentados e não tão facilmente disponíveis para o público nos grandes meios de comunicação, como é o exemplo do *heavy metal*, a importância das revistas especializadas é ainda maior. Brown (2007) argumenta que essas publicações tornam-se uma espécie de “iniciadoras” do estilo para os seus leitores, na medida em que apresentam não apenas resenhas de discos, mas farta quantidade de entrevistas com os artistas do gênero. Assim, o fã tem acesso às informações que não encontraria em outros espaços, da mesma forma que os artistas encontram um meio de se aproximar de seu público. Ainda segundo o autor, o êxito das revistas⁶⁰ de *heavy metal* está em criar uma ligação estreita com o gênero ao qual se dedica a cobrir, mas também em tornar essa relação perceptível aos leitores por meio de determinadas

⁵⁹ Frith (1999) afirma que a figura do crítico musical surgiu no início do século XIX, quando a oferta de produtos musicais começou a crescer. No decorrer do século passado, o crítico tornou-se não só um especialista que definia o que era “boa e má música” para o público, mas um elemento importante para a indústria interpretar reações e preferências do público.

⁶⁰ Brown (2007) analisou as estratégias editoriais adotadas por três das maiores revistas britânicas para sobreviver em um mercado musical afetado pela volatilidade de gostos do público jovem e pela concorrência de outros meios, como a internet. Seu estudo incluiu as revistas *Kerrang!*, *Metal Hammer* e *Terrorizer*, que, juntas, têm uma tiragem mensal de aproximadamente 300 mil exemplares.

estratégias editoriais. Nelas se incluem não apenas a cobertura de eventos que reforcem os aspectos grupais do *heavy metal*, como shows e festivais, mas, principalmente, a abertura de um amplo espaço para os leitores manifestarem suas opiniões e suas apreciações sobre o gênero, artistas e até mesmo sobre aspectos da própria comunidade de fãs. Não por acaso, ao contrário de muitas outras revistas, inclusive segmentadas, a grande quantidade de cartas publicadas é característica marcante dos títulos especializados em *heavy metal* (JANOTTI JR., 2004; WEINSTEIN, 2000). No caso da revista *Rock Brigade*, essas estratégias de aproximação com a comunidade do *heavy metal* também estão presentes, como mostra a divisão editorial da revista exposta no primeiro capítulo deste trabalho.

4.2 Articulações entre jornalismo e análise de discurso

O jornalismo é um dos espaços onde se dá a circulação e a produção de sentidos nas sociedades contemporâneas. Esse processo ocorre por meio de um discurso singular, mas que apresenta a peculiaridade de articular outros discursos presentes na sociedade, movimentando formas simbólicas que atuam na construção da realidade e das identidades culturais (HALL, 1993; SIMONETTI, 2003; BENETTI, 2006). Como esse processo ocorre por meio da linguagem, propomos a adoção da análise de discurso (AD) de linha francesa como suporte teórico-metodológico para esta pesquisa. A premissa é compreender o trabalho simbólico da língua na produção de sentidos.

É por intermédio da palavra que o homem manifesta consciência sobre si e interfere na realidade: linguagem em movimento, em uso, constitui o discurso, e assim permite que os significados de uma cultura sejam partilhados (Orlandi, 2005; Hall, 1997). Resultante da convergência entre lingüística, sociologia e psicanálise, a AD constitui um esforço para oferecer respostas que isoladamente estas três áreas de conhecimento talvez não conseguissem. Como explica Orlandi (2005, p.20), a AD:

interroga a Lingüística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele.

Dessa maneira, a AD não se esgota em uma análise apenas do texto. Entendendo que o discurso transcende o que está explicitamente dito ou escrito, essa forma de

análise busca encontrar e compreender as marcas da historicidade, da língua e de discursos anteriores que, mesmo inconscientemente, evocamos ao nos expressarmos (MAINGUENAU, 2005; PÊCHEUX, 1990). A compreensão do discurso ultrapassa a simples transmissão de informação. Ao se manifestar por meio da linguagem, o sujeito faz uso de idéias, conceitos, imagens e convenções integrantes do contexto sócio-cultural em que está inserido e que, portanto, são anteriores a ele próprio. De acordo com Hall (2000, p.109), é porque “as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas”.

A memória discursiva trazida à tona na fala denomina-se interdiscurso, que é constituído por um conjunto de discursos anteriores com os quais há relação, seja essa ligação de ordem sociológica, histórica ou ideológica. Os dizeres dessa memória que são disponibilizados dependem de cada situação, afetando o sujeito de maneiras diferentes dependendo dos fatores envolvidos em cada ocasião específica. Como acrescenta Maingueneau (2006, p.86), “segundo o tipo de relação interdiscursiva que privilegiamos, poder-se-á tratar dos discursos citados, dos discursos anteriores do mesmo gênero, dos discursos contemporâneos de outros gêneros etc.”. Assim, o interdiscurso permite identificar as filiações históricas, políticas e ideológicas do que está sendo dito. O sujeito se manifesta pela fala, imagina ter controle sobre o que está dizendo, mas a constituição de sentidos está além do seu domínio. Pêcheux (1990) denomina de duplo esquecimento: o primeiro é ideológico e consiste na ilusão de sermos a origem daquilo que dizemos (quando, na verdade, reproduzimos e recriamos sentidos que já existem); o segundo é da ordem da enunciação, produzindo a ilusão de que aquilo que dizemos só poderia ser dito *daquela maneira*, como se houvesse uma relação direta entre pensamento, linguagem e mundo.

A partir destas premissas, Orlandi (2005, p.17) afirma que “a análise do discurso considera que a linguagem não é transparente. Desse modo, ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: como este texto significa”. Compreender como um texto funciona, como produz sentidos, só pode ser possível se o situarmos como um objeto lingüístico-histórico. Os sentidos resultam da relação de um discurso que aponta para outros discursos – um processo amplo, contínuo, que “atualiza a memória”. Como não é possível haver sentido sem memória, o

sujeito só pode produzir sentidos recorrendo a essa memória discursiva. Essa produção, no entanto, depende da interpretação dada pelo sujeito. Um mesmo texto pode produzir diferentes sentidos conforme a rede de filiações históricas e ideológicas acionadas por sujeitos distintos no ato de interpretação. A interpretação faz o sentido. Assim, cabe a AD mostrar como “os processos de significação trabalham um texto” (ORLANDI, 2004, p.80).

Para Maingueneau (2005), o discurso se situa em uma dimensão além da frase literal, submetido às regras de um contexto social no qual está inserido. Também é orientado, isto é, se constrói em função de um objetivo, dirigindo-se a um destinatário com a intenção de produzir algum efeito sobre ele. O discurso também é interativo ou dialógico, porque estabelece uma troca implícita ou explícita entre sujeitos, e é regido por normas que legitimam a linguagem. Portanto, o discurso só adquire sentido ao definir seu trajeto dentro de um conjunto de outros discursos, a partir do contexto em que é produzido.

Cada gênero de discurso tem sua maneira de tratar a multiplicidade das relações interdiscursivas: um manual de filosofia não cita da mesma maneira, nem cita as mesmas fontes que um promotor de venda promocional... O simples fato de classificar um discurso dentro de um gênero (a conferência, o telejornal etc.) implica relacioná-lo ao conjunto ilimitado dos demais discursos do mesmo gênero. (MAINGUENEAU, 2005, p.56)

Dentro dessa perspectiva, é possível situar o discurso jornalístico como dotado de características próprias. Como apresenta Benetti (2006): é dialógico, porque se constitui a partir da relação entre sujeitos e entre discursos; polifônico, uma vez que pode conter múltiplas vozes; opaco, porque, apesar da ilusão de literalidade, é permeado por diferentes interdiscursos; simultaneamente, é efeito e produtor de sentidos; elaborado a partir de condições de produção e rotinas específicas. Essa compreensão do discurso jornalístico contraria os ensinamentos clássicos da profissão, “que procuram tornar asséptico o processo de produção [...], colocando o sujeito numa dimensão unicista, sem imaginário e simbólico, dotado apenas de operadores manifestos pré-construídos e disponíveis permanentemente no processo de classificar o real” (FAUSTO NETO, 1991, p.31). Para o autor, o discurso jornalístico é um “discurso relator”, que frente à impossibilidade de se constituir em um discurso de primeira mão, utiliza diferentes investimentos enunciativos (lingüísticos e pedagógicos, por exemplo) “para

dar conta de um certo real” (FAUSTO NETO, 1991, p.31). Assim sendo, é um discurso produzido a partir de múltiplas polifonias oriundas de outros campos culturais.

É importante ressaltar que o modo pelo qual o discurso jornalístico funciona não se refere especificamente a um ou outro veículo, mas é inerente à própria produção jornalística, bem como os ideais e valores da cultura profissional do jornalista (SIMONETTI, 2003). Ao menos na sociedade ocidental, destaca o Simonetti (2003), o jornalismo refere-se a uma mesma ideologia, marcada pela pressuposição da verdade e da neutralidade. Mas, a despeito dessas crenças e dos procedimentos criados a partir delas, a objetividade jornalística não passaria de uma tentativa de direcionar a leitura para um determinado ponto de vista (BENETTI, 2006). Recorrendo às reflexões de Hall sobre o tema, Benetti (2006) afirma que o jornalismo oferece uma visão parcial e subjetiva da realidade ao reforçar determinados consensos sobre valores e condutas, apontando o que seria almejado como adequado ou correto pela sociedade. O jornalista, porém, não tem controle sobre os interdiscursos presentes em sua fala, que serão recriados no ato de leitura pelos diferentes sujeitos envolvidos. A interpretação é sempre plena de possibilidades.

Como já salientou Orlandi (2004, p.93), “face à imprevisibilidade da relação do sujeito com o sentido, toda formação social tem formas de controle da interpretação”. Essa interferência institucional na maneira de exercer a interpretação pode ser mais ou menos intensa dependendo da ocasião, mas sempre existe. Ainda segundo a autora, esses aparelhos de poder social buscam dividir os que têm a autorização para se expressar, para administrar os sentidos, daqueles que apenas repetem gestos de interpretação. Constituições, estatutos, normas, livros didáticos tentam administrar os sentidos, impedir que existam livremente. Assim como o Estado, a Igreja ou a escola, a mídia – e aí incluído o jornalismo – também tenta exercer esse papel na medida em que, conforme Orlandi (2004, p.96) “impõe sua forma de gerenciamento dos gestos de interpretação, sempre na distinção do que se deve apreender como sentido unívoco (literal) e o que admite plurivocidade interpretativa”.

Para a AD, o lugar a partir do qual o sujeito fala é constitutivo daquilo que é dito. Há uma relação de forças, característica da vida em sociedade que precisa ser levada em consideração. Assim, explica Orlandi (2005), se o sujeito fala do lugar de professor, por exemplo, suas palavras significam de maneira diferente do que se falasse

do lugar de aluno. A fala do professor vale mais do que a do aluno. Da mesma forma, se confere à fala do jornalista uma legitimidade e um peso diferenciados em relação a fala dos leitores. Essa estrutura de funcionamento do discurso decorre daquilo que Pêcheux (1990) chama de formações imaginárias, isto é, as imagens que locutor e interlocutor têm de si mesmos e do outro, construídas por discursos anteriores e circunscritas a um determinado contexto sócio-histórico.

No discurso, portanto, não são os sujeitos físicos que operam, mas as imagens resultantes de projeções. São essas projeções imaginárias, afirma Orlandi (2005), que permitem passar da situação empírica (o sujeito físico) para a posição de sujeito no discurso. Essas formações imaginárias poderiam ser sintetizadas em quatro perguntas. O sujeito locutor indagaria: “Quem sou eu para lhe falar assim?” e “Quem é ele (*o interlocutor*) para que eu lhe fale assim?”. Enquanto o sujeito interlocutor questionaria: “Quem sou eu para que ele me fale assim?” e “Quem é ele para que me fale assim?”. O discurso, desta forma, é construído e presidido por um jogo de imagens (PÊCHEUX, 1990). No entanto, apesar da subjetividade que carrega esse jogo de antecipações, ao enunciar, o sujeito se move para determinados lugares definidos pelas condições históricas e sociais às quais está submetido. Locutor e interlocutor ocupam, no discurso, posições delimitadas pela estrutura da sociedade. Dessa maneira, alguém que ocupa a posição de sujeito jornalista não deixa de lado imagens pré-concebidas sobre si e mesmo e sobre o leitor.

