
“Faça você mesmo” e o cooperativismo como formas independentes de organização: o movimento *punk* e a cena *metal* no período final da ditadura militar (1977-1985)¹.

Renan Marchesini de QUADROS SOUZA
Universidade Metodista de São Paulo

RESUMO

Por conta de questões econômicas e políticas, *punks* e *headbangers* adotaram a prática do *faça você mesmo* como forma de produção organizativa. Este artigo busca compreender como bandas *punk* e *metal* brasileiras e suas formas de produção, negociavam espaços na esfera cultural. Apresentamos alguns exemplos dessas práticas produtivas nas cenas de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, mais tradicionais e ativas no país. Temos como aportes teóricos os Estudos Culturais; o semiótico russo Iuri Lotman (1990); e autores que trabalham com questões de *punk*, *heavy metal* e *faça você mesmo* como Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006), Vargas e Quadros Souza (2019), Bivar (1988), Paula Guerra e Straw (2017), Lancina (2017) e O’Hara (2005); além de documentários sobre personalidades que participaram ativamente dessas culturas e biografias.

PALAVRAS-CHAVE: Faça você mesmo; *punk rock*; *metal*; cultura; música.

INTRODUÇÃO

O *do it yourself* (DIY), ou *faça você mesmo* (FVM), é uma prática que consiste em produzir pessoalmente bens e serviços necessários a um indivíduo ou grupo com os recursos próprios e material disponível. Tal modo de produção está atrelado à proposta de não aguardar que a indústria produza algo que se quer ou precisa, não aceitar passivamente o papel secundário no processo produtivo, mas tornar-se atuante nessa cadeia. O conceito de *faça você mesmo* deve ser compreendido como uma ampla gama de possibilidades de criação e produção:

O termo *do-it-yourself* (DIY) se refere ao processo de criação de instituições, meios de comunicação independentes e redes sociais interpessoais, uma alternativa a cultura de consumo e a independência do mercado mediante o amadorismo musical, autossuficiência e a autogestão [...] proporciona um marco de produção e consumo para gêneros musicais que, por seu conteúdo musical e/ou político, são dificilmente assimilados pela industrial musical majoritária (LANCINA, 2017, p. 40)².

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Tradução de: el termino *do-it-yourself* (DIY) se refiere al proceso de creación de instituciones, medios de comunicación independientes y redes sociales interpersonales, una alternativa a la cultura de consumo y a la dependencia del mercado mediante el amateurismo musical, la autosuficiencia y la autogestión [...] proporciona un marco de producción y consumo para géneros musicales que, por su contenido musical y/o político, son difícilmente asimilables por la industria musical mayoritaria.

O *punk* e o *heavy metal* se destacam na segunda metade dos anos 1970 nos EUA e na Europa como cenas organizadas em torno da ação dos músicos para seu aparelhamento e divulgação:

Não se contentaram em esperar pelas gravadoras vir bater a suas portas. Em vez disso, eles começaram a lançar suas próprias músicas, normalmente em forma de singles de 7, 12 polegadas e álbuns completos, muitos independentes, alguns em pequenas gravadoras (POPPOF, 2015, p. 266)³.

No Brasil, as dificuldades eram maiores devido à falta de capital dos jovens que compunham o *underground* (estudantes e trabalhadores das periferias), além da opressão, repressão e censura impostas pela ditadura militar.

Nas manifestações culturais, o FVM aglutinou procedimentos e processos de produção e organização. O movimento *punk* brasileiro adaptou tal prática e organizou discos, *fanzines* e festivais. A cena *metal*, atenta ao *punk*, passou a se organizar a partir de tal lógica (GUERRILHA, 2016). As tecnologias daquele período, como fita e vídeo cassete, mimeógrafo, fotocopiadoras e gravadores de fita, foram amplamente utilizadas a fim de reproduzir fitas piratas, gravar ensaios, copiar capas, encartes e *fanzines* que tiveram papel na manutenção e união de ambos (PAIVA, 2016).

O *metal* e o *punk* têm características distintas – sonoras, visuais, comportamentais, estéticas –, porém, passaram por situações similares. Como tiveram amplo desenvolvimento nas periferias das grandes cidades brasileiras praticamente ao mesmo tempo, acabaram por compor pontos em comum – temáticas para letras, identidade visual, roupas, repressão da Polícia Militar e as mesmas dificuldades ante a oposição e as críticas impostas por suas famílias, instituições religiosas, mídia, ditadura etc. Por isso, em diversos momentos utilizamos duas referências, já que relataram tais situações de maneira similar, uma se refere ao *punk* e outra ao *metal*.

