

Scum.

Agenciamentos midiáticos na conformação do metal extremo

*Fabício Lopes da Silveira*¹

Resumo

O álbum *Scum*, lançado em 1987, pelo conjunto inglês Napalm Death, pode ser considerado um clássico do heavy metal extremo. O artigo examina alguns “agenciamentos midiáticos” que contribuíram para que aquele registro sonoro fosse possível, ganhasse projeção e reconhecimento.

Palavras-chave

Napalm Death; Death metal; Midiatização; Medialidade.

Abstract

The album *Scum*, released in 1987 by English band Napalm Death, can be considered a classic of extreme heavy metal. The article examines some "media assemblages" that contributed to that record sound possible, gain projection and recognition.

Keywords

Napalm Death; Death metal; Mediatization; Medialities.

¹ Fabício Silveira é jornalista formado pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 1995), Mestre em Comunicação e Informação (UFRGS, 1998) e Doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos, 2003). Atualmente, é professor e pesquisador junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, em São Leopoldo/RS. Em duas ocasiões, foi professor convidado e pesquisador visitante junto à Universidade Autônoma de Barcelona. Email: fabriciosilveira@terra.com.br.

Resumen:

El álbum *Scum*, lanzado en 1987 por el conjunto inglés Napalm Death, puede ser considerado un clásico del heavy metal extremo. El artículo examina algunos agenciamientos de los medios de comunicación que contribuyeron a que aquel registro fuera posible, ganase proyección y reconocimiento.

Palabras clave

Napalm Death; Death metal; Mediatización; Medialidad.

1. Introdução

O livro *Choosing Death*, escrito pelo jornalista norte-americano Albert Mudrian, publicado originalmente em 2004², é um relato formidável sobre a emergência do mais radical subgênero da música pesada que se tem notícia. Às vezes como fã, às vezes como *insider* ou observador atento, Mudrian constrói uma narrativa bem informada, repleta de imagens e depoimentos diversos, obtidos em entrevistas com músicos, sobretudo, mas também com radialistas, produtores, dentre outros envolvidos. Foram mais de cem entrevistas, realizadas ao longo de dois anos de investigação, aproximadamente. O que temos, assim, é um retrato bastante vívido do contexto sócio-histórico em que irá surgir o death metal, uma variação muito particular (e aceleradíssima, como veremos) do heavy metal, associado, mais tradicionalmente, a conjuntos como Black Sabbath ou Iron Maiden.

Em síntese, *Choosing Death* é a descrição de uma série de acontecimentos, uma sucessão de encontros, transcorridos na metade da década de 1980, em diversas cidades européias e norte-americanas, que irão possibilitar a aparição do (sub)gênero. Um desses locais, que aqui iremos destacar, é a cidade industrial de Birmingham³, na Inglaterra. É ali, naqueles arredores, mais precisamente na localidade de Meriden, que irá formar-se o conjunto Napalm Death, responsável pelo álbum *Scum*, lançado em 1987 e considerado por muitos o álbum mais representativo, um dos mais emblemáticos, senão o próprio fundador do estilo. Não é à toa, portanto, que um dos principais protagonistas do livro seja Mick Harris, então um jovem músico inglês, que irá notabilizar-se como baterista e, naquele momento, como líder, como membro mais atuante da banda. Mudrian (2004, p.178) chega a apontá-lo como o “baterista mais visível do gênero”.

Muito interessante também – aceitando-se agora as nossas orientações de pesquisa em Comunicação – é o fato de que o texto de Mudrian nos deixa entender claramente o death metal (o “metal extremo”, como dizem alguns aficionados, o “britcore”, como chamou a imprensa especializada da época, à cata de um rótulo atraente) como uma forma musical que

² Há também uma outra edição, em língua espanhola – cf. *Eligiendo Muerte. La improbable historia del death metal y grindcore*. New York: Bazillion Points, 2009 –, cuja tradução, aliás, é relativamente ruim. Para este artigo, no entanto, as duas edições foram consultadas.

³ Birmingham é também a terra natal do conjunto Black Sabbath. Trata-se de uma cidade populosa: cerca de seis milhões de ingleses vivem naquela região. Boa parte daqueles que nascem e moram ali trabalha na indústria automobilística. O conjunto Judas Priest também veio de lá. É coincidência que o heavy metal tenha nascido e renascido nesse lugar?

irá marcar-se, irá definir-se, desde o princípio, por diversos agenciamentos midiático-comunicacionais, por assim dizer. Aliás, o reconhecimento dessas “ancoragens midiáticas” presentes na redefinição do gênero vai se fazendo bastante explícito ao longo de toda a leitura. Não são poucas as passagens e as situações narradas por Mudrian onde isto se torna bastante evidente.

