

Universidade de Évora
Departamento de Sociologia

Mestrado em Sociologia

Área de especialização: Poder & Sistemas Políticos

**MARGINALIDADES JUVENIS NO LIMIAR DO SÉCULO XXI:
PODER, MERCADO, SUBVERSÃO & CONFLITO**

Dissertação de Mestrado Apresentada por:
Miguel António Maia Pereira Marques da Silva

Orientador:
Professor Doutor: Silvério Rocha Cunha

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”.

Évora
2006

Universidade de Évora
Departamento de Sociologia

Mestrado em Sociologia

Área de especialização: Poder & Sistemas Políticos

**MARGINALIDADES JUVENIS NO LIMIAR DO SÉCULO XXI:
PODER, MERCADO, SUBVERSÃO & CONFLITO**



159 530

Dissertação de Mestrado Apresentada por:
Miguel António Maia Pereira Marques da Silva

Orientador:
Professor Doutor: Silvério Rocha Cunha

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”.

Évora
2006

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”.

Ao meu avô
António Marques da Silva
(1920-1996)

Agradecimentos:

À minha família biológica e a todos os que pela sua amizade e dedicação foram, ao longo dos anos, acrescentando o meu agregado familiar. É um privilégio crescer por entre vocês.

Ao meu orientador e restantes docentes, aos colegas, aos funcionários departamentais, às bandas, aos artistas e a todos que, solicitamente, manifestaram disponibilidade em colaborar com este projecto.

E finalmente, à multidão de gente boa com quem me cruzo esporádica e fortuitamente, pela noite, pelos concertos e pela vida...

A Todos:

Bem Hajam!

RESUMO

Marginalidades Juvenis no Limiar do Século XXI: Poder, Mercado, Subversão & Conflito

Contrariamente à uniformidade que muitos auguraram, as sociedades da *Aldeia Global* parecem ser fragmentárias, assimétricas e heterogéneas, embora subordinadas a uma super-estrutura comum de mercado e de consumo. A divisão global do trabalho diluiu as fronteiras nacionais e identitárias e reorganizou assimetrias. Os centros e as margens, a hegemonia e a subalternidade, a inclusão e a exclusão, definem e/ou são definidas em torno de estruturas económicas, culturais e simbólicas determinantes e determinadas pelo mercado e pelo consumo.

Tal como noutras épocas, a aceitação passiva e pacífica da nova ordem mundial coexiste com a disseminação de discursos de dissidência e identidades subversivas que pretendem subtrair-se ao controlo exercido pelo poder hegemónico.

A música, assim como as definições, símbolos e significados, associadas a determinados grupos sociais marginais, foram, desde a sua origem até à actualidade, constante e progressivamente reinterpretadas, dando corpo a um outro tipo de mudanças porventura menos visíveis.

Partindo de uma herança comum localizada no tempo e no espaço, as identidades e práticas culturais juvenis foram-se redefinindo, fragmentando e/ou aglutinando, incorporando um vasto complexo relacional de negociações, resistência, luta, hegemonia, e subalternidade.

Dos espaços contra-culturais que albergaram as gerações de *Baby-Boomers* proliferou uma linhagem de sub-culturas formadas em torno de padrões comuns de consumo musical que incorporam simultaneamente identidade, marginalidade, insubmissão e revolta, mas que também exibem os condicionalismos e a vulnerabilidade resultantes de um confronto desigual e permanente com os poderes dominantes.

Esta dissertação, realizada no âmbito do curso de Mestrado em Sociologia na área de especialização Poder & Sistemas Políticos, constitui, portanto, uma reflexão crítica que congrega o conhecimento científico adquirido, com elementos recolhidos da experiência pessoal enquanto observador e enquanto fã, objectivando a compreensão da dimensão etnográfica do fenómeno sócio-cultural e identitário, e ambicionando estabelecer o mote para um debate alargado a outros tipos de manifestações culturais contra-hegemónicas, bem como, às relações que estabelecem na dinâmica do poder.

ABSTRACT

Youth Margins in the 21st Century: Power, Market, Subversion & Conflict

Unlike the homogeneity that so many predicted, human societies in the *Global Village* seem to be fragmentary, asymmetric and heterogeneous, even though they are subordinated to a common super structure based on global market and consumption. Labour's global distribution has collapse national and personal boundaries and reorganized the difference categories. Centre and margins, hegemony and dependency, inclusion and exclusion are mainly defined in economical, cultural and symbolic structures established in a global dimension.

Nowadays, as before, the peaceful and passive acceptance of the *new world order* coexists with dissemination of dissent speeches and subversive identities that intend to defy and escape the hegemonic control.

Music, as well as its concepts, symbols and meanings related to some marginal social groups have been reinterpreted embodying other type of mutations perhaps less obvious.

From a common heritage placed in time and space, youth identities and their cultural practices were progressively redefined based on a relational complex involving negotiation, resistance, struggle, hegemony and dependency.

From the counter-cultural spaces that logged the *Baby-Boom* generation sprung a lineage of youth sub-cultures based on common patterns of musical consumption which display identity, insubordination and rebellion, both as vulnerability as a consequence of an unequal and permanent confrontation with the dominant power.

Thus, this essay, realized as a master's dissertation in *Sociology* in the area of specialization *Power & Political Systems*, is a critical approach that combines scientific knowledge along with facts collected from my own experience as an observer and a fan, and it intends to understand the ethnographic dimension of the phenomenon, as well as set the basis to the debate about other types of counter-hegemonic cultural manifestations and their place in worldwide power relations.

ÍNDICE

PRÓLOGO	PÁG. 1
O SUJEITO, O FÃ & O ACADÉMICO	PÁG.7
ANATOMIA DE CORPOS DE CONFLITO:	
• NOSTALGIA TRIBAL	PÁG.28
• ROCK: SUB-CULTURA, MERCADO & SUBVERSÃO	PÁG.35
• O HEAVY METAL	PAG.47
• <i>SEXO (&CORPO)</i>	PAG.50
• <i>DROGAS</i>	PAG.57
• <i>ROCK'N'ROLL DIABÓLICO</i>	PAG.72
MARGINALIDADES NA SOCIEDADE CARCERÁRIA	PAG.85
BIBLIOGRAFIA	PAG.107
BIBLIOGRAFIA DE PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS	PAG.112

PRÓLOGO

A constatação empírica da capacidade humana de produzir e combinar diferentes sons, orgânicos e/ou instrumentais, seria motivo suficiente para reconhecer na música um elemento intrínseco à espécie humana, e, portanto, um objecto indispensável ao exercício da ciência antropológica e social. No entanto, a produção musical extravasa radicalmente a mera concretização funcional de um atributo fisiológico.

Muito embora as relações entre a música e o Homem devam ser devidamente contextualizadas, pode afirmar-se, sem pretensão, que a música vem sendo, desde sempre, um veículo de comunicação privilegiado e a expressão sonora de toda uma panóplia de identidades gregárias de cariz mítico, religioso, étnico, social ou político.

São inúmeras as etnografias do período colonial que atribuem aos rituais musicais, às suas normas e tabus, um papel preponderante na construção cultural do indivíduo e na manutenção da coesão social das sociedades *tradicionais*. São, talvez, mais raros, mas também bastantes, os trabalhos académicos que versam a mesma abordagem às sociedades *complexas* e contemporâneas. A atenção dedicada à música no âmbito das ciências sociais e a disseminação de disciplinas científicas tais como a musicologia, a etnomusicologia ou a musicoterapia evidenciam a premência do tema no seio da comunidade científica e o esmero desta na tentativa de a compreender e utilizar cientificamente.

Em o *Mito e Significado*, **Levi-Strauss**, identifica na linguagem uma origem comum ao mito e à música e enuncia as suas dissemelhanças e complementaridades seminais:

“Se tentarmos entender a relação entre linguagem, mito e música, só o podemos fazer utilizando a linguagem como ponto de partida, podendo-se depois demonstrar que a música, por um lado, e a mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas que ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direcções: a música destaca os aspectos do som já presente na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem. (...) Temos o som e o som tem um significado, e não há significado sem som para o veicular. Na música, é o elemento sonoro que predomina, e no mito é o significado.” (Levi-Strauss, 2000:75-76)

Salienta, no entanto, a génese e consolidação de uma ruptura formal e funcional na percepção e produção musical. O declínio do pensamento mitológico e a ascensão da sociedade de pensamento científico/racional ditaram mudanças irreversíveis na forma e na função da música.

“Na verdade foi só quando o pensamento mitológico, não digo se dissipou ou desapareceu, mas passou para segundo plano no pensamento ocidental da Renascença e do século XVIII, que começaram a aparecer as primeiras novelas, em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia. E foi precisamente por essa altura que testemunhámos o aparecimento dos grandes estilos musicais, característicos do século XVII e, principalmente, dos séculos XVIII e XIX. Foi como se a música mudasse completamente a sua forma tradicional para se apossar da função – função intelectual e emotiva – que o pensamento mitológico abandonou mais ou menos nessa época. Quando falo de música devia, com certeza, qualificar o termo. A música que assumiu a função tradicional da mitologia não é um determinado tipo de música, mas a música tal como surgiu na civilização ocidental, nos primeiros quartéis do século XVII.” (Levi-Strauss, 2000:68-69)

As alterações sofridas ao nível das crenças sociais e da linguagem manifestam-se, inevitável e compreensivelmente, na música. A música e a História herdaram do mito a função de organizar sistemas de significado eficazes na compreensão do mundo e na agregação de indivíduos. Depreende-se, portanto, que empossada da função mitológica, a música tornou-se som e signo, signo e significado, e, de certa forma, passou a garantir ao Homem a *“ilusão, extremamente importante, de que ele pode entender o universo e de que ele entende, de facto, o universo.” (Levi-Strauss, 2000:32)*

Nas sociedades modernas, maioritariamente iletradas, a música transformou-se, progressivamente, num instrumento basilar na produção e disseminação dos signos e significados dos novos mitos e linguagens. Considerando que durante todo este período e até o limiar do século XX, produção e consumo cultural definiam-se em torno dos conceitos de *alta cultura* e *pequena cultura*, poder-se-ia dizer que a música sonorizava a pretensa unidade das populações internacionalizadas, hierarquizadas e capitalizadas dos novos espaços sócio-políticos.

Concordo, portanto, que, pelo menos, a partir deste período, a música deixa de ser apenas uma combinação criativa e/ou recreativa, mais ou menos harmónica, de

*sonemas*¹, e assume a função estrutural de produzir, incorporar e disseminar discursos identitários, políticos, sociais e económicos. Mais que a mera concretização das potencialidades e/ou necessidades sensoriais, a música actua ao nível das ambições, dos desejos e valores afectivos². Inevitavelmente, torna-se mais vulnerável à cobiça do poder³.

Analogamente, a vertigem e a violência das contradições do século XX reconhecem-se e ouvem-se na sua música. Nos últimos cem anos as relações entre o poder e a música tornaram-se complexas e conturbadas.

A afirmação dos Impérios Coloniais e a eclosão da primeira grande guerra da era industrial inauguraram a centúria. O período que inclui a Primeira Guerra Mundial, sobretudo, provou ser um momento artisticamente profícuo. Nos anos que precederam o conflito a instrumentalização da música e da arte fez, não só, mas especialmente, da *alta cultura* um monumento sublime à guerra, à pátria e aos seus filhos.

Não obstante, o testemunho do potencial destrutivo que tinha conquistado a humanidade e o *contacto* inter-cultural promovido pela guerra propiciaram o aparecimento de novas correntes conceptuais organizadas entre o niilismo cultural e a transgressão criativa. A definição destas correntes dependia da sua recusa aos cânones normativos de produção e consumo cultural e artístico. Muito embora minoritárias, revelaram-se germinais no estabelecimento dum espaço cultural alternativo e na afirmação da arte como subversão e anomia.

¹ “(...) Os linguistas contemporâneos disseram-nos que os elementos básicos da linguagem são os fonemas – ou seja, aqueles sons que nós incorrectamente representamos por letras -, que em si mesmo não têm qualquer significado, mas são combinados para diferenciar os significados. Pode-se dizer praticamente o mesmo das notas musicais. Uma nota (...) não tem significado em si mesma; é apenas uma nota. É só pela combinação das notas que se pode criar música. Poder-se-ia dizer perfeitamente que, enquanto na linguagem se tem os fonemas como material elementar, na música temos algo que eu poderia chamar ‘sonemas’.” (Levi-Strauss, 2000:74)

² “O século da música barroca situado entre a Renascença e o Classicismo, surge com vigor no século XVII e prossegue século XVIII adentro, atingindo aí seu ponto culminante (...) É próprio da forma barroca uma tendência para a paixão. Em geral, ela anuncia o último estágio de uma longa carreira de estilo, é uma manifestação de envelhecimento... De um modo geral, pode dizer-se, que se afasta do real, do concreto. Tal inquietação está sempre presente lá onde os povos e os indivíduos pressentem obscuramente que não dispõem mais de muito tempo para si... No Barroco unem-se violentos contrastes: uma dor universal que corrói por dentro o indivíduo diante da iminente velhice de uma cultura, mesmo que ele, pessoalmente, tenha um coração alegre... mantém-se firme ao lado de um desejo de usufruir da vida, que é produto da resignação. Ambos, a dor universal e o desejo de usufruir, encontram forçosamente vazão na arte (...).” (Pahlen, 1991:98-99)

³ “Em toda a obra de arte confluem dois factores fundamentais (...): o espírito da época e o estilo da personalidade. (...) Ocasionalmente – começando no século XIX – pode-se acrescentar a esses dois factores um terceiro: o estilo nacional. O artista criador não tem consciência dos dois primeiros factores básicos; o nacional, pelo contrário, intervém às vezes conscientemente.” (Pahlen, 1991:105)

Entretanto, também a moral vitoriana derrocava no hedonismo e na luxúria. Em alguns bares e *cabarets* das grandes cidades da Europa, a euforia pós-guerra dançava-se ao som das músicas introduzidas pelos soldados negros norte-americanos. A heterogeneidade característica do público chocava com o princípio de impermeabilidade social e cultural. Ainda que incipientes, estavam lançadas as bases do que viria a ser a cultura *popular* (*pop*).

Na Europa de Versaïlles, a crise de 1929 e a ascensão dos regimes totalitários exacerbaram na politização da cultura e da arte. A censura purgava a produção e o consumo cultural dos segmentos *decadentes* e *subversivos*. Simultaneamente, as mais recentes inovações científicas e tecnológicas no âmbito da comunicação de massas promoviam odes ao estado, aos regimes e aos seus líderes. O poder político, através da violência repressiva e do controlo dos meios de difusão, garantia a mediação monopolista da produção, disseminação e consumo cultural. Mais que expressão criativa, emancipação simbólica ou intenção comunicativa, a arte e a música deveriam ser instrumentos disciplinares ao serviço do poder vigente. Os totalitarismos subjugarão a arte à propaganda e elevaram-na a níveis nunca antes conhecidos. No entanto, o resultado produzido pela política de repressão foi concomitante à reacção despoletada. A marginalização violenta, o exílio e a clandestinidade redobravão o conteúdo simbólico da cultura contestatária, compensando, de alguma forma, a interdição do acesso aos meios de disseminação cultural.

Os aperfeiçoamentos registados na instrumentalização disciplinar e propagandística da música não se inutilizaram com o final da guerra. Pelo contrário, a sua utilização disseminou-se abrangendo as mais diversas áreas de acção. A princípio no Ocidente e posteriormente no mundo, o desenvolvimento científico e tecnológico, a massificação do consumo e a industrialização da cultura exacerbaram o audiovisual na comunicação de massas, alterando, irreversivelmente, a forma do Homem *entender* o mundo e a si mesmo.

No contexto sócio-económico do pós-guerra as economias musicais ancestrais tornaram-se obsoletas. Aos poderes institucionais, determinantes maioritários da forma e função da música⁴ acrescia-se o poder incomensurável do mercado de consumo. A música, instrumento de manutenção e reprodução social, mas também incontroverso

⁴ “A arte barroca é, em grande parte, obra de encomenda. A Renascença já o fora, e assim o será ainda no Classicismo que se segue. Os artistas são empregados de grandes senhores, da Igreja, de uma instituição. É para eles que os artistas pintam, fazem esculturas, compõem poesias e música. A influência sobre as obras assim surgidas é diversificada e característica.” (Pahlen, 1991:104)

mote e expressão de rebeldia e subversão, revelava-se, igualmente, um rentável negócio no mercado das *sociedades de consumo*.

Na década de 50 a música *Rock* assume-se como a réplica fonográfica da conjuntura e das contradições estruturais, discursivas e formais das *sociedades de abundância*. Emergido da periferia, o *Rock* impôs a redefinição das fronteiras entre *alta cultura* e *pequena cultura* afirmando a sua essência híbrida e marginal. Reunidas as condições necessárias, o novo género musical transcendeu-se e tornou-se a expressão sonora de *bricolages* culturais que, desde então e até ao presente momento, configuram símbolos e significados alternativos que, por sua vez, organizam economias afectivas e identidades de cariz grupal ou comunitário. A um ritmo alucinante a música *rock* dissemina-se e reinventa-se, reflectindo e promovendo as tensões e transformações sociais ocorridas nos últimos sessenta anos⁵.

O colapso dos regimes socialistas, em finais do século XX, marcou o fim de uma época de conflito de ideologias e modelos de organização social. O modelo ocidental, triunfante, apressou-se a ocupar os novos territórios, expandindo a sua abrangência a uma escala global.

Contrariamente à uniformidade que muitos auguraram, as sociedades da *Aldeia Global* parecem ser fragmentárias, assimétricas e heterogéneas, embora subordinadas a uma super-estrutura comum de mercado e de consumo. A divisão global do trabalho diluiu as fronteiras nacionais e identitárias e reorganizou assimetrias. Os centros e as margens, a hegemonia e a subalternidade, a inclusão e a exclusão, definem e/ou são definidas em torno de estruturas económicas, culturais e simbólicas determinantes e determinadas pelo mercado e pelo consumo.

Tal como noutras épocas, a aceitação passiva e pacífica da nova ordem mundial coexiste com a disseminação de discursos de dissidência e identidades subversivas que pretendem subtrair-se ao controlo exercido pelo poder hegemónico.

A música, assim como as definições, símbolos e significados, associadas a determinados grupos sociais marginais, foram, desde a sua origem até à actualidade, constante e progressivamente reinterpretadas, dando corpo a um outro tipo de mudanças porventura menos visíveis.

⁵ “A julgar pelos episódios que tiveram lugar a partir dos anos 50, quase tudo está relacionado com o aparecimento e expansão do rock – o qual pode, até nem ter sido a sua causa ou consequência, mas certamente sempre esteve associado a eles.” (Corrêa, 1989:11)

Partindo de uma herança comum localizada no tempo e no espaço, as identidades e práticas culturais juvenis foram-se redefinindo, fragmentando e/ou aglutinando, incorporando um vasto complexo relacional de negociações, resistência, luta, hegemonia, e subalternidade.

Dos espaços contra-culturais que albergaram as gerações de *Baby-Boomers* proliferou uma linhagem de sub-culturas formadas em torno de padrões comuns de consumo musical que constituem o objecto desta dissertação.

A escolha do objecto em análise surge da tentativa de conciliar as bases teóricas adquiridas ao longo dos últimos anos, com práticas culturais de identidade e expressão corporal por mim experienciadas há ainda mais tempo.

Assumo, despretensiosamente, a tendência deliberada de minimizar a distância epistemológica entre o *sujeito* e *objecto*, pois trata-se dum trabalho acerca de formas culturais e identidades sociais que, voluntária ou coercivamente, se situam à margem da tendência social hegemónica, com as quais me identifiquei e, de certa forma, ainda hoje me identifico⁶. Simultaneamente, minora a crise ética e deontológica inerente à objectivação do semelhante, facilita-me o acesso a bibliografia específica, bem como a todo um universo de elementos recolhidos através da observação participante antes mesmo de a conceber como tal.

⁶ “(...) justamente por serem ‘marginais’, isto é, por não terem acesso pleno aos canais de participação que permitem a um estrato social, numa sociedade complexa, influir nas decisões que afetam o seu próprio destino, é que estes grupos podem ser analisados com sucesso pela antropologia, ciência de certo modo marginal à civilização urbano-industrial.” (Oliven, 1985:10)

O Sujeito, o Fã & o Académico

“Entre a Rua do Four e a de Buci, onde a nossa juventude de todo se perdeu, bebendo copos, podíamos sentir com toda a certeza que nada melhor algum dia faríamos.” (Debord, 1995:36)

A génese da minha relação com a música e a diferença remonta à minha infância e confina-se a uma pequena aldeia do interior rural português nos arredores da cidade de Viseu.

Nessa época, a trindade *Deus, Pátria e Família*, cinzenta e sinistra herança do *Estado Novo*, fazia ainda sentir a sua indelével presença e os alvares da proclamada prosperidade abrilista revolucionária tardavam a chegar a essas latitudes.

Na pequena comunidade, as relações sociais restringiam-se às familiares e/ou vicinais. Parte significativa da população era analfabeta e, da restante, eram poucos os que possuíam mais que a instrução primária. A coesão sócio-cultural sustentava-se numa arreigada moral e religiosidade católica, revigorada por sentimento geral de *tradicional-conservadorismo*. A sobrevivência económica era essencialmente assegurada pelas actividades agro-pecuárias. O quotidiano de árduo trabalho era apenas suspenso durante celebrações periódicas ou sazonais também elas relacionadas com ciclos de produção agrícola e/ou com eventos religiosos. Concomitantemente, o património musical comum evidenciava a preponderância, senão exclusividade, das expressões de raiz tradicional, folclórica e/ou litúrgica.

Os aparelhos de recepção e reprodução sonora, bem como os registos fonográficos sob a forma de fita magnética ou vinil, eram, também, bens extremamente escassos e remanesciam símbolos numa prosperidade que diferenciava os seus proprietários.

A singularidade dos períodos de lazer, a tradição conservadora e a flagrante insuficiência dos recursos técnicos e científicos necessários à comunicação de massas ditavam a manutenção e reprodução dos tradicionais hábitos de consumo musical, adversos às formas massivas de entretenimento mediatizado.

Excepcionalmente, em minha casa existia uma televisão, um velho leitor/gravador de bobinas e um pequeno leitor/gravador de cassetes *Mono*. Todos foram, tardiamente, introduzidos pelos meus pais, pois até então, o velho receptor de rádio – segundo

consta, um dos primeiros em toda a aldeia – supria todas as necessidades mediáticas e de entretenimento dos meus avós.

Talvez pelo acesso privilegiado à cultura mediática, a minha percepção dos contrastes entre a realidade propagandeada e a experiência local evoluiu num crescendo de fascínio e inquietude. O arquétipo de vitalidade, jovialidade, emancipação e realização consumista propagado pelos *media* antagonizava o quotidiano deserdado, sofrido, desencantado e envelhecido, da pequena aldeia de Sangemil no início da década de 80 do século XX.

De certo modo, o consumo de música *pop*⁷ era, portanto, uma atitude subversiva. A marginalidade formal e simbólica da cultura musical *pop*, transformava-a num instrumento eficaz de diferenciação e de afirmação identitária.

A escassez de recursos limitava as minhas opções, mas exacerbava o simbolismo incorporado pela música e estimulava o meu interesse e curiosidade. Cada uma das cassetes herdadas dos meus pais era um fetiche sonoro de identidade e rebeldia, e todas nutriam uma ânsia primordial de insubmissão.

A música *pop* configurava símbolos de uma alternativa, eminentemente, urbana, progressista, coeva, jovem e cosmopolita. O *pop* constituía a expressão fonográfica de uma ideologia simbólica, edificada sobre o inconformismo perante a realidade imposta e o fascínio pelo exótico universo mediatizado. De uma forma algo romântica, dir-se-ia que o *pop* possuía o brilho das luzes da cidade, que ilumina, deslumbra e encandeia as aspirações dos que vivem privados dele.

No início dos anos oitenta, a *democratização* do ensino preparatório e secundário, articulada com uma manifesta carência infraestrutural, impunha a deslocação de contingentes de estudantes das mais diversas proveniências em direcção às cidades onde se situavam as escolas. Sob a retórica do progresso em democracia e equidade, o recinto da Escola Preparatória de Viseu, localizava espaços, corpos e objectos reproduzindo um agregado heterogéneo e hierarquizado, reflexo infanto-juvenil das contradições, assimetrias e antagonismos da sociedade portuguesa de então.

Serão, talvez, poucos os que não sentiram, por alguma vez, o estigma da deslocação. Não obstante os alunos provenientes dos arrabaldes rurais constituíssem uma parcela significativa do total de estudantes, o sucesso da educação estandardizada

⁷ Designação generalista para a música popular de origem anglo-saxónica produzida e disseminada pela indústria musical de entretenimento de massas.

decorria do ensino, aprendizagem e avaliação de um modelo sócio-cultural essencial e deliberadamente nacional, urbano e funcional, estabelecido em consonância com os objectivos políticos para a supressão do atraso que se sentia em relação aos outros países da Europa Ocidental. Portanto, a promoção da urbanização enquanto símbolo de progresso consolidava-se na consciencialização da subalternidade do rural. A periferia, mais que uma coordenada geográfica, estabelecia-se como estatuto de diferenciação social e cultural.

Da revolução de 1974 à adesão à então C.E.E., em 1986, até à queda do muro de Berlim, em 1989, a celeridade das transformações conjunturais transformou toda uma geração em cobaias de sucessivas experiências educativas. No entanto, houve sempre uma certeza. Nós, “os da aldeia”, éramos evidências corpóreas e simbólicas dum Portugal tradicional e arcaico, que se pretendia, através da instrução disciplinar, erradicar a todo o custo. Em determinadas circunstâncias esta situação produzia um sentimento de absoluto desenraizamento e marginalização social. Os deslocados tornavam-se sujeitos híbridos, demasiado urbanos na sua origem mas, simultaneamente, demasiado rurais na cidade de acolhimento.

O desencanto consequente da experiência escolar e urbana revelou-se determinante na evolução dos meus gostos musicais. A vida na cidade consubstanciava o carácter convencional e massivo do entretenimento *pop* subtraindo-lhe o potencial subversivo que exibia no espaço rural. Progressivamente, os símbolos incorporados na música *pop* foram perdendo o seu significado emancipatório e a sua eficácia enquanto instrumento e expressão de diferença e inconformismo.

Algures durante o ano lectivo de 1983/1984 ouvi na íntegra a primeira música genuína e reconhecidamente *Heavy Metal*. Consegui que um colega de turma me emprestasse, em troca dum álbum dos *Beatles*, o *single* dos *AC/DC*, *For Those About Rock....* Muito embora desconhecesse por completo a banda e o conceito de *Heavy Metal*, o grafismo do logótipo, a estética dos músicos e a mística que encarnavam, tornava-os a banda mais polémica e marginal a que algum dia tivera acesso e isso, obviamente, cativava a minha curiosidade.

Até o ano de 1986 o meu conhecimento musical foi sendo gradual e progressivamente acrescentado sem que, no entanto, enveredasse por um género específico de música e, ainda menos, fizesse dele uma opção de vida. Pelo contrário, o círculo de amigos que frequentava proporcionava-me o acesso a músicas de várias bandas dos mais diversos géneros musicais. Este período adquire uma certa relevância

uma vez que foi durante este espaço de tempo que me foram reveladas algumas das referências seminais do *Rock* em geral, e do *Heavy Metal* em particular.

No entanto, a minha iniciação no universo sócio-cultural *Heavy Metal* ocorreu somente nos primeiros anos da segunda metade da década de oitenta. Casualmente, uma cópia do álbum *Caught Somewhere in Time* dos *Iron Maiden* surgiu na posse de um amigo e rapidamente circulou por todos os outros. A sensação das primeiras audições deste álbum foi, simplesmente, indescritível. O *Heavy Metal* anunciava a enfermidade, a hipocrisia e a corrupção social. Celebrando o caos e o hedonismo, instigava a desconstrução da realidade propagandeada, exibindo e celebrando discursos e práticas tradicionalmente monopolizados e manipulados pelas instâncias de poder. Através da arte a exclusão e a margem eram transformados em liberdade e poder.

Por alguns momentos, o desencanto, as crises de adolescência, as contradições e contrariedades quotidianas, transfiguravam-se num registo sonoro explosivo impregnado de poder, energia e puro prazer. O poder de acreditar que, ainda que não os conhecesse e porventura nunca viesse a conhecer, existiam outros no mundo com quem partilhava o desconforto, a insegurança e a desconfiança em relação às convenções sociais, mas sobretudo, que eles possuíam o dom de transformar esse universo emotivo, constrangedor e subalterno em descargas de energia decibélica que proclamavam o poder e as virtudes da dissidência.

Subitamente, o *Heavy Metal* tornou-se a recriação preferencial de um grupo de amigos, um projecto de identidade, uma forma particular de entender o mundo e o Homem, e, sobretudo, uma opção alternativa de vida. Como um vício, a quantidade de informação assimilada era proporcional à ânsia de conhecimento e entrosamento com a subcultura, iniciando um processo que alteraria irreversivelmente a minha percepção, cognição e acção.

É conveniente referir que este período corresponde à fase de fragmentação enunciada por **Deena Weinstein**, em que se definem duas tendências sub-genéricas: o *Lite Metal* e o *Street Metal*. E cedo se concentraram as minhas preferências pelos estilos agregados no conceito de *Street Metal*⁸, um subgénero híbrido, bastardo do *Heavy Metal* e do *Punk*, com predominância dos elementos simbólicos caóticos e destaque dos

⁸ Este conceito abrangente e fragmentário, congrega uma panóplia, virtualmente, infundável de rótulos estilísticos que inclui, entre outros, o *Speed Metal*, o *Thrash Metal*, o *Black Metal*, o *Hardcore*, o *Death Metal*, o *Doom Metal*, o *Grindcore*, o *Gore* ou o *Crust*...Embora possa parecer complicado, toda esta nomenclatura é familiar ao fã e, por vezes, mote de apaixonadas discussões em torno da identificação de determinadas características específicas de uma música ou uma banda.

elementos rítmicos, em detrimento da componente cénica elaborada e dispendiosa característica do seu congénere comercial. A fórmula D.I.Y. (*Do It Yourself*) reinventada pelo *Punk* configurava a recusa da instrumentalização da subcultura e a desmistificação da arte e do quotidiano. O virtuosismo, a destreza e a qualidade musical eram preteridos em prol da atitude, singularidade e autenticidade das bandas de *Street Metal*. Concomitantemente, os fãs eram incitados à mobilização e intervenção artística e social.

Em torno dos segmentos mais extremos da subcultura desenvolveram-se, anos antes da vulgarização da Internet, redes comunicacionais alternativas através das quais fluíam mercadorias e informação suficientes para contraditar a exclusão institucional e manter a ideia de participação activa numa identidade e comunidade afectiva.

Os códigos específicos usados na definição dos diversos estilos podem ter origens estéticas, sonoras ou líricas, e serem personificados por uma banda ou um conjunto delas. No entanto, a partilha de condições sociais e culturais específicas determinava que, também, a origem geográfica das bandas contribuísse para a diferenciação e definição de estilos. Não obstante o *Heavy Metal* ser uma subcultura eminentemente global, os mais proeminentes centros subculturais localizavam-se nos E.U.A. e no continente europeu.

Dos E.U.A. provinham os *Metallica*, os *Megadeth*, os *Slayer*, os *Exodus*, os *Anthrax*, os *Testament*, os *Nuclear Assault*, os *D.R.I.*, os *Trouble*, os *Dark Angel*, os *S.O.D.*, os *Agnostic Front*, os *Possessed* e os *Suicidal Tendencies*... da Grã-bretanha os *Iron Maiden*, os *Motörhead*, os *Venom* e os *Manowar*, da Alemanha os *Kreator*, os *Holy Moses*, os *Running Wild*, os *Warlöck*, os *Accept*, os *Destruction* e os *Sodom*... da Dinamarca *Mercyful Fate* e *King Diamond*... da Suíça os *Celtic Frost*...do Canadá os *VoiVod*, da Noruega os *Bathory*... do Brasil os *Sepultura* e os *Ratos De Porão*, de França os *Trust*... Proporcionalmente ao crescimento da minha fonoteca desenvolvia-se o sentido de identificação e pertença a uma comunidade ideológica e afectiva transnacional que, todavia, exibia a singularidade das suas dimensões locais.

Em Portugal, por essa altura, apesar de contar já com uma considerável e devota legião de fãs, este género, era praticamente, ignorado pelo mercado e, concomitantemente, pelos canais convencionais de comunicação de massas.

O universo audiovisual era, virtualmente, inacessível ao *Heavy Metal*. Obviamente, não existia nenhum programa televisivo temático, os programas de divulgação musical não incluíam este género nas suas listas, o sistema de reprodução

vídeo VHS era ainda uma novidade, e sobretudo, a falta de investimento das empresas discográficas e os elevados custos de produção e difusão audiovisual determinavam a quase inexistência de registos deste género.

Excepcionalmente, algumas das bandas com maior impacto mediático, patrocinadas por companhias fonográficas, possuíam e comercializavam registos audiovisuais de espectáculos ao vivo e/ou compilações de *videoclips* promocionais. Mais vulgarmente, existiam gravações caseiras, usualmente captadas por um amigo ou fã da banda durante os ensaios ou concertos, com imagens não produzidas e não editadas e, quase sempre, de muito fraca qualidade. Ou seja, para generalidade das bandas, a posse e a comercialização de registos audiovisuais era um luxo inacessível.

O panorama radiofónico nacional não era, também, favorável aos sons mais marginais. Contudo, os poucos programas e os poucos radialistas que ousaram contrariar esta conjuntura transformaram-se em referências lendárias na memória colectiva de gerações de *Metalheads* portugueses. Das emissoras de rádio com cobertura nacional apenas a *Rádio Comercial* dedicava espaço da sua programação às tendências menos convencionais. Emitido semanalmente, o programa *Lança-Chamas* da autoria de António Sérgio fidelizou uma numerosa e assídua audiência distribuída por todo o território nacional⁹. A divulgação musical era genialmente complementada com espaços informativos que contextualizavam a produção nacional e estrangeira, por conseguinte, afirmava-se o meio mais acessível e eficiente de acompanhar as novas propostas musicais, bem como, os acontecimentos que marcavam a actualidade subcultural. Diariamente, de segunda a sexta-feira, o *Rock em Stock*, de Luís Filipe Barros com a participação de António Freitas, divulgava a música *Rock* em geral, com particular destaque para as tendências menos extremas, mas que, pelo formato, periodicidade e profissionalismo, constituía uma proposta atractiva para os *Metalheads* portugueses.

Em contrapartida, a liberalização das frequências de rádio ocorrida em meados de 1980 resultara na eclosão de inúmeras rádios amadoras, de cobertura local. Estas foram co-responsáveis pela divulgação e disseminação do género, visto que, com mais ou mesmo profissionalismo, os programas de *Heavy Metal* que algumas incluíam,

⁹ “Nas ondas do éter, António Sérgio vai para o ar aos Sábados à tarde com o célebre *Lança Chamas*. À volta do programa ergue-se imediatamente um pequeno culto, Paulo Fernandes e Gustavo Vidal são dois dos principais impulsionadores. A Comercial tenta cortar o programa por duas vezes, mas é inundado de cartas.” (Jornal *Blitz* 26-12-2000)

subvertiam, da forma possível, a exclusão mediática institucional a que era vetado, e levavam este género a, virtualmente, todos os pontos do país¹⁰.