Compreender os processos que envolvem o *faça você mesmo* em tal contexto é de fundamental importância para entender o comportamento de ambas cenas no *underground* nacional, além de apresentar possibilidades para gêneros híbridos que estão

³ Tradução de: were not content to wait for record labels to come knocking. Instead, they took to issuing their own music, typically in the form of 7 inch singles but also 12s and full length albums, many indie, some on small labels.

na intersecção do *metal* e do *punk* como: *metalphunk*, *thrash metal* e o *thrashcore/crossover*.

Pobreza: cultura periférica e FVM

O *rock* nacional dos anos 1980 – Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial, Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha etc. – teve como músicos: filhos de diplomatas, advogados, delegados, banqueiros, professores universitários, políticos e donos de gravadoras. Jovens abastados que tinham mais acesso à informação, falavam inglês, possuíam bons equipamentos e acesso a gravadoras. O *status* social permitiu que adotassem uma estética diferente, principalmente porque tinha recursos para se organizar (podiam comprar bons instrumentos e equipamentos, pagar por estúdios de gravação ou serem contratados por gravadoras de parentes ou amigos etc.). Enquanto isso, músicos vindos da periferia tentavam criar alguma forma de expressão cultural que tivesse como principal base a pobreza e eram duramente reprimidos pela Polícia Militar e pelos mais diversos aparatos da ditadura (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006; MARCHETTI, 2001; BOTINADA, 2006).

A periferia estava mais vulnerável à violência, à miséria e à fome, tinham acesso limitado à educação formal e à informação. Ao longo da década de 1970, o poder de compra do salário mínimo foi corroído e impactou as famílias pobres ou que dependiam da renda de apenas um provedor. Na tabela abaixo verificamos quantas cestas básicas o salário mínimo comprava no período de 1970 até 1986, com o retorno do cruzeiro:

Tabela 1 - Salário mínimo/cesta básica 1970 – 1985



Fonte: tabela criada pelo autor com base em dados disponíveis no site www.dieese.org.br

A queda brusca do valor do salário mínimo fez com que adolescentes começassem a trabalhar cada vez mais cedo para complementar a renda familiar. Por vezes, o estudo ficava em segundo plano, ou não era concluído. Com a formação defasada, os trabalhadores/estudantes que vinham da periferia (muitos *punks* e *headbangers*⁴) tinham empregos que pagavam um salário mínimo, devido à baixa escolaridade.

Com a crise econômica, desenvolver um movimento cultural na periferia – ou seja, gastar tempo e dinheiro com instrumentos, equipamentos, discos, impressões, cópias, shows, eventos, roupas etc. – era uma escolha entre se manifestar culturalmente e a própria sobrevivência.

O aspecto cooperativista do *faça você mesmo* possibilitou que o movimento *punk* e a cena *metal* se mantivessem. Quando um dos integrantes de um dos movimentos conseguia comprar um disco, gravava inúmeras fitas para distribuir para amigos e xerocava o encarte. As bandas gravavam os próprios ensaios e criavam capa e encarte, distribuía para amigos a fim de que cantassem as músicas nos shows (PAIVA, 2016; RUÍDO, 2009). Quando conseguiam bancar uma gravação em estúdio, os produtores e engenheiros de som não sabiam lidar com distorções para “música pesada”, não tinham acesso a produtores que talvez tivessem esse *know how* (como Liminha e Ezequiel Neves, por exemplo), não havia espaço para shows desses tipos de músicas (BOTINADA, 2006; GUERRILHA, 2016; BARCINSKI, 2016; PAIVA, 2015; RUÍDO, 2009).

Estar no *underground* não era somente ter uma banda, significava participar de alguma maneira dos processos empenhando-se em: organizar/produzir eventos e discos; editar e escrever *fanzines*; desenhar pôsteres, capas de discos, *flyers* e panfletos de divulgação; pintar camisetas e *patches*; confeccionar broches, adesivos e *bottons*; ser técnico de som, iluminador, montador de cenários, garçom, balconista etc. Na maioria das vezes, essas funções eram exercidas simultaneamente: o organizador do evento, era o mesmo que passava o som, que montava as barracas para venderem merchandising. Durante o evento, ficava no bar como caixa, além de receber as bandas de fora, que geralmente ficavam na sua casa, devido à falta de dinheiro para pagar estadias, porém, os vínculos estabelecidos unificam e fortalecem o *underground* (O’HARA, 2005; LANCINA, 2017).