No caso desta pesquisa, é necessário identificar quais as imagens que jornalistas, entrevistados e leitores de *Rock Brigade* têm si mesmos e dos outros para compreendermos seus discursos e os aspectos valorizados neles. Como lembra Orlandi (2005, p.42), “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam”. Para o entendimento desse processo de constituição de sentidos é essencial, dentro da análise de discurso, a noção de formação discursiva (FD), que, segundo Orlandi (2005, p.43), define-se “como aquilo numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada, em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. Dessa definição a autora constrói duas reflexões. A primeira é a de que as palavras não têm sentidos em si: os sentidos são sempre determinados ideologicamente, e a ideologia se materializa no discurso a partir dos intercursos que o atravessam, apontando na direção de determinada FD. A segunda destaca que, na

análise, é essencial observar as condições em que o discurso é produzido e avaliar o funcionamento da memória (interdiscurso) para remeter o que é dito a uma determinada formação discursiva e não a outra, a fim de que se possa compreender seu significado (ORLANDI, 2005).

Nas palavras de Benetti (2006)⁶¹, “uma FD é uma espécie de *região de sentidos*, circunscrita por um limite interpretativo que exclui o que invalidaria aquele sentido – esse segundo sentido, por sua vez, constitui uma segunda FD”. Dentro da análise de discurso, busca-se, portanto, identificar os sentidos nucleares que materializam a ideologia no discurso, agrupando-os em FDs.

Para se realizar essa operação, é preciso compreender o que a AD considera como ideologia. Como Orlandi (2004, p.65) reforça, dentro de uma perspectiva discursiva, a ideologia deve ser percebida “como o processo de produção de um imaginário, isto é, produção de uma interpretação particular que apareceria, no entanto, como a interpretação necessária e que atribui sentidos fixos às palavras”. No entendimento da autora, a ideologia não é um determinado conteúdo, mas o mecanismo de produzi-lo. A ideologia, então, gera o efeito de admitir todos os sentidos como institucionalizados, como algo natural.

Na tentativa de desnaturalizar o que é dito e identificar os sentidos dominantes de um discurso, o analista deve observar os movimentos de reiteração dos mesmos. Essa repetição do dizer sedimentado, ainda que emoldurado por formulações diferentes, é o que se chama em AD de paráfrase, operação essencial, uma vez que não há sentido sem repetição (ORLANDI, 2005). Na prática, as reiterações de sentido são identificadas ao longo de seqüências discursivas (SDs) – trechos do discurso selecionados para os procedimentos de análise que ilustram o sentido principal da FD.

É importante não perder de vista também que os discursos não são sempre coerentes e imutáveis. Podem ser contraditórios e apontar para diferentes direções – caso fossem sempre uniformes, não haveria necessidade de se dizer. Os sentidos e, portanto, os sujeitos, estão sempre se construindo constantemente entre o simbólico e a história. Quando há uma ruptura ou deslizamento dos sentidos surge o que na AD é conhecido por polissemia, um movimento oposto da estabilização representado pela paráfrase.

⁶¹ Documento eletrônico.

Tais conceitos também nos auxiliam a compreender os tipos de discursos construídos, segundo Orlandi (2005). Quando há uma tendência de reiteração do mesmo sentido (paráfrase), o discurso tem características autoritárias, barrando a multiplicidade de sentidos. Se existe uma tensão entre a paráfrase e a polissemia, verifica-se uma disputa de sentidos entre os interlocutores, tornando o discurso polêmico. O terceiro tipo de discurso identificado pela autora é o lúdico, onde há o domínio da multiplicidade de sentidos característica da polissemia. Ter em mente essas noções permite entender melhor as peculiaridades dos discursos construídos na revista *Rock Brigade*.

4.3 Procedimentos metodológicos

Esta proposta de pesquisa parte da idéia de que a AD considera o texto não como objeto final, mas como uma unidade de estudo para se chegar ao discurso. Neste trabalho, busca-se uma forma de identificar e compreender os sentidos construídos sobre o gênero *heavy metal* e seus apreciadores por meio do conteúdo editorial (entrevistas e resenhas) e de cartas de leitores publicados na revista *Rock Brigade*.

Para aplicar os pressupostos teórico-metodológicos da AD neste estudo, adotaremos os procedimentos sugeridos por Benetti (2006) para a análise de textos jornalísticos. O ponto de partida da análise é o texto, mas para compreender os sentidos produzidos no discurso é necessário ir além do próprio texto. De acordo com a autora, é preciso circunscrever a área de interpretação aos “sentidos nucleares” identificados que são agrupados em torno de uma FD. Assim, o número de FDs em um texto corresponde à quantidade de sentidos nucleares percebidos – formados por vários pequenos significados que os consolidam.

Por isso, ressalva Benetti (2006), o quadro de FDs deve ser justificado e explicitado claramente com base nos textos em análise para se evitar comentários ou conclusões baseadas apenas em impressões. Ao realizar a análise, será preciso compreender cada FD a partir das marcas ideológicas e históricas que evoca. Assim, a análise passará da camada mais visível, a discursiva, para a ideológica, que é evidenciada ao se aplicar o método da AD. Para compreender os sentidos produzidos

sobre o gênero *heavy metal* na fala de jornalistas, entrevistados e leitores da revista *Rock Brigade* seguimos os seguintes passos:

- a) Identificar os sentidos produzidos sobre o gênero *heavy metal* separadamente na fala de jornalistas, entrevistados e leitores da revista *Rock Brigade*.
- b) A partir da análise do movimento de reiteração de sentidos, a próxima etapa é agrupá-los em formações discursivas (FDs) que possam indicar os sentidos predominantes no discurso de cada uma dessas instâncias, situando esse discurso em um contexto mais amplo, recorrendo a estudos e teorias sobre cultura, música, identidade e outros temas necessários para a sua compreensão.
- c) Comparar os sentidos construídos nas falas de entrevistados, jornalistas da revista e leitores para verificar se são coincidentes ou não.
- d) Com a conclusão das fases anteriores, será possível compreender como os sentidos predominantes no discurso da revista contribuem para a constituição ou não de uma identidade comum ao gênero *heavy metal* e seus apreciadores.

4.3.1 Corpus

Delimitar o corpus da pesquisa já constitui uma importante etapa do processo de pesquisa. Orlandi (2005, p.63) recomenda que a melhor forma de constituir o corpus é elaborar “montagens discursivas que obedecem a critérios que decorram dos princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão”. É necessário, portanto, que o corpus seja exaustivo o bastante para ser representativo dos sentidos produzidos. No caso desta pesquisa é preciso contemplar as falas das três instâncias a que nos propomos analisar – jornalistas, entrevistados e leitores.

Analisamos seis edições da *Rock Brigade*, com intervalo de quatro meses entre cada uma, cobrindo um período de quase dois anos, entre junho de 2005 e março de 2007. Como o projeto editorial da revista mantém-se basicamente o mesmo desde a década de 1990, acreditamos ser esta uma amostra representativa do objeto, no total

foram analisados 198 textos⁶², dos quais 55 correspondiam a entrevistas, 86 a resenhas de CDs e 57 de cartas de leitores. Foram contabilizados apenas os textos em que identificamos produções de sentido sobre o gênero *heavy metal*, tendo sido descartados os demais.⁶³ Esse material resultou em 309 seqüências discursivas (numeradas em ordem crescente na medida em que foram identificadas), constituindo um corpus suficientemente significativo para se analisar a reiteração de sentidos e evitar os riscos de conclusões baseadas apenas em coincidências ou pressuposições anteriores ao início da pesquisa empírica. A dimensão do corpus também confere maior respaldo às considerações apuradas ao final do estudo.

Considerando a estrutura da revista *Rock Brigade* e o objetivo deste estudo, analisamos nos exemplares selecionados as entrevistas (em média 11 por edição), as resenhas de CDs da seção *Releases* (cerca de 40 por exemplar), por representarem a perspectiva de quem produz o *heavy metal* (os músicos) e de quem ajuda a difundi-lo (os jornalistas da revista)⁶⁴. Essas duas partes da publicação perfazem, em média, 34 páginas ou cerca de 70% do espaço editorial. Analisamos também as cartas publicadas na seção *Correio*, por refletirem o ponto de vista dos leitores sobre o gênero musical em estudo. Nesse espaço, que ocupa usualmente três páginas, são publicadas 40 a 50 cartas por edição.

⁶² Cada resenha, entrevista e carta foi contabilizada como texto individual.

⁶³ É interessante ressaltar que muitos dos textos, especialmente as resenhas, traziam informações estritamente técnicas, como detalhes sobre a gravação dos discos ou sobre a estrutura musical das canções. Por sua vez, boa parte das cartas trazia apenas pedido de contato com outros leitores que apreciassem os mesmos artistas listados no texto da correspondência. Os textos enquadrados nesses casos foram excluídos da análise por não possibilitarem construções de sentido sobre o gênero musical em estudo.

⁶⁴ Nas entrevistas, foram analisadas apenas as falas das fontes.

5 OS DISCURSOS PRODUZIDOS PELA REVISTA *ROCK BRIGADE*

Os três capítulos anteriores apresentaram o embasamento teórico-metodológico para este estudo. Nesta seção, exibimos os resultados obtidos por meio do estudo empírico da revista *Rock Brigade* utilizando como método a Análise do Discurso de linha francesa. As 309 seqüências discursivas (SDs) analisadas neste trabalho foram reunidas em quatro formações discursivas (FD) que refletem imagens sobre o gênero musical *heavy metal*. Pretendemos verificar como os sentidos construídos pelo discurso da revista, reunidos nestas FDs, produzem uma identidade para esse gênero musical específico e seus apreciadores. As FDs estão agrupadas em categorias ancoradas em valores e práticas que remetem às origens do *rock* e do próprio *heavy metal* enquanto manifestações culturais.

As formações identificadas, porém, são apenas categorias de análise, não delimitações rígidas do discurso, que é fluido. Cada SD pode trazer mais de um sentido sobre o *heavy metal*, opostos ou sobrepostos, mas foram estudadas separadamente para melhor compreendermos suas sutilezas. Os trechos grifados nas SDs, numeradas de acordo com a ordem em que foram identificadas nos textos, são sinalizações nossas para ressaltar as marcas discursivas encontradas.

Para comparar os sentidos construídos por artistas entrevistados, jornalistas e leitores, cada uma dessas três instâncias será analisada em separado dentro de cada FD. Essa distinção permitirá melhor compreender as peculiaridades de cada uma das falas na construção do discurso da revista ao final da análise.

5.1 A comunidade dos diferentes

O desejo de posicionar o *heavy metal* como um gênero singular, destoante das demais manifestações musicais, é uma das características mais marcantes do discurso da revista *Rock Brigade*. Entrevistados, jornalistas e leitores exaltam as particularidades sonoras do gênero, procurando realçá-las como traços que os identificam e os unificam como grupo. Apreciar e manter-se fiel a uma forma de expressão musical estruturada na sensação de peso e agressividade sonora é o principal emblema que os distingue de fãs de outros gêneros e os torna coesos enquanto grupo. Quem não partilha ou não

compreende seus códigos musicais não pode fazer parte da comunidade que se criou em torno do *heavy metal*. Esse empenho em ressaltar a singularidade musical do gênero constitui o sentido nuclear desta FD que foi identificado, sob diferentes nuances, nas três instâncias estudadas (entrevistados, jornalistas e leitores), totalizando 41% das SDs verificadas.