O mercado editorial nacional *Heavy Metal* era, praticamente, inexistente e a distribuição das edições estrangeiras localizava-se, sobretudo, nas grandes cidades, designadamente, nas *Discotecas Bimotor* em Lisboa e no Porto. No restante território este género permanecia ostracizado e ignorado pelas principais lojas do mercado discográfico. Para um número considerável de fãs, o acesso aos discos e ao *merchandise* impunha a deslocação e mobilidade geográfica.

A ausência de uma imprensa nacional especializada e o atraso na distribuição das publicações internacionais agravavam os entraves à disseminação cultural. Na imprensa generalista o espaço dedicado ao *Heavy Metal* era, manifesta e preponderantemente, escasso, irregular e deturpado. Com excepção do semanário musical *Blitz*, que durante algum tempo incluiu uma secção reservada a este género, de reportagens ocasionais no jornal *Se7e* e, posteriormente, da rubrica semanal do *Cameraman Metálico* no jornal *A Capital*, as referências ao *Heavy Metal* eram, geralmente, pejorativas e, insistentemente, associadas à violência, à toxicod dependência e à delinquência juvenil.

O constrangimento que se fazia sentir nos meios de comunicação *Mainstream* colmatava-se com o desenvolvimento de redes comunicacionais *Underground* que asseguravam a manutenção e o contacto entre os agentes subculturais, assim como, o fluxo de informação e mercadoria.

O *tape-trading*, literalmente, a troca e gravação de registos de fita magnética, era, portanto, uma prática vital para a satisfação da crescente necessidade de conhecer novas bandas, novos álbuns e novos fãs. As trocas realizavam-se, tanto no seio das relações de proximidade, quanto a nível nacional ou mesmo internacional. De todo modo, a alienação de intermediários e mediadores convencionais e o carácter, eminentemente, inter-subjectivo destas redes relacionais, promoviam a consolidação de uma identidade partilhada e uma comunidade afectiva.

As sucessivas gravações, algumas delas captadas de programas de rádio de emissão regional ou nacional, resultavam numa inevitável perda de qualidade de som. No entanto, todos estes condicionalismos não refreavam o ímpeto de participação e de

¹⁰ “É também por volta desta altura que surgem as chamadas rádios piratas, que normalmente tinham programas que divulgavam o metal. Todas as vilas ou cidades tinham pelo menos duas rádios. (...) Cada rádio tinha o seu programa. Geralmente eram feitos por curiosos que rodavam aquilo que era rodado por cá ou a importação ocasional. Com o boom das bandas portuguesas passaram a rodar maquetas de bandas nacionais’.” (Jornal *Blitz* 26-12-2000)

entrosamento no universo subcultural. Pelo contrário, o voluntarismo, a disponibilidade e a clandestinidade, exigidos para superar as contrariedades pareciam reforçar a intensidade passional do investimento subjectivo e, simultaneamente, estimular a imaginação grupal e comunal.

Também a dificuldade que se sentia no acesso aos acessórios estilísticos específicos e ao material promocional, parte integrante dos códigos visuais e estéticos da subcultura, constituía, em si, um apelo à actividade criativa do fã. Recorrentemente, vulgares peças de vestuário tornavam-se telas nas quais os fãs reproduziam artística e meticulosamente os logótipos e/ou as capas dos discos das suas bandas preferidas. Deste modo, a harmoniosa convivência de produtos artesanais e industriais na definição dos códigos visuais reiterava a imprescindibilidade da acção subjectiva na manutenção da subcultura.

No seio destas redes, surgiram as *fanzines*, publicações periódicas com uma qualidade gráfica e textual dúbia, mas que, maioritariamente, eram fruto da genuinidade, espontaneidade, dedicação e devoção dos fãs, e constituíam a imprensa especializada da subcultura¹¹. Geralmente, incluíam entrevistas, informações, notícias e reportagens de concertos, mas, também, um catálogo de gravação e distribuição de vários formatos de registos sonoros, com preços, relativamente, acessíveis. De todas as que entretanto proliferaram, salienta-se pelo seu impacto e pioneirismo, a publicação do *Heavy Metal Zombies Paranoid* cuja lista de *tape-trading* foi responsável pela formação musical de uma significativa percentagem de toda uma geração de fãs.

Em Portugal o movimento *Heavy Metal* tem as suas raízes no *boom* do *Rock Português* dos anos 80. Não tanto pelo seu som, quanto pela influência que exerceram, os *NZZN* e *Róxigénio* são, porventura, as mais ancestrais referências do *Heavy Metal* luso. Apesar de explorar um som nitidamente *Heavy Metal* e de ser cantado em inglês, o álbum *Roxigénio*, editado pela banda homónima no final de 1980, conquistou o espaço radiofónico e conheceu um sucesso relativo. No ano seguinte, formaram-se no Norte os

¹¹ “À medida que surgiam novas bandas e o volume de concertos iam aumentando apareciam também os fã-clubes. (...) Estes clubes eram pontos de encontro de eleição para trocas de informações e gravações. Todos eles tinham anexados uma publicação em formato de fanzine, que ia espalhando as últimas novidades em relação ao que se ia fazendo dentro e fora do país. Pioneiros neste espectro são o *Purgatório do Heavy Metal*, *Defensores da Fé*, (...) *Heavy Metal Zombies Paranoid*, (...) e *Brigada Metal Power*. (...) ‘Em meados de 80 já era fácil arranjar material estrangeiro, até já havia lançamentos mais importantes que eram objecto de edição nacional, o grande mistério eram as bandas nacionais, porque a divulgação em termos radiofónicos era pouca e na televisão nula. Primeiro lia-se qualquer coisa sobre um grupo numa fanzine e só posteriormente é que se conseguia arranjar a muito custo um suporte sonoro. Foi através de publicações como o *Templo do Som Eterno*, *Último Massacre* e a *Legião Metálica* que se descobriram muitas coisas novas.” (Jornal *Blitz*, 26-12-2000)

Mac-Zac, liderados pelos irmãos Barros, os *Xeque-Mate*, *Ferro & Fogo* e os *Jarojupe*, e em Lisboa, na mesma altura, os *Valium*, os *STS Paranoid* e os *Sepulcro*.

Em meados da década, a proliferação exponencial das *rádios pirata*, que na generalidade incluíam programas de *Heavy Metal* na sua grelha de programação, motivou a formação de inúmeras bandas. Nesta altura as dificuldades generalizadas de gravação de um disco impeliam as bandas a gravar *demo-tapes*, maquetas promocionais com um ou mais temas, dependendo da disponibilidade financeira, que eram depois reproduzidas para outras cassetes e distribuídas consoante as possibilidades, os interesses e objectivos da banda. Sobretudo sob este formato, mas também em registos de vinil, no final da década o panorama *Heavy Metal* português era já profícuo e diversificado. Os *Tarântula*, os *V12*, os *Vasco da Gama*, os *Alkataya*, os *Massive Roar*, os *Black Cross*, os *Procyon*, os *Dove*, os *Damage* e os *Web*, os *The Coven*, os *Sacred Sin*, os *Thormentor*, os *Braindead*, e os *RAMP* são apenas alguns ilustres exemplos da *cena lusitana* em finais de 80.

O cartaz reunido em Santo António dos Cavaleiros em 15 de Dezembro de 1984 é considerado o primeiro festival, genuinamente, *Heavy Metal* em Portugal. No entanto, com excepção de algumas salas em Lisboa e Porto que albergavam concertos de bandas mais *pesadas*, a escassez de eventos foi sendo regra geral até finais da década. De igual modo, Portugal era consecutivamente preterido dos roteiros internacionais das digressões de *Heavy Metal*. Embora desde sempre os concertos que reuniam as bandas mais sonantes mobilizassem autênticas peregrinações, a inexperiência crassa dos promotores e espontaneidade da audiência mantiveram-se características distintivas desses anos.

A carência de suporte audiovisual reflectia-se, também, ao nível da aprendizagem dos códigos corporais e gestuais, na medida em que as reacções corporais ao estímulo musical, mais que de um mero exercício mimético higienizante, eram, sobretudo, uma dramatização criativa, espontânea e subjectiva. Ou seja, a falta de informação audiovisual genérica levava a que cada fã estabelecesse a sua própria coreografia de acordo com a sua interpretação das descrições narrativas ou fotográficas a que acedia, com a reacção reflexa e subjectiva ao estímulo sonoro e, na melhor das hipóteses, com o que observava directamente aos seus pares nos poucos eventos a que podia assistir.

Volvidos alguns anos, numa aula do seminário final do curso de antropologia, subordinado ao tema *antropologia da dança*, uma colega exibiu um conjunto de imagens colhidas junto duma turma de infantário dos arredores de Coimbra. Creio que o

objectivo era notar a reacção das crianças quando confrontadas com um estímulo musical e demonstrar as virtudes da musicoterapia. Notei, no entanto, com preocupação, que todas as crianças respondiam numa forma similar aos vários estímulos musicais tentando uma performance algo semelhante à coreografia de uma música que na altura era um caso de enorme sucesso mediático. Observando-se mutuamente executavam, o melhor que sabiam e podiam, a sequência coreográfica da *Macarena*. Comentei nessa altura que a sua performance atestava absolutamente a acção do poder disciplinar, o aperfeiçoamento das técnicas de adestramento dos corpos e das mentes e o seu efeito cada vez mais, massivo e precoce. Como uma resposta *pavloviana*, os seus pequenos corpos reproduziam grosseiramente os ditames numa cultura massificada e mediatizada, ocultando, inclusivamente, as pretensas imperfeições resultantes da sua natureza subjectiva e adoptando voluntariamente uma conduta *normalizada*.

Nesse sentido, o insucesso da normalização imagética e performativa do público luso fazia dos concertos espaços de liberdade criativa em que cada corpo expressava uma maneira particular de sentir a música e as circunstâncias, configurando um bailado caótico e frenético perene de energia libertária. O caos, a vitalidade, a exuberância e genuinidade do público português tornou-se uma lenda geracional.

Inevitavelmente, não eram raras as vezes em que a celebração descambava em violência. Os motivos eram de ordem diversa. Divergências territoriais ou estilísticas, motivos passionais e exibições públicas de virilidade, consumo excessivo de psicotrópicos ou, simplesmente, o acaso, eram, talvez, os mais comuns entre a audiência. Mas, sobretudo, a reputação desordeira e violenta dos *Metalheads* exacerbava a tensão entre o público e as autoridades providenciadas para acompanhar os eventos e, frequentemente, a polícia e/ou as equipas de segurança contratadas evoluíam-se em confrontos, por vezes graves, com elementos do público.

Nas sociedades contemporâneas, o recurso à violência passou a ser privilégio exclusivo dos poderes instituídos. A legislação e a mediatização da violência favoreceram a disseminação mediática de padrões conceptuais universais, afastando-a dos cenários de conflito convencionais. Nesse sentido, as erupções de violência ocorridas durante os ajuntamentos subculturais, podem ser percebidas como traços de uma identidade anómica, na qual, a anomia, mais que uma consequência da mudança, traduz um projecto de dissidência política, afirmação identitária e de ruptura sócio-cultural.

A violência e agressividade latentes não demoviam a assistência aos concertos. Pelo contrário, embora, não seja, nem nunca tenha sido, apologista da violência, creio que a participação e a superação de contextos potencialmente inseguros e conflituais, reafirmava o pendor temerário e audacioso de uma conduta deliberadamente imprudente definida no desafio das normas convencionais de segurança e assepsia. Por outro lado, a fisicalidade do confronto com as autoridades reforçava a coesão grupal e o investimento passional, na medida em que materializava a marginalização e repressão institucional, mas também, a resistência e insubmissão subcultural e identitária.

Assim foi o primeiro concerto de uma banda *pesada* a que assisti. Ainda que muito mais próximos do *Punk* que do *Heavy Metal*, os *Peste & Sida* conseguiram reunir uma considerável audiência, em que se incluíam diversas *tribos urbanas*, bem como noctívagos e curiosos, de toda a zona centro. Naquela noite de 1989 em Viseu a agressividade do *Mosh Pit* e, sobretudo, a estigmatização dos códigos subculturais e a inexperiência dos promotores, seguranças e do próprio público, desencadearam cenas de violência generalizadas que provocaram sucessivas interrupções do concerto e a intervenção policial. Contudo, a fisicalidade da repressão e do conflito, contrariava o carácter mediático, securitário e esterilizado da normalidade propagandística induzindo uma excitação constante que, estimulada pelo som e pelo ambiente, enfatizava o potencial libertário, catártico e extático da experiência, tornando-a única e adictiva.

A falência dos regimes socialistas e o triunfo do neo-liberalismo global em finais de 80 anunciavam o advento de grandes transformações políticas, sócio-culturais e económicas. Num contexto de liberalização dos mercados globais, o liberalismo agressivo dos governos de maioria social-democrata, os subsídios europeus e o aumento da capacidade de endividamento expandiram, inequivocamente, os escaparates de consumo acessíveis aos portugueses.

Em Portugal a primeira metade dos anos 90 assinala, também, uma mudança definitiva no âmbito da produção, difusão e consumo de *Heavy Metal*. No mercado discográfico internacional a tecnologia digital celebrava-se no êxito do novo formato de registo, de alta-fidelidade sonora e baixo custo de produção: o *Compact Disk*.

É também durante este período que surgem em Portugal as primeiras tentativas de estabelecer uma imprensa especializada, editada em português e distribuída atempada e regularmente. Contudo, a instabilidade editorial e o insucesso comercial das primeiras publicações nacionais, seriam só ultrapassados no início da década seguinte com o

surgimento da revista *LOUD!* que, desde 2000, apresenta mensalmente uma tiragem de vinte mil exemplares.

As melhorias generalizadas verificadas no acesso aos meios técnicos de produção e reprodução musical resultaram na proliferação de inúmeros estúdios, editoras e distribuidoras independentes que ampliavam, significativamente, as possibilidades de uma qualquer banda ter o seu trabalho registado e difundido, mas que ainda assim, não supriam as ambições da infinidade de bandas de *Heavy Metal* que surgiram um pouco por todo o mundo.

Em Portugal, a criação da escola de música *Rock'n'School*, e dos estúdios *Rec'n'Roll* ambos geridos pelos irmãos Barros, no Porto, dinamizaram, incontestavelmente, o espectro musical nacional. Estas instituições apadrinharam o aparecimento de bandas como os *W.C. Noise*, *Gangrena*, *Genocide...* e uma série de outras que deram corpo à facção nortenha da segunda geração de *Heavy Metal* nacional. A edição em 1991 do mini-álbum *Thoughts* dos *RAMP* estabelece uma nova etapa na história deste género no nosso país.

Também na década de 90, Portugal entra definitivamente nos roteiros das digressões internacionais. A 17 de Janeiro de 1992, o sobrelotado pavilhão da *Incrível Almadense* assiste a um concerto memorável, soberbamente captado pela objectiva do *Cameraman Metálico*, que junta no mesmo cartaz os locais *Procyon* e os brasileiros *Ratos de Porão*. Em Maio do mesmo ano, o já mítico pavilhão *Dramático de Cascais*, recebeu os conterrâneos *Sepultura*, suportados pelos ingleses *Fudge Tunnel* e os portugueses *Ramp* e inaugurou um período caracterizado pela oferta, relativamente, regular de concertos de *Heavy Metal* em Portugal.

Predominantemente, as datas portuguesas das digressões internacionais de bandas de renome na subcultura *Heavy Metal* permaneciam agendadas para Lisboa e para Porto, no entanto, com mais ou menos condições logísticas e/ou acústicas assiste-se, nesta altura, ao proliferar de concertos, festivais e concursos um pouco por todo o país. Os fãs portugueses são então confrontados com uma crescente oferta, incomparavelmente, mais vasta e descentralizada de ocasiões de reunião e celebração grupal e identitária. O incremento da oferta não diminuía o entusiasmo do público que, pelo menos aos cartazes mais sonantes, afluía numerosa e dedicadamente como sempre fizera até então. Sob o sol escaldante do dia 16 de Junho de 1993, os *Metallica*, banda com uma imensa horda de admiradores lusitanos, apoiados pelos *The Cult* e *Suicidal Tendencies* realizam um concerto apoteótico no estádio *José de Alvalade* perante cerca

de 65.000 fãs extasiados fazendo história tornando-se o concerto do género com mais assistência até então, e um dos maiores realizados em Portugal.

Contudo, nem só de grandes eventos vive o *Heavy Metal*. Em Viseu, cidade tradicionalmente hostil a tendências mais alternativas, o número de fãs era reduzido, e regra geral, partilhavam entre si, mais que a melomania, relações de proximidade e amizade. Este contexto debilitava o arreigado sentimento sectário *tribal* e permitia agregar elementos de várias *tribos* que comungavam na dissidência do corpo social *normal*. *Punks*, *Gothics*, *Rockers*, *Hardcore Skaters* e, claro, *Metalheads* coexistiam confinados a umas quantas tabernas e bares da cidade que, não obstante não pertencerem ao *apparatus* subcultural, delimitavam o espaço físico e social disponível. Nestas circunstâncias surgiu a primeira banda assumidamente *Heavy Metal* visense.

Muito embora impossibilitado de participar como músico, por falta de disponibilidade e sobretudo, por não possuir e não saber tocar nenhum instrumento musical, estabeleci, desde a sua fase germinal, uma relação bastante próxima com a banda e com os seus elementos. Objectivamente, a minha colaboração com o projecto reduzia-se à produção lírica, no entanto, esse pormenor não me coibiu de, os acompanhar sempre que possível, durante toda a sua carreira musical, cumprindo funções de *Roadie*, *Manager* ou o que quer que fosse necessário para obter um desconto no ingresso ou algumas senhas de cerveja a título gratuito. De todo modo, a associação aos *Monstrous Child*, que posteriormente se chamariam *Shiver*, permitiu-me um contacto directo e, de certa forma, privilegiado com o circuito *Underground* nacional da década de 1990.

Frequentemente, a ânsia de tocar, de mostrar a arte e o trabalho, da diversão do convívio entre pares, numa situação social e infraestrutural adversa, subalternizavam outras questões, prioritárias noutros âmbitos genéricos. Questões remuneratórias e condições de actuação resultavam geralmente de combinações apalavradas pelos agentes envolvidos e nem sempre eram cumpridas. A este nível, o pagamento da banda era, geralmente, calculado de forma a custear o investimento financeiro efectuado no transporte dos seus elementos, instrumentos e material sonoro. No entanto, as despesas de transporte e/ou estadia excediam, recorrentemente, a remuneração obtida.

Contudo, mais que um investimento financeiro, um concerto implicava um esforço pessoal significativo. A inviabilidade económica da actividade musical e a impossibilidade de viver exclusivamente da música ditava que, praticamente, todos os elementos de bandas de *Heavy Metal* tivessem outras ocupações profissionais e/ou

académicas. A harmonização das disponibilidades individuais e as datas de concertos era uma tarefa laboriosa e nem sempre possível. Conheço, pessoalmente, um caso exemplar de dois elementos de uma banda que, para poderem realizar um concerto a cerca de 150 quilómetros de distância, após esgotarem todas as outras possibilidades legais, optaram por dar sangue para usufruírem de um dia de dispensa do trabalho na empresa empregadora.

Todavia, a expectativa de um bom concerto, mais que a ambição de carisma, compensava a adversidade e impelia as bandas a aceitar qualquer proposta. Consequentemente, entre o profissionalismo e a ganância dos promotores, a experiência e o amadorismo dos técnicos, o companheirismo e as divergências entre bandas, a aclamação e a apatia, a presença e ausência de público, uma actuação *ao vivo* permanecia uma imensa incógnita até à hora do espectáculo.

A experiência com os *Shiver* reforçou a minha crença na dificuldade em enunciar leis gerais aplicadas ao universo *Heavy Metal*. Contrariando as expectativas, por vezes, das bandas mais reputadas, algumas com contrato discográfico, surgiam as atitudes mais humildes e solidárias, não se coibindo de conviver com o público ou mesmo disponibilizar técnicos e material a outras bandas mais carenciadas ou com problemas de última hora. Por outro lado, outras, praticamente desconhecidas, insistiam em manter uma postura arrogante e arrivista, caricaturando grosseiramente a imagem de *Rockstar* chegando, inclusivamente, a sabotar a actuação dos congéneres.

Para uma banda e a sua comitiva qualquer participação em concertos e festivais era uma ocasião intensa e única que, além de promover o trabalho e avaliar o seu impacto por entre o público, permitia conviver *in loco* com o melhor e pior que o *Heavy Metal* oferecia. De todo modo, os mecanismos compensatórios despoletados pelas convicções pessoais e colectivas saldavam, quase sempre, positivamente a experiência. Entre Viseu, Coimbra, Porto, Ílhavo, Felgueiras, Penafiel, Mirandela, Vigo... os *Shiver* partilharam os palcos com *Tarântula*, *Ramp*, *Moonspell*, *Sacred Sin*, *Disafected*, *Agonizing Terror*, *Holocausto Canibal*, *Kormoss*, *The Temple*, *Sadist*... e tantas outras que, não obstante serem menos reconhecidas, foram igualmente vitais para a manutenção e o desenvolvimento da subcultura em Portugal.

O ingresso no ensino superior levou-me a Coimbra no ano de 1991. Sem grande tradição no âmbito do *Heavy Metal*, em Coimbra predominavam as *tribos Rockabilly* e *Punk*. No entanto, por intermédio da *R.U.C.* (Rádio Universidade de Coimbra) e, essencialmente, do voluntarismo de determinados elementos, dos quais se destacam

Nuno *Ferros* e os colaboradores do *Rock'n'Cave*, foi possível manter activo um prolífero circuito musical independente, alternativo ao conformismo reprodutivo e ao marasmo universitário. Durante alguns anos, o parque de estacionamento situado na cave de Departamento de Química da Universidade de Coimbra estabeleceu-se como o palco preferencial do *Underground* conimbricense. Entre muitas outras, por lá passaram *RAMP*, *Moonspell*, *Hate Over Grown*, *Booby Trap*, *DK Hard Jazz*, *Katacumba*, *Primitive Reason*, *Shiver*, *Tara Perdida*, *Mata-Ratos*, *Crise Total*, *Dorsal Atlântica*...

Os clientes habituais podiam ser classificados entre dois grupos maioritários: os que estavam porque gostavam, e os que não podiam estar em mais lado nenhum. À primeira vista, a precariedade logística e técnica poderia augurar maus resultados, no entanto, geralmente, o empenho dos artistas e a dedicação do público, compensavam as dificuldades materiais e propiciavam excelentes performances, bem como, um convívio absolutamente caótico e extático.

Situado numa cave e construído com outros propósitos específicos, o local adquiria uma dimensão extremamente simbólica. O acesso acontecia através de uma rampa com um acentuado declive em sentido descendente. Os tons de tijoleira do chão, e do primário que revestia a complexa rede de condutas que serviam os andares superiores, ensombrados pela inexistência de janelas e pela desproporção entre área horizontal e a altura, conferiam uma tonalidade avermelhada e lúgubre que ocupava todo o espaço. O fumo dos cigarros e dos *charros* consumidos compulsivamente durante a noite misturava-se com os gases de escape acumulados durante o dia, criando uma atmosfera, permanentemente, pesada e insalubre. Os aromas adocicados do tabaco e da *cannabis*, o acre dos desperdícios de cerveja, os odores corporais, os perfumes e cosméticos e o cheiro intenso dos dejectos e vômito que exalava a única e ínfima instalação sanitária existente no local, o monóxido e dióxido de carbono dos gases de combustão dos motores dos automóveis definiam um mosaico odorífero pungente e característico.

A descida à Cave das Químicas era uma descida aos infernos. Ao cair da noite, o parque de estacionamento, transformava-se num espaço liminar e anómico, definido na inobservância das regras convencionais e na suspensão do quotidiano. Como se as carências infra-estruturais significassem a ausência do autoritarismo repressivo do poder e da sociedade convencional. O caos, a insalubridade, a insegurança e a repulsa, celebravam a dissidência das normas regulamentares de convivência e a *Cave* convertia-se num espaço preferencial de diversão e entretenimento mas também de inter-

subjectividade, de excessos e subversão, despertando tensões gregárias, ilicitudes e cumplicidades. Para uma geração de conimbricenses a liberdade e a libertinagem incorporadas neste espaço tornavam-no mais atractivo que o amplo conjunto de infra-estruturas hoteleiras oferecidas pela cidade e pela academia.

O início dos anos 90 foi, também, marcado pelo retumbante sucesso comercial do *Grunge*. Caracterizado por uma abordagem musical simplista e rude, e uma atitude inspirada pelo *Punk*, o som originário das editoras independentes de Seattle depressa invadiu os espaços musicais privilegiados, promovendo, por afinidade, a redescoberta do *Rock* e seus congéneres. Inexplicavelmente, apesar de proclamar uma filosofia eminentemente auto-destrutiva, auto-comiserativa e depressiva, o *Grunge* foi poupado ao estigma que recaía sobre outras descendências roqueiras. A imediata apropriação do estilo pelo sistema da moda e pela indústria musical resultou na disseminação mundial de um formato estilizado de uma juventude tão *radical e irreverente*, quão efémera e inócua. De todo modo, pelo facto de incorporar elementos visuais e sonoros afins, este género foi responsável pela popularização mediática dalguns dos códigos essenciais comuns da cultura *Rock*. Progressivamente, as grandes empresas discográficas, tradicionalmente hostis aos estilos mais extremos, foram incluindo bandas de outros géneros de *Rock*, incluindo o *Heavy Metal*, nos seus catálogos. Lentamente, os estilos mais extremos do *Heavy Metal* emergiam da obscuridade e invadiam o espaço público de representação de identidades, manifestando a sua presença em âmbitos que até então lhe eram interditos.

A *democratização* do acesso aos meios de comunicação de massas teve, no entanto, um efeito perverso na subcultura. Os novos fãs já não eram compelidos a frequentar os tradicionais ambientes subculturais e a construção da sua identidade dependia, não apenas das relações proximais e inter-subjectivas, mas também dum fluxo permanente de estímulos massificados, mediatizados, mediados e comercializados.

Simultaneamente, à medida que uns sucumbiam aos poderes instituídos e se tornavam, de alguma forma, populares, outros estilos reafirmavam a sua dissidência extremando posições e reiterando a sua incompatibilidade com as convenções sociais e a cultura de massas. O exacerbo da negatividade simbólica torna-se o elemento fundamental, em torno do qual se definem o *Thrash Metal*, o *Death Metal*, o *Grind Core* e o *Black Metal*. Nestes estilos, a cacofonia sonora e escatologia lírica e cénica reduzem-lhes as possibilidades de cooptação, permitindo-lhes, deste modo, manterem-

se fiéis aos princípios fundamentais do *Heavy Metal*: a autenticidade, a honestidade e a autonomia.

Progressivamente, os códigos estéticos, sonoros e visuais do *Heavy Metal* transvazaram a subcultura original e ocuparam os escaparates de consumo quotidiano. Se por um lado o acesso à produção e distribuição de registos fonográficos foi inequivocamente facilitado, por outro lado, os códigos simbólicos e éticos da subcultura resultaram consideravelmente debilitados.

A proliferação de editoras, distribuidoras e bandas deixou de depender apenas da abnegação, do engenho e dedicação dos fãs e passou a processar-se, também, de modo profissional e industrial, cumprindo com objectivos estritamente economicistas e corporativos. Simultaneamente, proliferou a indústria dedicada à comodificação dos códigos visuais e estéticos do *Heavy Metal*.

A característica exuberância capilar deixou de significar o compromisso com a subcultura e tornou-se mais um acessório da indústria da moda. No seio das classes sociais mais favorecidas, o corte e a manutenção dos cabelos inspirados no universo *Rock* em geral, tornou-se uma opção estilística extremamente dispendiosa e, portanto, ostensiva, sobretudo, da prosperidade do seu possuidor. Também a indumentária, outrora exclusiva dos fãs, expressão codificada da sua apreciação e dedicação à subcultura e identidade tribal, tornou-se produto de uma actividade profissional especializada e invadiu os vários níveis das hierarquias de consumo, inspirando colecções de alta-costura e, simultaneamente, estimulando a contrafacção. As *T-shirts* e as *Tour-shirts* surgiam tanto nas passerelles de estilistas consagrados, quanto nas bancas dos vendedores ambulantes num qualquer recinto de feiras populares.

Musical e esteticamente, a disseminação massificada do *Heavy Metal* saldou-se num impressionante acréscimo da oferta e do número de consumidores com repercussões óbvias em termos da qualidade do produto final. As regras de competitividade industrial impunham o permanente aperfeiçoamento das propriedades do objecto de consumo. As contingências impostas pelo tradicional estrangimento financeiro não se verificavam a este nível. Portanto, não é, de todo, surpreendente que o *Heavy Metal* se tenha desenvolvido no sentido da variedade, do aprimoramento e da profissionalização das técnicas de composição e execução musical. Em contrapartida, a fronteira entre a originalidade e o comercialismo tornou-se ténue, permanecendo, até hoje, mote de acaloradas discussões entre fãs e consumidores.

Embora precedido das duas primeiras edições do festival *SBSR* em Lisboa, o renascimento do festival de *Vilar de Mouros* em 1996 estabeleceu uma nova fase na oferta e consumo de eventos musicais no nosso país. Subitamente, a oferta de espectáculos musicais foi acrescida de uma sobeja lista de eventos de grande dimensão, com cartazes abrangentes e genericamente heterogéneos, localizados fora dos perímetros urbanos e agendados para os meses de Verão. Consequente e inevitavelmente, o *Heavy Metal* foi sendo integrado nos conteúdos programáticos dos festivais, e os *Headbangers* foram forçados a conviver com as multidões de festivaleiros e veraneantes. A especificidade dos espaços subculturais *Heavy Metal* diluía-se na filosofia heterodoxa dos festivais e o *fã* era, mais uma vez, afastado dos contextos tradicionais de produção e consumo subcultural.

A dimensão dos eventos e a afluência de público atraíram o investimento de grandes companhias empresariais. Mais que o entretenimento, a recriação ou a partilha inter-subjectiva, os festivais tornaram-se espaços ideais para a promoção de produtos de consumo massificado e obtenção de receitas chorudas. Apesar dos elementos formais do *Heavy Metal* serem facilmente identificáveis nos palcos e na audiência destes eventos, os antagonismos entre estes e os concertos especificamente subculturais são, por demais, óbvios.

Os festivais de Verão subtraíram o carácter amador e excepcional dos concertos, e transformaram os espectáculos de música *ao vivo* numa rotina sazonal e programática, profissionalmente realizada e corporativamente patrocinada. O controlo institucional das ocasiões rituais de suspensão do quotidiano modela as transformações individuais no sentido da reprodução social. À semelhança das cerimónias bacanais, a tolerância de comportamentos anómicos em espaços e tempos estipulados pelo poder, tendem a compensar e revigorar o autoritarismo quotidiano. *Sexo, Drogas e Rock'n'Roll* deixou de ser um mote de existência e um estilo de vida e tornou-se um objecto de turismo cultural e mercadoria de consumo efémero.

A exuberância dos corpos caóticos foi amplamente substituída por coreografias sincopadas e miméticas que intentam reproduzir o universo imagético do consumo e recreação musical difundido pelos *media*.

As substâncias inebriantes remanescem omnipresentes nestes eventos, no entanto, a sua função e o seu significado foram sendo adequadamente redefinidos. A elevada procura de substâncias ilícitas e o clima de permissividade generalizado exacerba o potencial comercial das drogas e converte os festivais em oportunidades singulares de

negócio. A concepção preponderantemente comercial da psicotropia constitui, de certa forma, um embargo à função sociabilizante e cerimonial do consumo.

Simultaneamente, as campanhas institucionais de combate ao consumo de drogas apresentam alternativas lícitas, saudáveis e igualmente *radicais* de embriaguez. E nos festivais é cada vez mais frequente a psicotropia *tradicional* coexistir com uma panóplia de infra-estruturas de desportos *radicais* que se propõem alienar os jovens da toxicod dependência oferecendo-lhes a mais recente e mais salubre substância inebriante: a adrenalina.

Cada vez mais, as drogas são objecto de consumo e propriedade privada destinadas a suprir as necessidades de consumo individuais, mais que a proporcionar a partilha e a comunhão cerimonial, ideológica ou afectiva.

A efemeridade dos festivais corporiza-se na proliferação de áreas destinadas à manipulação estética corporal não definitiva. Equipas de cabeleireiros e *Body Painters*, mais ou menos profissionais, comprometem-se em marcar os corpos de acordo com as exigências estéticas do evento sem que, no entanto, estas marcas signifiquem um compromisso irreversível. A duração do evento dita, em regra, a longevidade do investimento estético corporal. De agentes culturais, os indivíduos tornam-se então actores de uma dramaturgia de consumo¹².

Em 1996 a transferência para o curso de licenciatura em Antropologia assinalou o fim de uma passagem frustrada pela Engenharia Civil e estabeleceu uma nova etapa na minha relação com a música, a cultura e as sociedades humanas.

Aos meus olhos, o novo curso assomava-se de algum modo similar ao *Rock*. A escassez de carreiras profissionais no âmbito da Antropologia tornava-a, de alguma forma, também marginal, resguardando-a dos condicionalismos institucionais e contratuais inerentes à proletarização da ciência. Nesse sentido, em contextos sócio-culturais profundamente assimétricos e económica e politicamente determinados, o conhecimento gerado do desejo antropológico de conhecer e compreender a diversidade

¹² "(...) É precisamente esse género de ditadura do gosto, (...) que nos leva a reflectir sobre o sujeito de um processo de transformação e consumo do qual fazemos parte. Tal sujeito, ao encarnar o papel de principal decisor nesse processo, culmina por exercer uma influência sem precedentes sobre as audiências. Ele é o agente ou o actor, num ciclo de mercado que obrigatoriamente passa pela criação artística e é digerido pelos gabinetes de planeamento e vendas dos produtos que se integram. Agente, enquanto elemento decisivo para que a recriação atinja o consumidor, identificando-se com ele. Actor, enquanto encenador do que foi planeado, medido, recriado e produzido para identificar-se com as fantasias do consumidor. E fantasia é o melhor termo a ser empregado, numa constatação de que tudo tem sido utilizado no sentido de que o objectivo seja alcançado. Esse objectivo diz respeito ao desejo de possuir (...)." (Corrêa, 1989:70-71)



humana preservava um potencial excepcionalmente subversivo e libertário. Concomitantemente, a percepção e interpretação antropológica da realidade amiúde confronta o discurso propagandístico hegemónico, despoletando, outras tantas vezes, a reacção dos poderes dominantes.

O estudo das Ciências Sociais e Humanas revelou-me não apenas os discursos, métodos e técnicas científicas mas, também, o conflito latente que historicamente opõe a aquisição de conhecimento à sua instrumentalização política. A meu ver, a assumpção dos equívocos do passado colonial da Antropologia reflectia, não a falência da ciência, mas, essencialmente, o anacronismo imposto pelo desejo institucional de cristalizar as culturas e as sociedades humanas estruturalmente subalternas, ignorando as profundas transformações a que eram sujeitas aquando da sua inclusão num sistema político e económico global.