⁴ Termo em inglês que em tradução literal significa “batedores de cabeça”. O termo é utilizado para indicar um fã de *metal* pela sua forma de curtir a música, balançando a cabeça para frente e para trás.

O *punk* e o *metal* brasileiro foram pautados por motivações específicas de violência, protesto e confronto com instituições sociais, como: família, trabalho, religião, polícia, indústrias, estado, imprensa e mídia, escola (pública ou privada), sistemas jurídico e político. Ambos eram contra opressões em geral, mazelas sociais, preconceitos, padrões estéticos tidos como sofisticados e a arte chamada de erudita, ou “belas artes”.

A revolta contra as bases que perpetuam as condições e as relações sociais de exploração fez com que *punks* e *headbangers* não se aliassem às estruturas hegemônicas. Adotaram o *faça você mesmo* como resposta às organizações e às lógicas das indústrias culturais e, em última instância, mesmo que sem plena consciência, do capitalismo:

Não precisamos depender dos ricos homens de negócios para organizar nossa diversão e lucrar com ela – podemos fazê-lo nós mesmos, sem visar ao lucro. Nós, *punks*, podemos organizar shows e passeatas, lançar discos publicar livros e *fanzines*⁵, distribuir nossos produtos via mala direta, dirigir lojas de discos, distribuir literatura, estimular boicotes e participar de atividades políticas. Fazemos todas essas coisas e as fazemos bem. Alguma outra contracultura de jovens dos anos 80 e 90 pode afirmar que faz tudo isso? (JOEL apud O’HARA, 2005, p. 151).

Adotaram tal prática como forma de resistência, de possibilidade de produção e compartilhamento material e cultural. Criaram condições de liberdade de expressão e mantiveram a independência em prol da criatividade. Adaptaram aquilo que encontraram para sua estética contestadora frente ao controle corporativo da produção musical:

Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos *fanzines*, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006, p. 9).

No Brasil, não parecia existir recursos ou conhecimento quando se tratava de *punk* e *metal*, não havia uma imprensa especializada⁶ nos gêneros, os integrantes das bandas mal sabiam tocar e os instrumentos e os equipamentos a que tinham acesso eram de baixa qualidade (BOTINADA, 2006; RUÍDO, 2009). Muitos grupos, de ambos gêneros,

⁵ Palavra inglesa que junta *fan* (fã) com *magazine* (revista). Em suma, uma revista feita escrita, editada e distribuída por fãs e cujo o público alvo são outros fãs.

⁶ Havia alguns *fanzines* que começavam a circular (SILVA, 2008).

cantavam em português. Os poucos que compunham em inglês não dominavam o idioma e utilizavam dicionários para escrever e se corresponder com bandas estrangeiras (CAVALERA, 2013).

A periferia organizou seus movimentos culturais e aprendeu a fazer por si só, trabalhando com aquilo que tinham. O *faça você mesmo* tornou possível que tais movimentos se desenvolvessem traduzindo na estética o cenário nacional.

Cultura, disputa e organização

Conforme Iuri Lotman, a cultura é uma semiosfera onde funcionam textos e seus sentidos que continuamente se organizam, se traduzem, fixam memórias e hierarquizam múltiplas linguagens. No centro da semiosfera, encontram-se as culturas mais tradicionais, de dinâmicas mais lentas, maior estabilidade e tempos longos. Nas fronteiras e bordas culturais dos sistemas semióticos, os textos transitam com mais intensidade e disputam sentidos, territórios e visibilidades (FERREIRA, 2012). Os conflitos entre esferas, confirmam relações culturais não estáticas. Indicam a concretude dos textos culturais e suas relações, deflagrando que a cultura dominante se concretiza como um vetor voltado às práticas cotidianas, reforçando sentidos de valores e significados predominantes nos sistemas culturais. Essas relações implicam processos que revelam instrumentos de manutenção de poder e domínio de uma classe sobre outra (WILLIAMS, 2000). Uma das características da cultura das bordas é não se aproximar da tradicional: “gêneros periféricos da arte são mais revolucionários do que os que repousam no centro da cultura; eles gozam de grande prestígio e são percebidos por seus contemporâneos como arte de verdade” (LOTMAN, 1990, p. 134)⁷.