5.1.1 Entrevistados

A principal marca distintiva do *heavy metal* é a sensação de peso que sua música transmite (WEINSTEIN, 2000; WALSER, 1993). Essa percepção pode ser realçada não só pelo uso de efeitos de distorção no som da guitarra elétrica, mas pela velocidade e agressividade com que as músicas são tocadas, tanto no que tange à execução dos instrumentos quanto à interpretação dos vocalistas. Portanto, para os artistas que se dedicam a produzir *heavy metal*, é fundamental deixar claro que sua música congrega os elementos necessários para ser enquadrada dentro do gênero e assim ser facilmente reconhecida pelos fãs. Quanto mais agressiva e extrema for sua sonoridade, mais *heavy metal* será considerada pela comunidade a qual se destina. Antes de demonstrar habilidade técnica ou dar vazão a demonstrações de criatividade, é necessário reiterar que a música produzida é fiel aos padrões que consagraram a singularidade do gênero:

Sem dúvida, meu desejo era fazer **um disco pesado**. (SD1)

Eu apenas dizia [aos outros músicos que participaram da gravação do disco]: “**façam com que soe brutal!**” Com o Dez, do [músico convidado do grupo] Coal Chamber, foi assim. Apenas disse a ele: “faça o que você sabe fazer, mas **sempre brutal**”. (SD70)

Nós sempre tentamos ser **mais agressivos**. Nossa meta sempre é fazer **música mais extrema e agressiva**. (SD147)

Todos deixamos fluir nossas idéias e influências de forma bem natural na hora de compor e gravar o CD. A única coisa que **não queríamos perder era o peso**. (SD166)

O peso, a agressividade, a brutalidade da música funcionam não só como fatores que permitem o reconhecimento da sonoridade peculiar do *heavy metal*, mas também como uma barreira em relação aos demais gêneros musicais. Embora recursos como solos de guitarra ou canções com andamentos acelerados existam também em outras vertentes do *rock*, a forma como tais elementos são explorados no *heavy metal* é levada às últimas conseqüências, a ponto de sua apreciação poder ser incompreensível aos ouvidos leigos. Para quem não comunga dos códigos musicais do *heavy metal*, sua sonoridade alicerçada em vocais agudos ou guturais, ritmos extremamente rápidos e instrumentos equalizados em volume elevado pode ser interpretada como uma massa sonora caótica e desagradável. O esforço para exarcebar seu caráter agressivo é uma constante dentro do *heavy metal*. Como constata Janotti Jr. (2004), quando o gênero começa a se tornar demasiadamente palatável ao grande público, aproximando-se do universo volátil da música pop, imediatamente surgem novas bandas praticando sonoridades ainda mais agressivas e herméticas, criando novos subgêneros que tornam a fruição do *heavy metal* novamente um privilégio restrito para a comunidade de iniciados.

Demarcar a diferença é uma estratégia determinante para reforçar a identidade do grupo, no caso os apreciadores de *heavy metal*. Ao reiterar que produzem um tipo de música diferente dos demais, e que só pode ser compreendido porque quem comunga dos mesmos referenciais, os músicos criam uma aproximação maior com a comunidade do *heavy metal*. Essa proximidade é demonstrada não só por meio da música, mas também por uma postura de comprometimento com o gênero e seus apreciadores. Na fala dos artistas, há uma preocupação de enfatizar constantemente as ligações com o gênero musical sem deixar margem para dúvidas em relação à sua opção. Declarações que denotam a paixão e a fidelidade ao *heavy metal* e ao seu público, renegando concessões que poderiam levar a atingir um mercado mais amplo, são freqüentes. Muitas vezes, os músicos se colocam também como fãs, intensificando o sentido de um grupo coeso em suas afinidades:

Depois que ele [o antigo vocalista da banda] declarou que odeia *heavy metal* e que os fãs de *heavy metal* são estúpidos, nós desistimos da idéia de convidá-lo [para participar do novo CD]. Afinal, nós **somos fãs de metal, nós adoramos metal.** (SD66)

Somos **viciados em tocar metal, doentes e maníacos** por *thrash*, estamos infectados há mais de 20 anos e somos amigos, é um prazer fazer um som com a rapaziada. (SD241)

Nosso intuito é fazer o melhor show que as pessoas já viram. **Todas aquelas pessoas na platéia** têm contas a pagar, mas elas pegaram o seu dinheiro e o usaram para vir nos ver. Por isso, quero ter certeza de que elas saiam do show pensando: “aqueles bastardos foram destruidores”. (SD220)

Todos nós **somos fãs de heavy metal, headbangers mesmo**, e quase todas as bandas que crescemos idolatrando fizeram isso conosco: assim que se tornaram maiores, se venderam, começaram a fazer discos comerciais e nos deixaram putos da vida. Guardo rancor até hoje de algumas bandas que fizeram isso [...] No nosso caso, não queremos sequer pensar em fazer algo do tipo. (SD255)

Entretanto, por mais que o sentido de unidade seja enfatizado na fala dos artistas entrevistados pela revista *Rock Brigade*, a relação dos músicos com sua comunidade não é sempre tranqüila e livre de confrontos. Em algumas situações, é possível perceber a tensão gerada pela necessidade de se manter fiel ao gênero e o anseio por liberdade artística para ampliar os horizontes musicais do *heavy metal*. Embora não seja muito freqüente, há no discurso de determinados artistas uma inconformidade pela forma como a comunidade de apreciadores cobra a fidelidade aos padrões do gênero e como esta cobrança restringe a criatividade musical. Como lembra Frith (1999), a questão do que pode ou não ser incluído dentro de um gênero musical é alvo de constantes julgamentos por parte dos artistas e, mais ainda, do próprio público. Esses limites nem sempre são consensuais e podem gerar constrangimentos, como mostram as SDs abaixo:

Os músicos de *heavy metal* se sentem **escravos do heavy metal**. Basicamente, é isso. Ou o cara faz o clichê, pensando na venda de discos e em conseguir fãs, ou ele chuta o balde e acaba sendo criticado inclusive pelos fãs de *heavy metal*. Eu fico um pouco triste por causa disso porque o rock, quando nasceu, veio como um estilo contestador, para sair do marasmo que existia naquela época. Hoje em dia, o *heavy metal*, principalmente o metal melódico, vive essa **ditadura do som que não pode mudar**. (SD168)

Algumas pessoas podem ficar chocadas, mas eu prefiro que fiquem chocadas do que pensem que estamos fazendo o mesmo álbum mais uma vez, o que é o fim de uma banda [...] Mas metal é isso aí, **se você não ousar, é um idiota e não deve ser considerado metal!** As bandas de metal não se importam com o que os outros dizem, elas colocam em seus álbuns o que quiserem! Por isso digo que **tivemos muita coragem** de lançar [*o álbum*] *Rocket Ride* e ainda acho que muitas bandas não o fariam. (SD203)

Quando a gente fez o [*disco*] *Temple Of Shadows*, **quisemos fazer algo inovador**, tipo fazer músicas com estruturas diferenciadas, músicas longas, músicas que não tivessem um simples solo de guitarra, mas uma música dentro de outra música, uma introdução de um minuto, o que é contra as leis

do mercado... Antes de as músicas existirem, a gente tinha essa preocupação de **fazer temas sem essas amarras que o mercado e que os próprios fãs às vezes colocam.** (SD213)

Os eventuais desconfortos expressos em relação às barreiras rígidas do *heavy metal*, porém, não destoam do sentido mais amplo de configurar o gênero como um espaço distinto de apreciação musical. Mesmo quando reclamam maior liberdade de criação musical, os entrevistados enfatizam que querem produzir um obra diferente dos padrões do mercado ou, em outras palavras, algo que não se aproxime da música *pop*, vista como “volúvel” em essência e desprovida de maiores qualidades artísticas. Ter coragem para fazer um tipo de música que desafie todas as regras, inclusive algumas convenções do próprio gênero, é uma forma de se colocar como ainda mais “diferente”, o que não deixa, em uma última instância, de ser uma reafirmação das características do próprio *heavy metal*. A fidelidade à comunidade, portanto, é mantida, ainda que haja um tensionamento para ampliar os horizontes da apreciação musical desse grupo. Mas acima de tudo está a valorização do caráter singular do *heavy metal*, o que também pode ser observado no discurso dos jornalistas que produzem a *Rock Brigade*.

5.1.2 Jornalistas

Determinar o que pode ou não ser considerado *heavy metal* e quais as características que uma “boa” banda do gênero deve apresentar são aspectos evidentes nas avaliações que os jornalistas da *Rock Brigade* realizam a respeito dos recentes lançamentos em CD. Nessas análises, há uma valorização positiva de elementos como a agressividade e a brutalidade, que, como já visto, conformam a peculiaridade sonora do *heavy metal*. Quanto mais pesada e extrema soar a banda em análise, mais ligada ela estará à essência do gênero e, conseqüentemente, mais distante de outras manifestações musicais. A brutalidade do som é a garantia da pureza do *heavy metal*, que o afasta do risco de “contaminação” por outros gêneros musicais.

Para realizar essa espécie de balizamento, os jornalistas se valem de um saber duplamente especializado (TRAQUINA, 2005; TUCHMANN, 1993), conferido pela própria condição de jornalistas e pelo conhecimento específico sobre o tema, que se reflete nas referências a outras bandas e a subgêneros dentro do próprio *heavy metal* que servem para situar o leitor. Evidentemente, muitas dessas referências só fazem sentido a quem tem um mínimo de conhecimento sobre o gênero, reforçando a idéia de que esse

discurso se dirige a um público específico, a uma comunidade que partilha dos mesmos valores e sentidos. Isso garante, por exemplo, que elementos como o peso e a agressividade sejam percebidos também de maneira positiva pelos leitores. Enquanto os artistas que levam ao extremo os aspectos distintivos do *heavy metal* são elogiados, aqueles que se desviam do caminho do que seria a autêntica expressão do *heavy metal* são avaliados negativamente pelos jornalistas da *Rock Brigade* ou comparados jocosamente a bandas que praticam música *pop*, como mostram as SDs abaixo:

Está aí uma **banda verdadeiramente “metal”**, daquelas que exaltam seu **amor pelo estilo** em cada nota tocada. O novo trabalho da banda mineira Glory Dies, intitulado *Soul Devourer*, traz uma versão crua daquele *heavy metal* tão característico de bandas como Manowar e Hammerfall. (SD76)

É mais do que louvável que diversas bandas estejam, atualmente, buscando uma forma de **levar o metal extremo a novos patamares**, seja trazendo elementos inesperados ou dando a ele uma cara **mais agressiva e brutal** do que normalmente apresenta. (SD125)

“O Neuraxis é uma banda canadense que vem ganhando terreno no cenário do *death metal* melódico mundial, uma vez que diversos de seus mais fortes nomes se desviaram do caminho [...]. **O Neuraxis investe pesado justamente na agressividade**, até o ponto de ser tentador tirar o “melódico” do rótulo do grupo e deixar só o “*death*” mesmo. [Faixas como] *Clarity*, *Shatter the Wisdom*, *Chamber of Guardians* e *The Apex* são alguns **exemplos do bem que a raiva e o peso fazem para uma banda que se diz metal**. (SD127)

Agressivo até o talo. Não tem melhor definição para o [grupo] Gadget. O grindcore deste grupo sueco transcende qualquer definição e faz com que muita banda que se diz extrema e posa de má acabe soando como os Menudos. (SD179)

As noções de fidelidade e de lealdade também são bastante destacadas nas avaliações feitas pela revista. O músico que se mantém fiel às suas raízes honra à comunidade da qual faz parte e não trai a confiança depositada pelos fãs. A incorporação de elementos novos que suavizem o som ou deturpem as características essenciais do *heavy metal* não é vista com bons olhos pelos críticos da revista. Inovações são avaliadas como positivas apenas se não comprometerem a singularidade do *heavy metal* ou, melhor ainda, se vierem a reforçar seus aspectos distintivos:

Das tais “bandas de FM”, o Disturbed talvez seja a que mais elementos de **rock de verdade** agregou ao seu som – sim porque o que tem de gente tocando “*rock de mentira*” por aí não é brincadeira... (SD135)

Tudo bem que a cena do *rock* pesado americano tem se limitado ao pular nos últimos anos, mas, mesmo assim, **ainda há algumas bandas que**

resistem fazendo *heavy metal* de verdade, sem invencionices ou modernices que parecem ter como único objetivo irritar o ouvinte. (SD215)

A primeira coisa que salta aos ouvidos neste terceiro álbum do [grupo] Mental Horror é o fato de a banda ter dado uma maneirada na porradaria. Se os dois trabalhos anteriores do conjunto [...] eram **verdadeiras odes de louvor ao extremismo irrefreável – e, por isso mesmo, fabulosos** –, esse aqui soa mais, digamos, “domesticado”. No entanto, nem de longe isso faz com que ele se configure em mau disco. (SD287)

A valorização do “*rock* de verdade” e a condenação das “modernices” ou “invencionices”, por exemplo, denota uma tentativa de os jornalistas da *Rock Brigade* delimitarem o que seria a forma de expressão ideal do *heavy metal* tanto para os leitores quanto para os próprios músicos. Embora esse caráter didático seja uma característica da crítica musical de modo geral (FRITH, 1999), no caso da *Rock Brigade* tal postura assume a conotação de um discurso autoritário, na medida em que não deixa margens para posições contrárias. O olhar dos jornalistas da revista é orientado somente pelas lentes do *heavy metal*. Todos os sentidos convergem para a exaltação de um tipo de música que precisa soar de determinada forma – pesada e agressiva preferencialmente – para ser considerada de boa qualidade e suficientemente diferente dos demais gêneros.