Progressivamente, a tomada de consciência dessa dinâmica imposta por um poder exterior e hostil, num esforço de assimilação e domesticação da diversidade, despoletava a curiosidade científica em relação às transformações observadas no seio de outras margens que não apenas as do colonialismo. Á semelhança das sociedades *tradicionais*, a subcultura *Rock* parecia predestinada à espoliação da sua singularidade e a tornar-se um objecto de consumo cultural, sob a forma recreativa, académica, museológica ou turística.

Destarte, o recurso aos discursos, métodos e técnicas das Ciências Sociais e Humanas na compreensão das transformações subculturais que vinha observando enquanto fã, pareceu-me tão legítimo, quanto pertinente. Concomitantemente, a observação participante e a participação observante, que surgira antes como uma contingência subcultural, adquiriu em mim um novo significado.

Todavia, embora a componente empírica represente uma parte significativa desta dissertação, esta é também concebida à luz do modelo formal, porquanto intenta fundamentar as observações empíricas em modelos teóricos específicos pressupostamente legítimos, racionais e científicos, obtidos através de pesquisa bibliográfica e documental.

Ainda que o objecto em análise imponha uma forte componente interdisciplinar, este trabalho aproxima-se dum estilo inscrito na etnografia convencional em cujo o investigador escolhe por entre alternativas conceptuais e julgamentos de valor para desafiar a investigação, a política e outras formas de actividade humana, promovendo

objectivos emancipatórios, consciencialização, ou mesmo a transformação social. Está, portanto, próximo da definição de Etnografia Crítica. (Cresswell, J. W., 1994)

Portanto, de nenhum modo esta dissertação pretende ser uma tese conclusiva e/ou definitiva, um romance autobiográfico, um acto de contrição ou um exercício existencialista. Antes, constitui uma reflexão crítica que congrega o conhecimento científico adquirido, com elementos recolhidos da experiência pessoal enquanto fã, com o intuito da compreensão da dimensão etnográfica do fenómeno sócio-cultural e identitário, e a ambição de estabelecer o mote para o debate alargado a outros tipos de manifestações culturais contra-hegemónicas, bem como, às relações que estabelecem com os poderes vigentes.

Anatomia de Corpos do Conflito

NOSTALGIA TRIBAL

“Diversos vocábulos, tais como ‘selvagem’, ‘feroz’ ou ‘bárbaro’, têm sido empregues amíúde para referir comportamentos violentos, rudes, brutais, cruéis, destruidores e agressivos. Ironicamente, tais expressões têm sido usadas com frequência por autores europeus para falar de povos não europeus com costumes diferentes, tendo estes por isso (por força dessa diferença) sido chamados de ‘selvagens’ e ‘ferozes’. A ironia provém do facto de poucas ou nenhuma sociedades à face da terra terem sido tão ávaras, cruéis, violentas e agressivas como as de certas populações europeias.” (Forbes, 1998:45)

Nas sociedades pré-industriais as fronteiras territoriais constituíam um elemento fundamental da gramática que regravava a cultura e identidade dos grupos sociais. As fronteiras físicas circunscreviam um espaço de pertença apartando-o simbolicamente dos espaços exteriores. Complementarmente, o reconhecimento das semelhanças internas e o terror e hostilidade despoletados pelo alheio e exterior, sustentavam a produção cultural, a imaginação identitária e a coesão interna das comunidades humanas. Os limites dos sujeitos eram, portanto, preponderante e dicotomicamente projectados sobre as proximidades imediatas dos espaços que constituíam o seu ambiente.

Progressivamente, o espaço foi perdendo sentido e funcionalidade simbólica na exacta medida em que a expansão da comunicação e do mercado ditava a deterioração e permeabilidade das fronteiras territoriais. O fluxo incessante de mercadorias, informação e cultura de todas as proveniências invadiu os lugares mais remotos e isolados e alterou avassaladoramente as formas tradicionais de construção identitária.

Confundindo a *exterioridade* com a *interioridade*, o fenómeno, que poderia designar-se “*esvaziamento cultural do lugar*”¹³, promoveu o alheamento do espaço subjectivo. Ou seja, paradoxalmente, por vezes, o que era próximo e/ou *próprio* do

¹³ “(...) el sujeto (...) se extiende y se alarga: se relaciona con lo exterior, actúa fuera de su ámbito específico y llega a pensarse a sí mismo en los términos de un sujeto cuasiuniversal. Su identidad, desde este punto de vista, ya no tiene localización geográfica reducida. (...) Se pierde, entonces, el sentido cultural del espacio-lugar y es sustituido por un espacio abstracto, neutral, homogéneo que, por principio - en la medida en que no se subordina al sujeto - sólo le sirve de ámbito por el cual circular, sin ofrecerle referentes de identidad. A este fenómeno lo podemos denominar vaciamiento cultural del lugar.” (Costa et al., 1996:29)

sujeito assomava-se-lhe tão estranho e alheio que induzia o desconforto e inadaptação. Este sentimento de vazio social propiciou a redefinição simbólica das fronteiras identitárias no sentido de erigir a *diferença* no seio do grupo de pertença¹⁴.

Paralelamente, o isolamento individual e nuclear decorrente da instauração do paradigma individualista moderno reflecte-se, de igual modo, nas estratégias identitárias contemporâneas. A crescente complexidade e dimensão das sociedades modernas simplificava-se na exultação do indivíduo. Mais que uma via para a autonomia crítica, o reducionismo individualista encerrava uma fórmula utilitária e disciplinar de programação cultural dos sujeitos *deslocalizados*, provendo-os de uma receita psicológica que lhes permitia relacionarem-se com êxito com os novos espaços gerados.

A longo prazo, no entanto, a fórmula instrumental descambou na atomização e isolamento dos sujeitos e dos seus núcleos familiares. Este isolamento, físico e mental converteu-se num entrave danoso aos impulsos gregários e às tendências comunitárias inatas¹⁵, promovendo a angústia e frustração dos sujeitos. As sociedades pós-modernas, cada vez mais abstractas e isolacionistas, foram perdendo capacidade de coesão e promoveram a emergência de grupos sociais que, reagindo à falência hiperbólica do paradigma moderno, reinventaram laços ancestrais de identidade e sociabilidade. Metafórica e convencionalmente denominadas *tribos urbanas*, estes grupos preconizam sociabilidades dissidentes, exibem comportamentos anómicos, e têm vindo, progressivamente a conquistar um espaço próprio no âmbito da representação pública de identidades¹⁶.

Contraditando o paradigma individualista, as tribos urbanas promovem sentimento colectivo, grupal e comunitário. Designadamente, potenciam as pulsões gregárias e associativas do sujeito, defendendo interesses, pressupostamente, comuns,

¹⁴ “Muitas culturas juvenis contemporâneas são caracterizadas por identidades transterritoriais. Embora os espaços identitários das interações próximas não sejam de menosprezar, a clássica definição sócio-espacial da identidade, referida a territórios particulares, necessita de ser complementada com uma definição sócio-comunicacional da identidade que, aliás, é promovida pelas indústrias culturais, nomeadamente através dos mass media.” (Blass, Pais, 2004:29)

¹⁵ “Un urbanismo caótico, hostil e irracional, y unas comunicaciones masivas en las que al sujeto es sólo un número y un índice de gregarización han levantado nuevas barreras entre los sujetos. (...) Éntrese en los nuevos hogares: dominados por la televisión o por medios que desconcentran par la charla y la tertulia, para el intercambio de experiencias... En resumen, muy pocas oportunidades para un contacto social gratificante. (...) ‘la gente circula cada vez más, pero las personas se encuentran cada vez menos.’” (Costa et al., 1996:31)

¹⁶ “(...) tribo é um elemento de composição de palavras que exprime a ideia de atrito (do grego tribé), isto é a resistência de corpos que se opõem quando se confrontam. Esta dimensão de resistência grupal, substantivamente ligada à ideia de atrito, encontra-se presente no fenómeno das tribos urbanas. (...) De facto, a designação de ‘tribo juvenil’ é usada para traduzir sociabilidades juvenis que pautam vivências consideradas ‘desestruturadas’, contestatárias, subversivas.” (Blass, Pais, 2004:14)

estreitam vínculos gregários baseados em valores específicos e definem um ambiente propício à partilha de experiências rituais que geram e consolidam o sentimento de pertença a uma unidade de ordem superior. (Costa *et al.*, 1996:27)

Embora se manifestem sob diversas formas partilham traços culturais comuns fundados numa premissa autonómica, reivindicativa da dissociação dum grupo social mais amplo¹⁷. Nos processos que regem a produção das *alternativas tribais*, a auto-marginalização, a vitalidade rebelde e o gosto pelo *disfarce* adquirem especial relevância.

Em sociedades que privilegiam a mediatização imagética, a acesso ao espaço público de representações é vital¹⁸. A adopção dum *máscara* autêntica, fixa, codificável, reconhecida e reconhecível, que, simultaneamente, permita exercer acções discordantes com as normas estéticas, morais e sociais vigentes é um factor determinante para o estabelecimento da operacionalidade das *tribos* e da singularidade de cada uma delas.

Cada *disfarce* reifica, veicula, e distingue a respectiva alternativa *tribal*. É também através dele que o controlo hegemónico das representações públicas de identidade é afrontado. Ainda que temporariamente, o *disfarce* subtrai as *tribos* à normalização, estilização e *comodificação* identitária, e legitima a anomia¹⁹. Simultaneamente, a exibição pública de identidades que recusam a ditadura do *bom, bonito e correcto*, promove a tensão, a controvérsia e a auto-marginalização, e confere uma maior intensidade passional à opção *tribal*.

A latência ou erupção deste tipo de fenómenos no seio das sociedades contemporâneas dependem, obviamente, de uma complexa série de sinergias e convergências que incluem acontecimentos relacionados com a estrutura política e económica, mas também factores gerais potenciais impulsionadores de comportamentos do tipo *tribal*.

¹⁷ “Por outras palavras, as ‘tribos’ geram um sentimento de pertença que assegura marcos conviviais que são garante de afirmações identitárias. Por isso, nas chamadas ‘tribos’ encontramos manifestações de resistência à adversidade, mas também vínculos de sociabilidade e de integração social.” (Blass, Pais, 2004: 18)

¹⁸ “Quando muitos jovens, na sua gíria corrente, valorizam o que observam ou o que se passa falando em ‘ganda cena’, sugerem que usam o espaço público para se colocarem em cena, não porque simplesmente existem, mas para que possam existir, isto é, para se fazerem querer que pertencem a um sedimento identitário.” (Blass, Pais, 2004:18)

¹⁹ “É por esta razão que as tribos podem ser tipificadas como exemplos de *communitas*, (...) isto é, como corpos de vínculos sociais que se produzem em condições de liminaridade, de indeterminação, de carência de referentes, de quem vive entre as fases de ‘separação’ e de ‘agregação’ de um rito de passagem.” (Blass, Pais, 2004:18)

O colectivo de investigadores constituído por **Costa, Pérez Tornero e Tropea** sustenta que, muito embora os processos de tribalização juvenil não sejam alheios à estrutura económica e à estratificação social, a sua especificidade e dinâmica são profundamente interclassistas, pois resultam, predominantemente, da interacção de classes e grupos sociais. Peremptoriamente, a sua compreensão e interpretação extravasam a perspectiva estrutural-funcionalista abrangendo, sobretudo, o contexto afectivo e psico-social promovido pela aglomeração metropolitana contemporânea.

De um modo geral, durante os períodos de grandes transformações, a crise de valores, decorrente da caducidade dos velhos valores e da inexistência ou fragilidade dos novos, propicia a eclosão de manifestações anómicas, cujas principais características são a liminaridade, a ausência de regras, inobservância das leis e a transgressão libertária. Particularmente, nas céleres transformações que vêm ocorrendo desde a segunda metade do século XX podem identificar-se algumas das raízes deste fenómeno.

“Na nossa sociedade ocidental a modernidade é a grande responsável pelo triunfo do indivíduo, verdadeiro rei mimado por todos os aparatos oficiais da sociedade tanto no âmbito político (os direitos do indivíduo) no filosófico (a racionalidade do indivíduo) e sobretudo no económico que consagra o mercado como ambiente onde esse indivíduo se transformou, no decorrer dos últimos séculos, num sujeito de desejos e necessidades contínuas cuja satisfação persegue irremediavelmente.” (tradução livre: **Costa et al., 1996:40**) Para a definitiva transformação do sujeito em indivíduo, a infinidade da oferta de bens materiais e culturais, difundidos mediática e massivamente, representa um imenso contributo. A indução da perspectiva de realização pessoal pelo consumo exacerba o sentimento de soberania e autonomia individual e, concomitantemente, debilita as relações pessoais, promovendo a indiferença pelo *outro* e o colapso do amparo tradicionalmente proporcionado pelo grupo. O paradoxo das consequências surge quando a euforia consumista mediática é confrontada com a crescente ansiedade e vulnerabilidade do indivíduo.

Face à expansão irracional das cidades, a manutenção da eficiência e funcionalidade urbanística impôs uma crescente complexidade do tecido social urbano organizado em múltiplas actividades especializadas e simultâneas. A imensurabilidade urbana, nas suas dimensões físicas e ideológicas, permite à maioria dos cidadãos apenas um vislumbre parcial e fragmentário dos territórios e das funções da cidade, coibindo-os numa perspectiva geral, afastando-os, portanto, do sentido de colectividade.

Consequentemente, a frustração e insegurança metropolitanas promovem a proliferação de formações sociais que, pela sua simplicidade, restaurem a confiança e a compreensão em relação ao grupo de pertença²⁰.

Nas sociedades também definidas pelas leis de um mercado hostil de feroz competitividade empresarial, mais que a rapidez, persegue-se a aceleração das transformações, ou seja, o incremento exponencial da velocidade da sucessão dos acontecimentos. *“Esta aceleração é um facto notável. A informação que o indivíduo processa, por experiência própria ou através dos meios de comunicação, é cada vez maior e mais fugaz: passa mais rapidamente. As mudanças produzem-se (...) a um ritmo mais acelerado e na generalidade, a nossa consciência não conhece repouso nem pausa. Isto traduz-se na procura de uma maior intensidade e o aproveitamento cada vez maior e frenético das ofertas (consumistas) do escaparate social.”* (tradução livre: Costa et al., 1996:43)

A vertiginosa metamorfose de estímulos e símbolos articulada com o incremento exponencial da intensidade e do ritmo vivencial tem um efeito adverso, sobretudo, no seio da juventude²¹. Por um lado, desperta a suspeição daqueles que, embora possuam os meios de acesso aos produtos de consumo, vêem neste processo um instrumento de alienação e regulação social, e, portanto, um atentado à sua autonomia. Por outro lado instiga a raiva e a frustração dos que, acedendo ao escaparate social, sabem que nunca possuirão os meios de acesso aos produtos. Confrontados com um quotidiano fugaz e fragmentário, e com o desfasamento entre a oferta e o acesso ao consumo, uma minoria indiscreta de jovens reage *ancorando-se* a configurações sócio-culturais, ideológicas e afectivas, deliberada e projectadamente, estáveis e autênticas.

Apesar da optimização e disseminação dos meios e canais de comunicação, esta não se traduziu num aumento da afectividade dos contactos interpessoais. Pelo contrário, a mediatização e virtualização das comunicações estabeleceu a primazia do

²⁰ *“Se repudia, sobre todo, el pensamiento complejo. Poco importa, entonces, que el modelo a seguir sea un grupo musical, unas melenas, unos pantalones anchísimos o unas botas militares reforzadas. Lo importante es identificarse para ser reconocido, tener algunas ideas claras y ciertas señas identidad que oponer al vértigo de la complejidad.”* (Costa et al., 1996:42-43)

²¹ *“El culto mítico a la juventud dentro de la cultura de masas (...) postula al joven como el individuo mejor dotado para aprovechar el ritmo vertiginoso de nuestra cultura: quien es capaz de más energía y, en consecuencia, de adquirir la experiencia más intensa. Por otro, paradójicamente, no deja de celebrarse la idea – ya clásica – de lo que más pronto pasa es la juventud, como si la forma del soporte – el joven – tuviera que adecuarse a su propia sustancia. Se trata de un mito que, por lo peral, además de euforizar a los jóvenes, contenta y pacifica al mundo de los adultos, ya que, a través de él, éstos alcanzan a considerar a la juventud como un período fugaz e intrascendente al que no hay que dar demasiada importancia. Pero es también un mito que empuja a la juventud a endurecerse y aumentar su dosis de combatividad y rebeldía (...).”* (Costa et al., 1996: 43)

imagético e do racional em detrimento do físico e do emocional, danificando consideravelmente a sociabilização desenvolvida nos contactos de proximidade. O afastamento produzido é avultado pela mediatização massiva de uma cultura *asséptica*, que dissemina o *outro* como um foco latente de contaminação, violência e temor, reduzindo as relações de proximidade ao mínimo imprescindível e proclamando o isolamento individual como medida profilática.

Paralelamente, a estrutura social metropolitana favorece a sociabilização, convenientemente, normalizada e regulamentada em agrupamentos contratuais definidos na estrutura económica, quase sempre, desprovidos do potencial lúdico, emotivo e dionisíaco. Quotidianamente, estas formas determinam as relações laborais tanto quanto as ocasiões e as formas de lazer. A dissidência da norma social é estigmatizada, e é extremamente difícil preservar a diferença sem que esta seja sinónimo de subalternização social.

A normalização modelar do comportamento subjectivo depende, hoje, mais da sedução que da coerção. A genealogia do poder evoluiu no sentido do desenvolvimento dum complexo dispositivo disciplinar que, mediando as relações entre actores sociais, determina os desejos e aspirações dos sujeitos suprimindo-lhes a vontade e o pensamento crítico. Confrontadas com a disseminação mediática e exponencial da sua própria imagem, as massas interiorizam modelos auto-regulados e os indivíduos transformam-se em corpos orgânicos da anatomia sistémica de poder assimétrico. A predominância do universo dramático e imagético sobre o material reflecte-se, também, ao nível das relações sociais que, desta forma se tornam eminentemente superficiais, performativas e mediáticas. O corpo e, sobretudo, a sua aparência transformam-se num espaço privilegiado de inscrição e exibição de identidade, bem como, um eficiente veículo comunicacional. Enquadrado num modelo de racionalidade *pan-óptica*, em que a omnividência constitui uma espécie de imperativo categórico, a assumpção da estética visual como expressão simbólica e corpórea da existência exacerba o uso do *disfarce* enquanto estratégia discursiva e identitária.

Sumariamente, a exaustão dos discursos propagandísticos, o défice afectivo e o isolamento hiperindividualista constituem, fundamentos incontroversos para a eclosão de reacções sociais gregárias e comunitárias de tipo *tribal*, que reorganizam o potencial de sociabilidade dos sujeitos numa alternativa à cultura oficial dominante.

Contrapondo-se à contratualidade e instrumentalidade das relações sociais e ao cunho racional/empresarial que determina as comunidades contemporâneas, as *tribos*

restituem o sentido à existência, fundamentando-se na intensidade passional dos contactos emotivos da partilha de actividades e atitudes entre os seus membros. O poder vertical e abstracto e a racionalidade organicista são preteridos em prol da horizontalidade e transversalidade relacional e da vitalidade da experiência e da acção. A sociabilidade tribal rejeita o ditado individualista, impondo uma opção empática às relações inter-subjectivas que, por sua vez, são justificadas pelo ambiente que proporcionam, mais que por meios ou objectivos específicos.

As agregações *tribais* ancestrais constituem, portanto, uma proposta dionisíaca de partilha de espaços e momentos, de proximidade e fisicalidade, e de comunitarismo afectivo e emocional pretendendo, desta forma, contrariar a desagregação imposta pelo poder, restaurando o sentimento de pertença e existência delapidado ao longo do processo civilizacional. O descrédito no futuro e no presente impele a reinvenção do passado na busca da sociabilidade perdida.

Muito embora, o ímpeto gregário adquira diversas expressões no âmbito da representação pública de identidades, a música “*transformou-se num dos elementos centrais de culturas juvenis, assumindo o duplo estatuto de suporte de redes de relação e interacção e de símbolo partilhado, capaz de identificar grupos e de os distinguir face à comunidade envolvente.*” (Abreu, 2000:137)

Particularmente, a música *Rock* revelou-se uma das mais eficazes e visíveis manifestações culturais de sucessivas gerações de jovens empenhados na afirmação da dissidência, na reinvenção da cultura e na recusa da ordem dominante. A história do *Rock*, da sua emergência à actualidade, evidencia o exercício de identidade e sociabilidade grupal juvenil, revela o modo como a sociedade em geral se apresenta aos jovens e se relaciona com eles e, simultaneamente, corporiza uma anatomia de poder que articula centro e margens num exercício permanente de reprodução da desigualdade.

ROCK: SUB-CULTURA, MERCADO & SUBVERSÃO

Dos espaços subalternos estabelecidos ao longo da experiência colonial e nacional norte-americana emergiram os sons e os ritmos que estão na origem da música *Rock*. As comunidades afro-descendentes, impedidas pelo poder escravagista de expressar as suas tradicionais identidades musicais, foram, progressivamente, assimilando os instrumentos e os sons dos colonos europeus, com os quais partilhavam as condições de ruralidade e pobreza²².

Os novos géneros musicais celebravam a unicidade social espiritual e emocional dos negros americanos expressando a inquietude da diáspora, as agruras da servidão e a ânsia de sublevação libertária. Muito embora, o recurso aos *meios* de produção europeus tornasse o resultado mais acessível à população branca, permitia que a música negra se restabelecesse como um dos pilares fundamentais da identidade e cultura afro-americana.

O desenvolvimento industrial promovido pelas duas Guerras Mundiais, e a consequente urbanização e proletarização das populações rurais, impôs a coexistência, ainda que regulamentada, de brancos e negros, de pobres e ricos. Nos guetos e nos bairros operários o *Rythm and Blues* e o *Country* transgrediam o discurso musical dominante e estimulavam a imaginário identitário marginal²³.

Assumindo a estrutura social como um produto da estrutura económica, e o conjunto de relações sociais como o conjunto de relações de propriedade e produção,

²² “Ainda assim, remotamente, as raízes mais profundas desse género, como não poderia deixar de ser, estão na África. Quando os primeiros negros chegaram aos Estados Unidos, entre outras coisas que lhes impôs o regime de servidão escrava, uma dizia respeito à música. Eles foram terminantemente proibidos de continuar usando seus tambores africanos. Com isso, acabaram assimilando instrumentos locais. O blues, principalmente este, teve origem na assimilação gradativa desses instrumentos. Não se pode deixar de lado nessa origem a incorporação dos géneros rurais, produto de uma prática musical também importada de outro continente. No caso, a Europa. Os pioneiros, quase todos ingleses ou irlandeses – sem esquecer os franceses que se fizeram no Sul dos Estados Unidos – contribuíram significativamente para a geração de uma música rural branca americana.” (Corrêa, 1989:51)

²³ “Os géneros Blues e Country, originários de regiões pobres como Memphis e Mississipi, caracterizados por letras faladas e ritmos espontâneos, começaram a ser divulgados nacionalmente. Cultivados naquela parte dos Estados Unidos desde a Guerra da Secessão, sempre abordaram temas como o jogo, bebidas, droga, sexo, corrupção etc... Com esses géneros tais temas começaram a ganhar os centros urbanos, valorizando o que antes era apenas ritmo e dança de negro, de periferia, de roça, de caipira, essas coisas... Essa foi a época do surgimento e apogeu de B.B. King, Lloyd Price, Muddy Water e Fats Domino, por exemplo.” (Corrêa, 1989:44)

Stuart Hall, afirma existir, concomitantemente, uma dialéctica cultural, onde as culturas específicas de cada classe se confrontam em relações de dominação e subordinação. Por conseguinte, a produção de configurações culturais alternativas é, simultaneamente, expressão da identidade marginal e reacção política contestatária à ordem económica, social e cultural hegemónica.

De facto, ainda que numa fase germinal, a disseminação destes géneros musicais realizava-se, predominantemente, num contexto de relações de proximidade sócio-economicamente determinadas. Logo em 1945 surgiram as primeiras casas e estações de rádio especializadas em música negra, todavia, a política de *segregação racial* que sucedera à escravatura logrou manter uma certa impermeabilidade cultural, confinando estes estilos às comunidades que os produziam. (Corrêa, 1989)

A incorporação de configurações culturais, simbólicas e afectivas, adequadas à experiência quotidiana da subalternidade, constituía uma afronta à hegemonia cultural e reforçava o carácter, eminentemente instrumental, ideológico e político do novo género musical resultante da fusão criativa da música negra com a música folclórica rural de origem europeia: o *Rock and Roll*²⁴.

Mais que meramente etnográfica, musical ou *racial*, a herança negra, manifestava-se, sobretudo, em termos simbólicos. O *preto* antagoniza o *branco* nas operações binárias simples que estruturam a mitologia hegemónica ocidental, por conseguinte, define um espaço simbólico de negatividade, caos e anomia. O *Rock and Roll*, incorporava esses espaços e usava-os de forma criativa, provocativa e recreativa na redefinição de conceitos, afectos e desejos. Indubitavelmente, todo este potencial atraiu sujeitos que, independentemente da cor da pele, partilhavam o descontentamento e a ânsia de emancipação.

²⁴ “(...) a característica principal (nr: do rock) ressaltada e a todo o momento lembrada pela maior parte dos que se dedicam a este assunto diz respeito a uma ruptura com todos os géneros precedentes, não só do ponto de vista de quem faz a música mas, inclusive, de quem a toca e de quem a ouve. (...) Podemos definir rock como o género de música pelo qual se estabelece um limite de confronto com os padrões sonoros convencionais, mediante o preenchimento de todas as extensões possíveis entre forma e conteúdo, pela proposta de ruptura do tradicional, do usual e daquilo que pode vir a ser estabelecido, bem como de todos os discursos auxiliares e não necessariamente sonoros. O que significa dizer que o rock tem muito que ver com rebeldia. Daí talvez porque todos os seus representantes (do lado principalmente dos autores e interpretes) ostentam a marca da juventude. Uma juventude descomprometida com tradições, valores estáveis, padrões e moldes permanentes da música, do mundo ou da vida. Enquanto os demais géneros musicais circunscrevem-se ao centro da criação, respaldados nessas tradições, valores, moldes e padrões, o rock caracteriza-se por ser um género de periferia e tem sobretudo nos movimentos sociais de protesto o seu principal veículo de difusão. Quer dizer: ele serve de linguagem a esses movimentos, enquanto os movimentos o difundem pelo mundo.” (Corrêa, 1989:38-39)

Paralelamente, a ignorância e o desconhecimento fomentados pela exclusão das expressões culturais subalternas dos canais difusores hegemônicos proporcionavam a propagação de mitos repletos de exotismo, depravação, indigência e transgressão que, por sua vez, estimulavam a curiosidade da juventude branca norte-americana cada vez mais inquieta e ávida de consumo e sensações²⁵.

O hiato na experiência social produzido pela guerra promovera os jovens a uma categoria social diferente detentora de hábitos e valores sociais diferentes daqueles dos seus antecessores. Se por um lado estas diferenças corporizavam a fatalidade do progresso e da renovação, por outro lado concentravam uma permanente potencial ameaça à estabilidade e reprodução social. Nas *sociedades de abundância*, a juventude adquiria, portanto, um estatuto dual e ambíguo. Ícone de vitalidade e pujança social cristalizava o desejo convencional de progresso reprodutivo. No entanto, a assumpção da possibilidade de *desvio* da potência concentrada, investia-a de símbolos anômicos e estimulava desconfiança e o receio do poder sênior.

A garantia de reprodução social e da manutenção das economias de poder impunha, por conseguinte, o *adestramento* desta numerosa parcela populacional, economicamente emancipada, social e culturalmente distinta e potencialmente insubordinada.

Nesse sentido, a escolarização da juventude representava um progresso considerável da abrangência e eficácia dos processos de controlo e regulação social, bem como, a garantia de supressão das necessidades associadas às novas tecnologias e aos novos métodos de produção. Em contrapartida, a *democratização* do ensino e a reformulação da estratégia educativa, nomeadamente, através da institucionalização de escolas organizadas de acordo com as classes etárias, da universalização da escolarização secundária e da expansão do ensino superior, reificavam a autonomia cultural, social e identitária dos jovens, discriminando o seu capital cultural e, sobretudo, agregando-os entre si e segregando-os dos restantes membros da sociedade.

²⁵ “An affection for black music, found in mid-1950s American teenagers and in early 1960s British youth was not merely a taste for the inherent features of the music. It also included the delineated aspect of the music’s ‘black’ association, with its connotations of rebellion. Youth was attracted to black music in part because of the myth of the ‘negro’ who was seen to be unrepressed, specially sexually – a ‘natural man’. Prior to rock and roll, trad jazz in the United Kingdom also worked to fuse blackness with rebellion: ‘For young whites... it served as suitable vehicle for musical protest because its relative musical simplicity and its atavism offended their elders, as did its racial connections, and these shocking factors could be reinforced by the myth of the red light origins of New Orleans jazz and the less mythical association with gangster speakeasies of the prohibitions era’.” (Weinstein, 2000:111)

No seio de uma juventude desejosa de romper com as convenções, o *Rock and Roll* surgia como um instrumento relativamente simples e acessível e, extremamente eficaz na veiculação, afirmação e exibição de uma identidade jovem, independente, emancipada e irreverente.

Nesta época, a proliferação de versões (*covers*) de autores negros cantadas e tocadas por músicos brancos, muitas das vezes alterando as letras originais e fazendo-as mais acessíveis ao público branco, contribuiu definitivamente para a disseminação massiva deste género musical²⁶. A estreia do programa '*Rock and Roll Party*', do *disc-jockey* e publicitário de Chicago Alen Freed, em 1952, é assumida como um marco simbólico no processo de popularização do *Rock and Roll*. (Corrêa, 1989)

A música tornou-se um elemento cultural e relacional de tal forma importante que, de acordo com **Lawrence Grossberg**, promoveu e sustentou o surgimento de novas formas culturais, entre as quais destaca o que designa por *cultura rock*²⁷. Admitindo os determinismos conjunturais e sociais²⁸, este autor acrescenta outros que, de igual modo, se revelaram seminais ao contexto de produção e reprodução destas formas de diferenciação cultural²⁹.

A retórica do progresso, adulta e hegemónica, perdera as capacidades de produzir significado no seio das camadas mais jovens. A herança histórica e a evolução social perderam gradualmente o seu sentido à medida que a juventude deixava de acreditar que as suas vidas seriam melhores do que as dos seus progenitores. Sob o paradigma da mudança e da fragmentação, o passado e o futuro tornaram-se irrelevantes e colapsaram no presente. As hierarquias de desejo hegemónicas não se ajustavam à fragmentação da realidade e à certeza da mudança.

²⁶ "Bill Halley e Pat Boone foram os responsáveis pelo facto da juventude branca (que teve ampliado o seu poder aquisitivo no pós-guerra) adquirir, cada vez mais, os milhares de discos de rock que se passaram a produzir em massa." (Corrêa, 1989:44)

²⁷ "Rock and roll structures the space within which desire is invested and pleasures are produced. It is thus immediately implicated in relations of power and a politics of pleasure." (Grossberg, 1997:31)

²⁸ "The dominant moments of this postwar context have been widely described: the effects of the war and the holocaust on the generation of parents; economic prosperity and optimism; the threat of total annihilation (the atomic bomb); the cold war MacCarthyism, with the resulting political apathy and repression; the rise of suburbia with its inherent valorization of repetition; the development of late capitalism (consumption society), with its increasingly sophisticated technology for the rationalization and control of everyday life; the proliferation of mass media and advertising techniques and the emergence of an aesthetic of images; the attempt and ultimate inability to deal with the fact of the baby boom; the continuation of an ideology of individuality, progress, and communication (the American Dream); and, (...), an increasingly receding threshold of the shocking." (Grossberg, 1997:33)

²⁹ "The fact that particular forms of rock and roll and even perhaps rock and roll in general, have specific class roots does not necessarily say anything about its reception and social effects in particular contexts." (Grossberg, 1997:33)

A relação do *Rock* com o desejo e prazer define a diferença entre o *nós* e os *outros* numa, aparentemente, permanente ruptura. Esta ruptura é acompanhada pela produção de *alianças afectivas* alternativas que confrontam o controle hegemónico do desejo.

O complexo cultural *Rock* organiza afectivamente a vida quotidiana de acordo com três eixos que se intersectam: a juventude como diferença – a diferença social entre gerações é inscrita no campo fenomenológico das relações sociais; o prazer do corpo – o corpo é o espaço em que o prazer é reconstruído, e o desejo, potencialmente, redireccionado; o paradigma pós-moderno – a estrutura da incerteza e da fragmentação, inscrita no campo da História e do significado.

A operacionalidade discursiva da cultura *Rock* é garantida por práticas de *encapsulamento*, *excorporação* e *reversão*: o *encapsulamento* é talvez o processo mais óbvio. O *Rock* constrói a sua identidade e história sustentando-se de diferentes complexos culturais, como tal, não é totalmente exterior, nem totalmente incorporado na cultura dominante. Os seus fãs são acolhidos, não necessariamente pela produção de uma identidade positiva, mas sim pela diferença que constituem; a *excorporação* é o processo através do qual o *Rock* constrói a diferença, reproduzindo o *mesmo* como *diferente*. A cultura *Rock* utiliza o universo de constrangimentos e contradições experienciadas transformando-o num universo de imediatismo e de prazer³⁰. Objectos, sons, estilos, práticas e ideias são desprovidos do significado que possuem dentro do discurso hegemónico da cultura dominante para, através do *Rock*, serem reinseridos em alianças afectivas de diferenciação e resistência. O ambíguo complexo cultural *Rock*, desconstrói a oposição clássica entre normalidade e alteridade pela *excorporação* dos significados de ambas; a *reversão* acontece no processo de *excorporação*, e modifica os investimentos afectivos de práticas e significados³¹. (Grossberg, 1997)

O *Rock* não é, portanto, uma rejeição absoluta da cultura dominante, nem uma negociação utópica das estruturas de poder. Essencialmente, este mito pós-moderno delimita um espaço semiológico onde pares antitéticos são ressignificados, confrontados

³⁰ "(...) Unable to reject, control, or even conceptualize this postmodern reality, it becomes both the source of oppression and the object/context of celebration and fun. Repelled and angered by the boredom (repetitiveness), meaninglessness, and dehumanization of the contemporary world, youth celebrates these very conditions in its leisure." (Grossberg, 1997:37)

³¹ "Rock and roll does not turn anger, boredom despair, and so one into pleasure. Rather it turns the material basis of such experiences (repetition, noise, anonymity, etc.) into the occasion for pleasure." (Grossberg, 1997:80)

e unificados, investindo o seu público de uma identidade própria e empossando-o do poder de se *entender* a si e ao universo³².