Nessa mesma esteira, Raymond Williams propõe que cada camada da sociedade reinterpreta sentidos culturais a partir de sua própria linguagem. Revelando fissuras, divisões e conflitos que abrem possibilidades para a produção de culturas que desestabilizam a hegemonia e ameaçam seus efeitos de dominação. Em sua obra *Cultura e sociedade* (1969), definiu as manifestações que rompem com a relação que prioriza e valida as culturas tradicionais, eruditas e burguesas, como *contra hegemônicas*:

Iniciativas e contribuições alternativas e opostas, feitas dentro ou contra uma hegemonia específica (que então lhes fixa certos limites, ou que

⁷ Tradução de: The peripheral genres in art are more revolutionary than those in the center of culture; they enjoy greater prestige and are perceived by contemporaries to be real art.

pode ter êxito na sua neutralização, modificação ou incorporação) e outros tipos de iniciativa e contribuição que não são redutíveis aos termos da hegemonia original ou adaptativa e são, naquele sentido, independentes (WILLIAMS, 1969, p. 117).

As culturas com propostas contra hegemônicas irrompem nas periferias e se colocam a frente de uma luta ideológica. Suas proposições são pautadas pela alteração de padrões de produção, de luta de classes, de pensamentos, formas, estéticas, valores, morais, buscando uma alteração no paradigma estabelecido pelo modelo da cultura elitista e dominante.

Assim como aconteceu com o *punk* e o *metal* no Brasil que adaptaram sentidos organizativos e de produção alternativos, ao rearticularem elementos musicais de um movimento que, mesmo importado, construiu sentidos locais. Foi uma maneira de “tropicalizar” as vertentes mais pesadas do *rock*, inserindo rimas e a métrica do português, ou elementos e formas musicais brasileiras, a gêneros herméticos que dificilmente se abririam ao hibridismo (GUERRILHA, 2016)⁸.

Tanto o *punk* quanto o *metal* brasileiro trabalharam aspectos da realidade. Músicas como *John Travolta* (1978), do grupo AI-5; *Vida Ruim* (1983), do Ratos de Porão; *Império de Satã* (1985), da Dorsal Atlântica; *Século XX* (1985), do Overdose; *Garotos do Subúrbio* (1982), dos Inocentes; e *Antichrist* (1985), do Sepultura e muitas outras revelam posturas críticas, irônicas, humorísticas e satíricas em relação a diversos temas cotidianos, como questões ambientais e políticas, opressão religiosa e obras da indústria cultural. Em unísono, a falta de perspectiva e o pessimismo que rondavam a periferia podem ser compreendidas como o grito daquela geração transformado em arte. Nas canções, as letras e a sonoridade estruturam as angústias de quem praticamente nasceu sem direitos básicos e plena cidadania.

Esses elementos eram atrelados a uma sonoridade barulhenta – devido à falta de técnica e aos equipamentos ruins – e a postura, danças e performances de perfil agressivo. Por esses motivos, não eram veiculados pela grande imprensa. A alternativa foi organizarem a própria mídia – tanto discos, como *fanzines* –, adaptarem os suportes físicos e pensarem outra lógica de distribuição para sua falta de capital.

⁸ Por conta do hermetismo musical de ambos gêneros, poucas bandas se arriscaram em hibridismos sonoros e muitos deles foram do *metal* ao *punk* e vice-versa. Um dos casos mais conhecidos é o disco *Roots* (1996), da banda Sepultura. Sobre isso indicamos as pesquisas publicadas por Idelber Avelar, que analisou minuciosamente o conjunto e suas músicas.

Ambos movimentos foram uma resposta estética à opressão e à violência que a periferia brasileira estava submetida no final da ditadura militar. A partir de atitudes transgressoras, escancaravam as mazelas sociais. Neste sentido, reelaboravam gêneros musicais a partir dos recursos e necessidades disponíveis, hibridizando elementos globais e locais (GUERRA; STRAW, 2017).

Produziam os próprios LPs, fundaram selos independentes, fizeram parceria com lojas de discos⁹, criaram *merchandising* pintando camisetas, *patches*, *bottons* e adesivos para vender nos shows a fim de pagar ensaios, gravações, cordas, palhetas, baquetas etc. Cortaram e arrumaram os próprios cabelos e, artesanalmente, fizeram e adaptaram seus acessórios – brincos, cintos pulseiras, jaquetas, braceletes etc.:

Queríamos cintos de balas, como usavam todas as bandas alemãs, mas não tínhamos dinheiro suficiente. Além disso, não poderíamos comprá-los, pois eram proibidos no Brasil. Igor teve uma ideia brilhante: sugeriu que juntássemos um monte de pilhas pequenas e as pintássemos com spray cinza. Juntamos uma caixa enorme com cem ou duzentas pilhas, pintamos todas de cinza e usamos supercola para grudá-las em correias de guitarra. Quando tirávamos fotos, precisávamos dizer ao fotógrafo para não se aproximar muito ou daria pra ver que era tudo falso. Usamos esses cintos para todas as fotos feitas para aquelas sessões, simplesmente porque queríamos ter o mesmo visual das bandas de metal europeias (CAVALERA, 2013, p. 47).