5.1.3 Leitores

Posicionar-se como um apreciador diferenciado de música é um sentido também construído pelos leitores de *Rock Brigade* como se verificou no discurso construído nas cartas enviadas à revista. Ao buscar contato com outros fãs de *heavy metal*, os leitores procuram deixar nítidas suas preferências musicais para que não haja dúvida quanto à fidelidade ao gênero, assim como o repúdio a quem não comunga de suas opções. Querem afirmar com quem comungam afinidades, diferenciando-se em relação aos “outros”. O leitor da *Rock Brigade* faz questão de se colocar como *headbanger*, um verdadeiro admirador do *heavy metal*, um autêntico integrante dessa comunidade de fãs:

Quero me corresponder com garotas inteligentes que gostem de roupas pretas, contos de terror, lendas e cinema, e estejam a fim de conhecer um *headbanger* aqui do Sul. **Vamos unir, através do metal, nossas almas separadas.** (SD44)

Gostaria de me corresponder com pessoas de ambos os sexos que curtam *death, black, doom*, gótico e metal dos anos 80 para **uma amizade em nome do metal**. (SD57)

Quero me corresponder com garotas que **curtam metal tradicional**. **Dispensando seguidores do falso metal**. (SD152)

Tamanha dedicação também cobra seu preço. Por ser fiel ao gênero e não esconder sua escolha, o fã de *heavy metal* se sente excluído por uma sociedade que não compreende suas preferências musicais nem seu modo de ser. Com uma sonoridade tão difícil de ser assimilada por ouvidos leigos, o *heavy metal* não figura comumente na programação de estações de rádio ou de TV. Apreciar um gênero tão distinto também leva a um sentimento de exclusão:

Todos vocês, que se sentem **dispensados pela sociedade**, me escrevam. (SD47)

Se você é mais um fanático por bandas como Rhapsody, Shaaman, Angra, Nightwish, Fairyland e outras do gênero e aprecia histórias épicas e medievais, me escreva. **Adoraria conhecer garotas que curtem o mesmo, pois, em meio à nossa sociedade, fica difícil encontrar alguma**. Todos os gêneros metálicos serão bem-vindos e que o metal esteja convosco. (SD99)

A exclusão, entretanto, não é encarada de forma totalmente negativa pelos fãs. Há uma certa satisfação por ser diferente, manifestada em um desejo de busca de liberdade e compreensão. Esse anseio por se expressar livremente, porém, não é exclusivo do *heavy metal*, mas inerentes a todas as manifestações do *rock* e, num sentido mais amplo, a todo o universo juvenil (JANOTTI JR., 2003; WEINSTEIN, 2000). Em um primeiro momento, pode parecer estranho ou incoerente que haja um sentido reiterado de busca de liberdade na fala dos leitores da *Rock Brigade*, sendo a revista voltada a um gênero musical com características bastante rígidas, quase herméticas, como o *heavy metal*. Mas o sentido de liberdade, neste caso, refere-se a ser livre para expressar sua preferência pelo gênero musical que decidiu abraçar, apesar da incompreensão que essa opção possa acarretar:

Gostaria de me corresponder com todos os tipos de pessoas que vivem o rock'n'roll, **tenham a mente aberta e muita liberdade de expressão**. (SD51)

Saudações! Gostaria de me corresponder com pessoas **que tenham a mente aberta e sejam livres de preconceitos**. (SD97)

Quero estabelecer contato com **pessoas de mente aberta, espírito livre e coração puro** e que sejam amantes das artes e dos prazeres da vida. (SD262)

Os leitores da *Rock Brigade* se vêem tão singulares como o gênero musical que apreciam. Afinal, como afirma Weinstein (2000, p.143), o maior orgulho para um fã de *heavy metal* é ser um admirador do que ele considera ser “um grande tipo de música”. Quem não tem a mesma percepção não compreende a relação de fidelidade que se estabelece entre o gênero e seus seguidores. Portanto, não é alguém que comungue dos mesmos sentidos, não faz parte do mesmo grupo. É um estranho a essa comunidade.

O conjunto de sentidos que constituem esta FD que denominamos de “a comunidade dos diferentes” convergem para um sentido amplo de distinção grupal. A necessidade de reforçar os aspectos que caracterizam e dão coesão a um grupo, ao mesmo tempo em que o distingue dos demais, é um dos princípios da constituição identitária de qualquer comunidade, uma vez que a identidade se constrói justamente em função da diferença (HALL, 2000). Na revista *Rock Brigade*, essa demarcação simbólica da diferença perpassa a fala de entrevistados, jornalistas e fãs mediante a reiteração da apreciação e da fidelidade aos aspectos essenciais à estrutura musical do gênero *heavy metal*. Estar intensamente sintonizado à essência sonora do *heavy metal* é um atributo necessário para ser reconhecido como membro dessa comunidade de sentido que não partilha território ou traços étnicos, apenas a preferência musical.

O sentido de comunitário, embora tão caro ao universo do *heavy metal*, remonta a manifestações da cultura jovem anteriores aos primórdios do gênero. Grupos como os *hippies* ou as gangues de motoqueiros nos Estados Unidos, na década de 1960, já exaltavam um ideal de vida em comunidade como meio para exercerem livremente seu estilo de vida, destoante dos padrões sociais vigentes na época. Na comunidade, seus integrantes encontravam o amparo para serem livres e resistirem às pressões externas. Como já visto, tanto o movimento *hippie* quanto os grupos de motoqueiros influenciaram os primeiros artistas de *heavy metal* (SHUKER, 1999; WEINSTEIN, 2000), mas essa herança não se limitou ao aspecto visual. A análise desta FD mostra que traços dessas manifestações culturais também estão presentes no discurso da revista *Rock Brigade* sobre o *heavy metal*. A reafirmação da singularidade diante do restante da sociedade – ainda que apenas no tocante à preferência musical – e a busca por se unir a outros que, como diz Maffesoli (1998), comunguem do mesmo totem, estão na base

dos elos afetivos que levam à formação de determinadas grupos ou tribos urbanas. A comunidade do *heavy metal* não foge a essa regra.

5.2 Os batalhadores

Na FD anterior vimos como o discurso da *Rock Brigade* constrói um sentido de comunidade em torno do *heavy metal* sedimentado na demarcação da diferença em relação às demais manifestações musicais. Para ser diferente, porém, não basta simplesmente querer ou apenas reafirmar a paixão pelo gênero musical. É preciso lutar para construir essa diferença, enfrentando obstáculos e resistindo a pressões que levariam a outros caminhos para longe do *heavy metal*. Esse esforço para ser um membro da comunidade é a base da formação discursiva que chamamos de “os batalhadores”, percebida em 28% das SDs analisadas. Embora tenha uma forte proximidade em relação à FD anterior, consideramos que há particularidades aqui que merecem ser exploradas em separado.

5.2.1 Entrevistados

O sentido de luta para se manter como um autêntico integrante da comunidade do *heavy metal* foi percebido com maior intensidade na fala dos artistas entrevistados por *Rock Brigade*, que respresenta 55% do total de SDs que compõem esta FD. Essa prevalência se explica pelo fato de que são os artistas que produzem, renovam e mantêm vivo um gênero musical. Portanto, o maior esforço nessa batalha pelo *heavy metal* é desenvolvido por eles.

A idéia de não se comprometer com as pressões mercadológicas, de não deixar que sua música seja considerada “comercial” é uma preocupação reiterada pelos entrevistados de *Rock Brigade*. Em sua noção de “aparato *rock and roll*”, Grossberg (1997), esclarece, como visto no capítulo 3, que cada gênero dentro do amplo universo musical do *rock* articula um sistema de relações sociais, comprometimentos ideológicos e imagens de músicos e fãs que determina o que é autêntico ou importante nesse contexto específico. No caso do *heavy metal*, embora a música seja um aspecto absolutamente fundamental para sua comunidade de sentidos, determinadas atitudes e

posicionamentos também são importantes. Um deles é o grande esforço, assumindo a conotação de uma verdadeira luta, necessário para produzir uma música fiel aos padrões do gênero.

O sentido de batalha para tocar *heavy metal* é construído principalmente na fala de bandas iniciantes ou menos conhecidas. Esses grupos precisam empreender um esforço considerável para manter suas carreiras musicais, o que implica sacrifícios financeiros ou a necessidade, por exemplo, de realizar um número muito grande de shows para divulgar o nome da banda. Para ser um autêntico músico de *heavy metal*, portanto, é necessário estar disposto a trabalhar muito, como ilustram as SDs abaixo:

A gente acredita em trabalho. Existem muitas bandas que estão aí há anos muito mais por serem sérias e trabalhadoras do que por terem talento. Desculpe a falta de modéstia, mas somos talentosos e **estamos dispostos a trabalhar**. Agora, tudo é uma questão de tempo. (SD207)

Desde que nos tornamos músicos profissionais, **se não estamos em turnê, estamos no estúdio. Tudo isso em detrimento de tempo para nossas vidas privadas, nossas famílias e amigos.** Mas é o preço que pagamos. Afinal, ser músico, ainda por cima de metal, significa estar ocupado o tempo todo. Talvez esses artistas de música pop não necessitem estar sempre tão ocupados, já que podem ganhar um bom dinheiro com a venda de discos apenas. Mas não é o nosso caso. **Ninguém espera ficar rico ou entrar para o time das celebridades quando opta por tocar *heavy metal*.** (SD246)

Tocar metal no Brasil é quase fazer terrorismo: não vamos vencer os gringos, mas eles não vão nos dominar e estaremos sempre incomodando e fazendo estragos [risos!]. Somos meio suicidas mesmo, porque **ninguém ganha coisa nenhuma, rala demais e continuamos fazendo apenas pela “causa”.** (SD272)

Todos na banda têm atividades paralelas, e, como **estamos na luta, fazendo de tudo** para divulgar o trabalho da banda, acabamos investindo muito dos nossos recursos particulares no Scelerata. (SD293)

O relato do enfrentamento das agruras e dificuldades que implicam ter uma carreira musical fiel ao gênero, presente na fala dos entrevistados de *Rock Brigade*, remete a um sentido de luta ligado à essência do gênero. Conforme Weinstein (2000), a prática do *heavy metal* sempre foi uma constante batalha não só para preservá-lo das pressões comerciais externas, mas também para mostrar que o artista era capaz de executar aquele tipo de música. O esforço do músico precisa ser percebido por seu público, que valoriza de forma positiva essa entrega e se identifica com tal dedicação. Weinstein (2000) também lembra que, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, principalmente durante os anos 1970, a base dos fãs de *heavy metal* era constituída em

grande parte por membros da classe operária. Isso explica o fato de sentidos que remetem ao esforço e ao trabalho árduo ainda serem caros ao gênero, mesmo que hoje o *heavy metal* tenha uma abrangência global e transcenda as divisões de classes sociais.

Uma outra nuance em que o sentido do esforço pode ser percebido é o da habilidade musical necessária para executar o *heavy metal*. Não é suficiente querer tocar. Parte da batalha de um músico de *heavy metal* é desenvolver a técnica exigida para o gênero, como a capacidade de realizar solos virtuosos, tocar músicas extremamente rápidas e com diversas variações rítmicas ou alcançar tons muito altos com a voz⁶⁵. Atingir esse nível implica muita dedicação para ensaios e estudos:

Nós **todos treinamos muito, ensaiamos demais** e estamos aprendendo coisas novas todos os dias. Estamos ouvindo todo tipo de música o tempo inteiro, então, é lógico que **vamos estar sempre evoluindo** como compositores e como músicos. (SD90)

Para mim, ela [*a cena death metal*] fica melhor a cada dia. **Os instrumentistas são muito mais talentosos, rápidos e técnicos**, por isso, a parte musical está evoluindo mais. (SD117)

Claro, pode ser que tiremos uma semana de férias logo depois que os shows terminarem, mas, fora isso, **estamos sempre ralando e ensaiando sem parar**. (SD217)

A demonstração de virtuosismo instrumental é um aspecto fundante do *heavy metal* (STRAW, 1991; WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000) que aparece reiterado na fala dos entrevistados sob a forma da luta para desenvolver e aprimorar essa competência. No discurso dos entrevistados de *Rock Brigade*, é pelo esforço persistente que conseguem produzir o autêntico *heavy metal*.

5.2.2 Jornalistas

A batalha pelo *heavy metal* é um sentido que se mostra também presente na fala dos jornalistas da revista *Rock Brigade* enquanto analistas especializados no gênero. Em suas resenhas, mesmo aspectos técnicos, como problemas de gravação, são postos em plano secundário quando se percebe um grande empenho do artista em produzir uma

⁶⁵ Dependendo do subgênero do *heavy metal*, determinadas habilidades técnicas são mais importantes do que outras. Para o *death metal*, caracterizado pela extrema velocidade e vocais guturais, ter agilidade para tocar de forma rápida e conseguir cantar de maneira agressiva é fundamental. Já para o *prog metal*, cuja peculiaridade são músicas longas e com arranjos sofisticados, a habilidade do guitarrista como solista e a capacidade do vocalista para atingir notas altas são fundamentais.

autêntica obra de *heavy metal*. Para os críticos da revista, a preocupação com a qualidade musical – entendida aqui dentro dos padrões específicos do gênero – é primordial, enquanto os aspectos financeiros, como os ganhos obtidos com a atividade artística, são tratados como algo que macula a autenticidade do *heavy metal*.