O carácter eminentemente mediático e a capacidade de organizar sistemas de significado alternativos e de promover a renovação, exacerbavam a efemeridade do produto cultural *Rock and Roll* cumprindo, deste modo, uma importante premissa de rentabilidade comercial. Numa sociedade em acelerada transformação, o potencial subversivo e gregário concentrado no *Rock and Roll* não se esgotava na reacção sócio-cultural e/ou solução ideológica afectiva, mas servia também de mote para um próspero e lucrativo sector da indústria e da economia.

Os novos padrões de consumo juvenil, menos constrangidos e mais direccionados para o prazer e para a satisfação imediata surgiram, também, associados ao recrudescimento da indústria da moda que, por sua vez, fez da juventude o seu consumidor preferencial e o seu maior ícone propagandístico.

O investimento simbólico e estético efectuado pelo *Rock* nos corpos, espaços e objectos era, numa sociedade fortemente mediática, sobretudo, personificado pelos artistas. A disseminação destes através dos meios de comunicação de massas fazia-os representantes privilegiados de uma identidade. Inevitavelmente, a identidade e a música que veiculam, bem como, o próprio artista, transformam -se em objectos de consumo e dão azo a fenómenos de mimetismo social. Particularmente, a sua estética visual é decomposta numa panóplia de objectos de elevado valor simbólico, fetiches da identidade incorporada, e convertida em mercadoria de consumo massificado³³.

A mercadorização e mediatização do *Rock* afastavam o consumidor final dos contextos de produção e, como tal, entronizavam os agentes e actores mediadores do mercado cultural. Se o seu sucesso se fundava na eficácia disruptiva da *negritude* simbólica seminal, a sua popularização e comercialização ditavam o *branqueamento* do género.

³² “E é bastante provável que o que aconteceu no século XVIII, quando a música assumiu a estrutura e a função da mitologia, se esteja a passar de novo agora, agora que a denominada música serial substituiu o romance como género, no momento em que este está a desaparecer da cena literária.” (Levi-Strauss, 2000:77)

³³ “(...) o artista, ou toda uma reunião deles, passa a representar a principal identidade da causa com a qual está identificado. A partir daí, qualquer artista em semelhante circunstância, além da música e do género musical que interpreta, transforma-se ele mesmo em objecto de consumo, servindo de veículo de difusão do modo como ele próprio é, como se veste, como corta o cabelo, como anda, como se porta e, é natural, daquilo que ele representa para além da música. Ou seja, o movimento que lhe deu origem ou o movimento que em determinado instante ele passou a integrar. Depois disso, como se pode verificar, tudo aquilo que envolve esse artista que seja passível de ser produzido e comercializado é transformado em produto de consumo em larga escala.” (Corrêa 1989:27)

Com efeito, em finais dos anos 50 a repressão coerciva e, sobretudo, a banalização comercial ameaçavam a criatividade e funcionalidade ideológica e afectiva do *Rock and Roll*. Inscrito num compromisso permanente de progresso e renovação social, enquanto simulacro dum conflito geracional inevitável mas passível de regulamentação, este género afirmava-se um dos principais ícones e precursores da cultura popular norte-americana: a *cultura pop*. Ainda assim, por desprezar a oposição tradicional entre *Alta Cultura* e *Pequena Cultura*, o carácter popular do *Rock* elevou a níveis nunca antes observados a abrangência e o impacto social de um género musical.

As razões do seu constrangimento nos E.U.A. contribuíram determinantemente para a internacionalização deste género. Ainda que ténue, a manutenção da versatilidade política do *Rock* viabilizou a sua internacionalização. Isto é, a capacidade de incorporar, difundir e produzir a *ruptura*, garantia-lhe, virtualmente, a operacionalidade discursiva em quaisquer circunstâncias sócio-culturais. À medida que o *Rock* se expandia à escala global, assimilava e disseminava *localismos* resultantes da confrontação em diferentes conjunturas sociais, culturais e políticas.

A busca incessante de novos mercados encontrou, primeiramente, no continente europeu, nomeadamente na Grã-bretanha, uma imensa oportunidade de estabelecimento. Além de possuir uma numerosa juventude detentora de poder de compra, os obstáculos à produção e difusão musical impostos pela segregação racial não se verificavam. Deste modo, logo na década seguinte, a música *Rock* deixa de ser um género exclusivamente americano³⁴.

O agravamento das tensões raciais e sociais nos E.U.A. durante a década de 1960 deu um novo alento à autonomização e disseminação do *Rock*. Nesta época era já um género musical predominantemente branco e, como tal, não obstante as suas origens, perdera a sua eficácia reivindicativa no seio da comunidade negra, mobilizada na luta pelos direitos civis.

A estagnação económica, a explosão demográfica, a automação industrial, o desemprego, a desastrosa intervenção militar no Sudeste Asiático, propiciaram um clima de descontentamento generalizado sobretudo nas camadas juvenis da população.

Os jovens sentiam especialmente a crise. A sociedade que empossara a sua juventude com a responsabilidade da continuidade civilizacional e a elevara a ícone propagandístico excluía-a dos processos de decisão e arregimentava-a numa guerra de

³⁴ “O show (nr: Ed Sullivan, 1964) garantiu para The Beatles a conquista do mercado americano. Em contrapartida, também fez consolidar a conquista da Europa pelo rock.” (Corrêa, 1989:57)

imposição dos mesmos valores que a subalternizavam. A insubmissão juvenil era, portanto, mais que nunca, uma questão política.

Note-se que a escalada da Guerra-fria provocada pela construção do Muro de Berlim em 1961, tinha agravado a questão da segurança nacional e promovido a otimização dos mecanismos de vigilância e repressão. A *ameaça vermelha* legitimava o recurso a todos os meios que garantissem a estabilidade e coesão social eliminando qualquer foco de subversão interna.

Rapidamente o descontentamento descambou em confronto, e a violência repressiva, embora desmesurada, não logrou restaurar a ordem social. Pelo contrário, alimentou o cenário de ruptura e confrontação, originando diversas reacções por entre os agentes sociais envolvidos.

“Medidas repressoras como as baixadas em 14 de Setembro de 1964, proibindo todo tipo de actividade política no meio estudantil, culminaram com a adopção de posições ainda mais radicais pelos estudantes. (...) As medidas de Setembro de 1964, como ficaram conhecidas, produziram três tipos de contestação. A primeira, no campo político, que serviu para ampliar a violência para níveis intoleráveis, reflectiu-se em ocupações generalizadas de inúmeros campi universitários. A segunda, de cunho social, reflectiu-se na adopção de um tipo de comportamento colectivo que seria o embrião do movimento hippie. E a terceira, no campo da música popular, mediante uma espécie de redescoberta do rock, que passaria a ensurdecer os mais idosos e a embalar as audiências mais jovens, pelo país todo, numa típica manifestação de independência musical, fugindo a todos os padrões até então vigentes.” (Corrêa, 1989:55)

Observando que durante a década de 50 a fórmula do *Rock and Roll* permaneceu virtualmente inalterada, constata-se que, talvez a maior mudança ocorrida neste período fosse a tomada de consciência das suas virtudes regenerativas.

A regeneração do *Rock* ocorre no seio do conflito social, político e cultural, e restaurada a sua eficácia disruptiva, difusora e gregária, torna-se o elemento privilegiado do movimento que ficaria conhecido como contra-cultura e adquire um estatuto quase doutrinário. Como o nome indica, este movimento promovia o entrosamento de diversas formas de expressão artística e cultural com o intuito de difundir uma ideologia e uma acção de protesto e rebelião social. A influência das artes, da predecessora geração *beatnik* e da imprensa *Underground* surgida na Califórnia nos círculos intelectuais de oposição ao *Macarthismo* e à guerra da Coreia, acrescentou ao

Rock não apenas inspiração lírica e literária mas também uma opção alternativa de mercado.

Como que alegorizando a partenogênese³⁵, o *Rock* gerou-se a si mesmo. A assumpção da sua essência fragmentária permitiu-lhe a manutenção do potencial subversivo. Embora cada novo formato representasse uma nova oportunidade de mercado e corresse risco de ser cooptado, a capacidade de romper consigo mesmo vaticinava a possibilidade da eterna manutenção de um poderoso instrumento de subversão cultural social e política³⁶.

Os meios de comunicação, selos discográficos e empresários musicais *independentes* proliferavam e difundiam, estilos de vida anômicos, sintetizados na profana trindade “*sexo, drogas e Rock and Roll!*”, e consolidavam uma extensa rede comunicacional e relacional exterior aos interesses e às regras do poder e do mercado.

Ao propor novos modelos comportamentais, universos de significado e percepções alteradas da realidade, o *Rock* suspendia o quotidiano e proclamava-se uma espécie de consciência residual universal numa sociedade profundamente alienada. Hedonismo, emancipação sexual, psicadelismo, espiritualidade, pacifismo, comunitarismo e resistência à repressão eram difundidos como alternativas plausíveis e desejáveis a uma realidade social, materialista, falaciosa, belicosa, hiper-individualista e opressiva.

A cobertura mediática da Guerra do Vietname asseverou a transferência da agressão e a violência dos cenários de guerra convencionais para os espaços de oferta e consumo de produtos acrescentando, deste modo, uma nova dimensão às formas de percepção da realidade, bem como, às estratégias de intervenção no real. A partir de então, a sustentabilidade e credibilidade da contestação dependia sobremaneira da sua projecção mediática. Este condicionalismo sócio-cultural enfatizava a componente

³⁵ “**partenogênese** s.f. Biologia processo especial de reprodução, normal ou provocada, dos seres vivos, no qual intervém um só gâmeta, não havendo, portanto, fecundação. (Do gr. *parthenos*, «virgem» + *gênesis*, «geração»)” (**Dicionário da Língua Portuguesa**, Porto Editora, 2001)

³⁶ “*Só a partir dos anos 60 é que começam as transformações na progressiva mutação a que se tem submetido o rock até os dias de hoje. Se ele significou ruptura com os padrões tradicionais na música popular já na década de 1950, continuou rompendo consigo mesmo a partir daí, produzindo com isso as sucessivas mudanças que se manifestam pela extensa relação de seus estilos. (...) Pode-se dizer que a partir dessa década o rock torna-se um género musical autónomo, capaz de produzir as mudanças em carácter da total neutralidade. Tem sido graças a isso que, mercê de todo o esforço dispendido por gravadoras, agências de propaganda e pelo mercado de modo geral, anda não se logrou gerar um género que permaneça totalmente sob controlo externo.*” (Corrêa, 1989:50-52)

estética do protesto mas, em contrapartida, garantia a publicação das expressões culturais contestatárias³⁷.

Alimentando-se da adversidade e da exposição mediática, a *cultura Rock* foi ampliando a sua esfera de influência, o número de seguidores e o interesse público. Este contexto favoreceu o aparecimento de estilos distintos que não obstante as suas dissemelhanças estéticas e/ou simbólicas convergiam no mesmo género musical e cultural. Em meados da década de 60 a designação *Rock* albergava, entre outros, o *Surf Rock* dos *Beach Boys*, o *Folk Rock* de *Bob Dylan*, *Joan Baez* ou *Simon & Garfunkel*, o *Acid Rock* profundamente influenciado pela experiência psicadélica, dos *The Greatful Dead*, *The Jefferson Airplane*, *Velvet Underground* ou *The Doors*, o *Rythm & Blues* de *Janis Joplin*, o *British Beat* dos *The Beatles*, *The Animals* ou *The Troogs*, o *Electric Blues* de *Jimi Hendrix*, *The Cream*, dos *Rolling Stones* e *The Who* e tantos outros que, pela sua qualidade, originalidade e/ou êxito comercial reinventaram velhos e ditaram novos rótulos estilísticos e contribuíram determinadamente para a maturação do *Rock* numa imensa e heterodoxa amálgama sonora e cultural em que os antagonismos segmentários são ofuscados pela comunhão do investimento simbólico e afectivo que os aparta das convenções musicais e culturais hegemónicas.

Tão importante quanto vender discos, passou a ser realização de concertos *Rock*. Inicialmente, a realização de espectáculos *ao vivo* visava a manutenção de um circuito musical subversivo, independente dos interesses das grandes companhias fonográficas, que garantisse, deste modo, aos agentes musicais uma alternativa de promoção emancipada do controlo hegemónico. Por outras palavras, esta era uma forma de manter um canal de mercado à margem do mercado. No entanto, rapidamente se percebeu o potencial e a dimensão que estes eventos representavam.

A atenção dos *media* às grandes concentrações populares contrabalançava o investimento dispendido e as parcas receitas. Mas, sobretudo, mais que proporcionar entretenimento, os concertos *ao vivo* sublimavam a cultura e a identidade *Rock*, unindo bandas e público em rituais extáticos de anomia libertária e definindo espaços rituais de partilha e convívio comunitário.

³⁷ “No dia 7 de Julho de 1967, as revistas *Time* e *Life* publicavam, simultaneamente, uma pesquisa sobre os hippies, a primeira, e uma reportagem sobre os ainda existentes teeny-boopers, a segunda. Vale lembrar que as duas revistas, esta com sete milhões e aquela com quase quatro milhões de exemplares de tiragem, equivaliam a uma expressiva cobertura do mundo inteligente americano. (...) as matérias sobre tão momentâneos assuntos serviram para reconhecer, pela primeira vez, a existência dos dois movimentos. Com isso, eles passaram a assumir, por diante, a fisionomia que para si lhes moldara a imprensa. Muito mais do que aquela que realmente tinham.” (Corrêa, 1989:59)

Os grandes festivais realizados no final da década de 60 assinalaram o *canto do cisne* deste período prolífero³⁸, que teve o seu apogeu nos anos 1966-68. O amadorismo pueril dos primeiros promotores de concertos foi confrontado com uma crescente afluência de público. Assumindo que o aliciante do sexo livre e do consumo de drogas ilícitas foi sendo sempre responsável por uma cota significativa de adesão ao movimento contra-cultural, certamente que o ênfase mediático que lhes foi dado atraiu um número cada vez maior de pessoas que procuravam na *cultura Rock* o entretenimento fácil e/ou uma *válvula de escape* aos constrangimentos quotidianos. Em todo o caso, qualquer das intenções comprometia seriamente a essência crítica e funcionalidade disruptiva de todo o complexo cultural.

As inéditas cenas de violência protagonizadas pelos *Hell's Angels*, encarregados da segurança, e pelo público durante a actuação dos *Rolling Stones*³⁹ no festival de Altamont, no Outono de 1969, das quais resultou a morte por espancamento de um fã, assinalaram, tragicamente, o início do fim da contra-cultura pacifista, emancipatória e reivindicativa. O pretexto da segurança colectiva em eventos desta natureza impunha, de agora em diante, a higienização dos espaços que os acolhiam e a profissionalização disciplinar dos agentes culturais *Rock*.

Outras mortes prematuras de alguns dos mais proeminentes ícones da contra-cultura *Rock* no início da década de 70⁴⁰ proclamavam o declínio de um movimento cultural mundial que agregava jovens empenhados na utilização da cultura e das artes como objecto e veículo de transformação individual e social em torno da partilha de afectividades e ideais sócio-políticos. O seu desaparecimento constituiu uma sinistra advertência para as consequências de uma vida de excessos mas, simultaneamente, acrescentou a dimensão sacrificial da estrutura e a história do movimento, elevando-os a mártires da sua condição cultural e simbólica sintetizada no jargão popular *live fast, die young and have a nice body...*

³⁸ “Em Junho de 1967, na sequência dos eventos da música popular, acontecia o *Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival*, no monte Tamalpais, a Noroeste de San Francisco. Pouca gente hoje em dia se lembra desse festival, ainda que tenha integrado a mesma geração dos ‘roqueiros comunitários dos anos 60’. No entanto foi ele o responsável pela deflagração da onda de shows e acontecimentos musicais que marcaram a época. Mas o auge dessa época foram, sem dúvida, os dois festivais organizados em Monterey, durante o mês de Julho em 1969 e 1970. Os principais eventos do género. Acabaram influenciando nos que se sucederam, não apenas pelos Estados Unidos como por todo o mundo.” (Corrêa, 1989:60)

³⁹ Contributo irrefutável para a mistificação e demonização do *Rock* foi, também, a difusão exaustiva do pormenor de no exacto momento da agressão a banda em palco interpretar o tema *Sympathy for the Devil*.

⁴⁰ *Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison.*

Porém, talvez o mais rude golpe à geração *Woodstock* tenha sido desferido pela satisfação da sua mais imediata e mediática reivindicação política. O fim do recrutamento militar obrigatório nos E.U.A. e a atabalhoada retirada militar do Vietname assinalaram o êxito da contestação pacifista. Subsequentemente, contudo, espoliaram a juventude do que vinha sendo o garante da sua coesão enquanto unidade cultural, sócio-ideológica e afectiva autónoma. A debilitação ideológica e a cooptação sistémica promoveram, definitivamente, a fragmentação do *Rock* em subgéneros, bem como, da contra-cultura juvenil em inúmeras dissidências sub-culturais específicas⁴¹.

Grande parte dos estilos emergentes da desagregação do *Rock* foi imediatamente incorporada no *Mainstream*, reafirmando a indústria musical como um dos mais influentes e lucrativos sectores do mercado na sociedade ocidental. No entanto, as reminiscências subversivas incorporadas por outros conferiam-lhes a manutenção da marginalidade.

O aperfeiçoamento do complexo disciplinar, consubstanciado na expansão da comodificação e profissionalização das artes e da cultura, não dispensava completamente o recurso a coerção repressiva, à censura e ao banimento. Como antes acontecera, alguns dos novos estilos concentravam a negatividade simbólica suficiente para despertar a ira e a hostilidade do poder e da sociedade em geral. A inacessibilidade aos meios e aos espaços culturais convencionais enquadrava-se na mesma estratégia exclusivista que visa coibir a proliferação da dissidência cultural e minorar o seu impacto social.

O *Heavy Metal* é um caso exemplar de militância, controvérsia e longevidade. Descendente directo do *Rock* preconiza uma fórmula musical, cultural e identitária que antagoniza o sistema de verdades dominante e que, portanto, se transformou num dos alvos preferenciais das incursões censórias institucionais, morais, sócio-políticas e musicais. Os seus códigos regulamentam um espaço dissidente e conflitual com as convenções culturais, sociais e simbólicas vigentes, num contexto de permanente transformação.

⁴¹ “All the music performed at the Woodstock Music and Art Fair, held 15-17 August 1969, was considered ‘rock’ by performers, audience, and promoters. (...) The audience appreciated it all as an undifferentiated musical style that was distinguished from other broad styles such as pop and folk music. A few years after Woodstock, however, young people would no longer use the term ‘rock’ to name the type of music they favored. Asked for their preference, now they would refer to some genre or specific artist. The ‘rock’ audience had lost its cohesion and fragmented (...). The record industry encouraged the divisions as a marketing strategy, intensively exploiting the new, specialized audiences.” (Weinstein, 2000:12-13)

O Heavy Metal

A década de 1960 alterou irreversivelmente o significado de *juventude*. Até então ancorada a definições biológicas e sociais, referente ao segmento demográfico adolescente transitário entre a infância e a idade adulta, adquiriu, através da industrialização da cultura e do lazer, um significado flutuante acessível à apropriação e manipulação de, virtualmente, todas as classes etárias e sociais enquanto ícone cultural, comportamental e comercial. Consequente e progressivamente, determinados jovens, no sentido biológico e social do termo, foram surgindo, cada vez mais marginais, aos códigos culturais de crenças, valores, sentimentos e práticas que passaram a categorizar a *juventude*.

Tanto quanto ao colapso da cultura juvenil da década de 60, a eclosão da subcultura *Heavy Metal* deve-se à reacção despoletada pela progressiva marginalização cultural das classes trabalhadoras. Durante os anos 70, a recessão económica, a crise da OPEP e as restrições legislativas aos direitos sindicais agravaram significativamente a situação das classes trabalhadoras e aumentaram a tensão social, particularmente na Grã-bretanha. O constrangimento económico era acompanhado pela crescente hegemonia cultural das classes média e alta, cuja projecção mediática ameaçava obliterar o estilo de vida e a cultura das classes trabalhadoras. Os tradicionais elementos de apoio e coesão grupais, severamente danificados pela proletarianização, deslocalização e aglomeração metropolitana das massas populacionais viam-se, desta feita, reinventados pela convergência imposta pelo desemprego e exclusão social. Esta conjuntura exacerbava a posição estrutural da juventude como factor determinante para a eclosão e formatação de reacções sócio-culturais dissidentes.

Não obstante ter-se tornado uma subcultura heterogénea e interclassista, os símbolos e códigos do *Heavy Metal* correspondem aos desejos utópicos, aos estilos de vida e ao descontentamento dum segmento juvenil estruturalmente definido, predominantemente, branco, masculino e proletário⁴². A valorização e culturalização

⁴² “Not all those who form the audience for metal are white, male, blue-collar youth. Not all white, male, blue-collar youth are members of the metal subculture. But the core of the metal audience is a subculture who’s members have those demographic characteristics, not by chance, but because heavy metal music came to express the utopian desires, the life-style, and the discontents of structurally defined segment of youth. There could have been no heavy metal music if there had been no incipient subculture ready to guide and embrace it.” (Weinstein, 2000: 102)

das categorias demográficas na subcultura *Heavy Metal* podem ser entendidas como uma reacção cultural face à normalização e universalização da condição marginal⁴³.

A adopção da cultura, dos símbolos e dos estilos de vida das classes proletárias tornou-se, à semelhança do que tinha acontecido duas décadas antes com a cultura negra, ou ainda mais anteriormente com a mitologia do *Bom Selvagem*, numa fórmula simples e eficiente de confrontar a hegemonia cultural burguesa e manifestar a revolta e o inconformismo. Por conseguinte, e apesar da grande maioria do público do *Heavy Metal* pertencer às classes média e média-baixa, a essência da subcultura é radical e culturalmente proletária e assumidamente anti-burguesa.

O *Heavy Metal* não tem um significado ou uma descrição única. À semelhança do *Rock*, define um complexo cultural, constituído por diversos elementos, agregados mais por interdependência, afinidade, analogia e semelhança estética, que por necessidade física ou lógica, sendo que, cada componente existe em função de si, tanto quanto, em função do todo.

As origens do *Heavy Metal* são, convenientemente, obscuras. Os códigos musicais, estéticos, simbólicos e discursivos que o categorizam enquanto género musical consolidam-se em meados da década de 1970. É por esta altura que o *Heavy Metal* conquista um público específico e passa a ser identificado com uma sub-cultura juvenil distinta: os *Metalheads*. Esta época estabelece, portanto, um referencial a partir do qual são traçadas as linhas de descendência, e, retrospectivamente, são identificados os seus precursores e principais influências. Elementos que, até então, surgiam em temas isolados ou no trabalho de determinadas bandas, progressivamente, definiram os códigos, que apesar de não serem sistémicos, adquiriram coerência suficiente para edificar a sua singularidade, identidade e reconhecimento⁴⁴.

A controvérsia em torno da origem deste género é patente na polémica que envolve a sua designação, com vários autores a identificarem origens diversas para o termo. Todavia, parece haver algum consenso em relação às bandas que,

⁴³ “As a valorisation and culturalization of demographic categories, the metal subculture is a child of its time. In a world in which all groups have been de-centered, marginalization tends to become a universal condition. (...) It is a cultural defense for maleness, a ghetto for youth when ‘youth’ no longer signifies the young, a white preserve by default, and a stylization of blue-collar leisure culture. It is the reproduction of a world that never was, but in constituting itself as this yearned-for world it as become a real force in the lives of individuals and even in the environing society. It cannot make the world at large over, but it provides that world with some of its significance and meaning.” (Weinstein, 2000:117)

⁴⁴ “At first what will later become the code of the genre appears in isolated songs. Then the work of a band or a cluster of bands begins to exemplify this code. Finally, the rules for generating the music played by such a cluster are self-consciously acknowledged and become a code for others to emulate. At that point the genre has achieved full being.” (Weinstein, 2000:14)

independentemente, de serem ou não as primeiras, lançaram as bases do que viria a ser o *Heavy Metal*. Nesse grupo incluem-se, entre outros, *Jimi Hendrix*, *The Cream*, *Iron Butterfly*, *Steppenwolf*, *Blue Cheer*, *MC5*, *The Kinks*, *Hawkwind*, e claro, os *Deep Purple*, os *Black Sabbath* e os *Led Zeppelin*.

Dum ponto de vista sociológico, o *Heavy Metal* traduz uma transacção, ou seja, uma série de trocas entre participantes, concretamente: os artistas, o público e os mediadores que permitem ao género existir. Independente dos interesses e das perspectivas dos participantes, o contributo de cada um para a transacção é retribuído pelo contributo dos restantes⁴⁵. (Weinstein, 2000)

Os códigos do *Heavy Metal* resultam, sobretudo, da apropriação e resignificação das atitudes, valores e práticas do *Rock*, e evidenciam a descendência, tanto quanto, a dissidência deste género. Analogamente, exibem as fartas cabeleiras dos seus membros, o uso preferencial de *blue jeans* e o consumo generalizado de psicotrópicos. De igual modo, partilham a idolatria dos artistas, a rejeição da autoridade social, e reiteram a seriedade da expressão musical, postulando a autenticidade como virtude moral essencial dos seus agentes.

No entanto, a ruptura com outros itens da contracultura juvenil foi essencial à definição do género. Aos tons suaves e coloridos e às fibras naturais das roupas *hippies* opunha o preto e o couro. À emancipação feminina e ao convívio entre os géneros contrapunha a predominância masculina.

O *Heavy Metal* inverteu simbolicamente os conceitos *Paz* e *Amor* fulcrais na cultura *Rock*, e converteu-os em *conflito* e *malignidade*. De alguma forma, esta urgência disruptiva denota a intenção da recusa dos símbolos e significados que, em não mais que uma década, perderam o potencial emancipatório tornando-se contraditórios, disciplinares e repressores.

⁴⁵“Each one as its own independent interests and perspectives on the transaction: artists create and perform the music, audiences appreciate the music and make it the bases of a youth subculture, and mediators bring artists and audience together, usually for a price. (...) The concert is a special event in which all of the participants in the transaction are brought together in a common context of space and time, producing the closest approximation there is to a community of heavy metal” (Weinstein, 2000:8-9)

• *Sexo (& Corpo)*

A proletarização da população feminina subsequente às duas guerras mundiais alheou definitivamente as mulheres do espaço privado, versão moderna do gineceu, introduzindo-as nas redes públicas de produção e sociabilidade. No entanto, à conquista da autonomia financeira não correspondia necessariamente a emancipação social e, regra geral, o universo feminino foi sendo permanentemente subalternizado pelo patriarcado apoiado numa moral social falocrática. Esta situação tornou-se, de todo, incomportável com a emergência da *sociedade de consumo*. A população feminina, estatisticamente maioritária, representava um imenso mercado inexplorado e indeclinável. A conjuntura económica tornou-se, finalmente, favorável às reivindicações de igualdade de direitos entre os sexos.

Em termos sociais, no entanto, a emancipação feminina representava uma afronta aos rígidos códigos de conduta remanescentes da moral vitoriana, e despoletou uma violenta reacção puritana empenhada em identificar e banir toda e qualquer manifestação pública de sexualidade. A intensidade do conflito gerado introduziu um novo conceito no léxico e na memória colectiva: *revolução sexual*. Eternamente associados ao *Rock*, o sexo e o corpo transformaram-se, então, em objectos e veículos de provocação e conflito, extremamente apelativos e terrivelmente eficazes.

As raízes negras do *Rock* conferem-lhe uma carga sexual mística, desde sempre atribuída aos africanos nas sociedades ocidentais. Concomitantemente, os movimentos insinuantes e a fisicalidade do contacto da coreografia *Rock and Roll* invocavam um universo lascivo de prazeres proibidos pela religião e pela sociedade da sua época. Durante algum tempo, foi o suficiente para atrair os desejos dos jovens e a ira dos seus progenitores. Porém, a comodificação do *Rock and Roll* subtraiu o potencial subversivo à insinuação, normalizando-a e transformando-a num inócuo traço de modernidade, moda e juventude.

Em contrapartida, a popularização de uma inovação farmacológica revolucionária definitivamente os comportamentos e a moral sexual contemporânea. A comercialização da pílula contraceptiva feminina permitia que as mulheres controlassem a sua sexualidade sem recear uma gravidez indesejada, evitando, deste modo, o estigma da maternidade extra-marital e empossando-se de um poder, tradicionalmente, masculino. A sexualidade, não apenas insinuada ou dramatizada, passou a ser um instrumento de

afirmação de identidade e autonomia, mas também e sobretudo, de insubordinação ante as regras de castidade, monogamia e patriarcado.

Em alternativa a uma sociedade opressora e beligerante, a vivência da sexualidade *natural*, despojada dos constrangimentos sócio-culturais, deveria promover a paz, o amor e a compreensão entre as pessoas. O sexo livre adquiria uma função quase terapêutica sustentada na crença que a enfermidade do mundo resultava, em grande parte, de frustrações e recalcamientos sexuais. Mais amplamente, a comunhão dos corpos integrava-se numa ideologia de rejeição dos estereótipos éticos e estéticos da cultura de consumo, caracterizada por um desejo latente de reencontrar nos laços *naturais* de afectividade a bondade ancestral entretanto corrompida. O corpo foi subtraído ao monopólio moral e medicinal e devolvido aos seus legítimos donos para que dele obtivessem o prazer e a espiritualidade perdida. O slogan da época, *Make Love not War!*, resume a essência destas convicções.

A celebração do *Summer of Love* em São Francisco em 1968 marca a apoteose da revolução sexual. Estabeleceu-se um precedente que permitiu daí em diante, cada vez mais, minorias sexualmente definidas reivindicarem direitos civis. Grupos de homossexuais de ambos os sexos emergem da obscuridade e reclamam o seu espaço social. Consequentemente, perante uma nova e escandalosa ameaça à moral e aos costumes, as manifestações de heterossexualidade foram perdendo a sua eficácia disruptiva e, dalgum modo tornaram-se *normais*. Nos anos seguintes por todo o país são inauguradas clínicas e ministrados cursos de sexualidade que, a troco de dinheiro, oferecem técnicas e saberes que, alegadamente, proporcionam a plenitude da satisfação sexual.

As liberdades conquistadas ao longo desse período foram capitalizadas em objecto de consumo, tão massificado, quanto específico. Desde a polémica estreia do filme *Garganta Funda* em 1972, o sexo tornou-se mote de uma indústria diversificada de produtos e acessórios que, progressivamente, passaram, eles próprios, a enformar e classificar os desejos e as actividades sexuais humanas.

O amor romântico, ícone central da cultura *pop*, é banido pelo *Heavy Metal*, sublinhando a ausência total de elementos espirituais na prática sexual, é substituído pelo culto do carnal. O sexo é descomprometido, por vezes sádico, mas sempre exuberante. No entanto, o corpo mantém-se um espaço privilegiado de inscrição

identitária e a estilização⁴⁶ da estética visual representa um aspecto fulcral da subcultura.

Tradicionalmente, a imagem do *Metal God*, de um indivíduo hiper-masculino, atlético, forte, luxurioso e musicalmente competente, corresponde à imagem estereotipada do homem negro na cultura ocidental. O poder, significado último e intrínseco do *Heavy Metal*, é culturalmente codificado como um traço de masculinidade.

As razões do exacerbo da masculinidade são ainda polémicas. A herança patriarcal ou uma reacção conservadora/defensiva à emancipação feminina são tidas como as mais prováveis causas do carácter másculo do *Heavy Metal*.

Nas sociedades ocidentais os padrões que definem o ideal comportamental do adulto, baixa agressividade, absoluto conformismo perante as regras e subordinação vigiada e regulamentada, reportam-se, tradicionalmente, ao universo feminino. O *Heavy Metal* celebra, exactamente, a vitalidade e as qualidades inatas espoliadas aos rapazes pela passagem à idade adulta. Nesse sentido, a distinção de géneros não se prende tanto com um determinismo biológico, quanto com padrões estereotipados de cultura e comportamento genéricos⁴⁷.

Manifestamente heterossexual e masculinista, o *Heavy Metal* recusa, peremptoriamente, o erotismo inerente à dança na cultura ocidental. Esta postura legitima-se nas origens contraculturais do género, que fizeram do *Rock*, mais que mero entretenimento, uma forma alternativa de percepção e uma acção deliberada de protesto. Contrastando com o *Rock and Roll*, o som da contracultura, mais que a uma reflexo coreográfico, exortava a concentração e a introspecção dos seus ouvintes.

Consequentemente, o *Heavy Metal* ditou os seus próprios códigos gestuais e de expressão corporal. Alguns destes gestos são autênticos emblemas subculturais. O braço erguido, com o punho fechado ou expressando obscenidades convencionais, é usado

⁴⁶ “Com a prevalência de modelos cada vez mais facultativos e menos imperativos, o poder da moda começou a ceder à sedução do estilo: a primeira, conotada com a cópia, a padronização, a adequação seguidista a um conjunto de tendências que (pre)tendem à generalização, definidas por instâncias exteriores ao indivíduo e comercializadas em larga escala a preços relativamente acessíveis; o segundo, remetendo para a criação de um visual pessoal, investido de uma ilusão autoral traduzida numa imagem construída e reconhecida como autêntica e personalizada, proporcionada pela monitorização de recursos imagéticos socialmente investidos do valor de originalidade e diferença.” (Blass, Pais, 2004:88-89)

⁴⁷ “The distinction made by the metal subculture between women who dress and behave according to the masculine code and those who fit feminine stereotypes indicates that it is the culture of masculinity, not a biological differences, that is of greatest significance.” (Weinstein, 2000: 105)

tanto em sinal de apreciação, quanto para marcar o ritmo. Mas, sobretudo, o violento e ritmado abanar das fartas cabeleiras tornou-se uma das mais distintas características gestuais da subcultura, de tal forma que, por metonímia, a designação *Headbanger* (abanador de cabeça) é também sinónimo de *Metalhead*.

Todavia, por influência do *Punk* os estilos agregados na designação de *Street Metal* desenvolveram um conjunto de práticas coreográficas que progressivamente se generalizaram a, praticamente, todo o *Heavy Metal*. *Pogo-Dancing*, *Stage-Diving*, *Slam-Dancing*, *Crowd-Surfing*... são as suas designações específicas, no entanto, de uma forma algo simplista, são convencional e indistintamente denominadas por *Mosh*⁴⁸.

O *Mosh* descende, como já foi referido, dum tipo de dança surgida no seio do apparatus *Punk*: o *Pogo*. As performances corporais, anteriormente exclusivas dos ícones da cultura *Rock*, nomeadamente, *Jimmy Hendrix*, *The Who*, *Jim Morrison & The Doors*, *Iggy Pop & The Stooges*, são assimiladas e executadas pelo público numa celebração exuberante da des-diferenciação entre arte e quotidiano. Estas performances incorporavam uma forma de possessão híbrida compreendida entre a imitação de formas primitivas de expressão corporal, o êxtase, frequentemente induzido pelo consumo de substâncias psicoactivas, e a celebração do corpo como instrumento de prazer, receptáculo de identidade e veículo comunicacional.