A identificação pelas roupas customizadas teve importância no *underground* brasileiro. A moda desenvolvida fortaleceu uma identidade personalizada: “Escolher as roupas os estilos e as imagens por meio dos quais será possível produzir uma identidade visual” (KELLNER, 2001, p. 337).

Escreviam, imprimiam e distribuíam *fanzines*, *flyers*, revistas e jornais; organizavam shows, exposições e festivais; trocavam inúmeras cartas com bandas nacionais e estrangeiras, a fim de divulgar aquilo que acontecia no Brasil e receber informações atualizadas das cenas internacionais, criando uma rede transglobal *underground* (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006; GUERRA; STRAW, 2017).

Não precisavam de equipamentos de qualidade para fazer música. Não queriam estar vinculados à indústria fonográfica e a produtores interessados no lucro que não deixariam as bandas expressarem as posições radicais que defendiam. Assinar contrato com uma gravadora em prol do sucesso comercial significava prescindir da autonomia.

⁹ Algumas lojas que fundaram selos na época foram: Woodstock, Cogumelo, Baratos & Afins e Punk Rock.

Foram poucas bandas que colocaram o lucro acima da liberdade criativa. Permanecer fiel à lógica e à ética do *underground* fez com que o dinheiro circulasse no interior do movimento e da cena, não contribuindo para a lógica capitalista da indústria fonográfica (O'HARA, 2005).

Fanzines – o *underground* impresso

Conforme o *underground* ganhava corpo, inúmeras publicações começaram a ser veiculadas sobre *punk* e *metal*. As sessões eram cartas dos leitores, resenhas e críticas de discos, *demotapes*, shows e eventos, exposições, entrevistas com bandas, com agitadores culturais ou pessoas que ganhassem algum destaque no *underground*:

A ousadia, a autogestão como forma de protesto e as novas maneiras de narrar as formas do cotidiano, tudo isso numa bricolagem desorganizada, caótica, seria uma nova maneira de fazer não mais imprensa alternativa, mas independente (FERNANDES, 2011, p. 8).

A *Rock Brigade*¹⁰, um *fanzine* que teve início na cena *metal*, virou uma revista de circulação nacional e internacional e chegou a ter tiragem de 60 mil cópias. Fundada em 1982, a publicação tratava de *rock* e das suas mais variadas vertentes, recebia correspondências de diversos estados e foi grande difusora da cena *metal* embrionária pelo país (SILVA, 2008).

O *fanzine*, enquanto mídia alternativa, dava liberdade de expressão a quem produzia, além de uma participação ativa em todos processos de manufatura das publicações – escrita, impressão e distribuição dos exemplares – representando um ônus para quem os produzia. Do ponto de vista da produção, os *zines* são:

Financeiramente falidos, com leitores limitados e sem planejamento de negócios, *zines* são uma das mais claras e contínuas manifestações do movimento do faça você mesmo em ação, existindo apenas pelo capricho dos seus criadores e de sua audiência (COGAN, 2008, p. 225).

Feito por *punks/headbangers* e para *punks/headbangers*, com a finalidade de representar os próprios movimentos, o custo do *fanzine* tem que ser baixo, e realizado de maneira totalmente artesanal. Segundo O'Hara (2005), a maioria “é feita em copiadora,

¹⁰ Importante ressaltar que conforme a publicação crescia, crescia também o escopo da revista, que passou a abranger diversas vertentes e subgêneros do *rock*, inclusive o *punk*.

grampeada, sem páginas numeradas, sem direitos autorais e nenhuma chance de rentabilidade. Para ser editor de um *fanzine*, tudo de que se precisa é a ânsia de expressar opiniões, ideias ou pensamentos e acesso a uma copiadora barata” (O’HARA, 2005, p. 66). Esse processo de baixo custo permite que o produtor participe minuciosamente de cada passo para conferir materiais que sirvam como registro do movimento com difusão e formação de um público que tenha acesso as informações. O *faça você mesmo* e as relações construídas no *underground* permitiram um processo de aproximação entre produtor e público.