O esforço dos artistas para enfrentar os percalços ou adversidades também são exaltados pela revista como uma espécie de demonstração de desprendimento e dedicação ao gênero. As dificuldades enfrentadas por músicos brasileiros são mais enfatizadas, talvez pelo fato de as bandas nacionais de *heavy metal* se defrontarem com obstáculos maiores, uma vez que não contam com o apoio de grandes gravadoras e praticamente não encontram espaço para divulgação de seus trabalhos fora do circuito formado pelos veículos especializados. Com frequência, os músicos nacionais são apresentados como verdadeiros “guerreiros” do *heavy metal*:

Pena que a produção [*do CD da banda In Torment*] seja um pouco pobre, tirando muito das nuances e mesmo da força que as músicas poderiam ter. De qualquer forma, é um trabalho de estréia que merece ser exaltado pela alta qualidade das músicas e pelo **esforço de uma banda de talento em lançar um disco com tantos “contras” do mercado.** (SD231)

O trio fundador [*da banda Drowned*] bateu um papo com a *Rock Brigade* para falar do novo disco e da **eterna guerra que é fazer heavy metal no Brasil.** (SD271)

Brigando com as adversidades normais que todos sabemos que existem no cenário do metal brasileiro, o quarteto de *thrash metal* Transfixion, caminha para bem vividos onze anos de estrada e acaba de lançar seu segundo álbum, *What's Real?*. (SD302)

A luta para desenvolver uma música autêntica dentro dos padrões do *heavy metal*, mas que requer uma habilidade e uma competência próprias, é um sentido reiterado no discurso dos jornalistas da revista *Rock Brigade*. Novamente, ao estabelecer comparações com outras bandas e subgêneros dentro do *heavy metal*, os autores das resenhas procuram diferenciar quais artistas, de fato, têm as habilidades e os conhecimentos necessários para acrescentar elementos novos ao gênero, mas sem descaracterizá-lo. Bandas que executam essa proposta de maneira bem feita recebem elogios, ao passo que aquelas que não demonstram competência para tal são avaliadas negativamente:

Tem banda que não erra nunca. [...] Os riffs causticantes e pesadíssimos, a cozinha carniceira, os solos ardidados, a timbragem gravíssima e os arranjos

imundos dão a tônica do CD [*do grupo Six Feet Under*], mas o destaque vai mesmo para as **habilidades quase inacreditáveis** de Chris Barnes, que continua a ser um dos mais grotescos e efetivos vocalistas da história do metal extremo. (SD122)

Não tem jeito, **o cara que for um músico mais ou menos nunca vai se dar bem** fazendo metal melódico. E esse quinteto sueco é mais que vem comprovar isso. [...] Assim, ao longo de vocais melódiosos, cozinha impecável e guitarras virtuosas, só fica faltando uma coisa: originalidade. Porque uma banda com esses recursos e essa estrada tem praticamente a obrigação de apresentar algo de inovador. (SD 132)

Quem se propõe a fazer *death/thrash* é porque, no mínimo, tem boa bagagem musical, é realmente admirador de *heavy metal* e toca direito. E, nesses primeiros requisitos, o quarteto catarinense Juggernaut não decepciona. (SD286)

O esforço para desenvolver uma competência específica necessária para tocar *heavy metal* é uma idéia que começou a ser construída ainda na primeira década de existência do gênero (STRAW, 1993; WEINSTEIN, 2000). Para fazer frente às críticas negativas recebidas pela imprensa musical da época, que tratava o gênero como mero barulho, artistas, gravadoras, fãs e demais envolvidos no circuito de produção do *heavy metal* começaram a desenvolver um discurso de que essa forma de expressão musical tinha especificidades que não podiam ser compreendidas por qualquer pessoa. A apreciação de suas qualidades demandava algum conhecimento de técnica musical ou ouvidos treinados para perceber tais particularidades.

Com o advento das revistas especializadas, a partir do final dos anos 1970, esse discurso foi incorporado e aprimorado (WEINSTEIN, 2000), inclusive utilizando termos e expressões técnicas para aproximar e facilitar a compreensão das obras dos artistas por seu público. *Rock Brigade* não foge a essa tradição. Destacando o empenho dos artistas para produzir uma música com a qualidade técnica necessária e fiel aos padrões do gênero, os jornalistas da revista tomam parte nesta luta. Também se revelam batalhadores do *heavy metal*.

5.2.3 Leitores

A luta pelo *heavy metal* é um sentido também verificado na fala dos leitores de *Rock Brigade*. Esse sentido emerge quando os leitores pregam sua ligação com o *underground*, ou seja, com as ramificações mais extremas do gênero e que também são as mais distantes do grande público. Se conhecer ou ter acesso às obras dos artistas mais

famosos do *heavy metal* nem sempre é fácil, criar uma relação de proximidade com seus nomes mais obscuros implica uma demonstração de comprometimento ainda mais intenso e autêntico com a comunidade metálica :

Gostaria de me corresponder com garotas que curtem *death, black, thrash* e anos 80 e que tenham **atitude verdadeira na cena do *underground* extremo**. (SD41)

Você, que curte o bom e velho metal de Dio, Rainbow, Black Sabbath e Judas Priest e **apóia o *underground* nacional**, me escreva. (SD105)

Construir essa relação de proximidade com o *underground* e apoiá-lo demanda o esforço de procurar conhecer e adquirir as obras dos artistas em canais especializados – por meio de revistas, *sites* e lojas segmentadas – e freqüentar shows muitas vezes realizados em locais inadequados ou com estrutura precária. O fã que se dispõe a enfrentar esses percalços põe à prova a sua paixão e o seu envolvimento com o *heavy metal*, reafirmando sua ligação com comunidade. Realiza uma batalha a sua maneira.

Na análise desta FD, constatamos que os sentidos de luta e esforço são complementares, convergindo para o sentido nuclear maior que denominamos de “os batalhadores”. Como visto, esse sentido perpassa as falas de entrevistados, jornalistas e leitores de *Rock Brigade* levando ao que seria a representação idealizada dos integrantes dessa comunidade de sentidos do *heavy metal*. No caso dos entrevistados, trata-se da representação do artista como alguém que luta para fazer um tipo de música fiel aos padrões do gênero que decidiu abraçar sem se sujeitar a convenções mercadológicas e disposto a enfrentar os desafios que essa opção acarreta. No dos leitores, é construída a representação do fã como alguém que reconhece e apóia o esforço empreendido por seus artistas favoritos, na medida em que também demonstra empenho para se dedicar genuinamente à apreciação do gênero. Em suas falas, ao darem uma conotação positiva ao esforço e a dedicação de músicos e fãs, os jornalistas de *Rock Brigade* auxiliam decisivamente na construção dessa representação ideal. Colocam-se também como participantes dessa batalha pelo *heavy metal*.

5.3 Os reverentes à tradição

Enquanto manifestação musical que atravessa sua quarta década de existência⁶⁶, o *heavy metal* já construiu uma espécie de tradição interna, com expoentes próprios que representam as características básicas do gênero ou que foram determinantes para instaurar novos padrões que deram origem às várias ramificações da sonoridade metálica (JANOTTI JR, 2004; WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000). Tratam-se de artistas que produziram obras relevantes o suficiente para que o gênero possa ser pensado antes e depois deles, servindo de referência e base de comparação para o que é criado ainda hoje. No discurso da revista *Rock Brigade*, o respeito e o apreço à tradição interna do gênero surgem em 21% das SDs analisadas, formando a FD que chamamos de “os reverentes à tradição”.

Esse sentido, no entanto, só foi identificado na fala de entrevistados e jornalistas. Não dispomos de elementos para afirmar com certeza o motivo da ausência desta produção de sentidos na fala de leitores. Porém, podemos supor que, como a seção de cartas de leitores tem por finalidade proporcionar o contato entre eles, talvez não seja um espaço em que o sentido de reverência possa ser percebido. Não há, todavia, como sermos categóricos em relação a esse aspecto.

5.3.1 Entrevistados

O ato de colecionar álbuns, buscar informações para construir uma genealogia para o gênero e debater a importância dos artistas é um dos aspectos mais importantes para a comunidade de sentidos do *heavy metal* (JANOTTI JR, 2004; WALSER, 1993). É também por meio dessas práticas que a trajetória e os elementos fundantes da sonoridade do gênero são conhecidos e preservados. Esse movimento é contínuo, uma vez que, como observado por Weinstein (2000), os músicos de *heavy metal* de hoje eram os fãs que anos atrás compravam discos e ingressos para shows. Conforme a

⁶⁶ Se comparado a gêneros musicais como o *blues* ou o *jazz*, que remontam ao início do século XX, ou a música erudita, que tem séculos de existência, o *heavy metal* é uma manifestação musical bastante recente. Entretanto, dentro do *rock*, que surgiu na década de 1950, o *heavy metal* é um dos gêneros mais longevos (SHUKER, 1999; WALSER, 1993).

autora, dificilmente alguém começa a tocar *heavy metal* depois de já ter uma carreira ligada a outro gênero musical.

Ao contrário da música *pop*, regida pela lógica da constante renovação, pela superação de tendências e pelo lançamento de novas modas, o *heavy metal* tem como particularidade a fidelidade às suas origens. Mesmo o surgimento de novas subcategorias dentro do gênero não implica a extinção de ramificações anteriores, mas a ampliação e a continuidade do *heavy metal* (JANOTTI JR., 2004). Na fala dos entrevistados de *Rock Brigade*, o sentido de respeito à trajetória do gênero emerge na importância dada aos nomes mais relevantes dentro da evolução do *heavy metal* e no reconhecimento de sua influência. Mais do que uma relação apaixonada entre fã e ídolo é um sentido de reverência que prevalece:

Acho muito legal quando qualquer banda jovem que tenha se tornado grande demonstra respeito pelas mais antigas, como o Scorpions. É a mesma coisa que aconteceu conosco quando começamos nossa carreira: **sempre deixávamos claro o nosso respeito por quem havia começado antes**. Acho importante que os músicos de um modo geral demonstrem respeito por outros músicos e por seus trabalhos. (SD92)

É estranho, por um lado, mas nos últimos anos abrimos [*shows*] para bandas como Motörhead, Mötley Crüe, Metallica, Iron Maiden, Black Sabbath... Ou seja, **estamos tocando ao lado de todos os caras que nos inspiraram a formar uma banda**. É meio esquisito. (SD118)

Sempre ressalto que **parecer com o Iron Maiden é uma honra incrível**. Não gostaria mesmo de ser comparado ao CPM22, mas nem por isso saio falando mal deles por aí. (SD195)

Para mim, isso é um elogio. Sem dúvida, temos sido comparados ao Pantera desde sempre. Acho que agora tem acontecido com maior frequência porque eles não existem mais e há um grande vazio em virtude disso. O Pantera era uma banda insana, espetacular. (SD222)

O sentido de reverência não aparece apenas na valorização do legado deixado por bandas veteranas. Surge também em relação a um período fundamental para a consolidação e disseminação mundial do *heavy metal*: os anos 1980. Foi durante aquela década que alguns dos mais significativos álbuns⁶⁷ do gênero foram lançados e suas principais ramificações se estabeleceram. Obras produzidas naquela época ainda são fonte de influência e tratadas como se fossem “bíblia” para o gênero. Não por acaso,

⁶⁷ São alguns exemplos os álbuns *British Steel* (1980), da banda de Judas Priest, *The Number of The Beast* (1982) do grupo Iron Maiden, *Black Metal* (1982), da banda Venom, *Master of Puppets* (1986), do grupo Metallica, *Reign in Blood* (1986), da banda Slayer, e *Beneath The Remains* (1989), dos brasileiros do Sepultura.

ressalta Janotti Jr. (2004), a década de 1980 é considerada os “anos dourados” do *heavy metal*, assumindo uma conotação quase mítica para músicos e fãs. As SDs abaixo mostram esse sentido de reverência ao período:

Era uma atmosfera muito especial, mas não gosto de rotular nenhum disco nosso como “clássico”, pois **nos anos 80 tivemos muito álbuns que foram realmente clássicos** para a história do *heavy metal*. (SD2)

Era importante **resgatarmos o feeling dos anos 80** e aplicá-lo à música de 2005. (SD65)

Se o Harpia [*grupo paulista de heavy metal*] dos anos 80 vivesse nos EUA, certamente seria hoje em dia uma banda grande, pois, **não fosse a cena oitentista, os americanos hoje só ouviriam hip hop**. (SD199)

Demonstrar respeito e admiração a artistas ou a obras considerados exemplares é uma prática inerente à atividade musical. Frith (1999) lembra que nos conservatórios de música clássica cabia ao professor indicar quais obras deveriam ser ouvidas e por qual razão, indicando sua importância. No caso de gêneros não-eruditos, como, por exemplo, o *blues*, o *jazz* e o *rock* em suas várias ramificações, esse processo se dá pelo ato de ouvir obsessivamente as obras disponíveis para descobrir, por iniciativa própria ou na troca de informações com outros interessados, quais são as mais importantes, situá-las dentro da evolução do gênero e determinar quais os artistas referenciais para aquele tipo de música.