No entanto, considerar o surgimento desta manifestação corporal, apenas, como o resultado directo da popularização da corporalidade artística é, em meu entender, redutor. Os símbolos reificados na dança reflectem, produzem e comunicam tanto a marginalidade social, quanto a comunhão afectiva dos artistas e dos seus fãs⁴⁹. Sendo uma performance eminentemente agressiva, a capacidade de execução, manifestada pelos dançarinos, é também significativa. O *Mosher*, fundido com os músicos e com o espectáculo, constitui a expressão material observável mais próxima da identidade

⁴⁸ “Em vez de se dançar com o par em movimentos preestabelecidos, formalmente, no mosh pit os jovens agitam-se em abandono, chocando entre si, como se, sinestesticamente, balanceassem, num mar dionisíaco de braços, pernas e suor. Alguns sobem ao palco, daí mergulhando na multidão que os acolhe. Numa dança clássica de salão, os movimentos dos corpos encontram-se disciplinadamente limitados pela coreografia, ritualizam-se de forma mais linear. No mosh pit vale tudo. Os jovens usam a aleatoriedade e a violência ritual para quebrarem convenções sociais lineares e atingirem um estado de turbulência.” (Blass, Pais, 2004:16)

⁴⁹ “A dança é uma forma de arte, e enquanto tal, ela é, como todas as outras artes, uma linguagem simbólica orientada pela afectividade, pela emoção, mas também, e sobretudo, decorrente de um fundamental processo de intelectualização exclusivo do *anthropos*. É na intelectualização das sensações que se encontra a base da transformação simbólica da experiência que a arte opera. (...) A intelectualização das sensações viabiliza uma percepção do corpo e do meio circundante que é realizada por meio de códigos de significação que, por sua vez, se traduzem e exprimem em símbolos.” (Martins, 1991:20-21)

imaginada. A execução desta dança tornou-se característica distintiva entre os fãs e sinónimo de coragem, destreza e virilidade, transformando os seus executantes numa espécie de *primus inter pares* do colectivo.

Descendente essencialmente da subcultura *Hippie* e *Biker*, o estilo *Heavy Metal* não é unitário nem composto de componentes arbitrários. Antes, é um bricolage de elementos subtraídos dos seus segmentos culturais originais, reorganizados de forma a exibirem o conflito e a ruptura com essa mesma herança cultural. A fusão destes dois estilos, aparentemente antagónicos, realça o poder disruptivo deste género, e dota os seus fãs de um carácter dual, definido entre o êxtase introspectivo e a intoxicação avassaladora.

O estilo diferencia os membros da subcultura de todos os restantes membros da sociedade e, provendo-os de uma forma de expressão de atitudes, valores e regras, define um espaço de construção de identidades.

O uso generalizado de *T-shirts* alusivas a determinada banda manifesta a admiração nutrida e as preferências individuais do fã, tornando-se um signo visível de aliança e compromisso, particularmente, com a banda e com o *Heavy Metal* em geral, e uma forma simples, mas eficaz, de veicular afinidades e estabelecer cumplicidades. As mais valorizadas são as *Tour-shirts* comercializadas geralmente durante os espectáculos *ao vivo* e que, supostamente, evidenciam a presença do fã no evento. A antiguidade da *T-shirt*, da banda ou da digressão a que se refere, é, pelas mesmas razões, um factor reverencial.

O estilo não se resume, no entanto, ao uso de uma indumentária própria, pelo contrário, a exibição da intensidade e da paixão da relação do fã com a subcultura exige marcas de carácter mais permanente, ou mesmo definitivo. A lealdade e devoção para com a subcultura *Heavy Metal* inscrevem-se no corpo do fã.

Os longos cabelos, herdados do estilo *Hippie*, e o uso de exuberantes tatuagens são, talvez, os elementos estéticos que mais imediatamente se identificam com esta subcultura. A morosidade de crescimento do cabelo e o carácter definitivo da tatuagem exprimem o compromisso individual do fã e, simultaneamente, manifestam uma intenção de ruptura com o efémero característico da indústria e mercado da moda, reafirmando a autonomia e a autenticidade cultural e identitária.

Com efeito, no processo de estigmatização voluntária, as marcas corporais constituem-se enquanto *acessórios imagéticos de exceção*⁵⁰. Usadas como peças definitivas e intransmissíveis de joalheria contemporânea, elas adornam e inscrevem nos corpos um estilo próprio demarcando o seu proprietário do restante corpo social.

No Ocidente, a prática de marcação definitiva dos corpos foi popularizada como apanágio exclusivo de tribos *selvagens* e/ou de grupos marginais vulgarmente associados à delinquência e ao crime. Por conseguinte, pelas características materiais e simbólicas que envolve a aquisição de uma marca e pelas consequências sociais da sua exibição, o seu uso tende a não traduzir um mero acto de consumo. Mais ou menos discretas, as marcas permanecem investidas de elevado valor ornamental e revelam uma intenção de estetização corporal por parte de quem as adquire. As expressões imagéticas utilizadas na marcação corporal revelam *zonas de gosto* que, embora ideologicamente diversificadas, concentram-se numa determinada estética como ideal ético⁵¹. As diferentes formas convergem num investimento estético unificado pela partilha de uma atitude insubordinada e iconoclasta perante as convenções e os estereótipos sócio-culturais.

As marcas corporais definitivas são, por definição, um entrave ao sistema da moda. Oferecendo o seu corpo como matéria-prima a ser esteticamente investida o sujeito transforma-se numa potencial *obra de arte viva*⁵², singular e itinerante. Na época do descartável e do perecível, a natureza permanente e irreversível da incorporação confere-lhe uma aura simbólica distinta dos adornos tradicionais. Aqui reside a característica mais apelativa e, simultaneamente, mais repulsiva das marcas corporais.

Concebido como o receptáculo da alma na ideologia ocidental, o corpo foi até há pouco tempo um âmbito sagrado e impenetrável, subordinado aos desígnios institucionais religiosos e acessível apenas a um conjunto de peritos investidos de autoridade médica em contextos legitimados clinicamente. Consequentemente, a natureza deliberada e consentida da marcação corporal pode ser socialmente percebida

⁵⁰ Blass, Pais, 2004:97

⁵¹ “As grandes referências iconográficas esteticamente exploradas na pele derivam (...) do imaginário de pertença e de vivência do praticante, criativamente bricoladas e adaptadas à anatomia e gosto particular do sujeito, num jogo cruzado entre inspirações, concepções técnicas, talentos, sugestões e negociações cujo objectivo final é ser o mais singular e original possível.” (Blass, Pais, 2004:93)

⁵² “Os seus portadores acabam por encarnar uma forma moderna, permanente e relativamente democratizada de body art, assumindo o corpo como uma potencial obra de arte itinerante, cuja ‘natureza’ é reivindicada como ‘cultura’. Na sua materialidade carnal, o corpo é apropriado como matéria-prima a ser esteticamente investida e produzida, como superfície a ser pintada, perfurada e criativamente ornamentada (...). Num movimento de vaivém, a arte encarna-se e a carne estetiza-se.” (Blass, Pais, 2004:95)

como um procedimento ofensivo e sacrílego, associada à automutilação, à injúria e ao masoquismo.

O investimento estético inscrito na pele altera também a relação que o portador tem com o seu próprio corpo e com a sua imagem. A longo prazo, as marcas vão-se confundindo com a própria corporeidade e um novo corpo surge à medida que o velho se restringe às memórias fotográficas pessoais. O corpo físico e a imagem iconográfica que incorpora tornam-se, praticamente, indistintos, confundindo-se com os restantes traços morfológicos existentes na derme. Depois de totalmente corporalizadas, as marcas passam a ser assumidas pelo sujeito, não apenas como uma parte integrante do seu corpo, mas também como a componente essencial da sua identidade pessoal. O ser e o parecer ou, por outras palavras, a ética e a estética convergem e a pele assume o estatuto dual de superfície de comunicação e de partilha simbólica. A *regeneração* corpórea confere fisicalidade à memória e narrativa de uma identidade que preconiza a ruptura social e, simultaneamente, a integração *tribal*.

Ao longo dos anos, a tradição antropológica e histórica difundiu a tatuagem enquanto integrada em contextos rituais e iniciáticos, em que a exposição e resistência à dor testemunhava a perseverança, a coragem e o auto-controlo do iniciado, revelando a capacidade pessoal de enfrentar as vicissitudes do devir. É possível, portanto, que, recorrendo aos significados presentes na memória colectiva, a tatuagem mantenha uma aura cerimonial que lhe confere o poder místico de invulnerabilizar quem a ela se submete. Simultaneamente, a submissão voluntária à dor induz no tatuado uma memória traumática que lhe permite, exactamente, estabelecer um período *anterior* e um *posterior* à experiência de transformação corporal que o demarcou dos outros e de si próprio.

“A incorporação permanente e invasiva desta espécie de ‘escrita artificial’ que constituem as marcas voluntárias corresponde a uma forma de apropriação e de exploração do corpo não apenas como imagem (representação no espelho), mas também, simultaneamente, como matéria e conceito, superfície física e semiológica, material e conceptual, suporte de escrita que se dá a ver e a ler. Nesta perspectiva, o corpo marcado, não é um corpo simplesmente adornado, a sua pele não constitui apenas superfície onde assentam objectos e tintas (...). Literalmente invadido por estes materiais, muitas vezes à custa de sofrimento, o corpo, na sua epiderme absorve um projecto que vai além dele próprio, passando a fazer parte da permanente representação e singularização social do self.” (Blass, Pais, 2004:111)

• Drogas

Embora nem todos os *Metalheads* consumam drogas, nem todos os consumidores sejam *Metalheads*, o álcool e as drogas fazem parte da subcultura. Concretamente o consumo excessivo de cerveja, herdado dos *Bikers*, e de *Cannabis*, emprestado dos *Hippies*, exprime as preferências dos *Metalheads*. Muito embora, ambas as substâncias sejam produzidas e consumidas de acordo com as leis do mercado e do consumo, são também objectos simbólicos cujo significado se articula na subcultura. O consumo de psicotrópicos não é exclusivo dos concertos e, tampouco, é sempre realizado de forma ritual. O seu uso semi-público e quotidiano enquadra-se numa cultura que preconiza a marginalidade como forma de vida, e nesse sentido, a posse e o consumo de substâncias ilícitas reforça o processo de estigmatização voluntária, e fortalece os laços de cumplicidade e solidariedade grupal.

A relação entre o Homem e as substâncias indutoras de estados alterados de percepção remonta aos alvares da civilização, quando o politeísmo reinava por entre as sociedades humanas, e magia, religião e medicina eram, absolutamente, indistintas. Antes do universo sobrenatural ser monopolizado por castas sacerdotais e/ou concentrado em dogmas escritos, as religiões *naturais* estruturavam-se, predominantemente, em torno da *epifania* e do *sacrifício*. O consumo de substâncias vegetais capazes de derrubar as fronteiras entre o quotidiano e o universo onírico, induzia estados alterados de consciência durante os quais o Homem contactava com os deuses e a *verdade* era *revelada*. Paralelamente, a doença, o castigo e a impureza esconjuravam-se pelo *sacrifício*. Este consistia tanto na oferta de uma vítima a uma qualquer divindade, o sacrifício cruento, quanto no consumo comum de qualquer coisa que se considerasse divina⁵³. O ágape ou *banquete sacramental*, recorrente em cerimónias iniciáticas e rituais de passagem, está quase infalivelmente relacionado com o consumo de drogas específicas seleccionadas consoante o tipo de embriaguez sacramental pretendido. Tanto quanto a disponibilidade de recursos botânicos, os credos religiosos revelar-se-ão determinantes na adopção, bem como, na proibição de drogas⁵⁴.

⁵³ "(...) As primeiras hóstias ou formas sagradas eram substâncias psicoactivas, como o Peyotl, o vinho ou certos cogumelos." (Escohotado, 2004:11)

⁵⁴ "Ao budismo também não serão gratas as bebidas alcoólicas, embora por diferentes razões; o bonzo budista prefere o cânhamo como veículo de ebriedade, enquanto o brâmane guarda uma sociedade

O berço da civilização ocidental, a antiguidade greco-romana marcou um novo capítulo na história, função e utilização das drogas nas sociedades humanas. A escola hipocrática apresenta a doença e a cura como resultado de processos naturais e debilita irreversivelmente a fusão ancestral entre medicina, magia e religião, característica essencial dos cultos xamânicos. A inaceitabilidade da transferência simbólica do mal, redefine a função expiatória da droga que deixa de ser substância divina e passa a ser usada com fins terapêuticos, recreativos ou cerimoniais.

A analgesia, a descontração e transe extático induzidos pela ebriedade, articulados com as crenças pagãs na neutralidade das drogas, ebriedade sóbria, automedicação e na distinção entre moral e direito, legitimavam o recurso às drogas e promoviam a sua disseminação social. O potencial degenerativo e a ameaça de embriaguez generalizada eram prevenidos pela discriminação regulamentar dos utilizadores e utilizações de substâncias embriagantes. O estatuto social, o género e a idade do consumidor, bem como, a função, o local e a circunstância da utilização eram factores determinantes no acesso consentido ao consumo de drogas. As cerimónias dionisíacas e bacanais constituíam o expoente máximo da exploração das virtuosidades da embriaguez. Nestes rituais, o transe extático e a desinibição induzidos pela droga eram utilizados como instrumento de coesão e estabilidade, na medida em que a suspensão ritual do quotidiano permitia às pessoas libertarem-se momentaneamente dos seus constrangimentos e ansiedades, produzindo uma espécie de analgesia social.

A cristianização do Império Romano e o colapso das crenças pagãs alterou definitivamente a relação do Homem com o sobrenatural e, por conseguinte, com as substâncias que tradicionalmente o auxiliavam nessa relação. Distinta dos cultos de possessão e de êxtase, a nova religião não depende tanto de experiências individuais ou transeúnicas quanto da fé e da aprendizagem de credos e cerimoniais. A função doutrinária é assegurada por castas ritualistas profissionais que monopolizam o contacto com o sagrado e impingem uma cosmogonia e uma moral específica, profetizando a sacralização do espírito e a mortificação do corpo com única forma de redenção. Apesar dos sentidos não se alterarem com o consumo da hóstia benzida, o esforço de auto-sugestão consoma o milagre da encarnação. A dogmatização deste mistério exigia a

rigorosamente fechada, onde desinibidores tão poderosos como as bebidas alcoólicas ameaçam o princípio da comunicação absoluta entre as castas.” (Escohotado, 2004:21)

supressão de qualquer termo de comparação, ou seja de qualquer comunhão assente na utilização mágico-religiosa das drogas⁵⁵.

Também a euforia terapêutica que o pagão procurava na embriaguez é imediatamente anatemizada pelo cristianismo⁵⁶, que classifica o relaxamento e o alívio da dor uma fraqueza culposa e indigna perante as desditas que permitem a redenção. No apogeu do Sacro Império a função terapêutica restringia-se praticamente às indulgências vendidas pelo clero, aos santos óleos, à água benta e às velas benzidas, e o emprego de drogas com a mesma finalidade podia ser considerado uma prática herética.

No entanto, a flagrante ineficácia da fé cristã na solução dos males que assolavam a humanidade promoveram a recrudescimento de cultos ancestrais relacionados com ciclos de fertilidade animal e vegetal que, em forma de paródia eucarística, promoviam a glorificação da carne em vez da sua mortificação. Estas reuniões, convencionalmente designadas *Sabbat* contribuíram decisivamente para a disseminação da imagem estereotipada da bruxa, bem como, da sua associação intrínseca com as drogas e a luxúria. Alegadamente, as substâncias psicoactivas usadas pelas bruxas permitiam-lhes abandonarem-se a práticas concupiscentes com o demónio. Do século XIV ao século XVIII, as autoridades castrenses e clericais desencadearam uma violenta repressão que redundou num clima de histeria colectiva de suspeita, delação e perseguição generalizada. As bruxas e as substâncias usadas pela bruxaria representavam uma ameaça à moralidade estabelecida e o poder transformou-as no bode expiatório duma ordem social autoritária e decadente. A campanha saldou-se não só num número obscuro de suplícios e execuções entre a população europeia, mas também, na disseminação da crença, cada vez mais arreigada, no poder sobrenatural das drogas⁵⁷.

Por outro lado, as cruzadas à Terra Santa tinham confrontando o monopólio eclesiástico, restabelecendo como panaceia terapêutica outras substâncias tradicionalmente usadas pela medicina árabe. Há registos a partir do século XI da

⁵⁵ *“Todos os outros ritos místéricos do Mediterrâneo passam a ser ‘tratos com potências satânicas’. Deus já não terá nada de mistério vegetal nem multiplicidade: será uno e transcendente, como a própria autoridade da fé.”* (Escotado, 2004:38)

⁵⁶ *“(…) agora é preciso – como diz São Paulo – liquidar todo o estímulo a ‘comportamentos descontrolados’. Daí que proliferem seitas rigorosamente abstêmias (...) para as quais beber constitui pecado mortal; de acordo com as suas tradições, quando Lúcifer tombou dos céus, uniu-se à terra e produziu a videira. Lúcifer e Baco são uma e a mesma pessoa ou – noutras versões – pai e filho.”* (Escotado, 2004:38)

⁵⁷ *“As drogas das bruxas delatam o proibido por excelência, que é um desejo de abraçar o aquém, oposto ao fervor pelo além. No entanto, querer voltar a sentir-se na terra como em sua casa, e não como num desterro, é o que representa o Renascimento, espírito animador da idade moderna. Ilustrado exemplarmente por Fausto o novo homem prefere vender a sua alma ao diabo a adorar um deus zangado com a vida.”* (Escotado, 2004:50-51)

reintrodução do ópio e o cânhamo no Ocidente no tratamento de diversas maleitas entre reis, nobres e prelados. A conjuntura persecutória e obscurantista religiosa constrangia o exercício da medicina e, progressivamente, surgia a necessidade de criar ofícios terapêuticos de categoria universitária, capazes de resistir ao ímpeto inquisidor e de destrinçar entre a farmacologia e a magia.

Em contrapartida, comparado com o consumo de álcool verificado durante toda a Idade Média e o Renascimento, o consumo de outras substâncias psicoactivas era, de todo, incipiente⁵⁸.

O espírito renascentista recupera a concepção clássica das drogas. Como os seus antecessores greco-romanos, o Homem do Renascimento reafirma a imensa utilidade terapêutica e social das substâncias psicoactivas, reiterando a sua neutralidade, e responsabilizando o utilizador pelas consequências do seu consumo⁵⁹. Evitar a caça às bruxas incluía reduzir a reputação sobrenatural de certas plantas à definição prosaica das suas propriedades e, simultaneamente, provar as vantagens da sua utilização medicinal.

Com efeito, progressivamente, as drogas do paganismo ressurgem nas sociedades ocidentais, desta feita, sustentadas por médicos, boticários e químicos. No entanto, não apenas os cientistas e farmacêuticos influenciaram o reconhecimento das virtudes psicotrópicas. O período Iluminista acolhe a emergência de uma série de literatos, filósofos e artistas que ensejam submeter o ânimo à vontade e assim celebrar a plenitude triunfal do indivíduo.

Compreende-se, portanto, o interesse académico suscitado pelas drogas e a sucessão de ocorrências no âmbito da identificação dos princípios activos de diversas plantas. Gradualmente, as drogas deixam de ser vegetais mais ou menos mágicos, rituais ou sacramentais, e, reduzidas aos seus princípios e elementos nucleares, preservam o fascínio mas são desprovidas da ênfase mística.

O germinar da civilização industrial é um período de grandes e céleres transformações económicas e sociais, propício à excitação, à insónia, à neurose e ao

⁵⁸ “Em termos gerais, a Idade Média e o Renascimento são épocas em que o consumo de bebidas atinge níveis anteriormente desconhecidos. Nos mosteiros compõem-se cantos de recorte dionisíaco como os de Catulli carmina e os Carmina burana, numa exaltação quase religiosa do vinho (...).” (Escotado, 2004:59)

⁵⁹“(...) bom renascentista (...) pensa já as drogas à maneira greco-romana, vendo nelas algo que tanto pode curar como envenenar; dependerá do consumidor que sejam presente divino ou vício estúpido, são descontracção ou ruína da saúde, recurso para uma morte digna e atempada ou para uma existência indigna. Voltar a pensar a euforia e a eutanásia como bens é inseparável da Idade Moderna: agora o valor absoluto é o indivíduo e não alguma ecclesia ou reunião de fiéis, e o indivíduo ouve os ditames do seu foro interior.” (Escotado, 2004:60)

esgotamento. “Económica e sociologicamente latejavam processos inflacionários, os riscos da pura especulação, o perigo de desfasamento pela inovação nas técnicas comerciais, a proletarização das grandes massas camponesas, o amontoado em subúrbios miseráveis das grandes cidades. Começava também uma crise da fé religioso e da autoridade dentro da família tradicional, que propiciava nalguns a nostalgia por velhos tutores e tabus, enquanto outros caíam no desenraizamento, incapazes de se adaptarem tanto ao passado como ao presente. E não faltava também a crescente pressa com que ia sendo preciso fazer as coisas. Justamente nessa altura – enquanto se sucedem as revoluções e as restaurações políticas, mas prossegue incontável a transformação tecnológica do mundo – os olhos viram-se com entusiasmo para as drogas com influência sobre o espírito.” (Escohotado, 2004:84-85)

Desde sempre um destacado veículo comunicacional e inter-cultural, a droga liberalizada é nesta altura acolhida no intrincado processo de afirmação da hegemonia ocidental à escala mundial. A importância crescente das drogas nas relações internacionais conhece o seu apogeu com as chamadas Guerras do Ópio que contribuíram inequivocamente para a consolidação do império e da influência colonial britânica no século XIX.

Em Paris, em torno da proposta de utilização científica do cânhamo como objecto de investigação psíquica enunciada pelo psiquiatra J. Moreau de Tours reúne-se uma tertúlia intelectual e artística que promove o consumo de cânhamo como meio de expandir a emotividade e a criatividade: o *Club des Haschischins*. O mais ilustre resultado destas sessões é condensado em vários artigos escritos por Baudelaire⁶⁰, publicados de imediato sob o nome genérico de *Os Paraísos Artificiais*.

A concepção romântica e liberal das drogas e da sua utilização sofreu um sério revés com as campanhas proibicionistas encetadas a partir dos Estados Unidos da América na viragem do século. A afluência exponencial de massas de deslocados às cidades industriais, em grande parte, emigrantes, elementos de minorias étnicas ou religiosas e camponeses, despoletou uma violenta reacção puritana por parte das classes brancas dominantes. A inevitável proximidade com as classes subalternas representava uma ameaça à moral e aos costumes vigentes. Os subúrbios que albergavam as classes

⁶⁰ “É aquilo a que os Orientais chamam o kief; a felicidade absoluta. Deixou de ser qualquer coisa de tumultuoso, um remoinho. É uma beatitude calma e imóvel. Todos os problemas filosóficos estão resolvidos. Todas as questões árduas contra as quais esgrimem os teólogos e que são o desespero da humanidade intelectual, são límpidas e claras. Toda a contradição se tornou unidade. O Homem passou a ser Deus.” (Baudelaire, 2002:42)

subalternas eram tidos como antros de vício, depravação e imoralidade e os seus habitantes, corpos indecorosos empenhados em corromper os mais sagrados valores da civilização branca ocidental.

A erradicação do vício afirmava-se um argumento prioritário de serviço público e conservação civilizacional. Subsequentemente, surgiram organizações e orquestraram-se campanhas perniciosas que associavam o crime e a delinquência ao consumo de drogas tipificado em grupos étnicos e sociais marginais⁶¹.

As reivindicações de corporações médicas e farmacêuticas apostadas em monopolizar o comércio e o consumo de drogas, e disseminar a utilização de sucedâneos sintéticos, excluindo definitivamente os curandeiros e ervanários da legitimidade terapêutica, reforçavam a conjuntura reaccionária e progressivamente foram sendo implementadas leis, cada vez mais restritas, sancionando a utilização extra-medicinal das substâncias psicoactivas.

Sucessivamente, consumo e distribuição das drogas não medicinais foram sendo criminalizados ao mesmo tempo que a adicção a essas substâncias se tornava patologia clínica. A falta de consenso científico⁶² não obstou a que, gradualmente, a droga passasse a ser um assunto do âmbito exclusivo das autoridades farmacêuticas e judiciais instituídas.

O fervor proibicionista atingiu o apogeu em 1920 com a promulgação do *Volstead Act*, vulgarmente conhecido por *Lei Seca*. Das mais óbvias repercussões dos doze anos da ilegalização do álcool destacam-se o absoluto fiasco na erradicação do vício, o aumento incomensurável do contrabando e actividades ilícitas, a consolidação de empórios criminosos e a alteração da tipologia do consumidor.

⁶¹“A vigorosa reacção puritana nos Estados Unidos, que vê com desconfiança as massas de novos inimigos e as grandes urbes. As diferentes drogas associam-se agora a grupos definidos por classe social, religião ou raça; as primeiras vozes de alarme sobre o ópio coincidem com a corrupção infantil atribuída aos chineses, o anátema da cocaína com ultrajes sexuais dos negros, a condenação da marijuana com a irrupção de mexicanos, e o propósito de abolir o álcool com imoralidades de judeus e irlandeses. Todos estes grupos representam o ‘infiel’ – por pagão, por papista ou por verdugo de Cristo –, e todos se caracterizam por uma ‘inferioridade’, tanto moral como económica.” (Escotado, 2004:91-92)

⁶²“(…) em 1921 um editorial do *Medical Record* de Nova Iorque denuncia ‘a crescente escravidão da profissão médica’; nesse mesmo ano o *Journal da Associação Médica Americana* publica outro virulento artigo em que se afirma que ‘a imprensa corrompe de modo deliberado e sistemático a opinião pública, apresentando a viciação em certas drogas como se fosse uma doença’. Querer curar um vício chamando-lhe doença e crime, acrescentava, é um modo infalível de o transformar em doença e crime; vestida de benevolência e orientação científica, a prática de combater a dor de algumas pessoas ilegalizando os seus melhores remédios delata crueldade e superstição, dado que o realmente lesivo para um habituado a opiáceos é sofrer periódicas síndromes de abstinência.” (Escotado, 2004:102-103)

A ascensão dos regimes totalitários na Europa e a eminência dum novo conflito bélico impeliu os governos das principais potências mundiais a investir na investigação científica com aplicação militar. Neste âmbito, desenvolveram-se fármacos estimulantes cuja função primordial era reduzir a ansiedade e o cansaço e aumentar a combatividade do soldado durante a batalha. Durante a II Guerra Mundial ambas as facções beligerantes além de distribuírem álcool, tabaco e café, incluíam na ração de combate dos seus exércitos um suplemento de anfetaminas.

Entretanto, a investigação farmacológica investia no desenvolvimento de alternativas que retivessem um efeito psicoactivo desprovido dos inconvenientes observados noutras substâncias. Lançadas no mercado enquanto substâncias inofensivas, eram-lhes, posterior e sucessivamente, reconhecidas propriedades nocivas acabando inevitavelmente por sofrer restrições.

O consumo de anfetaminas, mas sobretudo de barbitúricos e benzodíazepinas ansiolíticas generalizou-se na sociedade americana do pós-guerra. Introduzidas como panaceia para o ritmo de vida moderno, os relaxantes e os estimulantes passaram a integrar o quotidiano frenético de donas-de-casa, de idosos, de estudantes, de empresários e trabalhadores norte-americanos. Mais tarde verificou-se que estes opiáceos espoliados da analgesia emocional do ópio com a característica torrente onírica provocavam uma analgesia de tipo intelectual caracterizada pela apatia estética e lógica. Apesar do consumo generalizado e dos elevados índices de adicção, a falta de estigma protegeu-as, por algum tempo, da paixão pelo proibido.

O direito draconiano e as fortes medidas repressivas coagiam o consumidor tradicional, branco, com mais de 40 anos, laboralmente apto e de posição acomodada, a optar pelos opiáceos sintéticos de comércio legal, pelos barbitúricos ou pelo álcool. Subsequentemente, o novo consumidor de drogas ilícitas tinha em média 25 anos, pertencia a ambientes delituosos ou indecorosos, possuía ínfimas qualificações laborais, e raramente era loiro. Nos Estados Unidos, em 1956 a população prisional relacionada com o consumo de drogas era escassa e maioritariamente constituída por sujeitos provenientes das minorias étnicas e raciais, concretizando a crença dos primeiros proibicionistas que o consumo de drogas era uma prática característica de raças pueris e degeneradas.

É por esta altura que se configura a imagem do *agarrado* (*Junkie*) como um misto de vítima e carrasco da sua própria situação⁶³. O opiómano tradicional procurava no seu consumo um estímulo ao cumprimento dos seus deveres domésticos, profissionais ou sociais, atenuando simultaneamente o esforço empreendido nesse processo. O *agarrado*, pelo contrário, não obstante consumir quantidades infinitamente inferiores aos seus antecessores, busca no seu consumo uma justificação para se furtar às suas responsabilidades. Embora provocados pela mesma substância e com o mesmo intuito euforizante, as alterações verificadas entretanto no acesso ao consumo, determinam resultados antagónicos. Enquanto que o opiómano usa a droga como instrumento para permanecer à altura das expectativas próprias e alheias mantendo uma perspectiva de integração social, o *agarrado* justifica a sua conduta delituosa com a carestia e o risco que representa uma vida de dependência, legitimando, portanto, a sua marginalização.

No início da Guerra-fria a ameaça de confronto directo com a União Soviética e a consciência do potencial nuclear, promoveram uma neurose nacionalista generalizada no seio da sociedade norte-americana personificada por heróis chauvinistas como o senador McCarthy, que incitava à perseguição e supressão do inimigo interno como salvaguarda da manutenção dos valores que regiam o *Mundo Livre*.

A suspeição generalizada e a arbitrariedade das perseguições, julgamentos e purgas, sobretudo, no seio da comunidade intelectual e artística cedo motivaram a solidariedade de alguns sectores da sociedade em favor dos perseguidos, e outros mais radicais que expressavam a sua dissidência denunciando a fraudulência e a hipocrisia do *Sonho Americano*. Em termos sociológicos esta dissidência manifesta-se na eclosão difusa e generalizada de grupos sociais marginais que adoptam o inconformismo como alternativa ética e estética à paranóia nacionalista.

Por esta altura, uma nova substância era experimentada no âmbito da investigação psicológica. A sua aplicação visava libertar o material reprimido no paciente e induzir desconstracção mental, permitindo, deste modo, ao psicoterapeuta uma visão aprofundada das ideias e sensações do seu paciente. As potencialidades deste fármaco cedo despertaram o interesse do *Office for Strategic Services* (O.S.S.) empenhado em

⁶³ “(...) nasce o *agarrado*, uma personagem antes desconhecida, que amalgama o mártir e um sequaz do conde Drácula, personificando a ambivalência da vida em sociedades viradas para o puro consumo: uns admitem o adiamento dos seus prazeres para os conseguir através do trabalho, enquanto outros querem tudo muito barato e agora mesmo, impacientes e apáticos ao nível da luta. Para os segundos, a forma de conseguir isso tudo é reduzi-lo a um único ritual, repetido até à saciedade nos seus pormenores mais insignificantes, que o mais antigo dos ‘agarrados’ oficiais – o escritor William Burroughs – definirá como ‘álgebra da necessidade’. Tem de se arranjar heroína injectável, consumi-la tão rapidamente quanto for possível e recomeçar o ciclo: é nisto que se esgota o mudo.” (Escohotado, 2004:128-129)

detectar filocomunistas no seio das *Forças Armadas*. Quando posteriormente o O.S.S. se transformou em CIA., o seu departamento químico encetou o projecto MK-ULTRA um vasto programa secreto de investigação sobre o LSD integrado num âmbito mais geral de desenvolvimento de agentes bélicos não convencionais. Este projecto foi suspenso em 1960 quando se tornou óbvio que muitos dos agentes envolvidos nas experiências tomavam a droga por gosto⁶⁴.

Exceptuando os cultos xamânicos, na Europa e na América do Norte, durante muito tempo, as drogas visionárias foram sendo preteridas em prol das tranquilizantes e dos estimulantes. No entanto, o interesse assumido por este tipo de substâncias como veículo de conhecimento e estímulo criativo por destacadas personagens da literatura e das artes produziu, nesta altura, um inusitado surto de oposição activa ao proibicionismo. Pela primeira vez, o uso específico de certas drogas assumia contornos de conspiração de alta política, produzindo um discurso orientado no sentido de influir filosoficamente sobre o seu tempo. A publicação em 1954 de *As Portas da Percepção* da autoria de Aldous Huxley populariza a premência de confrontar o dualismo platónico-cristão através do transe visionário. A experiência psicadélica rapidamente se difunde não apenas nos círculos académicos e literatos, mas também, no seio de uma juventude inconformista sedenta de sensações e liberdade.

Os anos que Huxley dedica, quase exclusivamente, à reflexão sobre os efeitos do LSD são os mesmos em que decorre o projecto MK-ULTRA da CIA. A crença que este fármaco permitiria aceder à *verdadeira* essência humana tornava-o irresistível ao poder, tanto quanto, à dissidência intelectual e política, e durante todo este período, a circulação do LSD careceu de obstáculos legais.

Esta conjuntura altera-se quando no início da década de 1960, na prestigiada universidade de Harvard tem início um projecto designado *Psilocybin Project* enquadrado no Centro de Investigações sobre a personalidade e coordenado pelo psicólogo Timothy Leary. As teses de Leary configuravam uma alternativa ao puritanismo em geral, e congregavam psicadelismo, antimilitarismo, ecologia, ficção científica, orientalismo. Num clima instável de crescente controvérsia rapidamente se

⁶⁴ “Uma coisa que em 1953 prometia enlouquecer pessoas normais, passara em 1959 a apresentar-se como um euforizante, e inclusivamente utilíssimo para finalidades de introspecção e criatividade; nestas condições, não só era inútil como mesmo perigoso para os interesses defendidos pela CIA (...)” (Escotado, 2004:121)

popularizaram no seio das massas contestatárias associando-se ao programa ideológico da nova esquerda norte-americana⁶⁵.

O consumo de drogas de *viagem*, arte psicadélica, música *Rock*, conspiração política e insurreição social tornam-se os pilares fundamentais da contra-cultura e do movimento *hippie*. A comunhão e a ebridade sacramental, características das religiões naturais, são restabelecidas no ritual de consumo de LSD. Afrontando o monopólio das religiões organizadas, milhões de pessoas são iniciadas na droga, produzindo um ambiente de misticismo quotidiano. Por outro lado, a simplicidade de síntese e o baixo custo de produção, articulados com a versatilidade da sua utilização e as virtudes dos seus efeitos, representavam uma forte ameaça aos intentos exclusivistas das corporações médicas e farmacêuticas.

Embora a euforia obtida pela embriaguez permanecesse um fim, transformara-se, também, num símbolo e num meio de afirmação e difusão duma estratégia de contestação ideológica, moral e económica e, portanto, um ultraje aos poderes instituídos. A droga tornava-se assim uma prioridade política, mais que um problema, estritamente, legal ou terapêutico⁶⁶.