Esse contato dialógico entre público e produtor deu visibilidade ao FVM que acabou por se tornar prática recorrente em outros movimentos do *underground* baseados nas lógicas alternativas, como o *hip hop* e o *funk*. O *fanzine* marcou o início e fortaleceu a proposta independente no *underground*.

As bandas e os primeiros discos – o *Split*

Em virtude das dificuldades provenientes da crise econômica e de seus efeitos negativos na sociedade, *punks* e *headbangers* se consolidavam como movimentos culturais alternativos e de antagonismo aos padrões vigentes na década de 1970 e início da década de 1980. Apesar das lutas internas e externas, os movimentos contestadores de jovens cresciam e ganhavam cada vez mais adeptos: *punk*, *metal*, *hip hop* etc. As citações seguintes se referem somente ao *punk*, porém podem ser aplicadas à cena *metal* brasileira da época, afinal, de maneira geral o *rock* cria e estabelece comportamentos rebeldes. Não significa que todos os roqueiros agem de forma igual. Mas que há traços de similitude entre alguns grupos (*punks* e *headbangers* provenientes de um mesmo local e com visão de mundo parecida, tendem a agir de maneira próxima): "O som é importante para incentivá-los a estar juntos, bem como, dançar, beber um pouco, brigar (até se for o caso), conversar, trocar ideias, etc." (BIVAR, 1988, p. 109).

Esses momentos de descontração e escuta coletiva, seja em *shows*, eventos, festas, ou em uma simples conversa de bar, são importantes para estabelecer e fortalecer vínculos. Isso permite uma ligação e interação entre o público que faz com que surjam as novas bandas, *zines*, ideias para os próximos encontros etc. Esses laços se constroem em uma relação cooperativista:

Tudo que se precisa é equipamento e o desejo de se montar uma banda punk. As bandas punks tradicionalmente se ajudavam conseguindo shows em outras cidades, organizando turnês, lançando discos etc. Houve poucos casos de competição fora das bandas que regularmente “se vendem” para obter mais público e lucros. As bandas punks tendem a tocar apenas entre si porque têm ideias semelhantes sobre cooperação e não tem as atitudes competitivas que prevalecem na indústria musical (O’HARA, 2005, p. 152).

Os *fanzines* colocavam integrantes dos grupos em contato. Nas sessões de cartas, músicos e produtores planejavam eventos e montavam novas bandas. Não esperavam o interesse de gravadoras e organizavam os próprios álbuns. Assim surgiram os diversos *splits*¹¹, discos que eram comercializados nas lojas de discos especializadas e davam acesso direto ao público alvo. Algumas vezes, a loja criava um selo e idealizava, organizava, custeava e comercializava a obra. Quando não, os músicos faziam financiamento colaborativo: as bandas que podiam ajudavam emprestando instrumentos e equipamentos de melhor qualidade para a gravação. Enquanto grupos e artistas grandes tinham meses de estúdio para produzir seus discos, os músicos *undergrounds* alugavam estúdios por algumas horas para gravar e tiravam quantas cópias a “vaquinha” desse. Devido a tiragem limitada, essas peças originais de época são raríssimas hoje em dia.

Em 1982, foram gravados em terras brasileiras os primeiros discos tanto de *punk*, quanto de *heavy metal*. O primeiro registro do *metal* é de um grupo que fugia do triângulo da região sudeste. O quarteto paraense Stress lançou mil cópias de um disco homônimo de forma independente. É considerado o primeiro registro de *heavy metal* do país, não somente pela sonoridade ou pelas letras em português, mas pela estética que o conjunto adotou. Já pelos *punks*, foram lançados os *EP’s Violência e sobrevivência* do Lixomania e *Miséria e Fome* dos Inocentes. Esses três discos são fundamentais para o *underground* nacional. Porém, por não terem o caráter colaborativo não nos aprofundaremos neles, ainda que tenham sido feitos de forma totalmente independente e nos moldes do *faça você mesmo*. Apesar de ambos terem surgido no Brasil cerca de cinco anos antes, as bandas só conseguiram deixar seus primeiros registros naquele ano.