O sentido de reverência verificado na fala dos entrevistados por *Rock Brigade* é uma variação desse processo descrito acima. Entretanto, no caso específico da comunidade de sentidos do *heavy metal*, a reverência demonstra ter uma dimensão simbólica maior. Se fazer o *heavy metal* é uma batalha, como visto na FD anterior, ter um passado “glorioso”, com feitos e “heróis” para reverenciar, reforça o aspecto singular dessa comunidade. A reverência a uma tradição própria delimita uma barreira em relação a outras expressões musicais marcadas pela volatilidade de suas características e desprovidas de uma trajetória interna coerente.

5.3.2 Jornalistas

Assim como os músicos, os jornalistas de *Rock Brigade* também apresentam em suas falas um sentido reverencial pela trajetória do gênero e seus maiores expoentes. Esse sentido é percebido na referência à consistência da carreira de algumas bandas e na

sua contribuição para o gênero, bem como na valorização positiva de aspectos como a experiência e preservação das “raízes” do *heavy metal*.

Novamente, como já observado em FDs anteriores, os jornalistas procuram respaldar sua fala demonstrando conhecimento aprofundado sobre o *heavy metal*, exemplificado na menção a discos considerados clássicos ou no fato de terem “moldado” seu gosto ouvindo as obras essenciais do gênero. Para que tais referências sejam efetivas, porém, é de se pressupor que os jornalistas estejam se referindo a um público minimamente familiarizado com a trajetória do *heavy metal*, uma vez que um leitor leigo dificilmente teria a mesma compreensão em relação às obras e artistas mencionados:

O CD mostra de forma muito interessante a enorme, mas gradual evolução, tanto técnica quanto artística que o Korzus sofreu ao longo do tempo. As primeiras músicas, ainda cantadas em português, eram basicamente movidas à garra e paixão *pelo heavy metal*. [...] *Ao Vivo 1985* não só é um excelente resumo da trajetória do Korzus como **um verdadeiro “cala a boca” para quem acha que o metal brasileiro ainda não tem história.** (SD192)

Quando se trata de *thrash metal*, posso me considerar um sujeito exigente. Afinal de contas, meu gosto pelo metal foi moldado e amadurecido ao som de pérolas inesquecíveis do porte de *Show No Mercy*, *Rust in Peace*, *Fabulous Disaster*, *Darkness Descends* e *Master of Puppets*, **discos esses que parecem não envelhecer nunca e – sem receio de soar exagerado – representam aquilo que de melhor já foi feito na música pesada em toda a sua história.** (SD 228)

É a tal história. **Esse pessoal das antigas** quando consegue se manter antenado no que rola nos dias de hoje e, ao mesmo tempo, não abre mão de suas raízes, **só pode fazer coisa boa.** (SD238)

A menção aos 1980 também tem destaque na fala dos jornalistas de *Rock Brigade*. De forma semelhante aos músicos, em suas resenhas, os produtores da revista destacam a importância criativa do período para o *heavy metal*, assim como elogiam as bandas que mantêm-se fiéis à sonoridade que praticavam na época. Grupos novos que resgatam elementos musicais que remetem àquele período também são avaliados positivamente. A reverência à tradição interna do *heavy metal* transparece ainda no uso de expressões como “old school” (“velha escola”, em inglês), que, no jargão da revista, significa algo como “tradicional” ou “velha guarda”. Essa expressão é sempre empregada de maneira elogiosa, ou seja, não é demérito uma banda ter uma sonoridade “old school”. Pelo contrário, é sinal de respeito e reverência à tradição do *heavy metal*, como pode ser constatado nestas SDs:

É sempre uma excelente notícia depararmos-nos com alguma banda nova que envereda pelos lados mais tradicionais do estilo, sem soar descaracterizada ou forçosamente *old school*. (SD18)

O grupo, vindo de Belém (PA), conseguiu fazer um álbum com produção acima da média e de nível internacional, mas com **um quê daquela crueza dos discos dos anos 80, algo que eles assumidamente querem resgatar**. (SD78)

O Witchhammer é mais uma das **bandas clássicas da cena mineira da década de 80**, que após anos de inatividade, revolve voltar [...] E que seja muito bem-vinda, já que, nesses tempos modorrentos e repetitivos que vive o rock pesado em todo o mundo, é mais do que animador ver alguém aplicando talento e, principalmente, criatividade ao *heavy metal*.” (SD190)

A valorização da tradição do *heavy metal* e o movimento de reiteração de um mesmo passado idealizado para o gênero – a década de 1980 – também atua como uma estratégia de construção de identidade para a comunidade metálica. Na fala de entrevistados e jornalistas, *Rock Brigade* produz a representação de uma tradição aparentemente exclusiva para o gênero, com a qual tanto fãs quanto artistas possam se identificar, uma vez que comungam percepções e afetos semelhantes. Esse processo seria semelhante às estratégias identitárias que Woodward (2000) localizou em determinados movimentos sociais britânicos⁶⁸, como a tentativa da criação de um passado comum a um grupo específico. No âmbito da *Rock Brigade*, tal passado comum seria a própria trajetória do *heavy metal* e seus maiores expoentes, que uniria uma comunidade que independe de ligações territoriais ou étnicas.

A construção de uma tradição para o *heavy metal*, ancorada em grande parte no que foi produzido pelo gênero na década de 1980, no entanto, esconde um silenciamento. Por maior que tenha sido a quantidade de obras fundamentais para o gênero produzidas naquela época, os anos 1980 também foram o período de maior êxito comercial para o *heavy metal*. Aproveitando a popularidade do gênero, como já visto no capítulo 2, várias bandas amenizaram sua sonoridade, aproximando o *heavy metal* do “volúvel” terreno da música *pop*, diluindo as singularidades do gênero. Com o passar dos anos e a redução do interesse mercadológico pelo *heavy metal*, muitos desses grupos que enveredaram por rumos mais comerciais encerraram as atividades ou retomaram uma sonoridade mais pesada, reaproximando-se dos padrões musicais do gênero. Apesar da importância do tensionamento gerado nas fronteiras simbólicas da

⁶⁸ Os movimentos em prol dos direitos de mulheres, negros e de outros grupos étnicos utilizam estratégias desse tipo, conforme a autora.

comunidade do *heavy metal*, esse “namoro” do gênero com os padrões do mercado na década de 1980 não aparece no discurso da revista *Rock Brigade*.

5.4 Os seres das trevas

Evocações a imagens sombrias, tétricas com conotações infernais são recorrentes em capas, camisetas e nas letras das bandas de *heavy metal* desde os anos 1970. Conforme Weinstein (2000), tais elementos se tornaram tão característicos que ajudaram a compor algumas das peculiaridades visuais e verbais do gênero.

Na revista *Rock Brigade*, as referências ao lado sombrio e obscuro da existência também se fazem presentes em 10% das SDs analisadas, constituindo a FD que batizamos de “seres das trevas”. Embora ocorra também na fala de entrevistados e jornalistas, esse sentido sombrio aflora de forma mais significativa no discurso dos leitores da revista, que respondem por 73% do total de SDs referentes especificamente a esta FD.

5.4.1 Entrevistados

No discurso dos artistas entrevistados por *Rock Brigade*, as alusões às trevas aparecem intimamente associadas à sonoridade das bandas. Ao falarem sobre suas músicas, os artistas recorrem a imagens soturnas e melancólicas conferindo uma atmosfera densa a essas obras. O sentido sombrio estabelecido por essa fala transcende as letras, estando diretamente associado à própria estrutura instrumental das músicas, tornando-as ainda mais pesadas:

O novo disco é **muito mais sombrio e mais pesado** do que *Scars & Wounds*, nosso trabalho anterior. E, naturalmente, é muito melhor. (SD146)

Além do mais, eu queria que fosse mesmo um disco mais pessoal, embora mostrando o lado negativo da vida. Ou seja, do ponto de vista das letras, **é um disco sombrio, não é um disco feliz**. (SD219)

Nos álbuns anteriores, as letras eram muito mais calcadas **em sentimentos de angústia, ódio, tristeza e melancolia**. Desta vez, temos letras mais ácidas, mais niilistas até, o que me agrada mais. (SD295)

Esse discurso sombrio e melancólico também pode ser entendido como uma forma das bandas de *heavy metal* se diferenciarem dentro do próprio gênero e em relação a outras manifestações musicais. Em geral, é nas subdivisões mais extremas do *heavy metal*, caracterizadas por uma música mais pesada e agressiva, que essas alusões sombrias se mostram mais presentes (JANOTTI JR. 2004; WEINSTEIN, 2000). Dificilmente uma banda com tais características ocuparia, por exemplo, grandes espaços em programas de rádio, televisão ou revistas não-segmentadas. O discurso sombrio funciona assim como uma forma de afastar essas ramificações do *heavy metal* dos domínios da música *pop*, de fácil assimilação e consumida de forma demasiadamente massiva e indistinta.

A referência aos aspectos melancólicos e obscuros, porém, não é exclusividade das bandas de *heavy metal*. Remete a discursos já explorados por músicos de blues⁶⁹ nas primeiras décadas do século XX, onde sentimentos de desencanto, tristeza e referências a seres malignos já povoavam as canções, com alusões inclusive a pactos demoníacos (WALSER, 1993). São imagens que remetem a discursos em circulação na sociedade ocidental há séculos, em especial ao folclore pagão europeu e à mitologia judaico-cristã, com suas noções de bem e mal (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000). O que o *heavy metal* faz é se apropriar e atualizar esse discurso, transformando-o em uma estratégia de distinção em relação a outras formas de expressão musical.

5.4.2 Jornalistas

O discurso das “trevas” também foi verificado nas falas dos jornalistas de *Rock Brigade*. Essas imagens vêm à tona quando são descritas as características dos álbuns avaliados, funcionando, assim como no caso dos artistas entrevistados, como uma forma de reforçar a sonoridade de cada banda:

É um belo *dark metal* **extremamente tétrico**, cujo clima musical é tão denso que até o ar parece ficar mais pesado quando as músicas começam a ser executadas. (SD8)

⁶⁹ Artistas como Robert Johnson e Howling Wolf são alguns dos principais exemplos.

A produção excepcional valoriza sobremaneira **o clima mórbido criado pelas composições soturnas e atmosféricas**. Na verdade, o que temos aqui é um *black metal* mais melodioso e mais cadenciado do que a média do gênero, acrescido de muitas referências à música folclórica do leste europeu, o que torna o som bastante individual. (SD12)

É lógico que [o novo disco da banda *Cradle of Filth*] já não é mais tão tosco como o espetacular *Cruelty And The Beast*, de 1998, mas a música continua vigorosa, suja e pesada. Bem mais madura e melhor acabada, é verdade, mas ainda **insanamente maléfica em sua essência**. (SD288)

Como visto nas SDs acima, jornalistas e músicos entrevistados revelam ter falas bastante próximas. Ambos usam as imagens tétricas e sombrias como uma maneira de distinguir as particularidades de cada banda ou subgênero dentro do *heavy metal*. No discurso dos jornalistas da revista, para surpresa ou estranhamento de alguém de fora de comunidade do *heavy metal*, as alusões às trevas ou a imagens “maléficas” não são empregadas de forma negativa ou pejorativa. Muito pelo contrário: reforçam e aprovam a proposta musical das obras avaliadas, enfatizando os aspectos distintivos de subgêneros do *heavy metal*. Assim, a demarcação simbólica das fronteiras da comunidade de sentidos do *heavy metal* é novamente reiterada, excluindo aqueles que não comungam dos mesmos códigos e preferências.