O apogeu desta contracultura coincide com o auge da expansão económica do pós-guerra nas sociedades ocidentais quando o *superavit* proporciona mobilidade geográfica a milhões de jovens e, simultaneamente, permite que outros tantos optem por viver das abundantes sobras sem sucumbirem às regras do consumismo. A deterioração do *Estado de Bem-estar*, o fim da guerra do Vietname e a banalização comercial da ética e estética do psicadelismo, promoveram eficazmente o fim da contracultura e a reinserção social dos seus elementos, alguns dos quais passaram de *hippies* a *Yuppies*.

No entanto, a contracultura tinha desequilibrado a distinção estabelecida pelo império farmacêutico, em vigor desde os anos 40, entre psicofármacos decorosos e indecorosos ou estupefacientes. A farmacopeia alternativa proposta pelo movimento *hippie* não era decorosa nem indecorosa, e tornava-se insustentável manter a convicção

⁶⁵ “O discurso de Leary (...) ganhou especial valor ao aparecer o seu livro no mesmo ano que O Homem Unidimensional de Herbert Marcuse, e associar-se fluidamente a essa exposição programática da nova esquerda norte-americana. (...) Eram momentos de crescente oposição à guerra do Vietname, combinada com as reivindicações dos negros, contestação universitária e grupos terroristas – como os Weathermen, uma espécie de tupamaros anglo-saxónicos – capazes de colocar vários milhares de bombas por ano.” (Escotado, 2004:145)

⁶⁶ “(...) o intolerável das drogas visionárias não era que produzissem habituação ou intoxicação; como disse Octávio Paz em *Corrente Alterna* (1967): As autoridades não se comportam em relação a elas como se quisessem erradicar um vício daninho, mas sim como quem tenta erradicar uma dissidência. O que aplicam é zelo ideológico: estão a castigar uma heresia, não um crime. E a pior heresia era uma religião natural ao estilo clássico desprovida de puritanismo.” (Escotado, 2004:149-150)

que as drogas lícitas, vendidas nas farmácias e supermercados, resultavam mais sãs. A demanda de novas normas internacionais de classificação das substâncias psicoactivas desencadeará uma etapa ainda mais dramática na história da proibição.

“Observando as coisas muito superficialmente, a batalha contra a psicanálise foi um conflito entre direitos civis e tradição autoritária. O desenlace seria uma derrota material dos libertários, acompanhada por uma derrota moral do seu inimigo. Como dois duelistas que se ferissem ao mesmo tempo, um caía fulminado fisicamente enquanto a honra do outro, o seu ‘jogo limpo’, ficava posto em causa. O discurso proibicionista nunca havia tido credibilidade entre os cientistas propriamente ditos nem entre os teóricos da medicina e do direito, mas agora começava a perdê-la em sectores mais amplos. A paz farmacológica (1930-1960) seguiu-se um episódio de aberta insurreição (1960-1975), e o que o futuro oferecia era uma cronificação do fenómeno. No resto do mundo as coisas iam seguir um curso parecido, uma década mais tarde.” (Escohotado, 2004:152)

A utilização das drogas ao longo dos tempos reflecte a busca incessante da humanidade por estados alterados de percepção, como forma de relativizar a realidade que lhe é oferecida, expandir a compreensão e atenuar as contrariedades da existência.

Embora constituam uma importante parte da subcultura *Heavy Metal*, as drogas nunca detiveram um estatuto fulcral semelhante ao que alcançaram nos contextos contra-culturais dos anos 60. Subvalorizando a experiência psicadélica, o objectivo do consumo é alcançar um estado de catarse físico e emocional numa ânsia de libertação extática. No entanto, quer a selecção preferencial das substâncias, quer a ritualização do consumo, reflectem traços do legado histórico da psicotropia.

O fascínio que as drogas exercem é hoje, tal qual o período da caça às bruxas, fruto essencialmente da proibição e demonização das substâncias e dos seus efeitos. Mais que um mero fetiche ou fuga à realidade, as drogas são um meio de provocar os limites da embriaguez, produzindo uma combinação explosiva de actividade e relaxamento extremamente semelhante às práticas rituais de *ebriedade de possessão*⁶⁷

⁶⁷ “(...) dentro da ebriedade sacramental é conveniente distinguir entre possessão e viagem. Assente em drogas como o álcool, tabaco, dataduras, beladona, e outras análogas, a ebriedade de possessão induz arrebatamentos de frenesi corporal em que desaparece a consciência crítica; acompanhados por músicas e danças violentas, estes arrebatamentos são tão mais reparadores quanto menos se parecerem com a lucidez e a memória. Nos seus antípodas, a ebriedade de viagem assenta em drogas que potenciam espectacularmente os sentidos sem apagar a memória; o seu emprego pode ser acompanhado por música e dança, mas suscita acima de tudo uma excursão psíquica consciente, introspectiva antes ou depois.” (Escohotado, 2004:13)

características de inúmeras religiões ancestrais. Compreende-se, portanto, a preferência pelo álcool geralmente sob a forma de cerveja, uma vez que, a facilidade de acesso e as suas propriedades tornam-no a substância mais adequada ao tipo de ebriedade que se pretende induzir.

Paralelamente à recreação proporcionada, o fã busca, também, as virtudes analgésicas e terapêuticas da embriaguez ritual. Por um lado, pretende alhear-se duma realidade que repudia libertando-se das suas inibições e constrangimentos. Por outro lado, o desafio dos seus limites físicos e psíquicos forçam a relativização da realidade *remediando-o*, portanto, da alienação social.

“Como a arte, também as drogas consumidas alteram as percepções habituais, gerando uma multiplicidade de sentidos, exercitando a sensibilidade, criando um novo mundo, relativizando a realidade no sentido de a tomar como realidade aparente – uma possível realidade entre muitas outras. (...) Não está apenas em causa uma fuga à realidade, mas uma estratégia de sobrevivência que consiste na ideação de novas realidades que desvalorizam a realidade corrente.” (Blass, Pais, 2004: 17)

À semelhança do álcool, a *Cannabis* é uma droga cujo consumo é tradicionalmente social. A partilha da experiência inebriante promove a interacção dos sujeitos e fomenta a convergência idiossincrática. Assumindo que o consumo de *Cannabis* depende essencialmente, da concepção individual da droga e dos propósitos do próprio consumo, e que esta concepção se desenvolve à medida que aumenta a experiência do indivíduo com a droga, em 1963, **Becker** advoga a imprescindibilidade da interacção social inerente ao consumo desta substância.

O processo inicia-se com a tentação de provar a substância. O indivíduo sabe que os outros a usam para ficarem *pedrados*, mas não sabe concretamente o que isso significa. A experiência desperta-lhe a curiosidade, no entanto, ignora o que poderá ser e receia obter mais do que pediu.

O noviço geralmente não consegue ficar *pedrado* nas primeiras experiências, e são necessárias várias tentativas para ser bem sucedido. Uma das razões do seu insucesso pode ser a inexperiência no domínio das técnicas de consumo. Se não obtém efeito é impossível que a pessoa desenvolva uma concepção da droga como objecto de prazer. O primeiro passo na sequência de eventos que o transformarão num consumidor é o domínio da técnica de fumo. A obtenção de efeito é indispensável para que altere a sua percepção acerca do próprio consumo. O domínio das técnicas é consequência da participação e convívio com grupos de consumidores. A aprendizagem pode efectuar-se

de forma directa ou, no caso dos neófitos se envergonharem de admitir a sua inexperiência através da observação e imitação. Apenas quando são dominadas as técnicas de consumo que providenciem uma dosagem suficiente que torne perceptível o seu efeito, é possível a emergência da concepção da droga enquanto objecto que pode ser usado para obtenção de prazer, caso contrário, o consumo seria considerado sem significado e não continuaria.

Mesmo depois de dominar as técnicas de fumo, o neófito pode não ficar *pedrado* e, portanto, continuar sem conceber a droga como objecto de prazer. **Becker** define estar *pedrado* como a conjugação de dois elementos: a presença de sintomas provocados pelo consumo de marijuana, e o reconhecimento destes como efeito desse consumo.

Tipicamente, no entanto, a observação doutros consumidores que conseguem ficar *pedrados* induz o novato a acreditar que a droga lhe há-de produzir algum efeito e continua a experimentar até o obter. O seu fracasso preocupa-o e pode consultar consumidores mais experientes ou provocar comentários acerca dos efeitos. Nos contactos com os consumidores mais experientes ele toma conhecimento de pormenores específicos da sua experiência que pode não ter notado, ou mesmo que o tenha feito, falhou a identificá-los como sintomas de estar *pedrado*. O iniciado retira da utilização de outros consumidores, referências concretas do termo *pedrado* e aplica essas noções à sua própria experiência. Estes novos conceitos tornam-lhe possível localizar estes sintomas entre as suas próprias sensações e apresentar a si próprio algo *sui generis* da sua experiência que relaciona com o consumo da droga. Só assim consegue ficar *pedrado* e prosseguir o consumo de marijuana por prazer.

Com o uso continuado, a aprendizagem evolui. Os consumidores transformam-se em conhecedores. Como peritos em bons vinhos, conseguem especificar a origem duma determinada planta e a altura da sua colheita. Embora nem sempre seja possível averiguar a veracidade das suas avaliações, é verdade que conseguem distinguir diferentes tipos de marijuana, não apenas pela diferente intensidade dos efeitos mas também pelos diferentes tipos de sintomas produzidos. A capacidade de reconhecer os efeitos da droga tem de se manter para que o consumo continue; se se perder o consumo cessa.

As sensações provocadas pela droga não são, automática ou obrigatoriamente, agradáveis. O gosto pela experiência é socialmente adquirido e não é muito diferente do gosto por ostras, charutos ou whisky. Conceber como aprazíveis os sintomas físicos (tontura, sede, perda de definição da percepção espaço-temporal...) é uma condição

fundamental para a prossecução do consumo. Quando experimentados inicialmente, os efeitos podem ser desagradáveis ou, pelo menos, ambíguos. Os primeiros contactos com os efeitos podem confundir ou assustar o consumidor. Perante a ambiguidade das sensações e a decisão de continuar o consumo, o consumidor tem que as redefinir como agradáveis. A interacção com o grupo pode ajudar a redefinição conceptual, transformando o que era inicialmente desagradável e assustador em algo agradável e desejado.

Portanto, um indivíduo está pronto a consumir marijuana por prazer somente após um processo de aprendizagem que o ensina a concebê-lo como tal. Ninguém se torna consumidor de marijuana sem: aprender a fumar a droga de maneira a que esta produza efeitos reais; aprender a identificar os efeitos e relacioná-los com o consumo de droga, isto é, aprender a ficar *pedrado*; aprender a obter prazer das sensações que experimenta. No decurso deste processo, ele desenvolve uma disposição ou motivação para consumir droga, que não existia, nem poderia existir, inicialmente, pois envolve e depende de concepções da droga que podem advir somente da experiência. Terminado o processo, ele é capaz e deseja usar a droga como objecto de prazer. Uma vez adquirida a capacidade de obter prazer do consumo da droga, o consumo é sempre possível. Considerações morais ou sociais podem interferir ou inibir o uso, mas o consumo continua a ser conceptualmente possível.

Por mais subjectivos que sejam os seus efeitos, a comunhão da mesma substância preserva uma aura cerimonial e sacramental, através da qual se reforça a cumplicidade e a coesão social pela partilha da *verdade revelada*. Neste caso particular a partilha ritual é intensificada, não só pela ilicitude da acção, mas sobretudo por acontecer ao abrigo de uma ideologia e identidade de cariz grupal.

Pode entender-se, também, neste contexto subcultural, uma aproximação da imagem estereotipada do *junkie* como uma intenção de desresponsabilização em relação à realidade percebida e refutada. O *junkie* não tem, nem lhe são exigidas, responsabilidades sobre si, nem sobre o que o rodeia. Analogamente, o *Heavy Metal* não deve estar comprometido com o mundo com o qual pretende romper.

Prefiro, no entanto, considerar que o legado genealógico da psicotropia mais relevante na subcultura *Heavy Metal* é a tradição conspirativa e insurrecta que assume o consumo de drogas como veículo de expansão do conhecimento e da criatividade, estímulo das relações de proximidade, estratégia política de desobediência. Por uma questão de proximidade cronológica creio que, analogamente aos antecessores

contraculturais, o culto da ebriedade nesta *tribo* revela, também traços de inconformismo e sublevação.

“(…) *como se o Club des Haschischins tivesse abandonado a sua sede naquele pequeno hotel de Paris para abrir milhares de sucursais nas sociedades avançadas, conspirando todas e sem recato algum contra a ordem reinante, apesar de serem ao mesmo tempo um sector criativo e muito pacífico de portas para dentro, que produzia as mais rendosas novidades em música, artes plásticas, literatura, moda, ofícios e trato inter-pessoal.*”. (Escohotado, 2004:150)

Paradoxalmente, o mundo de ilusões patrocinado pela psicotropia parece ao fã de *Heavy Metal* mais real e, de algum modo, preferível à alienação fraudulenta da realidade propagandeada no seio de uma sociedade que considera iníqua, injusta e corrupta.

• *Rock'n'Roll Diabólico*

Usualmente, os géneros musicais populares atravessam fases de *formação*, *cristalização* e *exaustão*. Esta última fase caracteriza-se pela repetição exaustiva e mecânica das fórmulas bem sucedidas, incitando à inovação as novas gerações de artistas. No caso particular do *Heavy Metal* observa-se que, em vez de ser suplantado por novos géneros, originou uma prole de subgéneros que apesar das particularidades e antagonismos, definem um vasto e heterodoxo complexo cultural e identitário, relativamente, coeso e reconhecível.

Em termos musicais, o *Heavy Metal* foi influenciado, essencialmente, por dois fragmentos emergentes da desagregação do *Rock*: o *Electric Blues* e o *Acid Rock*. Tal como os seus predecessores, em detrimento da dança, a intensidade, o volume e a complexidade do seu som destinavam-se, fundamentalmente, a proporcionar experiências físicas e sensoriais ao seu público. Como se a descarga decibélica empossasse os fãs de formas alternativas de percepção e expressão individual e colectiva.

A subcultura *Heavy Metal* privilegia os elementos sonoros da música sobre os componentes líricos, visuais ou sociais. A música reproduz padrões sonoros que invocam emoções, no entanto, o compromisso assumido pelo fã reflecte-se, não apenas na adopção da estética subcultural, mas também, no desejo de aprender e compreender as letras e a filosofia da banda.

Respeitando as suas raízes, também o *Heavy Metal* é um género musical predominantemente executado por bandas⁶⁸. Sobretudo na sua fase de *cristalização*, era pouco comum um artista apresentar-se a solo, por mais proeminente que fosse o seu estatuto. A estruturação da banda, resultava da satisfação dos condicionalismos sonoros que caracterizam o género⁶⁹, mas também metaforizava uma unidade comunal horizontal e democrática. Todavia, quando o talento e criatividade individuais não estão equitativamente distribuídos, o exercício da democracia consensual torna-se particularmente difícil. Sobretudo nos grupos de maior sucesso, os novos membros são

⁶⁸ “The size of the heavy metal band varies from three to six members. The minimum requirements are a lead guitarist, a drummer, a bass-guitar player, and a vocalist.” (Weinstein, 2000: 69). Actualmente, cada vez mais é comum surgirem bandas que não respeitam esta regra, podendo integrar um elemento apenas ou congregar colectivos de dez ou mais elementos.

⁶⁹ “(...) metal’s dual emphasis on strong singing and highly proficient guitar work, backed by a powerful bass and drum sound, cannot be achieved by one person.” (Weinstein, 2000: 69)

recrutados pelo seu talento e perícia, mais que pela amizade ou afinidades ideológicas e afectivas.

Preservando, de igual modo, a tendência contracultural, e em contraste com a música *Pop*, a unidade básica de apreciação do *Heavy Metal* é o álbum. Embora existam músicas específicas cujo sucesso as tornou autênticos hinos subculturais, a atenção dos fãs foca sobretudo o conjunto gráfico, lírico e musical que constitui o álbum de longa duração.

Sociologicamente, a recessão económica sentida durante a década de 70 nos E.U.A. e na Grã-bretanha propiciou uma conjuntura de tensão social e o recrudescimento do racismo no seio do proletariado branco. Numa época de reivindicação dos direitos de identidade e cultura das minorias étnicas, o carácter *branco* da subcultura *Heavy Metal* pode ser interpretado como uma reacção semelhante perpetrada por indivíduos que não eram concebidos como um grupo étnico e/ou minoritário. No entanto, a subcultura tende a ser tolerante com todos os que, embora não correspondam à sua base demográfica original, se convertam aos códigos de indumentária, aparência, comportamento e devoção à música. Nesse sentido, o exclusivismo do *Heavy Metal* assenta, sobretudo, na aceitação e manutenção dos códigos culturais essenciais, em detrimento de quaisquer eventuais pré-requisitos racistas, sexistas ou etários.

Contrariamente aos E.U.A., a estrutura e consciência social na Grã-bretanha são profundamente classistas. A tradição sectária sócio-cultural britânica contrasta com a cultura de entretenimento de massas, relativamente heterogénea, dos E.U.A.. Por conseguinte, as subculturas juvenis, parcialmente relacionadas com a indústria de lazer, embora análogas e radicalmente anglo-americanas, exibem características locais específicas.

Na transição da década de 1970 emergiu talvez o primeiro dos códigos subgenéricos do *Heavy Metal*. A súbita proliferação de bandas localizadas na Grã-Bretanha resultou na adopção de uma classificação genérica: o *N.W.O.B.H.M.* (*New Wave Of British Heavy Metal*). No entanto, privilegiando a proveniência territorial, esta designação abrangia bandas tão distintas quanto os *Iron Maiden*, os *Saxon*, os *Diamond Head*, os *Motörhead*, os *Deaf Leppard*, ou mesmo os *Venom*. Posteriormente, o rótulo passou a designar um som característico mais que a origem das bandas.

É, porém, a quantidade e variedade de bandas que surgem no início dos anos 1980 que ditam a expansão fragmentária do *Heavy Metal*. Entre 1983 e 1984 os códigos dos

subgêneros majoritários estavam definidos. Cada um enfatizava uma especificidade do *Heavy Metal* tradicional. A herança melódica e dionisíaca, manifesta no *Lite Metal*, contrastava com a predominância rítmica e caótica do *Speed/Thrash Metal*.

Os subgêneros obtiveram um tratamento diferenciado por parte dos *media*. A componente cênica, o visual exótico e os penteados extravagantes parecem ter captado a atenção da cadeia de televisão MTV que incluiu *videoclips* de músicas, sobretudo baladas (*Power Ballads*), e bandas de *Lite Metal* na sua programação, contribuindo decisivamente para o desenvolvimento do gênero. Os efeitos da projecção mediática adquirida eram controversos. Por um lado, vendiam discos a um público generalista, não especializado, por outro lado, engajavam parte desse público nas hostes do autêntico *Heavy Metal*⁷⁰. A mediatização do carisma do *Metal God* e o sucesso comercial de algumas bandas atraíram já o público suficiente à viabilização da carreira profissional de músico *Heavy Metal*.

Fãs e membros das bandas de *Heavy Metal* formadas antes dos anos 80 de origens, maioritariamente, proletárias e humildes assistiram, por esta altura, à eclosão de uma série de novos grupos de proveniência pequeno-burguesa cujo financiamento inicial de é garantido pelas famílias de um ou vários elementos.

Mais que outros estilos e gêneros musicais, o *Heavy Metal* exige um compromisso financeiro significativo. A produção de som e de palco, pelo menos nas bandas mais proeminentes, articula componentes tecnológicos e recursos humanos especializados que correspondem a um investimento financeiro imenso, claramente inacessível à maior parte das bandas deste gênero. É difícil, senão de todo impossível, para a maior parte das bandas de *Heavy Metal* custearem a sua sobrevivência pela venda da sua arte. A marginalidade do som e da identidade afasta os promotores de concertos impedindo-as de tocar nos locais convencionais. O número de clubes *Heavy Metal* foi e é, proporcionalmente ao número de fãs, manifestamente insuficiente⁷¹.

A inviabilidade financeira e a falta de oportunidades promoveram o aparecimento, no início dos anos 80 de uma série de novas bandas descritas como *Street Metal*, que descurando a componente cênica enfatizavam a aceleração rítmica. A utilização de uma

⁷⁰ “Power ballads are similar in effect to the cover versions of black songs that Pat Boone and other white performers sung, in the process eventually bringing a wider, whiter, audience to rock and roll.” (Weinstein, 2000:47)

⁷¹ “There were few if any metal clubs in the United States until the late 1980s; even today there are still not many in proportion to the number of fans of the genre.” (Weinstein, 2000:74)

indumentária de *rua* e a minimização da produção de palco reduziam as dificuldades financeiras que entravavam a formação e manutenção das bandas.

Uma das principais consequências do banimento dos canais de comunicação hegemônicos, sofrido nos primeiros anos da existência do *Heavy Metal*, foi, inquestionavelmente, a valorização da importância das relações interpessoais, uma vez que o recrutamento de novos membros realizava-se sobretudo por interação. Geralmente, a interação no seio de círculos de amizade ou proximidade prevalecia sobre os estímulos institucionais, mediatizados e massificados e, frequentemente, os laços de união preexistentes entre sujeitos transferiam-se para lealdade para com a subcultura, potenciando, desta forma, a sua singularidade, coesão e persistência⁷².

Como qualquer outra forma de cultura musical, a reprodução do *Heavy Metal* é assegurada pelo recrutamento sucessivo de novos artistas capazes de criar e recriar a música. Ao longo da história deste género musical esta premissa nunca se revelou problemática, já que, o fascínio imposto pela carismática imagem do *Metal God* garantiu a regeneração permanente. Em última instância, o fã identifica-se com os artistas e ambiciona vir a ser um deles. Pressupostamente, os artistas *Heavy* não são especialistas neutros que comercializam um serviço, antes, são fãs apaixonados pelo estilo de música que tocam, que conseguiram fazer da sua paixão um estilo de vida, e mais que construir uma carreira profissional, encontraram uma vocação⁷³.

O sistema educativo convencional não fornece os atributos requeridos pelas artes do *Rock*. A aprendizagem destes talentos, frequentemente autodidática, exige disponibilidade, abnegação e perseverança. A destreza de execução musical, a criatividade de composição e a autenticidade que conferem carisma ao *Metal God* resulta, em grande parte, dum processo de aprendizagem laborioso e nem sempre gratificante⁷⁴. De igual modo, os códigos que ditam a pose, os movimentos, a

⁷² "A consequence of the absence of institutional mediation, which allows for participation of isolated individuals in a subculture, was to strengthen the role of the peer group in the constitution of the metal subculture. Ask any heavy metal fans how prior to the mid-1980s they found out about their favourite band, and the response is the name of some friend or an older brother who 'turned them on' to the group. Years later they still recall, with much gratitude, that person." (Weinstein, 2000:136-37)

⁷³ "From the point of view of the artist, heavy metal is a career that in its fullest realization becomes a vocation. This vocation includes total devotion to the music and deep loyalty to the youth subculture that grew up around it and from which the artist himself came. A heavy metal career may take the artist out of the subculture and into the routine and rationalized world of the media, and then back again to the subculture, where he once again joins the audience." (Weinstein, 2000:60)

⁷⁴ "In great measure heavy metal is a performance art, the projection of emotion through a set of sonic and visual conventions." (Weinstein, 2000: 63)

expressividade e emotividade do *performer* de *Heavy Metal*, devem também ser praticados e aprendidos.

Aos *performers* exige-se autenticidade e autonomia. A composição e execução do seu trabalho reflectem o sucesso do processo de aprendizagem mimética mas, sobretudo, a concretização *natural* da genuinidade essencial do respectivo autor e intérprete. As convenções sonoras, estéticas, performativas e simbólicas do *Heavy Metal* enfatizam a projecção emotiva e intencionalidade comunicativa dos seus artistas. A sua personalidade deve identificar-se com a sua arte e no seu corpo deve inscrever-se a sua dissidência.

O papel da banda no complexo de produção é o de criar e executar música de acordo com os cânones sonoros, visuais e performativos baseados na subcultura do *Heavy Metal*, nos ditames predominantemente comerciais dos *media*, e na sua própria concepção e percepção musical. Não obstante, o reconhecimento e o êxito de uma qualquer banda dependem essencialmente da sua singularidade. Ainda que inicialmente tente apenas imitar e/ou recriar uma outra banda ou um género característico, a afirmação da sua originalidade revela-se determinante para o seu sucesso. Muito embora, a inclusão no género determine a partilha dos códigos genéricos, o seu sucesso carece da virtuosidade de o fazer de uma forma única e genuína.

A personalização do som de uma banda não só reflecte as diferentes sensibilidades, interesses e influências pessoais dos seus membros, mas simultaneamente, concretiza uma condição comercial essencial⁷⁵.

A companhia discográfica é a maior conexão entre os artistas e o sistema de produção e disseminação de cultura a um público impessoal. O contrato discográfico com a indústria de entretenimento impõe um carácter dual ao artista, transformando-o em produtor e produto de uma empresa comercial⁷⁶. Algumas bandas, como os *Kiss* tornaram-se mesmo uma marca patenteada comercializando produtos tão diversos quanto música, instrumentos, maquilhagem, brinquedos ou caixões.

Em última instância, a pressão do mercado impõe de reprodução de fórmulas bem sucedidas ou determinados cânones de aceitabilidade comercial como condição prévia

⁷⁵ "Record companies need to market products that are both differentiated enough from competing products to attract attention and thus consumers, yet close enough to known products to appeal to a reliable established market. (...) Artistically, the signature sound represents a compromise formation between full self-expression and total fit with the code of the genre." (Weinstein, 2000: 78-79)

⁷⁶ "The heavy metal band is, economically, a typical form of late capitalist enterprise in the entertainment industry. The band is not strictly proletarian because it owns some of its own means of production, but it is not fully petit bourgeois either, since it does not own all of them, including some of the most crucial elements." (Weinstein, 2000: 77)

do sucesso das bandas aniquilando a genuinidade e autonomia do grupo e tornando os seus membros escravos dos restritos códigos comerciais de composição, estética e performance.

O *Heavy Metal* não exige literacia musical, a maior parte das músicas deste género não existe sob a forma escrita. Excepcionalmente, existem transcrições geralmente efectuadas por autores exteriores, e posteriores ao contexto específico de criação e produção musical. Esta iliteracia é, no entanto, colmatada pela possibilidade da gravação sonora, bem como, pela realização de concertos *ao vivo*. O trabalho de estúdio e os concertos são, portanto, essenciais à criação e disseminação deste género⁷⁷, sendo que, o resultado final de ambos depende, tanto dos músicos, quanto dos produtores, técnicos e engenheiros de som, e ainda do aparato tecnológico utilizado.

Embora igualmente relevantes, a performance em estúdio tende a ser uma experiência intimista e privada, dando particular destaque aos preceitos racionais e técnicos do processo de produção, enquanto que, o concerto realça o carisma da banda e o carácter público do evento.

Apesar do compromisso com a arte e o virtuosismo, o *Heavy Metal* é um género, eminentemente, populista. O reconhecimento e louvor do seu público é, alegadamente, mais importante para os músicos, que a crítica especializada ou o comentário dos seus pares. A excelência de uma banda concretiza-se, sobretudo, na apreciação directa do seu público, mais que no número de discos vendidos.

Não obstante ser ideologicamente hedonística e geograficamente dispersa, o desejo de comunidade é fundamental na subcultura *Heavy Metal*. Expressão material da comunidade e espaço de reprodução social da cultura, os concertos *ao vivo* revestem-se de uma tremenda importância ritual, e a assiduidade de um fã a estes eventos é premissa essencial à realização pessoal e integração grupal. Estes espaços reificam a cultura, identidade e a comunidade em todo o seu esplendor.

A evolução tecnológica e profissional dos estúdios de gravação alterou, inequivocamente, os contextos de produção e consumo de música. Os registos fonográficos foram adquirindo características dificilmente assimiláveis à música de

⁷⁷ “For heavy metal, both the studio and the concert venue are essential sites for performance. (...) For pop music the studio dominates and live performances are attempts to create the sounds achieved there; despite the technical sophistication typical of modern concerts, often studio-produced sounds cannot be duplicated on the concert stage. (...) In contrast to pop, punk and blues privilege the live performance. Recordings are valued to the degree that they capture the feeling of the live performance. (...) Heavy metal, however, breaks from rock in this regard by valuing the live concert performance at least as highly as the studio performance. Thus, the heavy metal band must cultivate two separate sets of virtues: the studio requires patience, whereas the stage demands endurance.” (Weinstein, 2000: 81-82)

palco. Nas sociedades pós-modernas o carácter eminentemente científico e tecnológico destes registos legitima a sua autenticidade. O reconhecimento manifesta-se na popularização de práticas de audição de música gravada, nomeadamente, através da rádio ou como suporte a actividades de dança, mas também, na formação dos hábitos de aquisição de discos, na constituição de fonotecas particulares, no aparecimento de colecionadores discográficos e na culturalização dos novos espaços de comercialização de discos.

Durante muito tempo, a música gravada constituía apenas uma aproximação ou uma tentativa de reprodução do verdadeiro som produzido, pelos músicos, em palco. Hoje constitui um instrumento comparativo incontornável e é a prestação dos músicos, em concertos *ao vivo*, que é avaliada por espectadores e críticos. “*Os concertos deixaram de ser a forma mais vulgar de criar e ouvir música, passando a constituir momentos raros de fruição musical e espaços de consagração e distinção dos músicos e das bandas de maior sucesso e qualidade.*” (Abreu, Paula, 2000: 142)

Pela importância que adquire na produção de significado, o concerto *ao vivo*, pode, de certa forma, ser interpretado como descendente pós-moderno das instituições constituintes do *Complexo de Exibição* enunciado por Tony **Bennet**. De acordo com este autor, os museus, as exposições, as feiras, os tribunais, etc., eram fulcrais para a produção do ideal de cidadania urbana e comunidade nacional no século XIX. Estas instituições, justapostas ao que **Foucault** designa como arquipélago do cárcere, funcionavam como legítimos mediadores na veiculação de discursos de poder e dogmas seculares, e constituíam-se como espaços rituais de alienação da normalidade. O resultado das relações estabelecidas entre o indivíduo e essas instituições seria, tendencialmente, a afirmação do poder do Estado pela produção de indivíduos auto-regulados e auto-disciplinados, transformando-os em cidadãos. Em linhas gerais, “*O complexo de exibição, (...) aperfeiçoou um sistema de observação auto-monitorizado, onde as posições de sujeito e objecto alternam entre si, onde a multidão se transforma em comunidade regulando-se através da interiorização de uma visão ideal e ordenada de si mesmo, como se fosse vista do lado controlador do poder*”⁷⁸. (Tradução livre: **Bennett**, 1998: 82).

⁷⁸ “The exhibitionary complex, (...), perfected a self-monitoring system of looks in which the subject and object positions can be exchanged, in which the crowd comes to commune with and regulate itself through interiorizing the ideal and ordered view of itself as seen from the controlling vision of power.” (Bennett, Tony, 1998: 82)

Refira-se que, neste caso, o poder que organiza os corpos os espaços e os objectos é essencialmente horizontal, autonómico e anti-hegemónico, a identidade que se exhibe é do tipo *tribal* e os discursos veiculados são eminentemente dissidentes.

Tradicionalmente, a imprensa destaca os aspectos públicos das digressões, ignorando ou obliterando as rotinas enfadonhas. A cobertura mediática dos concertos e digressões não garante somente a publicidade aos espectáculos, promovendo a adesão do público, mas também, através da reportagem, fotografia e imagem, disseminam a magnificência da banda a uma vasta audiência que extravasava por muito o público que atendia aos espectáculos.

A criação de novo material, a sua gravação em estúdio e a realização da respectiva digressão promocional encerram, grosso modo, o ciclo laboral do artista de *Heavy Metal*. Uma banda com contrato discográfico, com um ou mais discos bem sucedidos, e fãs conquistados no seio da subcultura, cumpre este ciclo recorrentemente. Nalguns casos, os seus membros tornam-se profissionais da sua arte, e ao longo da sua carreira desenvolvem uma cultura ocupacional estabelecida entre a sua proveniência subcultural e a cultura racional e instrumental da indústria do entretenimento, detentora dos meios essenciais à produção e disseminação artística⁷⁹. Todavia, e embora existam artistas exclusivamente motivados pelas receitas financeiras, pelo menos, publicamente, os artistas de *Heavy Metal* tendem a menosprezar os motivos financeiros sobrevalorizando a *naturalidade* do compromisso assumido.

O desprezo pela racionalidade e prudência, características dos comportamentos convencionais quotidianos da sociedade adulta, expresso na adopção de estilos de vida anómicos, é primordial para a manutenção do carisma. A exultação permanente da vitalidade e do êxtase prevalece sobre a contenção, a precaução e a assepsia social. O imperativo de autenticidade determina a compatibilidade entre a sua arte e a sua vida. Os artistas carismáticos encarnam os signos da sua música e a sua conduta formaliza-os. O abandono da conduta subversiva e dionisíaca, por parte do artista, em prol de uma vida estável e convencional pode causar danos irreversíveis ao seu carisma. Ainda que mantenha a criatividade e habilidade, a assumpção dos compromissos sociais convencionais pode incompatibilizá-lo com os restantes membros da banda, interferir com a realização de espectáculos ou digressões, e sobretudo, se insistir em cumprir os

⁷⁹ “Often success in terms of records sold and arenas filled does not translate into a financial windfall for the group. Unscrupulous managers can profit handsomely at the band’s expense and record companies are well known for their ‘killer contracts’, in which increasingly expensive costs of production and promotion are deducted from any royalties earned by the band.” (Weinstein, 2000: 87)

preceitos formais dos códigos do *Heavy Metal*, a incongruência torna-se manifesta e a falácia do seu trabalho é exposta publicamente.

No seio da subcultura *Heavy Metal* a música é, principalmente, uma função dos estilos de vida e dos mitos de um grupo juvenil específico e, por conseguinte, deve ser consistente com os estilos de vida e a mitologia para ser apropriada pelo grupo. Os parâmetros subculturais definem o espaço dentro do qual os artistas são livres de criar e a indústria musical de promover.

Os temas do *Heavy Metal* radicam maioritariamente em dois grandes grupos definidos por uma oposição binária: o dionisíaco e o caótico. A experiência dionisíaca, incorporada na trindade *Sexo, Drogas & Rock and Roll*, celebra a vitalidade através de várias formas de êxtase. O caótico, justaposto ao dionisíaco, traduz um forte envolvimento emotivo em tudo o que desafie a ordem hegemónica quotidiana: o grotesco, o horrífico, a morte, a revolta, a destruição, o satanismo ou o suicídio...

O sensacionalismo mediático associa frequentemente a delinquência e o crime às preferências musicais marginais dos prevaricadores e, desta forma, contribui, também, para a estilização dum universo anómico que sustenta os elementos líricos e visuais da subcultura.

Parte significativa do universo retórico, imagético e simbólico do *Heavy Metal* provém da mitologia Judaico-Cristã. A simplicidade das oposições binárias que estruturam o pensamento mitológico religioso ocidental facilita a transgressão e a inversão simbólica. O caótico converte-se, pela arte, em dionisíaco e a retórica de transgressão redefine as fronteiras entre o sagrado e o profano⁸⁰.