Pelo movimento *punk* paulista foram lançadas mil cópias do disco *Grito Suburbano*, uma coletânea com quatro músicas de três bandas: Olho Seco, Inocentes e Cólera. Os integrantes alugaram um estúdio e gravaram ao vivo em seis horas (PAIVA, 2016). Devido à precariedade dos instrumentos e equipamentos, e à falta de conhecimento

¹¹ Termo em inglês que significa “dividido”. Na música é utilizado para quando um disco é dividido entre bandas.

técnico de como operar e produzir aquele tipo de música, a sonoridade é de baixa qualidade. Porém, é o primeiro registro de *punk* da América Latina (BIVAR, 1988; BOTINADA, 2006; ARIEL, 2016). Interessante que a capa segue a ideia estética do *fanzine*:

Optam por recortes sobrepostos, tanto na capa, como na contracapa. Na parte superior da capa, há os logotipos e nomes das bandas, o título do álbum em vermelho na diagonal e as fotos sobrepostas e mal cortadas, tudo sobre fundo branco que só aparece na parte superior para contrastar com o nome do disco. As imagens são de shows, festivais, eventos, amigos e punks nas ruas de São Paulo. Na contracapa há fotos das bandas, nomes e os integrantes. Abaixo de cada uma estão os agradecimentos às pessoas do movimento, amigos e divulgadores (Kid Vinil e fanzines) (VARGAS; QUADROS SOUZA, 2019, p. 562).

O começo do fim do mundo (1982), registra um festival que durou dois dias e contou com vinte bandas, com uma música de cada¹², foram lançadas mil cópias. O som foi captado por um gravador portátil que ficou com seu dono enquanto ele se locomovia pelo local do evento, assim cada música está em uma altura diferente. *O split Sub* (1983) dividido por Cólera, Ratos De Porão, Psykóze e Calibre 12, conta com vinte e quatro faixas, sendo seis de cada. Também foi gravado de forma ao vivo e teve oito horas de estúdio (duas horas para cada conjunto)¹³.

Por ter um caráter não tão violento, a cena *metal* teve mais apoio de selos independentes e das lojas de discos. Organizado pelo selo da Baratos Afins¹⁴, o disco *S.P. Metal* (1984) trouxe as bandas Avenger, Salário Mínimo, Vírus e Centúrias, cada uma participou com duas canções. O sucesso deste álbum no *underground* foi tão grande que a loja investiu numa segunda coletânea. *S.P. Metal II* (1985) com outros quatro grupos: Santuário, Abutre, Performances e Korzus. Nas duas edições, todas as canções são cantadas em português.

O split Ultimatum (1985) uniu duas bandas cariocas que cantavam em português. O lado A ficou reservado ao Metalmorphose, enquanto o lado B, à Dorsal Atlântica. Foram feitas apenas 500 cópias com a capa em preto e branco devido ao baixo custo de impressão. A Dorsal Atlântica conseguiu notoriedade e teve uma carreira longa com

¹² Exceto da banda Ulster, que não permitiu que lançassem sua música devido a baixa qualidade da gravação do material.

¹³ Somente em 1984 foi lançado o primeiro disco exclusivo de uma banda de *punk rock*. O álbum *Crucificados pelo sistema*, da banda paulista Ratos De Porão, dezesseis músicas, seis horas de estúdio e teve mil cópias lançadas pelo selo da loja *Punk Rock*.

¹⁴ Loja tradicional de discos localizada na galeria do rock no centro de São Paulo.

mais discos lançados, sendo alguns por gravadoras menores e até gravados no exterior, além de participar de festivais importantes e fazer turnês pelo Brasil e fora. Já o *Metalmorphose* não foi tão bem-sucedido só conseguindo gravar um disco exclusivo em 2012.

Ainda em 1985, o selo da loja mineira Cogumelo lançou mil cópias do *split Bestial Devastation/Século XX*, que dava espaço a duas bandas: no lado A três músicas em português do quinteto Overdose, e do lado B, cinco faixas em inglês do Sepultura. Overdose era a mais popular e respeitada banda de Belo Horizonte, contava com bons músicos e lembrava o Iron Maiden em diversos aspectos como: melodia, presença de palco, roupas etc. Do outro lado, estava o Sepultura, o grupo mais jovem e mais pesado da cena mineira. Após esse *split*, o Overdose lançou mais seis discos, todos em inglês, sendo o último em 1995. Já o Sepultura chegou ao patamar de uma das grandes bandas de *metal* do mundo (RUÍDO, 2009; CAVALERA, 2013).

Essa prática de produção independente – reunindo várias bandas para arrecadar fundos, divulgar o movimento e difundir uma cena – foi popularizada pelo *punk* e logo adotada pelo *metal*.

Considerações finais

Acreditamos que o movimento *punk* e a cena *metal* não copiavam aquilo que acontecia nos Estados Unidos ou na Europa, mas organizavam uma tradução de sentidos e adaptações de processos de produção a partir da própria realidade. Não foi uma versão “abrasileirada”, mas sim uma versão brasileira que traduziu dificuldades encontradas no país para as músicas, para a estética do movimento *punk* e da cena *metal*.