5.4.3 Leitores

O discurso relacionado às trevas surge de maneira mais intensa na fala dos leitores de *Rock Brigade*. Ao buscar aproximação com outros membros da comunidade de sentidos do *heavy metal*, os leitores recorrem a imagens sombrias, fazendo alusões ao inferno ou a assuntos relacionados ao ocultismo:

Sou o anjo negro que vaga pela noite. Sou a face mórbida da morte. Minhas asas foram cortadas e o paraíso não é o meu lugar. (SD46)

Saudações do inferno, guerreiros das hordas negras pagãs. Invoco a você, que tem verdadeiramente o mais brutal *black metal* nas veias. Escrevam para mim, **criaturas das trevas**. (SD60)

Saudações infernais a todas as almas negras!!! Desejo me corresponder com pessoas de todo o Brasil que curtam todos os estilos do metal negro para trocarmos experiências de ocultismo. (SD106)

Infernais saudações! Invoco seres que curtem *death/black metal* para blasfemarem junto comigo e trocarmos idéias. Vamos nos unir e formar uma aliança contra essa escória cristã da humanidade.” (SD263)

A memória discursiva de tradições religiosas e místicas é acionada nesse discurso das trevas para criar um senso de irmandade, que une a todos os que partilham dessa mesma visão. As imagens sombrias também são associadas a determinados subgêneros do *heavy metal*, com os quais os leitores possam se identificar. Esse aspecto é relevante, uma vez que a apreciação pelas subdivisões mais extremas do *heavy metal* não chega ser algo facilmente assimilável nem mesmo dentro da própria comunidade metálica (JANOTTI JR. 2004; WEINSTEIN, 2000). Assim, quem segue esse caminho mais extremo pode se sentir um excluído dentro do próprio grupo de *headbangers*, como mostram as SDs seguir:

Quero me corresponder com **nobres seres das trevas**. Procuo por vocês, **criaturas das sombras**, desde o século passado! Pessoas tristes, depressivas e melancólicas, escrevam para o meu triste sepulcro. (SD 259)

Gostaria de me corresponder com góticos, vampiros, bruxos e wiccanos para selarmos uma amizade eterna. **Seres tristes e melancólicos**, o que estão esperando para me escrever? (SD156)

Nota-se aqui uma proximidade desta FD com a primeira FD analisada (“a comunidade dos diferentes”). Em ambos os casos, há o sentido de querer pertencer a um grupo em comum, no qual suas peculiaridades sejam aceitas. No entanto, decidimos manter “seres das trevas” como uma FD separada pelas características bastante marcantes desse discurso, que remete a alusões folclóricas e religiosas, e pela maneira como os leitores se apropriaram dessa memória discursiva para buscar uma estratégia de identificação. Weinstein (2000) lembra que o *heavy metal* evoca imagens mórbidas e sombrias como uma afirmação de poder: o poder de trazer essas imagens à tona e de transformá-las em uma forma de expressão artística. No caso dos leitores de *Rock Brigade*, esse processo também ocorre de uma maneira semelhante. O discurso das trevas é trazido à tona como um meio de poder expressar a diferença e resistir às tentativas de assimilação externa. Assim, se considerar um “ser das trevas” é uma maneira de se afirmar como um membro da comunidade de sentidos do *heavy metal*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revista *Rock Brigade* está intimamente ligada a uma manifestação cultural transnacional, o *heavy metal*. Pensá-la dissociada deste contexto não é possível, uma vez que a publicação está inserida em uma ampla cadeia midiática constituída em torno desse fenômeno cultural, que inclui outras publicações, programas específicos de rádio, televisão, *sites* de internet e gravadoras. Em paralelo, é preciso situar a *Rock Brigade* dentro de uma perspectiva jornalística, pois também está submetida às condições de produção e constrangimentos inerentes a esse campo.

A revista se caracteriza por ter três espaços de enunciação bastante marcados: o dos jornalistas, expresso nas resenhas, o dos artistas, por meio das entrevistas, e o dos leitores, representados nas cartas. Buscamos analisar e comparar a fala desses três enunciadorees para verificar qual a representação do *heavy metal* construída pela revista e como esta representação pode levar à constituição de uma identidade para o gênero e seus apreciadores. Neste trabalho, entendemos o jornalismo como uma forma de construir a realidade e partilhar vivências. Um processo permeado por subjetividades que foram evidenciadas por meio da AD.

As formações discursivas (FDs) identificadas na revista demonstram a convergência para um sentido amplo de representação do *heavy metal* como um gênero único, distinto de todas as demais formas de expressão musical. Assim como o gênero, os integrantes da comunidade de sentidos construída em torno do *heavy metal* também são apresentados como singulares. Esse sentido de distinção, indispensável à constituição de qualquer identidade, está presente em todas as formações discursivas encontradas sob diferentes nuanças. No entanto, sua presença é mais claramente percebida na FD “comunidade dos diferentes” (que totaliza 41% das SDs analisadas). A distinção, nesta FD, se constrói pela ênfase na apreciação da sensação de peso e de agressividade transmitida pela música. É a relação de fidelidade com essa forma musical que cria uma barreira em relação aos demais gêneros, ao mesmo tempo em que aproxima os membros da comunidade.

Na fala dos artistas entrevistados transparece o desejo de criar uma música fiel aos padrões sonoros do *heavy metal* e ao mesmo tempo distante de outros gêneros mais

acessíveis. Mesmo quando surge insatisfação com a rigidez dos limites sonoros impostos pelas convenções do gênero, não há uma disposição de se afastar do *heavy metal*, mas de ampliar suas fronteiras sem deturpá-las. De maneira semelhante, os jornalistas de *Rock Brigade* exaltam em sua fala as bandas que exploram criativamente novos elementos, contanto que não diluam as peculiaridades distintivas do *heavy metal*. A fidelidade é construída como uma virtude no discurso dos jornalistas de *Rock Brigade*, que se valem de seu conhecimento especializado para afirmar o que é adequado ou não para a sonoridade do gênero. Ao reforçar esses padrões, a fala dos jornalistas de *Rock Brigade* constrói uma representação ideal da sonoridade do gênero por meio de seu poder de nomear (enquadrar os artistas dentro das várias subcategorias do *heavy metal*), incluir e excluir (dizer se uma banda é ou não realmente *heavy metal*).

Entre os leitores, o discurso da fidelidade aos pilares sonoros do *heavy metal* também aparece como forma de diferenciação dos demais fãs de música e de reconhecimento entre semelhantes. Percebe-se que as noções do que é ou não uma música *heavy metal* de fato e da importância atribuída à fidelidade ao gênero servem de parâmetro para que os leitores se situem como membros de uma mesma comunidade de sentidos.

Apesar da fala dos jornalistas ter uma força maior, respaldada pelo seu saber especializado, os sentidos construídos são semelhantes nestas três instâncias de enunciação. Todas as falas desta FD rumam para o estabelecimento de uma conotação de “nós” (os membros da comunidade sentidos do *heavy metal*) versus “eles” (os demais fãs de música que não partilham das mesmas preferências). Essa relação remete à constituição de um sentido de coesão no qual transparecem discursos – a importância de ser diferente, a força do grupo, a recusa aos padrões socialmente aceitos – de outras manifestações da cultura juvenil anteriores ao surgimento do *heavy metal*, como os *hippies* e as gangues de motoqueiros norte-americanas e britânicas da década de 1960, e posteriores, mais notadamente do movimento *punk*, também marcado por uma forte conotação de contestação social.

Na segunda FD analisada, “os batalhadores” (28% das SDs), as dificuldades para se manter fiel ganham destaque com um discurso que tende à resistência. Para fazer parte da comunidade do *heavy metal* é necessário estar disposto a enfrentar pressões e provações, especialmente às tentativas de tornar o gênero mais acessível ao grande

público. Esse sentido de esforço para se manter fiel é mais evidente na fala dos artistas, mas a valoração positiva desse empenho também está presente no discurso dos jornalistas. Ambos reforçam a importância de se fazer *heavy metal* por amor ao gênero, renegando motivações de ordem financeira.

Há um sentido de luta quase romântico nesse discurso, uma vez que, mesmo dentro de um gênero não tão sujeito às imposições do mercado fonográfico, é impossível desconsiderar os aspectos econômicos implicados na manutenção de uma carreira musical. Ainda que se trate de um mercado mais limitado, ter êxito comercial é também uma necessidade para os músicos de *heavy metal* continuarem subsistindo de seu trabalho. A produção musical dos artistas alimenta um circuito de produção e consumo que inclui, entre outros componentes, gravadoras, lojas especializadas, casas de shows e publicações segmentadas que, em última análise, também visam à obtenção de ganhos financeiros.

A luta pela também é um sentido percebido na fala dos leitores. Eles não só demonstram reconhecer o esforço das bandas que se mantêm fiéis à proposta musical do gênero, como procuram se afirmar como fãs verdadeiros, empenhando-se para apoiar mesmo os artistas menos conhecidos. Nesta FD, percebe-se que o sentido de luta é perpassado por discursos de valorização do esforço e do trabalho árduo, os quais remetem aos primórdios do *heavy metal*, quando a base inicial de fãs era constituída, em grande parte, por membros das classes operárias norte-americana e britânica. Ainda que essa ligação social não seja mais tão nítida hoje, dado o caráter transnacional do *heavy metal*, os ecos desses discursos ainda ressoam dentro de sua comunidade de apreciadores.

Assim como na FD anterior, não se percebem diferenças significativas nos sentidos construídos nas falas de entrevistados, jornalistas e leitores. Nos dois primeiros casos, o discurso tende a uma ênfase maior à luta pela preservação das características do gênero. No terceiro, tende a um reconhecimento desse esforço de resistência. A similaridade dos sentidos construídos por esses discursos também realça a unidade grupal da comunidade do *heavy metal*.

A terceira FD (“os reverentes à tradição”), presente em 21% das SDs analisadas, traz sentidos que levam à configuração do *heavy metal* como um espaço simbólico no qual há uma trajetória e uma tradição próprias. Determinar e reconhecer a importância

de artistas, obras ou períodos tidos como fundamentais delimita um passado comum ao *heavy metal*, distanciando-o do universo “volúvel” da música *pop* – sem apego à tradição e marcado pela constante superação de tendências e adoção de novos modismos musicais. A construção desse sentido é perpassada por discursos de respeito e reverência também vistos em outras formas de expressão musical mais antigas, como o *jazz*, o *blues* ou a *música erudita*, igualmente donas de tradições e heranças preservadas, reverenciadas e reapropriadas pelo público e por músicos mais jovens.

Na construção dessa tradição do *heavy metal*, a fala dos jornalistas revela ter um peso bastante significativo, na medida em que sua capacidade de julgamento, ancorada na experiência e, outra vez, no saber especializado, é mobilizada para selecionar, incluir e excluir as obras que são consideradas “clássicas” ou essenciais. Amparados pela legitimidade conferida por uma revista especializada, os jornalistas de *Rock Brigade* também podem julgar quais artistas se apropriam adequadamente das características essenciais do *heavy metal* para honrar ou não a tradição do gênero. A fala dos entrevistados atua na construção dessa tradição do *heavy metal*, ao revelar reconhecimento e admiração pelos artistas pioneiros do gênero.

Há uma assimetria das falas nesta FD evidenciada pela ausência da produção do sentido de “reverência à tradição” na fala dos leitores. Não temos elementos para concluir quais as razões desse fato, mas podemos supor duas explicações. Uma é que na construção de uma tradição para o *heavy metal* a fala dos leitores pode realmente ter uma influência menor, considerando-se que os principais construtores da tradição seriam os artistas (por criarem a música) e os jornalistas (responsáveis por divulgar e julgar essa produção musical). A outra explicação possível é que, dada a finalidade da seção de cartas, cujo principal objetivo é possibilitar o contato entre os leitores, talvez não haja espaço para a construção de um sentido de reverência. Talvez para os leitores, dentro desse espaço, seja mais importante se afirmarem como verdadeiros fãs de *heavy metal*, diferentes dos demais apreciadores de música, e assim conseguir se irmanar com o restante da comunidade.