Se o dogmatismo e o maniqueísmo suscitam a profanação, o património cultural acumulado ao longo da edificação do monoteísmo religioso hegemónico constitui um manancial, praticamente, inesgotável de conceitos, imagens e símbolos passíveis de inversão. Embora desde sempre houvesse quem considerasse o *Rock* diabólico, o *Heavy Metal* introduz novos padrões na relação entre o *Diabo* e a música.

Enquanto figura mítica ou criatura real, dependendo das crenças subjectivas, o *Diabo* é fruto do esforço humano para encontrar uma explicação lógica para o problema do *mal*. O *Diabo* enquanto quintessência do *mal* e uma concepção inerentemente monoteísta, uma vez que nos sistemas politeístas a crença em vários seres sobrenaturais

⁸⁰ "(...) hell becomes the site of a wild, enjoyable party. It symbolizes a refusal to conform to rules of respectability that repress vitality or to submit to those wish to exert their domination over the others. This reaction to chaos is Dionysian, sublimating it into pleasure through textual play and vindicating the power of art." (Weinstein, 2000:42)

com poderes limitados que coabitam em permanente rivalidade é suficiente para justificar a existência do *mal*, atribuído a esses seres ambivalentes que, consoante os seus interesses, podem ser benéficos ou destrutivos. Em contrapartida, a crença num só deus, infinitamente bom e criador de todas as coisas exige um subterfúgio que ilibe deus da responsabilidade do mal. Esse subterfúgio é o *Diabo*. Quanto mais onipotente e onisciente se apresentar deus, mais é necessária a existência do *Diabo* como princípio justificativo. É, portanto, compreensível que a concepção mais completa do *Diabo* surja no seio do cristianismo.

As origens do *Diabo* da tradição Judaico-Cristã remontam, no entanto, aos *Mitos de Combate* e a divindades que figuravam em diversos panteões pagãos euro-asiáticos. Progressivamente, no seio das religiões politeístas, os deuses começam a ordenar-se em dois grupos antagónicos. Muito embora algumas das divindades possuíssem características predominantemente *más*, preservavam outras eminentemente *boas* e a fronteira que separa o *bem* do *mal* era ainda ténue. No entanto, algumas destas características, bem como os traços físicos de algumas destas divindades inspiraram definitivamente o imaginário demoníaco dos monoteísmos emergentes. Nesse sentido, a figura de *Pã*, divindade da Antiguidade Clássica, constitui uma referência exemplar. Apesar de não ser absolutamente mau, a sua associação ao desejo sexual transformou-o não apenas numa referência simbólica mas também física do *Diabo* nas religiões tradicionalmente hostis aos prazeres carnavais, nomeadamente no cristianismo.

A partir do século IV a.C., a ascensão das castas sacerdotais promove a ilibação de *deus* de todos os males, uma vez que o clero será tão mais poderoso, quanto mais benevolente, único e universal for o *deus* que serve. Consequentemente, de uma face sombria do criador, o *Diabo* é progressivamente transformado numa figura autónoma, fundamentalmente *má*, que ambiciona o poder absoluto e conspira contra *deus*.

Ainda assim, são quase inexistentes as referências ao *Diabo* nos livros que congrega o *Antigo Testamento* e destarte, *deus* concentra a benevolência, a ira e a perversão. Em contrapartida, em alguns escritos apócrifos de seitas gnósticas pré-cristãs, o *mal* relaciona-se tanto com a sexualidade, quanto com o domínio da técnica, que como no mito de *Prometeu*, foi transmitida aos Homens contra a vontade de *deus*. Portanto, na sua origem, *Satanás* personifica não apenas a oposição, mas também, a desobediência a *deus* em prol da emancipação do Homem. O *Diabo* torna-se assim responsável por todos os males e pecados do mundo por opor os interesses dos Homens

aos interesses de *deus*. Em algumas seitas gnósticas o *Demónio* é mesmo assumido como fonte de conhecimento e ruptura com a servidão perpétua.

No *Novo Testamento*, no entanto, a divinização de Cristo, determina a assumpção da origem cósmica do *mal* e o enaltecimento dos poderes diabólicos. Como nos *Mitos de Combate* pagãos, Cristo é confrontado com a tentação demoníaca e somente a sua natureza divina o impede de ceder. Esta estratégia comportava, no entanto, o risco de equiparar os poderes do *Diabo* aos poderes de *Deus* originando um sistema dualista de crenças e cultos.

Até ao século XII o *Diabo* permanece uma figura essencialmente sobrenatural. No entanto, a legitimação das Cruzadas e de toda a política expansionista Cristã determinava a demonização dos inimigos políticos da cristandade, e o Demónio foi-se transformando, também, em instrumento de propaganda política. A impossibilidade de erradicar o *Diabo* ditava a caça e extermínio dos seus co-adjuvantes infiéis e heréticos. Compreende-se, portanto, que pelo fim da centúria se instalasse um medo difuso sustentado pela crença dum ataque concertado à cristandade, por forças lideradas pelo *Demónio*.

Durante a época medieval, em contrapartida ao terrorismo protagonizado pelos doutores da Igreja empenhados na demonização e perseguição dos heréticos, surge uma contracultura popular que apresenta o *Diabo* como um palhaço e um bode expiatório. A ridicularização dramática do *Diabo* permitia às populações exorcizarem o medo inculcado com as prédicas clericais. Em algumas peças teatrais, através de pactos com o *Demónio* o Homem obtinha poder temporal, paixão, amor, riqueza e juventude e, progressivamente, difundiu-se a ideia que, apesar de tudo, o inferno seria talvez um sítio mais aprazível que o céu.

À popularização do *Diabo* a ortodoxia eclesiástica reagiu formalizando a demonologia⁸¹ e reivindicando a exclusividade ritual exorcista. Relacionada com a enfermidade física ou mental, a possessão estabelecia a ponte entre o universo físico e o universo moral. O exorcismo consistia na expulsão dos demónios dos corpos possessos através de rituais dramáticos e tenebrosos que, muito embora reforçassem a crença no poder maléfico, reiteravam, do mesmo modo o poder dos clérigos.

⁸¹ “A partir dos finais do século XV, essa literatura conheceu um desenvolvimento extraordinário, nomeadamente, graças à invenção da tipografia. Até essa altura, conhecem-se treze tratados, publicados entre 1320 e 1420; em contrapartida, entre 1437 e 1486, foram publicados vinte e oito, a começar pelo *Fornicarius* (1437) de João Nidier e acabando no famoso *Maleus Maleficorum* (1486) de Jaime Sprenger e Henrique Instoris (...).” (Minois, 2003:73)

A proliferação e crescente espectacularidade destes rituais produziram efeitos controversos no seio das populações medievais. Por um lado atraíam, cada vez mais, a curiosidade das massas populares, mas, por outro lado, a progressiva consciencialização do potencial exibicionista e instrumental político destes rituais despoletava o cepticismo das elites tanto em relação à intervenção mundana do *Diabo*, quanto à metodologia empregue no seu combate.

Por conseguinte, entre os séculos XVI e XVIII o *Diabo* foi sendo gradualmente laicizado transformando-se mais num mito literário que num mito religioso. A sedução exercida pelo *Diabo* por entre os intelectuais desse tempo derivava significativamente da capacidade que lhe era atribuída de ultrapassar os limites da sua própria condição.

O apogeu da reabilitação do *Diabo* é, no entanto, o século do Romantismo e das revoluções. Ao longo do século XIX torna-se o símbolo da revolta contra a aliança ancestral entre a Igreja e as monarquias absolutistas e inspiração dos que aspiram emancipar-se da ordem preestabelecida. O Romantismo recupera a definição de algumas seitas gnósticas do *Diabo*, e este torna-se um libertador, promotor da ciência e do progresso, e um feroz opositor ao obscurantismo e servilismo imposto por um poder crepuscular. O *Diabo* é agora multiforme e o seu reconhecimento literário oscila entre a ausência total e a absoluta omnipresença na condição humana.

No decorrer do século XX ocorre o que se poderia designar por racionalização do culto demoníaco. O Satanismo contemporâneo fundado, entre outros, por *Aleister Crowley* e *Anton La Vey*, surge como um arremedo da Bíblia e da estrutura eclesiástica, compilando antigos rituais pagãos e esotéricos preponderantemente individualistas e impúdicos e restabelece o *Diabo* como um ícone popular de inconformismo e insubordinação.

No entanto, a popularização da versão racional do *Diabo* deve-se, tanto aos seus profetas e discípulos, quanto aos seus detractores. A ânsia puritana de sancionar quaisquer manifestações de afastamento da norma social e moral hegemónica instigou a diabolização de segmentos emergentes da cultura popular do pós-guerra, nomeadamente no âmbito das artes e, sobretudo, da música. Desde a sua origem, a música *Rock* vem sendo alvo da ira puritana, empenhada em identificar nos seus códigos mensagens subliminares e insinuações satânicas que, supostamente, envenenam os seus fãs, obedecendo a um plano demoníaco de dominação do mundo. Consequentemente, a insistência na associação entre o *Rock* e o *Diabo*, além de não afastar os jovens deste

gênero musical, resultou na difusão do *Demônio* enquanto estrela *Pop* e da temática satânica como instrumento eficaz de contestação provocatória.

Independentemente das suas mutações imagéticas, o *Diabo* manteve desde sempre, uma estreita união à desinibição e ao desejo sexual, ao conhecimento em forma de *verdade revelada* e à emancipação insurrecta da humanidade face a qualquer ordem pré-estabelecida. Portanto, é, de alguma forma, compreensível que o estigma diabólico inicialmente imposto ao *Rock* pelos seus opositores se tenha tornado, a curto prazo, uma reivindicação explícita dos códigos simbólicos dos géneros descendentes que, de igual modo, pretendem desvincular-se dos sistemas de controlo hegemónico da música e da identidade⁸².

O universo caótico veio sendo, tendencialmente, reprimido e suprimido do discurso dominante. A ordem civilizacional subordina as manifestações de desordem reduzindo-as a um formato mediático cuja difusão monopoliza. Porquanto, a invocação do caos encerra um acto de rebelião simbólica, pois inscreve-o no âmbito das representações públicas de significado afrontando o monopólio da disseminação ordenada da desordem.

O *Heavy Metal* celebra o poder da desordem. Difunde a crença que apesar do esforço civilizacional para suprimi-lo, a persistência do caos torna-o uma certeza mais segura que qualquer ordem social, cultural ou política imposta. Este argumento, reforçado pelo poder da música empossa ao fã do sentimento que, pelo menos momentaneamente, ele se identifica, realmente, com a *verdade* das coisas⁸³.

Numa sociedade contratual e convencional que reprime o êxtase e o caos, o *Heavy Metal* apropria-os e usa-os como expressão do seu poder e insubordinação. Investido pela música, este par antitético, conjuga-se na denúncia da alienação e no combate à falsa segurança e estabilidade social⁸⁴.

⁸² Ver *Black Metal Special* publicado na revista **Terrorizer** #128-130.

⁸³ “For heavy metal, the reality of failed relationships overwhelms the utopia of harmonious and uncoerced order.” (Weinstein, 2000:39)

⁸⁴ “The discourse on chaos in heavy metal lyrics includes interest in disorder, conflict, opposition, and contradiction. It incorporates images of monsters, the grotesque, mayhem, and disaster. It speaks of injustice and of resistance, rebellion, and death. (...) For heavy metal, the reality of failed relationships overwhelms the utopia of harmonious and uncoerced order.” (Weinstein, 2000:39)

Marginalidades na Sociedade

Carcerária

“A prisão é, num estado escravagista, o único local onde um homem livre pode morar com honra.” (Thoreau, 1987:39)

Volvidos mais de trinta anos desde a sua primeira edição, *Vigiar & Punir* mantém-se hoje uma obra tão actual, quão perturbante e controversa. Saberes de áreas tão diversas quanto a história, a filosofia, o direito ou a arquitectura, entrecruzam-se na organização de uma *genealogia da punição*, tão minuciosamente documentada e genialmente enunciada por Michel **Foucault**, que se transforma num precioso referencial epistemológico transdisciplinar.

A punição é uma função social e política complexa. **Foucault** sustenta que a *arte* de punir organiza conceitos, técnicas, métodos, e instrumentos e investe de poder e saber corpos e objectos. A genealogia da punição traduz, portanto, diversas configurações de toda uma anatomia de poder corporizada pelo condenado. Do suplício à prisão, as transformações históricas das formas hegemónicas dos sistemas punitivos devem-se não tanto à *humanização* da punição, quanto ao desenvolvimento da eficácia dos processos de vigilância, disciplina e dominação estabelecidos no seio de economias de poder/saber assimétrico.

Até ao século XVI o sistema punitivo que vigora na Europa é o suplício. A infracção à lei é punida com a inflicção de sofrimento corpóreo. Um sofrimento hierarquizado, quantificado e calculado na relação com a natureza da infracção. O corpo do fora-da-lei é objecto de coacção e repressão primariamente na fase inquisitória. Muito embora o processo de condenação decorresse secretamente e fosse privilégio absoluto e exclusivo das instâncias acusatórias político-jurídicas, a anuência do condenado era imprescindível ao apuramento da veracidade jurídica e penal. Esta obtinha-se maioritariamente através da tortura inquisitória. Nesta fase, a violência a que era submetido o corpo do proscrito era, portanto, essencialmente instrumental. Após

reconhecer a culpa e a legitimidade da pena, o condenado era então supliciado num grotesco espectáculo público.

O ritual de exibição pública do corpo do supliciado tinha como principal objectivo manifestar, simultaneamente, a natureza do crime, a inevitabilidade da justiça e a majestade desmesurada do poder soberano. O corpo era simbolicamente marcado de modo a que uma população maioritariamente analfabeta pudesse facilmente decifrar os códigos de verdade, poder e justiça punitiva. A infracção da lei era concebida como uma réplica directa ao corpo do soberano, uma vez que nele se concentravam todos os poderes e dele emanavam todas as leis. Assim, à violência penal simbolicamente associada à do próprio crime, acrescia-se a violência e o terror impostos pela vingança pessoal do soberano que no corpo supliciado, exibia a incomensurabilidade do seu poderio. Mais que a reposição da justiça, o suplício tinha por objectivo restabelecer ritualmente a soberania lesada, exibindo a temível força física e material do soberano. Este ritual intentava suprimir a ilegalidade incutindo o medo e o terror da punição nas multidões de espectadores e era tão mais produtivo quanto mais público abrangesse.

Durante as cerimónias penais públicas o quotidiano era suspenso e o ódio e a violência eram tolerados, ou mesmo, fomentados. Os grandes ajuntamentos rituais eram propícios à desordem e à agitação popular, tornando-os imprevisíveis e potencialmente subversivos. A arbitrariedade da condenação e a desproporção e brutalidade dos castigos, por vezes, incitavam a revolta das camadas populares, cuja sobrevivência estava estritamente relacionada com a ilegalidade, e que perante a exibição da tirania absolutista facilmente se identificavam com o supliciado. Progressivamente, a heroificação do condenado extravasou a popularidade e foi apropriada por filósofos, intelectuais e aristocratas que lhe conferiram outra dimensão e a propagandearam como discurso contra hegemónico. Despoletado pelo medo político, por parte do poder, do desfecho dos rituais públicos de punição e execução e pela acção propagandística encetada por entidades estatutariamente dominantes que, não obstante, ambicionavam o derrube do regime, o colapso do suplício tornou-se eminente.

A economia das ilegalidades reestruturou-se com o desenvolvimento da sociedade capitalista. Ao longo do século XVIII, uma conjuntura favorável à contenção dos impulsos violentos suavizou o cerco imposto ao corpo e deslocou o objecto do crime. A protecção da propriedade era agora, também, uma prioridade económica, social, política e jurídica.

O direito de punir deslocou-se da vingança do tirano para a defesa da estabilidade social. Crê-se que o prejuízo que um crime traz a um corpo social é a desordem que introduz nele. O criminoso não mais lesa a integridade física dum soberano, mas corrompe o pacto que celebrou com a sociedade, enquanto indivíduo social, tornando-se, portanto, inimigo natural da totalidade do corpo social. A punição e repressão das ilegalidades estabeleceram-se como funções regulares, universais e co-extensivas à sociedade, inserindo no corpo social o poder de punir.

Esta época caracteriza-se pelo exercício da pequena justiça, pelo aparecimento do policiamento regular, e pela crença generalizada no aumento da periculosidade criminal. Afirmam-se a legitimidade jurídica com a publicação de leis universais que, no entanto, prevêm a individualização das penas. As circunstâncias da ocorrência e carácter do criminoso tornam-se determinantes ao processo penal.

Sustentado da articulação entre vigilância e justiça, o sistema penal reorganizou-se no sentido da gestão diferencial das ilegalidades, prevenção do delito e reeducação do criminoso. A privação temporária da livre disposição dos seus bens, da sua honra, do seu tempo e do seu corpo, faria com que o condenado aprendesse a respeitá-la nos outros. O condenado corporizava todos os eventuais culpados, e cada um deles devia ler na condenação uma vantagem pública e privada. Simultaneamente, o corpo do condenado transformava-se numa representação viva dum código jurídico que ditava a infalibilidade, inevitabilidade e naturalidade da justiça penal. O interesse criminoso anulava-se pelo estabelecimento duma economia cénica que, minimizando a realidade corpórea da pena, maximizava a sua representação simbólica. O condenado corporizava a desgraça e o vício antagonizando uma sociedade pretensamente virtuosa. O receio calculado do crime transformava-o numa desvantagem qualitativa.

Entre o crime e a virtude estabelece-se um espaço ritual de transformação dos indivíduos. A vigilância ininterrupta, a imposição do trabalho regular, as restrições horárias, e a influência moral visavam reeducar o criminoso com vista à sua reinserção social. O seu quotidiano era organizado no sentido de expiar o *mal* e atrair o *bem*. A publicação do castigo, com a utilização preferencial do trabalho penitenciário nas obras públicas, constituía uma espécie de *living museum* do crime e castigo, do vício e da virtude e das relações entre o Estado, a sociedade e o indivíduo. O corpo do condenado era, portanto, instrumento de reeducação e elemento de instrução, pública e privada.

A cidade punitiva rivalizava com outra tendência penal surgida neste período e amplamente desenvolvida nos séculos consequentes – a prisão. Os castelos constituem

principal característica deste dispositivo é garantir a omnipresença dum poder, discreto e tendencialmente incorpóreo, que se afirma na produção das relações quotidianas entre os indivíduos. Este dispositivo faz com que os indivíduos a ele submetidos incorporem a relação de poder a que se sujeitam, tornando-se o princípio da sua própria dominação. A sociedade *panóptica*, pela distribuição dos indivíduos do espaço e aplicação de técnicas disciplinares e de vigilância, visa o adestramento dos indivíduos suprimindo neles a indisciplina libertária, inata e imediata.

Os sistemas punitivos desenvolvem-se, por conseguinte, no sentido da invisibilização e difusão do poder, preservando-lhe, no entanto, a essência piramidal. O poder soberano já não se inscreve no corpo do condenado, mas através da vigilância, disciplina, coerção e repressão exercidas sobre os corpos e objectos, manipula os comportamentos individuais e sociais e redobra a sua eficácia e produtividade. A retórica da *humanização* do sistema penal escamoteia uma realidade vigilante e disciplinar na qual o sistema se reforça e celebra nos mais insignificantes pormenores quotidianos.

É então legítimo assumir que o desenvolvimento científico/tecnológico conhecido nos últimos trinta anos, inscrito nesta mesma anatomia de poder, promoveu a optimização das práticas disciplinares e expandiu a sua abrangência a uma escala, virtualmente, global. Entre outros de igual importância, a distribuição global desigual do trabalho e conhecimento, o crescimento exponencial da capacidade de armazenamento e tratamento de dados, e a comunicação audiovisual em tempo real renderam a totalidade do espaço ao controlo disciplinar.

A omnipresença vigilante, instrumento fundamental da economia do poder e do saber, realiza-se na articulação de uma panóplia de corpos e objectos com uma capacidade imensurável de observação, recolha e processamento de dados. O reforço do aparelho policial, as escutas globais via satélite (projecto ECHILON), a vulgarização quotidiana das *Surveillance Cameras*, a progressiva dependência de cartões de registo magnético..., tornam a humanidade vulnerável e consciente da sua vulnerabilidade face à grandiosidade do poder controlador.

A sedentarização forçada, a distribuição celular do espaço individual numa rede complexa de relações globais, a imposição de ciclos quotidianos repetitivos segmentados no tempo coage os corpos, e investe-os de poder e saber. As anomalias sistémicas corrigem-se, analisam-se e subvertem-se. A sociedade global constitui um imenso campo de observação analítica permitindo ao poder a produção de saber. O

saber produzido sobre os comportamentos anómalos proporciona, não apenas, a reconversão dos indivíduos que os incorporam, mas, sobretudo, a apropriação da anomalia pelo poder e sua subversão consequente.

Em alternativa às interpretações dialécticas e deterministas marxistas que postulam a separação entre infra-estrutura e super-estrutura, a genealogia/anatomia do poder apresentada por Michel Foucault sustenta que o exercício de reprodução social é, literalmente, um exercício de poder. Por outras palavras, a produção de ideias não é determinada pelo imperativo de produção de capital. Os princípios de integração disciplinar num modelo económico de poder é que determinam a posição privilegiada dos corpos possesores de capital nesse mesmo modelo relacional⁸⁵.

A integração disciplinar é consubstancial à integração no aparelho produtivo. A essência disciplinar do trabalho é obviada pela sua utilização nas prisões. No cárcere, o objectivo primordial do trabalho não é a produção material, mas sim a produção de corpos dóceis, capazes de aceitar e produzir o sistema de “verdades” consensuais e conjunturais que sustentam e são sustentadas pela anatomia do poder.

“O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. (...) a disciplina fabrica indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objectos e instrumentos do seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir do seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada mas permanente.” (Foucault, 1987:143)

A distribuição social do trabalho obedece a uma estratégia de disseminação do poder disciplinar. Os corpos são inseridos no sistema de produção de poder disciplinar de acordo com a sua eficácia e os instrumentos que possuem. Cada corpo é simultaneamente sujeito e objecto dum sistema de vigilância e disciplina. Embora seja um tipo de poder vertical, a eficácia discursiva é assegurada por todos os seus constituintes, independentemente do seu estatuto.

A visão dialéctica marxista não faz portanto muito sentido, visto que todas as classes reproduzem o mesmo modelo relacional de poder. A sociedade resultante deste

⁸⁵ *“Produzir, produzir sempre, tal é o único imperativo do poder. Ao lucro da economia é preciso opor os lucros de poder, as mais-valias do poder, os efeitos de ‘sobrepoder’ que ele retira do seu exercício. ‘O capital mais precioso é o homem’, dizia Stalin, que o sabia. O homem que o poder produz, fabrica, ocupa, mobiliza, de acordo com a especificidade das suas técnicas e dos seus instrumentos; o homem assim transformado em capital a juros do poder.” (Ewald, 1993:30-31)*

modelo económico de poder seria uma sociedade sistémica, quase orgânica, intensamente inter-relacional, mas sobretudo auto-vigiada e auto-regulada. Finalmente, por sustentar e ser sustentada pelas economias de poder, a produção cultural é essencialmente uma produção política⁸⁶.

“A lei do exercício do poder é a do corpo a corpo, de corpos que se aplicam sobre outros corpos, para os investir, os submeter, os dominar, para os formar, os educar, os fabricar, de corpos que resistem a esta aplicação.” (Ewald, 1993: 28)

O sistema mundial contemporâneo é um sistema capitalista global. A sua funcionalidade depende da divisão global do trabalho. A divisão de trabalho exige fluxos – de mercadorias, de capital, de mão-de-obra... – que determinam a permeabilidade das fronteiras estatais. Simultaneamente à produção de fronteiras nacionais culturais os fluxos impostos pelo sistema económico vigente determinam a difusão e disseminação de cultura e corrupção das distinções nacionais (Wallerstein, I., 1991). A subordinação do espaço global à estrutura económica e ao modelo de cultura de consumo ocidental, o desenvolvimento científico e as novas tecnologias da comunicação, tornaram virtualmente infinitas as possibilidades de produção de discursos identitários, acelerando a fragmentação e morte do sujeito como categoria una, estática, localizada e homogénea.

A globalização dum sistema essencialmente assimétrico nas relações de poder e acessibilidade equivale, não apenas à transnacionalização dos discursos e símbolos hegemónicos, mas também dos discursos e símbolos subalternos e subversivos. Actualmente, formas identitárias e comunitárias contra-culturais, originalmente ocidentais, agregam elementos de todas as proveniências e reorganizam as hierarquias locais e globais, de diferença, marginalidade e exclusão.

Na generalidade dos sistemas desiguais, a legitimação cultural do exercício de poder é simultânea à produção de contra-culturas conjunturais personificadas por grupos que deliberadamente pretendem subtrair-se aos sistemas de controlo a que são subjogados. Este desejo emancipatório é amiúde relacionado com a produção artística sob a forma boémia, ou com a produção de utopias sob a forma de novas religiões. Ou seja, a expressão cultural da subalternidade e a contestação da ordem hegemónica

⁸⁶ *“Que nos ensina Foucault, precisamente? Que já não é possível separar a verdade dos processos da sua produção, e que esses processos tanto são processos de saber como processos de poder. Que não há portanto verdade(s) independente(s) das relações de poder que a(s) sustentam e que ao mesmo tempo ela(s) reconduz(em) e reforça(m), que não há verdade sem política da verdade, que toda a afirmação de verdade é indissoluvelmente peça, arma ou instrumento no interior de relações de poder.” (Ewald, 1993: 21)*

recorrem-se de instituições e símbolos que sustentam essa mesma ordem. Estas expressões não são, portanto, uma rejeição absoluta da cultura dominante, pois incorporam, simultaneamente, a recusa e celebração do sistema.

A organização da resistência cultural é análoga à organização da resistência política. Quando um movimento anti-sistémico se organiza para derrubar ou substituir as autoridades de poder num Estado, socorre-se duma arma política projectada para mudar o mundo em determinados aspectos. Organizando-se, integra-se a si e aos seus militantes no mesmo sistema que contesta, pois utiliza as estruturas do sistema para o contestar, o que de certa forma as legitima. (Wallerstein, I., 1991)

Por outro lado, grande parte da eficácia na organização e disseminação das formas de resistência cultural depende da utilização dos canais de poder hegemónicos. O poder dominante torna-se mediador na veiculação do discurso anti-sistémico. Os discursos tornam-se susceptíveis de ser adulterados por intervenções imperceptíveis da cultura dominante. Em última instância, é legítimo admitir uma total subversão dos conteúdos discursivos. Ou seja, as formas contra-culturais, desvirtuadas do seu conteúdo originalmente emancipatório, podem tornar-se ferramentas eficazes na legitimação e naturalização das relações de dominação.

Sob retóricas emancipatórias e democráticas, reúnem-se as condições ideais de vigilância e disciplina, de coerção e repressão, que definem uma anatomia política de poder vertical sobre os indivíduos e as sociedades, em que cada elemento individual é um fragmento dum complexo relacional, um corpo de poder e de saber. O poder e o saber investido nos corpos e objectos transforma os indivíduos nos seus próprios carrascos e carcereiros.

Assim sendo, a análise dos mecanismos de produção e disseminação global de identidades organizadas em torno de padrões de consumo musical, mais concretamente das identidades e géneros musicais *marginais*, pode constituir um interessante complemento metafórico e analítico para a compreensão dos meios de reprodução e manutenção da ordem exclusivista global.

O surgimento da cultura *Rock* pode, a meu ver, ser interpretada como o resultado duma falência discursiva. As rápidas alterações conjunturais do pós-guerra produziram uma fugaz inoperância do sistema moral e ideológico incorporado nas relações de poder. A reinterpretação, reorganização e inversão dos símbolos sociais presentes na elaboração da cultura *Rock* é sintomática da resistência deliberada à integração cultural.

O *Rock* enquanto expressão criativa ou actividade de entretenimento espontânea, é uma produção política dissidente na medida em que reage à falência do sistema auto-legitimador tentando subtrair-se aos processos de integração cultural. As expressões musicais são, simultânea e eminentemente, expressões culturais criativas e actividades de lazer e de entretenimento. Assumindo os períodos de lazer como mecanismos compensatórios e de suspensão do quotidiano laboral, e ainda que não se possam conceber como totalmente emancipatórios pois estão previstos e regulamentados em função do trabalho, são, potencialmente, os períodos em que o indivíduo, liberto do trabalho disciplinar, é mais autónomo. No momento em que o *Rock* foi mercadorizado e sujeito ao sistema de produção, traduzindo-se em trabalho, o seu potencial subversivo debilitou-se, e tornou-se ele próprio um agente disciplinar.

Nesse sentido, a sua descendência cultural é ainda mais disruptiva. Emergentes da recessão dos anos setenta, os seus herdeiros são a expressão cultural de uma franja populacional excluída das relações laborais e banida dos espaços de reprodução social hegemónicos. Desempregados convictos e confessos e avessos a qualquer forma de disciplina, asseguravam a existência recorrendo a actividades delituosas e ao estabelecimento de economias alternativas. A exclusão material e social a que eram vetados, concedia-lhes a autonomia necessária para que o seu discurso desmistificasse e provocasse o sistema moral e ideológico e se desvinculasse da integração disciplinar inerente ao trabalho. Todo o seu *apparatus* era rude, sujo, agressivo, caótico, perverso, provocatório e insultuoso. Numa palavra, transgressor. A essência transgressora dos movimentos *Pós-Rock*, particularmente o *Heavy Metal*, foi intensamente reprimida e coagida por diversas dimensões de poder. No entanto, a exclusão social e a repressão de que era alvo, em vez de constranger, estimulava e expandia o movimento. A tal ponto, que induziu a reformulação da estratégia de neutralização da dissidência. O movimento minoritário adquiriu dimensão demasiada para continuar a ser um fenómeno ignorado e localizado.

As mudanças conjunturais da década de noventa, nomeadamente o colapso dos regimes socialistas e a revolução científica/tecnológica, influíram manifestamente na expansão deste fenómeno.

A concentração de potencial económico atraiu a atenção das corporações multinacionais. Gradualmente foram surgindo empresas subsidiárias das *Majors* (*Virgin; Sony; Time-Warner...*) especializadas nestes subgéneros musicais. As instâncias de poder hegemónicas reformularam a sua estratégia de neutralização da

dissidência. Em vez de reprimir e/ou invisibilizar a dissidência, o sistema cooptou os *apparatus* culturais e comodificando-os, profissionalizando-os e disseminando-os exaustivamente desvirtuou-os do seu carácter essencialmente subversivo. Tal como tinha acontecido com a cultura *Rock*, a transformação destas identidades em mercadoria é também a transformação da emancipação em consumo e disciplina.

A situação contemporânea inscreve-se num espaço social dimensionado pela localização do global e pela globalização do local (Hannerz, 1996). Esta nova realidade é reificada em cenários que, até há pouco tempo seriam classificados de improváveis, surreais, ou mesmo, inconcebíveis.

O festival *Carviçais Rock*, localizado nos arrabaldes de Torre de Moncorvo, uma das zonas mais periféricas dum país semi-periférico, é disso um exemplo interessante. O festival de Verão é uma forma eficaz de promoção turística da região, pois localizando um espaço de cultura global, globaliza as particularidades locais. A edição de 2003 incluía um concerto dos *Biohazard*, uma banda norte-americana originária dos bairros marginais de Nova Iorque, que incorpora um universo simbólico organizado em torno de uma realidade de exclusão e conflito urbano completamente adversa à realidade transmontana. Pressupondo que os promotores do evento não estariam interessados na disseminação do discurso marginal urbano dos *Biohazard*, é legítimo assumir que as vicissitudes impostas pelo mercado global do entretenimento suplantaram a configuração cultural essencial. O público, que alternava os concertos com passeios de burro pela agreste paisagem transmontana, congregava os mais féis devotos da banda, os turistas de ocasião, os festivaleiros, e elementos autóctones. Finalmente, a presença de várias crianças acompanhadas pelos pais reiterava o universo de contradições que tornaram uma configuração cultural dissidente, numa expressão inócua de entretenimento ou mesmo de pedagogia disciplinar.

A globalização do modelo cultural da transgressão é consonante com a exigência de profissionalização. A sua essência caótica e espontânea, fruto da vivência da exclusão é incompatível com as economias de poder. Surge então uma versão profissionalizada, normalizada e higienizada, elaborada a partir de alguns elementos dos *apparatus*, pretensamente metonímicos, investidos de elevado poder simbólico. Os elementos estéticos, a performance e o carácter de entretenimento são difundidos, com a mediação assegurada pelas estruturas de poder, como símbolos representativos da totalidade da configuração cultural dissidente.

A verdadeira ameaça à estabilidade do sistema é reduzida a uma minoria purista e irreductível que recusa a subordinação ao trabalho e às leis de mercado, faz do lazer e da transgressão uma forma de vida e utiliza a música como expressão criativa duma marginalidade que não sendo totalmente voluntária lhe concede a autonomia propícia à subversão política.

Em contrapartida, a difusão dum modelo universal de subversão transforma-o num importante mecanismo disciplinar. O consumo do *simulacrum* subversivo não é, de todo uma prática emancipatória, pelo contrário, trata-se uma prática instrumental de adestramento social. A profissionalização e normalização da dissidência e a sua difusão e consumo como modelo estilizado de contestação representam, portanto, a produção de mais-valias de poder. As identidades marginais transnacionais organizadas em torno de padrões de consumo musical, especificamente as descendentes do *Rock*, podem incorporar, portanto, conteúdo emancipatório e, simultaneamente, disciplinar.

À semelhança do *Tango*, *Reggae* ou do *Samba*, que, emergindo das margens se tornaram fetiches nacionais, simbolizando aqueles que outrora os vetaram à subalternidade, também o *Rock* e congéneres contemporâneos, sob a égide da resistência e da retórica da diferença podem constituir-se uma forma eficaz de disciplinar os corpos e as mentes, no sentido de perpetuar as assimetrias que o originaram⁸⁷.

Ainda que por defeito, esta concepção da música enquanto fetiche e bem de consumo cultural aproxima-se da definição de música *ligeira* enunciada por **Adorno**. De uma forma particularmente corrosiva e visceral, muito embora pertinente e esclarecedora, Theodore **Adorno** atribui à música serial um papel disciplinar preponderante nas sociedades contemporâneas, cuja consequência mais imediata seria a aniquilação da vontade individual e o embrutecimento das massas populacionais.

A sua funcionalidade social reflecte-se na complementaridade que estabelece com o crescimento exponencial dos espaços de silêncio produzidos em sociedades incapacitadas de comunicar. A transcendência da composição musical é então obliterada pela fruição momentânea que proporciona ao comprador aquiescente. Nesse sentido, o carácter impulsivo, subjectivo e profano da música, outrora indício incontestável da dinâmica libertária subjectiva face aos constrangimentos impostos pelo colectivo,

⁸⁷ “(...)a música representa a imediata manifestação do instinto e a instância da sua domesticação.” (Adorno, 2003:21)

diluem-se numa lógica de superficialidade e sucesso comercial⁸⁸. Por conseguinte, a assumpção da predominância social da música tornar-se-ia meramente ilusória, uma vez que os discursos e os meios que regem a sua produção, difusão e definição obedecem, não tanto a contingências sociais, quanto a uma lógica de gestão industrial de bens culturais. Esta ilusão é patente na ineficácia objectiva da separação estanque entre música *séria* e música *ligeira*⁸⁹.