As práticas do *faça você mesmo*, baseadas em ideais anarquistas de autogestão e autoprodução cultural, lançaram luz sobre um processo que parecia impossível para os garotos da periferia. Quem mal podia consumir cultura, agora estava produzindo a sua própria, passaram de público a produtores, gravando músicas, vendendo discos, e participando da maior parte processo de suas obras.

Deixaram registros que não tinham apenas interesses mercadológicos, desafiaram a ordem da moda, da indústria fonográfica, da mídia impressa tradicional etc. O controle sobre a própria produção cultural foi uma forma alternativa ao que o *underground* brasileiro se opõe, ampliando as fronteiras culturais da periferia.

O *underground punk* e *metal* brasileiro são cada vez mais pautados pela ética do *faça você mesmo*. As bandas novas conseguem gravar discos, fazer camisetas, adesivos, chaveiros, canecas, *bottons* e todo tipo de *merchandising*, organizam e participam de discos, *splits*, coletâneas, turnês, shows e festivais pelo mundo de forma independente em uma grande rede que foi estabelecida nos anos 1980, com a troca de cartas, *fanzines* e exportando os discos iniciais da cena local para uma grande rede *underground* global (GUERRA; STRAW, 2017).

Tudo isso só se tornou possível por que bandas como Inocentes, Cólera, Ratos De Porão, Dorsal Atlântica, Overdose e Sepultura, deram os primeiros passos, ao lado de agitadores culturais como Kid Vinil, Antônio Bivar, Luiz Calanca e lojas e selos como *Woodstock*, Cogumelo e Baratos & Afins.

Referências bibliográficas

BARCINSKI, A. **João Gordo**: viva la vida tosca. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JR., J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: In: **Anais**. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), Brasília, 2006, p. 1-14.

CAVALERA, M. **My bloody roots**: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

FERNANDES, A. W. G. R. Das formas de narrar o cotidiano nos Fanzines Punk 1980-1990. **Imagário!** n. 1, p. 5-23, out. 2011. Disponível em: <http://www.memorialhqpb.org/ebooks/imaginario-01-05/imaginario-1.pdf#page=5>. Acesso em: 23/08/2020.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2015.

GUERRA, P.; STRAW, W. I Wanna be your punk: O universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas undergrounds. In: GUERRA, P. **Cadernos de arte e antropologia**. v. 5, n. 1, p. 5-16, 2017.

KELLNER, D. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LANCINA, J. L. En La Roca, el *hardcore* es cultura: las prácticas DIY y la construcción de una identidad local. In: GUERRA, P. **Cadernos de arte e antropologia**. v. 5, n. 1, p. 37-52, 2017.

LOTMAN, Y. **Universe of the mind**: a semiotic theory of culture. London: Tauri, 1990.

O'HARA, C. **A filosofia do punk**: mais do que barulho. São Paulo: Radical Livros, 2005.

PAIVA, M. R. **Meninos em fúria**: e o som que mudou a música para sempre. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

FERREIRA, J. P. **Cultura das bordas**: edição, comunicação, leitura. São Paulo: Ateliê, 2012.

POPPOF, M. **This means war**: the sunset years of the NWOBHM. Toronto: Power Chord Press, 2015.

SILVA, J. L. da. **O heavy metal na revista Rock Brigade**: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

VARGAS, H.; QUADROS SOUZA, R. M. Representações visuais do punk paulista em capas de disco. In: **Anais**. XIII Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura (EPECOM), Sorocaba, 2019, p. 554-573.

WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **Cultura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

Referências audiovisuais

ARIEL – sempre pelas ruas. Direção Marcelo Apezzato. São Paulo: Luto Filmes, 2016 (124 min.).

BOTINADA: A origem do punk no Brasil. Direção Gastão Moreira. São Paulo: Toro Production Company, 2006 (75 min.).

GUERRILHA – a trajetória do Dorsal Atlântica. Direção Alexander Aguiar e Frederico Neto. Rio de Janeiro: Sangue produções, 2016 (74 min.).

GUIDABLE: a verdadeira história do Ratos de Porão. Direção Fernando Rick. São Paulo: Black Vomit, 2008 (120 min.).

RUÍDO das minas: a origem do heavy metal em Belo Horizonte. Direção: Filipe Sartoreto. Belo Horizonte: UFMG, 2009 (83 min.).