Essa linha de raciocínio também ajudaria a entender por que, em contraste, a última FD (“os seres das trevas”), identificada em apenas 10% do corpus esteja tão intensamente presente na fala dos leitores (73% das SDs desta formação). O sentido sombrio da FD em questão, que evoca imagens oriundas de discursos religiosos,

especialmente da mitologia judaico-cristã, e de tradições folclóricas pagãs, é construído pelos leitores como uma forma ainda mais forte de identificação e de distinção daqueles que não partilham de seus códigos. Essa conotação distintiva também é perceptível na fala de entrevistados e jornalistas, mas os leitores demonstram se apropriar dela de forma mais intensa. Reiterar essa ligação com as trevas é uma forma de delimitar fronteiras dentro da própria comunidade de sentidos do *heavy metal*, uma vez que essa imagem sombria está associada com maior nitidez às vertentes com sonoridade mais agressiva dentro do gênero. A forte presença desse sentido na fala dos leitores também pode ser um indicativo de que esses subgêneros mais extremos estejam ampliando sua popularidade entre os integrantes da comunidade de sentidos do *heavy metal*.

A análise do corpus permitiu concluir que, mesmo considerando que entrevistados, jornalistas e leitores tenham poderes de enunciação e legitimidades diferentes dentro das condições de produção do discurso jornalístico, suas falas não apresentam diferenças significativas. Todas convergem para o mesmo sentido mais abrangente de configurar o *heavy metal* como um espaço diferenciado e único para apreciação musical. A semelhança das falas de entrevistados (músicos) e leitores (fãs) seria, *a priori*, mais evidente porque, acima de tudo, são admiradores de um mesmo gênero musical. Como lembra Weinstein (2000), muitas vezes, o músico de hoje era o fã de ontem. E, mesmo alcançando o lugar de músico profissional, a condição de fã não deixa de existir. Uma condição que também é percebida no discurso dos jornalistas de *Rock Brigade*, apesar destes ocuparem uma posição de enunciação diferenciada, respaldada pelo fato de escreverem em uma revista especializada, terem um saber específico inerente ao jornalismo e estarem vinculados a uma comunidade profissional transnacional com regras e valores próprios. Mesmo assim, sua ligação com a comunidade transnacional dos fãs de *heavy metal* se mostra tão ou mais importante do que com a dos jornalistas. Ao exercerem o poder de nomear, incluir ou excluir nas resenhas, a fala dos jornalistas de *Rock Brigade* é carregada das subjetividades e sentidos que perpassam a comunidade do *heavy metal*.

O estudo comparativo desses três ambientes de enunciação permitiu concluirmos que *Rock Brigade* constrói um discurso marcado pela constante reiteração dos mesmos sentidos e, portanto, com conotações autoritárias porque não há espaço para divergências ou pluralidades. Esse discurso cria uma representação idealizada do *heavy*

metal alicerçada, principalmente, em ideais de união, fidelidade, esforço e reverência à tradição interna do gênero. Esses ideais convergem, como já dito, para a construção do *heavy metal* como um espaço diferenciado de produção de sentidos.

Mas essa representação produz uma identidade para o gênero e seus admiradores? Acreditamos que sim, partindo do pressuposto de que a identidade se constrói de forma relacional, a partir da demarcação de diferenças e semelhança. Na representação do *heavy metal* produzida pela revista *Rock Brigade*, a delimitação da diferença em relação a outros gêneros musicais se torna bastante clara. Acima de tudo, porém, essa demarcação simbólica da diferença se dá em relação à música *pop*, vista como comercial, volátil e desordenada, personificando a antítese de todos os aspectos valorizados dentro do universo do *heavy metal*. Os referenciais simbólicos que constituem essa representação também fornecem elementos que permitem aos sujeitos se identificarem como pertencentes a um mesmo grupo: a comunidade de sentidos do *heavy metal*, para a qual a música é o principal ponto de união, independentemente de amarras territoriais ou étnicas.

As conclusões deste trabalho revelam também alguns dos limites da pesquisa a que nos propusemos. Reconhecemos, por exemplo, que há relações de poder envolvidas entre entrevistados e jornalistas, como a escolha de quem vai ou não ser ouvido e a edição de perguntas e respostas, inerentes à prática jornalística, que não foram tensionadas. Outro limite diz respeito aos leitores. A inclusão das cartas na análise foi uma tentativa de verificar se os sentidos produzidos pela revista eram partilhados ou não por seu público. Conhecer como esses sentidos são realmente interpretados pelos leitores, porém, só é possível mediante um estudo de recepção.

Ao fazer esta ponderação, também consideramos que um caminho interessante a ser explorado em futuros estudos nesta área é a realização de trabalhos etnográficos para avaliar como fãs de determinados gêneros musicais constroem sentidos a partir do consumo combinado de produtos midiáticos especializados. A exploração poderia incluir, por exemplo, além de revistas específicas, *sites* de internet, programas de rádio e de televisão.

Apesar das limitações desta pesquisa, esperamos ter contribuído para ampliar os ainda escassos estudos sobre o jornalismo musical no Brasil e reforçar o debate em torno das manifestações culturais juvenis relacionadas à música. Em um contexto mais

amplo, acreditamos também que as reflexões aqui apresentadas possam auxiliar no reconhecimento e na compreensão de particularidades envolvidas no processo de segmentação midiática.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- BARBERO, Jesús Martín. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis de (org.). **Por uma outra comunicação: mídia mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BENETTI, Marcia. Jornalismo e perspectivas da enunciação: uma abordagem metodológica. **Intexto**, n.14. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Disponível em www.intexto.ufrgs.br
- BERGER, Christa. Em torno do discurso jornalístico. In: FAUSTO NETO, Antônio; PINTO, Milton José (org.). **O indivíduo e as mídias**. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno**. Barcelona: Paidós, 1997.
- BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRAGA, José Luiz. **Cartas de leitores como dispositivo social crítico**. Anais do Intercom 2004.
- BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock: mercado, produção e tendência no Brasil**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.
- BROWN, Andy R. Everthing louder than everything else: the contemporary metal music magazine and its cultural appeal. **Journalism studies**, vol.8, n. 4. Cardiff 2007, p.643-655.
- CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Caos, peso e celebração: uma abordagem do Heavy Metal a partir da noção de gênero mediático**. Anais do Intercom 2005.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: 2002.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro no anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FAUSTO NETO, Antônio. **Mortes em Derrapagem**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. **Jovens em transe**: grupos urbanos juvenis da contemporaneidade, conceitos e o underground. Anais do Intercom 2003.

FONTCUBERTA, Mar de. *La noticia; pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Paidós, 1993.

FONSECA, Marco Antônio. Ozzy Osbourne, o velho madman. Rock Brigade, n. 59, agosto de 1989.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

GOFFMANN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMIS, Lorenzo. **Teoria del periodismo**: como se forma el presente. Barcelona: Paidós, 1997.

GROSSBERG, Lawrence. **Dancing in Spite of Myself**: essays on popular culture. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HEBDIGE, Dick. **Subcultre**: the meaning of style. London and New York: Routledge, 1979.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997.

_____. et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. In TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e estórias. Lisboa: Veja, 1993.

- HOHLFELDT, Antonio. Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação. In FRANÇA, Vera; HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz (orgs). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.
- _____. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- _____. **Heavy metal e mídias: das comunidades de sentido aos agrupamentos urbanos**. Tese de doutorado em Ciência da Comunicação. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2002.
- LEÃO, Tom. **Heavy metal: guitarras em fúria**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análises de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- _____. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas – A segmentação da cultura no século XX**. São Paulo: Olho D'Água, 2003.
- MONTEIRO, Antônio Carlos. Rock Brigade número 200: 22 anos de grandes batalhas. **Rock Brigade**, São Paulo, n. 200, março de 2003.
- ORLANDI, Eni. **Autoria, leitura e feitos do trabalho simbólico**. Campinas: Pontes, 2004.
- _____. **Análise de discurso**. Campinas: Pontes, 2005.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET, F. e HAK, T. (org). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

- PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993.
- SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2006.
- SERRA, Sônia. **Relendo o gatekeeper: notas sobre condicionantes no jornalismo**. São Bernardo do Campo, Compós, 2004. Disponível em:
<http://www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2004/soniaserra2004.doc>
- SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- SIMONETTI, JR., João Carlos. Discurso jornalístico e representações de identidade. In: GOMES, Itania Maria Mota Gomes; SOUZA, Maria Carmen Jacob de. **Media & Cultura**. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003.
- SOUSA, Jorge Pedro de. **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- SOUZA FILHO, Fernando. Entrevista concedida por e-mail em 22 de outubro de 2007.
- STRAW, Will. characterizing rock music culture: the case of heavy metal. In: DURRING, Simon (org.). **The cultural studies reader**. London: Routledge, 1993, p. 368-381.
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo, porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005.
- _____. **Teorias do jornalismo**. A tribo jornalística; uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005B.
- TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993.
- VIZEU, Alfredo. **O lado oculto do telejornalismo**. Florianópolis: Calandra, 2005.
- WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music**. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.
- WEINSTEIN, Deena. **Heavy metal: the music and its culture**. New York: Da Capo, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.
In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

GLOSSÁRIO

Black metal: vertente do *heavy metal* surgida na metade dos anos 1980 caracterizada por músicas extremamente rápidas, agressivas e com vocais guturais. É fortemente marcada por letras que versam sobre ocultismo, morte e outros temas sombrios.

Cozinha: expressão usada para designar a seção rítmica de uma banda, que, no caso do *heavy metal*, é formada basicamente por contrabaixo e bateria.

Death metal: subdivisão do *heavy metal* surgida no final dos anos 1980 que se notabiliza por músicas extremamente rápidas acompanhadas por vocalizações guturais. Diferencia-se do *black metal* por apresentar arranjos mais elaborados e não abordar necessariamente temas ligados ao ocultismo.

Extremo: denominação utilizada para identificar as bandas com sonoridade mais agressiva dentro do *heavy metal*, o que, na maioria das vezes, significa grupos de *black* e *death metal*.

Gothic metal: subgênero que começou a se tornar mais conhecido no final dos anos 1990. Mescla o peso do *heavy metal* com os climas sombrios explorados por grupos de rock gótico da década de 1980, como Sisters of Mercy e Bauhaus. Neste subgênero também há amplo uso de teclados e de vocais femininos, normalmente em duetos ou funcionando como contraponto às vozes masculinas.

Hard rock: uma das mais antigas subcategorias do *heavy metal*, com origens no começo dos anos 1970. Inclui artistas que praticam uma música menos pesada e com andamento mais próximo ao do *rock and roll* tradicional. Suas letras tratam de temas mais “leves” ou “dionisíacos” como festas, histórias de amor ou de exaltação ao próprio gênero musical. As bandas de *hard rock* com uma sonoridade ainda menos pesada também são chamadas de *light*, *lite* ou *soft metal*.

Heavy metal tradicional: termo que identifica a música feita por bandas que têm uma sonoridade mais próxima às origens do gênero, com farta presença de guitarras distorcidas e solos em profusão, além de vocais em tons normalmente agudos. As canções de *heavy metal* tradicional não são tão rápidas e agressivas quanto aquelas produzidas por bandas de *black* ou *death metal*, por exemplo.

Metal melódico: também conhecido como *power metal*, tem a sonoridade mais próxima a do *heavy metal* tradicional, diferenciado-se por ter músicas muito rápidas e com linhas melódicas mais destacadas. Os vocalistas deste subgênero não utilizam timbres graves ou guturais.

Prog metal: subdivisão do *heavy metal* que flerta com o rock progressivo, apresentando músicas de longa duração e de arranjos mais complexos. Neste subgênero, é comum o uso de teclados, instrumentos de sopro e de cordas, além dos tradicionais guitarra, contrabaixo e bateria.

Thrash metal: variação mais rápida e pesada do *heavy metal* tradicional surgida no começo dos anos 1980, com predomínio de vocais graves, mas não necessariamente guturais. A exacerbação das características mais agressivas desse subgênero deu origem ao *black* e ao *death metal*.

True: expressão utilizada para definir as bandas que são extremamente fiéis aos padrões sonoros do *heavy metal* tradicional ou de cada um dos seus subgêneros. Assim, é possível falar, por exemplo, de bandas de *true black metal* ou *true power metal*.

Underground: identifica os setores dentro do *heavy metal* que estão mais afastados do grande público e dos meios massivos de comunicação. O termo pode ser usado tanto para se referir a bandas quanto para outros segmentos da cadeia midiática do *heavy metal*, como pequenas gravadoras ou publicações extremamente especializadas.

ANEXOS



ANEXO 1 – Capa de Rock Brigade nº 227, de junho de 2005



ANEXO 2 – Capa de Rock Brigade nº231, de outubro de 2005



ANEXO 3 – Capa de Rock Brigade nº 235, de fevereiro de 2006



ANEXO 4 – Capa de Rock Brigade nº 239, de junho de 2006



ANEXO 5 – Capa de *Rock Brigade* nº 243, de outubro de 2006



ANEXO 6 – Capa de *Rock Brigade* nº 247, de fevereiro/março de 2007

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)