Num sistema capitalista, a manifesta incompatibilidade com a tradicional intangibilidade musical é compensada na celebração da sua expressão *material* da música, destituindo-a de qualquer outra função que ultrapasse o palpável, o entretenimento e a fruição momentânea. “*Se os momentos isolados do prazer sensual tirado da ideia, da voz, do instrumento se tornam fetiches e se desvinculam de quaisquer funções que lhes pudessem conferir significado, encontram uma resposta igualmente isolada, igualmente afastada, do significado do todo, e igualmente determinada pelo êxito em termos das emoções irracionais e cegas que formam a relação com a música dos que perderam todas as relações.*” (Adorno, 2003:30)

Partindo da definição marxista do *fetichismo da mercadoria*, Adorno sustenta que, no que concerne aos bens culturais de consumo, o *valor de uso* é substituído pelo *valor de troca*, assumindo, ilusoriamente, este último a função do primeiro. Nesta troca de funções reside o carácter fetichista específico da música⁹⁰. Quanto mais o *valor de uso* sucumbe ao *valor de troca*, mais o *valor de troca* se assoma como objecto de fruição.

Perante a oferta de uma panóplia estandardizada de bens de consumo, a alienação do *valor de uso* resulta no sacrifício da individualidade ao carácter modelar do êxito dos bem sucedidos. Esta realidade, essencialmente homogenizante por inerência ao

⁸⁸ “*Mas o que se emancipa da lei formal não são já os impulsos produtivos que anteriormente se revoltavam contra as convenções. (...) Na época capitalista, os fermentos anti-mitológicos tradicionais da música conspiram contra a liberdade, tal como outrora haviam sido proscritos por serem seus aliados. Os representantes da oposição ao esquema autoritário passam a ser testemunhas da autoridade do êxito comercial.*” (Adorno, 2003:24)

⁸⁹ “*Aquilo que consegue como desilusão ao nível superior, contrabalança pelas ideologias do primitivismo e do regresso à natureza com que glorifica o sub-mundo da música: um sub-mundo que já há muito deixou de permitir aos excluídos da educação dar expressão à sua resistência, antes se limita a alimentar-se do que de lhe cima lhe é concedido. (...) Não é possível congregarem um todo a partir das metades separadas, mas em cada uma delas surgem, mesmo que apenas em perspectiva, as transformações do todo, que evolui necessariamente em contradição. Se a fuga ao banal for definitiva, se a capacidade de comercialização da produção séria desabar completamente, dadas as suas reivindicações objectivas, então, a nível inferior, a estandardização do êxito faz com que do velho estilo já nada produza êxito, mas apenas imitações.*” (Adorno, 2003:27)

⁹⁰ “*(...) os afectos investidos no valor de troca fundam a aparência do imediato e, simultaneamente, a ausência de relações com o objecto desmente-o. Tal radica no carácter abstracto do valor de troca. Todo o posterior aspecto psicológico, todos os ersatzes (Nr. = sucedâneo) de satisfação dependem dessa substituição social.*” (Adorno, 2003:32)

mercado, é escamoteada pela manipulação do gosto e à aparência individualista da cultura oficial. Em última instância esta situação degenera na morte do gosto subjectivo, bem como, na destruição da obra de arte convertida em bem de consumo e banalizada pelo mercado⁹¹.

Em contraponto ao fetichismo da música, **Adorno** observa uma regressão na audição. Em seu entender, a audição musical contemporânea consoma-se de um modo infantil. *“Os sujeitos que escutam música não só perdem, com a liberdade de escolha e a responsabilidade, a capacidade de conhecerem conscientemente a música, (...) mas sobretudo recusam obstinada e liminarmente a possibilidade desse conhecimento.”* (**Adorno**, 2003:40). Por outras palavras, embora pressintam a existência de um outro conhecimento, optam pela ignorância e negação de todo o invulgar.

Também a eventual tomada de consciência da passividade do consumo compulsivo gera comportamentos pseudo-activos que, não obstante os distinguem dos outros auditores, não os liberta do carácter regressivo de audição. Alegadamente, os comportamentos revoltosos classificam-se em três tipos: os entusiastas, os tímidos e os entendidos. Embora as posições adoptadas em relação à música e à sociedade sejam distintas, o resultado é inevitavelmente a pseudo-actividade. As actividades desenvolvidas radicam no mimetismo social assimilado dos modelos de mercado, na promoção de ferramentas e tecnologias de audição musical ou no aperfeiçoamento das técnicas de execução. Por conseguinte, conclui, que, além de não se libertarem do jugo da regressão e das vontades colectivas, o seu entrosamento no sistema é tanto maior quanto o for a sua ânsia de emancipação.

Contudo, contrariamente ao que sustenta **Adorno**, não pressuponho a existência de um controlo social total e infalível, apesar dos recursos técnicos e humanos passíveis de tal utilização, existentes aquando da elaboração das considerações supracitadas, sejam hoje em maior número e maior eficácia.

Em contrapartida, creio que na busca ininterrupta desse controlo por parte das instâncias privilegiadas da sociedade, as massas e os sujeitos, corpos, espaços e objectos são organizados e distribuídos de forma a reproduzir e perpetuar uma determinada anatomia de poder. No entanto a potência concentrada no esforço disciplinar pode

⁹¹ *“A acomodação à situação é racionalizada como disciplina, inimizada ao arbitrário e à anarquia. (...) Quando porém, o indivíduo liquidado se apropria realmente, com paixão, da consumada exterioridade das convenções, fazendo dela coisa sua, então a era dourada do gosto desponha no exacto momento em que não há gosto. (...) As obras de arte (...) passam a ser vulgarizadas. O seu consumo desconexo leva-as à destruição”* (**Adorno**, 2003:33-34)

conjunturalmente despoletar reacções subversivas por parte dos excluídos do poder, privilégios e riqueza. Nessas alturas, a subversão pode manifestar-se de diversos modos, entre os quais: político-ideológicos, sociais ou artísticos. No último caso, os sujeitos usam os instrumentos materiais e conceptuais que dispõem para reproduzir e difundir artisticamente a sua condição, bem como, a sua insubmissão e, concomitantemente, confrontarem os poderes vigentes.

No caso dos géneros musicais aqui referidos verifica-se que essa reacção cumpre com um padrão sequencial análogo ao descrito por **Foucault** na génese e desenvolvimento dos sistemas de regulação e punição das massas.

À repressão violenta dos corpos, das ideias e das obras tidas como contra-hegemónicas, sucede-se um investimento económico, político e científico-tecnológico, por parte do poder dominante, que visa enclausurar, compreender e cooptar as manifestações de resistência. O conhecimento obtido no decurso desse processo e, com certeza, a condição hegemónica no acesso aos meios de produção e disseminação, permite ao poder exhibir e difundir simulacros fetichizados das manifestações desviantes, esteticamente aprimorados, socialmente reabilitados, emocionalmente normalizados, economicamente viabilizados e, obviamente despojadas do seu conteúdo subversivo.

A higienização do desvio concede diversas vantagens ao poder: Dum ponto de vista relacional⁹², a tarefa normativa resulta incomparavelmente facilitada. Estabelecer os limites do desvio é a garantia de um contraponto relacional exótico, regulamentado, funcional e previsível. Exemplarmente, sobre as funções sociais da miséria na Europa, **B. Geremek** cita uma máxima retirada da *Vida de Santo Éloi* - “*Deus poderia ter feito todos os homens ricos, mas quis que houvesse pobres neste mundo para que os ricos tenham uma oportunidade de redimir os seus pecados.*” (**Geremek**, 1995:29).

A posse e mediatização de um modelo oficial de irreverência tende, também, a subalternizar quaisquer outras manifestações contra-hegemónicas, radicalizando-as, instigando o medo e o repúdio que exercem no seio da *normalidade*, e legitimando as acções repressivas que sobre elas se exercem. Por exemplo, os distúrbios ocorridos nas últimas grandes manifestações públicas de protesto, independentemente do que as motiva, vêm sendo recorrentemente atribuídos a grupelhos infiltrados de agitadores

⁹² “A noção de espaço contém, por si própria o princípio de uma apreensão relacional do mundo social: afirma com efeito que toda a ‘realidade’ que designa reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõem. Os seres aparentes, directamente visíveis quer se trate de indivíduos ou de grupos, existem e subsistem na e pela diferença, na medida em que ocupam posições relativas num espaço de relações que, embora invisível e sempre difícil de se manifestar empiricamente é a realidade mais real (...) e o princípio real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos.” (**Bourdieu**, 1997:31)

anarquistas e criminosos de delito comum, desprovidos de qualquer senso de intervenção democrática, apenas empenhados em semear o caos e a destruição. Prever-se-ia que, a seu tempo, todas as manifestações se realizarão em espaços concebidos especificamente para as acolherem, de modo a que ritual, civilizada e espectacularmente, se realizem sem prejuízos sociais ou económicos e, sobretudo, sem atentarem contra a normalidade. Por essa altura, os movimentos sociais de protesto oficiais seriam facilmente assimilados na definição de **Foucault** de *exércitos paralelos de delinquência legítima*, que além de não representarem uma vontade real de derrube do sistema, contribuem significativamente para o seu reforço. Nesse sentido, poderiam também ser analisados os mecanismos que sustentam a persistência de sindicatos e partidos revolucionários que, além de há muito não objectivarem a revolução, converteram-se no fiel da balança, uma espécie de consciência residual, na manutenção das democracias representativas burguesas.

Simultaneamente, a estetização do desvio subjuga os desejos inatos de insubmissão e converte-os num frenesim espectacular de consumo e disciplina. Um exemplo paradigmático é o apresentado por **Márcia Regina da Costa** sobre a comunidade *Zadoque*⁹³ no Brasil.

Originária dos E.U.A., a comunidade *Zadoque* é uma seita evangélica neo-pentecostal definida numa doutrina que professa a excelência estética e performativa, a prosperidade material e a elevação espiritual⁹⁴. A partir das décadas de 70 e 80, a expansão global destas seitas está intimamente relacionada com o crescente envolvimento dos cultos evangélicos na indústria de comunicação de massas e entretenimento. Desta forma, as seitas garantiam uma prolífera fonte de financiamento e, simultaneamente, dilatavam a sua abrangência difundindo-se no seio de espaços e corpos tradicionalmente avessos à sua influência. Assim, em alternativa às iniciativas seculares foi-se afirmando um poderoso segmento da indústria e de mercado empenhado em diluir as fronteiras entre entretenimento e religiosidade.

A prosperidade económica destas seitas permite-lhes aliciar novas bandas oferecendo-lhes, não apenas as melhores condições de gravação e de produção musical,

⁹³ “*Zadoque, em hebraico quer dizer rectidão, linha recta.*” (Blass, Pais, 2004:57)

⁹⁴ “*Um aspecto central dessa doutrina foi a ‘teologia da prosperidade’. Surgida nos Estados Unidos ela propõe ‘(...) ser legítimo ao crente buscar resultados, ter fortuna favorável, enriquecer, obter o favorecimento divino para a sua vida material ou simplesmente progredir’. (...) O neo-pentecostalismo enfatiza o intenso combate ao diabo mas valorizando a prosperidade material, a contribuição financeira para as igrejas e, principalmente, com ênfase um pouco diversa, conforme a igreja, o rompimento com o ascetismo e a tradicional identidade estética pentecostal.*” (Blass, Pais, 2004:60)

mas também, a garantia de divulgação por entre uma audiência mundial de fiéis e consumidores. Em contrapartida, exigem “apenas” a conversão dos membros das bandas e, muito embora sejam incitados a manter a sua estética visual e sonora, devem cumprir com os preceitos da religião em causa. Ou seja, devem abster-se de todo tipo de drogas, de violência e de quaisquer comportamentos tidos como ímpios e/ou profanos. Pretende-se que a excelência dos seus corpos e da sua arte reifiquem o conjunto das virtudes da religião. Concomitantemente, à medida que o ritual eclesiástico se torna cada vez mais espectacular, também o espectáculo musical se assume como cerimonial religioso⁹⁵.

“No nosso caso, entrando e saindo dos templos da Zadoque, vindas dos subúrbios empobrecidos, circulam as diversas tribos de jovens e, entre elas, os carecas de Cristo que ostentam orgulhosos o seu visual, suas tatuagens e o gosto de ouvir suas bandas predilectas com letras que louvam os seus ideais. Mas, principalmente, ouvindo a mensagem dos pastores que, continuamente, afirmam que podem ser como antes desde que tenham ‘Jesus no coração’. Esses templos se constituem em espaços híbridos, um misto de local de culto religioso e salão de show, onde os pastores e os líderes da igreja, uma mistura de religiosos/homens de negócios/astros de rock, mediatizam com eficácia as suas mensagens e, dessas maneira, anunciam uma forma de poder que opera continuamente por meio da comunicação instantânea. Sou de opinião que igrejas como a Zadoque e os seus pastores mediáticos canalizam eficazmente o desejo por reconhecimento e visibilidade desses jovens. (...) Todavia, nos espaços híbridos que são os templos, as diversas tribos circulam pelos seus espaços de forma ondulatória, num feixe contínuo, assim como o fazem no mar os surfistas (...). E, pertencendo a pelo menos uma dessas tribos, os carecas de Cristo estão como querem, visíveis, estão em cena. Mas, num espaço que também é um palco, eles estão sob controle contínuo.”
(Blass, Pais, 2004:80)

Há, portanto, uma intenção deliberada de otimizar o produto cultural cooptado no sentido de maximizar o potencial de sedução sensorial e, simultaneamente,

⁹⁵ *“No caso da Zadoque, os seus templos são verdadeiros palcos onde se desenrolam os cultos/espectáculos e onde são trabalhadas intensamente a dramatização, o encontro afectivo, a corporeidade e gestualidade, que são elementos centrais da introdução do afectivo no cotidiano. Mas principalmente, abre-se um espaço no qual seus seguidores se sentem visíveis e reconhecidos socialmente, desde que, como no caso da Zadoque para os punks, carecas, heavys, tenham Jesus no coração. Essa igreja abre um espaço para essas sensibilidades em seu anseio por reconhecimento e visibilidade, pondo em cena uma forma de fazer política. Entre outros factores, essa forma de fazer política dá notoriedade e publicidade para a igreja, para seus pastores, suas bandas e para as diversas tribos de jovens.”* **(Blass, Pais, 2004:76)**

expurgando-o da sua negatividade seminal, transformá-lo num produto económica e politicamente favorável⁹⁶.

Com efeito, a vulgarização da estética a estetização do quotidiano são artifícios recorrentes, não apenas da comunidade *Zadoque*, mas de, virtualmente, todas as instancias de poder inscritas numa sociedade global proeminentemente mediática. Actualmente, a estação televisiva *M.T.V.* inclui na sua programação vários *Reality Shows* protagonizados por estrelas de *Rock* consagradas, cujo conteúdo se desenvolve em torno das suas vivências quotidianas e familiares oferecendo aos telespectadores mundiais a sublime excentricidade dos seus ídolos, mediatizando um modelo social explícito, cujos agentes, embora exuberantes, são funcionais, operacionais e dóceis. A dramaturgia de ócio, excessos, e esbanjamento exhibe um estatuto pretensamente consequente do seu sucesso profissional, reabilitando-os de qualquer estigma do seu passado e celebrando as virtudes de um sistema que premeia a subjugação. Simultaneamente, publicita uma miríade de objectos de consumo, material e simbólico, que, embora inacessíveis à esmagadora maioria das pessoas, delimita os seus desejos e as suas aspirações.

Mais ainda, avaliando a recente vitória da banda de *Heavy Metal* finlandesa *Lordi* no *Festival Eurovisão da Canção*, dir-se-ia, corroborando **Adorno**, que a música, concretamente o *Rock* e o *Heavy Metal*, perdera toda a sua aura dissidente e inconformista e tornara-se, de facto, num instrumento de adestramento dos corpos e das mentes.

Acontece porém que, paralelamente às evidências de cooptação cultural apresentadas, remanescem outras, porventura menos óbvias e minoritárias, que demonstram uma outra realidade na relação entre o poder, os sujeitos e a música.

A censura e a proscrição do *Rock* e dos seus fãs permanece prática comum um pouco por todo mundo. No ocidente é patente na acção de grupos religiosos e moralistas que, à semelhança do *P.M.R.C.*, liderado pela esposa do candidato presidencial *Al Gore*, visam a indexação das bandas e músicas consideradas perigosas e obscenas. A suas actividades englobam o cancelamento de digressões, o banimento de bandas e de músicas nos canais sob a sua influência, acções judiciais que visam responsabilizar a música e os músicos pelo suicídio, delinquência e crime, mas sobretudo manifestam-se

⁹⁶ “O desenvolvimento técnico em si pode servir a mais grosseira reacção, uma vez que se estabeleça como fetiche e pela sua perfeição presente como já realizadas as tarefas sociais negligenciadas.” (Adorno, 2003:33-53)



na imposição de um selo que adverte os potenciais consumidores e respectivos tutores para os conteúdos, eventualmente, chocantes e/ou obscenos do produto em causa.

Nos países governados por sistemas teocráticos, a produção e consumo de sons *satânicos* pode ter consequências mais graves, nomeadamente o suplício e/ou aprisionamento dos prevaricadores. Não obstante os constrangimentos impostos, verifica-se que mesmo em países como a Argélia, Egipto e Iraque surgem bandas que, contornando as proibições, praticam a sonoridade, a cultura e a identidade *Heavy Metal*. Não me parece, portanto, que, particularmente a este nível, as opções culturais, musicais e identitárias sejam assumidas apenas pela sedução dos sentidos ou pela ambição de carisma e sucesso profissional. Creio sobretudo, que denotam o ímpeto insurreccional de uma juventude amordaçada que, mais uma vez, encontra na música uma forma de exprimir a sua condição subalterna, difundir a sua dissidência e partilhar uma identidade insubmissa.

Também recentemente, o pacote de medidas anti-terroristas anunciadas pela administração *Bush* após o *11 de Setembro*, entre acções militares de *retaliação*, incluía o banimento de diversas bandas de *Rock* e *Heavy Metal* alegadamente subversivas, dentre as quais o “*Give Peace a Chance*” de *John Lennon*. Depreende-se, portanto, que, ainda que *normalmente* adestrado, pelo menos em situações de crise, o potencial social disruptivo da música é publicamente reconhecido pelas instâncias de poder como um entrave latente ao projecto político e militar, mesmo quando se trata da auto-denominada *nação mais poderosa do mundo*. Este, reside, não tanto no conteúdo politicamente explícito das letras, mas sobretudo, na capacidade de inversão simbólica operada pelo *Rock* e derivados que desconstrói a realidade propagandeada fomentando a crítica e o cepticismo, debilitando, portanto, a obediência cega aos desígnios do poder.

Em Portugal, como por todo o mundo, assiste-se à realização de festivais internacionais que incluem bandas de *Heavy Metal* nos seus cartazes, patrocinados por uma panóplia de empresas comerciais de bens e serviços, promovidos sob lemas humanitários e motivações consensuais, em que a música, independentemente do estilo, é um mero instrumento publicitário e um agente legitimador. A subvalorização da música na estruturação de um festival musical ficou patente na edição de 2006 do *Rock in Rio* em Lisboa, cujos bilhetes começaram a ser vendidos em promoções especiais no Natal de 2005, quando ainda não tinha sido divulgada a constituição do cartaz. Por outro lado, parece-me no mínimo paradoxal que se promova industrialmente a diversão de milhares de jovens ocidentais com o pretexto de *fazer o mundo melhor*.

Em contrapartida, em Mangualde, Barroselas, Loulé, entre outras localidades mais ou menos mediáticas do país, persiste um circuito cultural alternativo, que resiste aos sucessivos prejuízos financeiros, aos constrangimentos materiais e à concorrência empresarial festivaleira. Embora a afluência e o comportamento do público sejam sempre imprevisíveis, a verdade é que a sua persistência contraria uma lógica cultural estritamente economicista e mimética. Não são, de todo, a meu ver, um parente pobre das grandes produções musicais. Pelo contrário, estes eventos acolhem sobretudo os que têm na música, mais que entretenimento, um ritual identitário inerentemente comunitário, e deliberadamente alheado do conforto, do profissionalismo e do controlo convencional, reiterando a sua imprescindibilidade subcultural.

A ética, a estética e a função da música, da arte e, de uma forma geral da cultura, quando sujeitas aos imperativos industriais cumprem com a hierarquia de prioridades estabelecida no sentido da manutenção das economias de poder. Em primeiro lugar surgem os interesses militares e estratégicos. Além da indústria militar específica, no processo de produção cultural, qualquer inovação que se suponha oferecer superioridade estratégica face a um qualquer inimigo, interno ou externo, é passível de ser expropriada pelas instâncias empossadas da tutela da violência legal. Inevitavelmente, também a música encontra aplicações marciais. À acção ancestral das trombetas de guerra acrescenta-se, mais recentemente, a utilização de música *Rock*, ruidosa e incessantemente emitida por altifalantes montados em carros de combate no decurso de operações de *acção psicológica*. Assim aconteceu, por exemplo, durante a invasão do Panamá quando as tropas norte-americanas utilizaram músicas dos *AC/DC* e de *Jimi Hendrix* no sentido de persuadir o General Noriega a abandonar o seu refúgio.

No entanto, o ritmo de produção contemporâneo determina a constante obsolescência dos produtos e, à medida que a vantagem militar se desvanece, impõem-se a seguinte prioridade, a rentabilização comercial do produto. A Internet, o micro-ondas e certas drogas sintéticas, são apenas alguns dos infindáveis exemplos da comodificação e popularização de conhecimento outrora património militar exclusivo.

Regra geral, a actualidade do produto determina o seu estatuto na escala de acessibilidades, pertencendo às classes mais desfavorecidas o acesso aos mais obsoletos. Porém, os determinismos inerentes ao estatuto marginal proporcionam a reorganização do património material e cultural originando configurações culturais alternativas. Em condições favoráveis, pode ocorrer que no seio dessas configurações culturais alternativas surjam manifestações criativas e/ou artísticas. Os símbolos e

afectividades que incorporam expressam, não apenas a condição marginal seminal, mas também a insubmissão e o desejo de revolta. A peculiaridade marginal e a precariedade dos meios de produção e difusão podem limitar a abrangência da manifestação artística e também o seu impacto social, circunscrevendo-a aos contextos sociais de origem. Não obstante o fascínio que exerce, pode eventualmente, expandir-se a toda uma multidão, de diversas proveniências sociais, que da arte convencional e hegemónica não obtém senão insatisfação e tédio. Nesse caso, qualquer manifestação artística originalmente marginal pode extravasar os limites da sua concepção e tornar-se bandeira de vários tipos de descontentamento e revolta.

A possibilidade de cooptação é eminente em todas as fases deste processo. Se por um lado é desejável difundir a mensagem de revolta, por outro lado existe a consciência que quanto maior for o recurso aos meios de comunicação hegemónicos, maior é o controlo exercido pelos mediadores e, concomitantemente, maior é a perda de autonomia. O acesso privilegiado aos recursos e aos meios de produção e difusão por parte do poder dominante propicia a apropriação de qualquer fenómeno cultural e a sua reconversão em bem cultural de consumo, esteticamente optimizado embora eticamente instrumentalizado.

Nestas circunstâncias é extremamente polémico definir as fronteiras entre o que é genuíno e serial, ou entre o emancipatório e disciplinar. Igualmente controverso se torna o debate sobre a capacidade efectiva de intervenção no real concentrada em fenómenos de manifestação cultural da dissidência.

Um pouco à semelhança das sociedades tradicionais contemporâneas que perante a ameaça de extinção se inscrevem, voluntária ou coercivamente, na economia-mundo enquanto objectos de consumo, abdicando do controle da sua própria cultura em favor dos desígnios da indústria eco-turística, fazendo dos seus elementos actores culturais duma dramaturgia exteriormente encenada e, permitindo, portanto, a manietação dos seus códigos culturais específicos, também a subcultura *Heavy Metal* vem assistindo à corrupção dos seus códigos em prol de outros interesses que não os seus. Neste caso em particular, o facto dos seus códigos serem definidos por oposição aos da sociedade convencional, não se restringindo a qualquer cultura ou ideologia específica, exacerba a sua versatilidade e universalidade mas, simultaneamente, encerra a sua maior debilidade porquanto facilita a sua subversão ideológica e cultural.

Actualmente, verifica-se que enquanto alguns dos códigos primordiais do *Heavy Metal* são praticamente obliterados, outros adquirem uma dimensão quase metonímica,

sobretudo os mais facilmente comodificáveis. Inclusivamente o seu potencial regenerativo serve de mote para o lançamento de novas tendências sub-genéricas promovidas no seio da indústria fonográfica com propósitos essencialmente corporativos e comerciais.

Contudo, apesar do esforço disciplinar para o adestramento da dissidência, creio que enquanto a dinâmica civilizacional condicionar a prosperidade de alguns à pauperização de muitos outros, a constatação das contradições discursivas, a progressiva redefinição dos centros e das margens e a reinvenção de novas formas de exclusão, permanecerão a razão fundamental de manifestações culturais subversivas que assumem a música da linhagem *Rock* como um meio e um veículo acessível, simples e eficiente de expressão e comunicação do inconformismo, de insubordinação e do ímpeto de mudança.

Creio, portanto, que apesar do percurso conturbado, compreendido na relação entre música, marginalidade, insubmissão e poder, o *Rock* e seus congéneres continuam a gerar e a gerir redes relacionais subversivas na exacta medida em que denunciam as incongruências duma anatomia de poder disciplinar sustentada da aceitação consensual duma realidade mediatizada e performativa, fomentando a suspeição sistémica e metódica, restabelecendo laços ancestrais de sociabilidade e promovendo a criatividade e interacção subjectiva enquanto projecto individual e social alternativo.

No decurso das *Jornadas de Sociologia* de 2005 da Universidade de Évora quando interpelado acerca da possibilidade de cooptação dos movimentos sociais mundiais anti-sistémicos, uma vez que a sua dimensão e a necessidade de comunicação implicava o recurso a bens materiais e culturais produzidos pelo sistema que alegadamente combatem, o professor **Boaventura Sousa Santos** retorquiu que, embora se trate de uma ameaça permanentemente latente, havia que evitar a inércia decorrente do cinismo pessimista, apanágio exclusivo dos afortunados, e manter a esperança na potência dinamizadora contida nestas mobilizações populares. Parafraseando um *cartonero* sul-americano, acrescentou ainda que, quem nada tem a perder pode apenas ser optimista, pois neste caso o pessimismo traduz-se linearmente na perda do que lhes resta, ou seja, a vida.

“A aparente infalibilidade da mundialização esbarra na obstinada desobediência da realidade. (...) O império dos financeiros de bolsos cheios enfrenta a rebelião das bolsas de resistência. (...) De todos os tamanhos, de diferentes cores, de formas variadas. O seu único ponto comum: Uma vontade de resistir à ‘nova ordem

mundial' e ao crime contra a humanidade que esta quarta guerra representa. O neoliberalismo tenta subjugar milhões de seres e quer desembaraçar-se de todos os que estariam 'a mais'. Mas estes 'descartáveis' revoltam-se. Mulheres, crianças, idosos, jovens, indígenas, ecologistas, homossexuais, lésbicas, seropositivos, trabalhadores e todos aqueles que atrapalham a ordem nova, que se organizam e lutam. Os excluídos da 'modernidade' tecem os fios das resistências" (Subcomandante Marcos, 1997:35-36)

Bibliografia

Abreu, Ana Paula

2000, “Práticas e consumos música(s): ilustrações sobre alguns novos contextos da prática social”, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, N.º56, Fevereiro, pp. 123-145.

Adorno, Theodore W.

2003 (1974), **Sobre a Indústria da Cultura**, Coimbra: Angelus Novus.

Anderson, Benedict

1995 (1983), **Imagined Communities**, London, New York: Verso.

Baudelaire, Charles

2002, **Do Vinho e do Haxixe: Comparados como meios de multiplicação da individualidade**, Sintra: Colares Editora.

Becker, Howard H.

1968 (1962), “Becoming a Marihuana User”, **Outsiders**, New York: The Free Press.

Bennet, Tony

1998, “The Exhibitionary Complex”, **New Formations**, N.º4, Spring, pp.73-102.

Berman, Marshal

1982, **Tudo o que é sólido se dissolve no ar**, Lisboa: Edições 70.

Blass, L. Maria, Pais, J. Machado

2004, **Tribos Urbanas – Produção artística e identidades**, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Bourdieu, Pierre

1997 (1994), **Razões Práticas Sobre a Teoria da Acção**, Oeiras: Celta.

Bustillo, Josefina Cuesta, et al.

1998, **Memoria e História**, Marcial Pons: Madrid.

Castells, Manuel, Ipola, Emílio

1975 (1973), **Prática Epistemológica e Ciências Sociais**, Porto: Afrontamento.

Castells, Manuel

1998, **The Power of Identity**, Oxford, U.K: Blakwell Publishers.

Clastres, Pierre

1979, **A Sociedade Contra o Estado**, Porto: Afrontamento.

Corrêa, Tupã Gomes

1989, **Rock nos Passos da Moda – Mídia, Consumo X Mercado Cultural**, Campinas, SP: Papyrus.

Costa, Pere-Oriol, Tornero, José Manuel Pérez, Tropea, Fábio

1996, **Tribus Urbanas**, Barcelona: Paidós.

Creswell, J.W.

1994, **Research Design Qualitative & Quantitative Approaches**, Thousand Oaks: Sage Publications.

Debord, Guy

1995 (1993), **Panegírico**, Lisboa: Antígona.

Escohotado, Antonio

2004 (1996), **História Elementar das Drogas**, Lisboa: Antígona.

Ewald, François

1993, **Foucault, a Norma e o Direito**, Lisboa: Veja.

Foucault, Michel

1999 (1975), **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**, Petrópolis: Vozes.

Frisby, David

1985, **Fragments of Modernity**, Cambridge: Polity Press.

Forbes, Jack D.

1998 (1992), **Colombo e Outros Canibais**, Lisboa: Antígona.

Geertz, Clifford

1991, (1980), **Negara, O Estado Teatro no Século XIX**, Lisboa: Difel.

Geremek, Bronislaw

1995 (1986), **A Piedade e a Força: História da Miséria e da Caridade na Europa**, Terramar: Lisboa.

Grossberg, Lawrence

1997, **Dancing in the Spite of Myself**, Durham & London: Duke University Press.

Greil, Marcus

1989, **Marcas de Baton: Uma História Secreta do Século Vinte**, Lisboa: Frenesi.

Hall, Stuart, Jefferson, Tony

1993 (1975), **Resistance through Rituals**, London: Routledge.

Hannerz, Ulf

1996, "The Global Ecumene as a Landscape of Modernity", **Transnational Connections**, London: Routledge.

Levi-Strauss, Claude

2000, (1978), **Mito e Significado**, Lisboa: Edições 70.

Marcos, Subcomandante

1997, **A 4.^a Guerra Mundial já começou**, Porto: Campo das Letras.

Martins, Maria José Fazenda

1991, “Elementos para uma reflexão antropológica sobre a dança”, Centro de Estudos de sociologia da Universidade Nova de Lisboa.

Marx, Karl, Engels, Friedrich

1998, (1848), **Manifesto do Partido Comunista**, Lisboa: Hugin.

Mercier, Paul

1986 (1966), **História da Antropologia**, Lisboa: Teorema.

Minois, Georges

2003 (1998), **O Diabo – origem e evolução histórica**, Lisboa: Terramar.

O’Hara, Craig

1995, **The Philosophy of Punk – More than Noise**, San Francisco: A.K. Press.

Oliven, Ruben George

1985, **A Antropologia de Grupos Urbanos**, Petrópolis, RJ: Ed. Vozes.

Pahlen, Kurt

1991, **Nova História Universal da Música**, São Paulo: Melhoramentos.

Ramonet, Ignacio

2001 (2000), **Propagandas silenciosas**, Porto: Campo das Letras.

Ramonet, Ignacio

1999, **A Tirania da Comunicação**, Porto: Campo das Letras.

Richard, Michel

1978, **As grandes correntes do pensamento contemporâneo**, Lisboa: Moraes.

Rowland, Robert

1987, **Antropologia, História e Diferença**, Porto: Afrontamento.

Santos, Boaventura de Sousa

2002, (1987), **Um Discurso Sobre as Ciências**, Porto: Afrontamento.

Thoreau, Henry David

1987 (1966), **A Desobediência Civil**, Lisboa: Antígona.

Turner, Victor

1974 (1969), **O Processo Ritual: Estrutura, Anti-Estrutura**, Petrópolis: Vozes.

Weinstein, Deena

2000, **Heavy Metal: The music and its culture**, Da Capo Press: U.S.A.

Wallerstein, Immanuel

1991 "The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?", **Culture, Globalization and the World-System**, London: MacMillan.

Bibliografia

Publicações Periódicas

Blast!

#1; 6; 7; 8; 9; 10; 11, D.M.P Edição de Obras artísticas Lda.: Massamá

Heavy Rock

#106; 110; 124; 135; 144, MC Ediciones S.A.: Barcelona

Hell Awaits

#7; 9; 12, Abstract Emotions: Barcelona

Jornal *Blitz*

Edição de 26-12-2000, Medipress: Lisboa

Loud!

#0; 4; 14; 15; 16; 17; 18;19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32;
40; 44; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 62;
63; 65, Metal Alma, Publicações Lda.: Santo Tirso

Metal Hammer

#52; 58; 61; 71; 78; 79; 85; 93; 95; 97; 98; 114; 126; 195, MC Ediciones S.A.:
Barcelona

Metal Hammer

1990, #4, Special Metal Attack Thrash, MC Ediciones S.A.: Barcelona

Metal Magazine

#4; 7, Cristie Publishers: Gibraltar

Mondo Bizarre

#6; 12; 17; 19, Publicação trimestral de distribuição gratuita: Lisboa

Riff

#0, Mediabox Produção Multimédia Lda.: Lisboa

RIP

#14; 20; 27, MC Ediciones S.A.: Barcelona

Rock Brigade

#51; 59; 67; 72; 76; 77; 109; 112, Editora Rock Brigade Ltda: São Paulo

Rock Power

#3; 5; 8; 9; 10; 11; 12, Maxwell Specialist Magazine: Edição portuguesa

Rock Sound

#16; 18; 19; 20; 21; 22, Skeleton Publicações: Lisboa

Terrorizer

#122; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130, Dark Arts: London

Thrash 'n Burn,

1992, #5, Force 10 Publications Ltd.: London

Thrash Metal Magazine

#9; 10; 11; 12; 13; 14, MC Ediciones S.A.: Barcelona

Underworld Entulho Informativo

#9; 12; 14; 18 Publicação de distribuição gratuita: Lisboa