No entanto, faz-se necessário aqui uma ressalva: o que estamos chamando de “ancoragens ou agenciamentos midiáticos” são distintos modos de aparição da mídia – sejam veículos de comunicação, propriamente ditos, sejam mídias alternativas, micromídias⁴, sejam atores sociais ou lógicas midiáticas mais difusas – no momento em que as práticas musicais estão sendo experimentadas, contribuindo assim para que um novo subgênero venha então instituir-se e venha a ser reconhecido como tal.

Logicamente, como vemos, essas “disposições midiáticas” – distintas formas de “flerte” com as mídias – são de ordens variadas, indo desde o sistema de divulgação de bandas e shows que foi espontaneamente montado (ou montando-se) em torno de certos agentes ativos naquela cena subcultural até a própria midiatização desses grupos e de sua música (e, mais do que isto, daquilo tudo que eles representavam, nos anos 1980, em termos de atitude, posicionamento político, aversão ao circuito musical, crítica de costumes). Em certos momentos, o texto menciona rádios e revistas especializadas que, embora não fossem veículos propriamente massivos e hegemônicos, ao menos eram instituídos, estavam efetivamente posicionados no mercado midiático e, como tal, gozavam já de alguma reputação, embora estivessem muitas vezes dirigindo-se a nichos culturais “alternativos”, muito restritos. A inusitada apresentação do Napalm Death, no programa *The Peel Sessions*, conduzido pelo renomado DJ britânico John Peel, no dia 13 de setembro de 1987, é um exemplo típico, digno de atenção, que será retomado e ganhará destaque mais à frente.

Em torno do death metal forma-se então uma espécie de nicho sócio-midiático. Aqui se define o foco de Mudrian: trata-se de compreender uma “cena”⁵, apreender determinados

⁴ Conforme Sarah Thornton (1996), por exemplo, teríamos três tipos de mídias: as mídias de massa (tevês abertas, rádios AM e FM, jornais e revistas de grande circulação), as mídias de nicho (tevês por assinatura, canais segmentados, etc) e as micromídias, que são meios de baixa circulação (tais como fanzines, folhetos e rádios livres).

⁵ Freire Filho e Fernandes (*in* Janotti Jr.; Freire Filho, 2006) fazem uma consistente apresentação da categoria de “cena musical”, examinando muitos aspectos e muitas nuances do conceito, colocando-o em paralelos interessantes com outras noções teóricas (tais como “subcultura”, “tribo”, “circuito cultural”, etc), surgidas em

personagens, em determinados contextos sócio-históricos, com determinadas motivações e determinados recursos. Uma nova linguagem musical (uma radicalização do thrash metal, no caso, muito influenciada também pelo hardcore mais rápido e agressivo que estivesse disponível) seria o produto desta combustão.

Naquele momento, em plena era Margaret Thatcher, já se percebia, por exemplo, a emergência de uma espécie de “rede social” contribuindo para a divulgação daquelas novas propostas sonoras. Algumas mídias e alguns agentes sociais estavam compondo uma certa trama que iria permitir a circulação (e, conseqüentemente, a aceitação e o consumo) daquele gênero musical extremo.

Por volta de 1985 haviam poucas revistas especializadas (*NME*, talvez, *Metal Forces...*) que dessem visibilidade a artistas e sons mais pesados, mais obscuros, provenientes do *underground* europeu mais recôndito. No entanto, havia algo como um sistema informal de comunicação, constituído pelas trocas de fanzines, boletins artesanais e fitas-cassete via correio. Na época, tratava-se de uma prática largamente adotada. Os próprios integrantes do Napalm Death comentam que, às vezes, remetiam cerca de 50 cartas num só dia, para os mais diversos países da Europa e também para os Estados Unidos. Shane Embury, que viria a ser o baixista da banda, juntando-se a ela já no segundo álbum (*From Enslavement to Obliteration*, Relativity Records, 1988), era uma das pessoas mais ativas no intercâmbio de *demo-tapes* (ou fitas-demo – as fitas caseiras) em toda a Inglaterra. “Vivia literalmente em frente ao toca-fitas”, recorda ele, “às vezes até oito horas por dia. Sei que, em algum momento entre janeiro e agosto de 1986, me mandavam entre 30 e 40 cassetes por semana” (Mudrian, 2004, p.40)⁶.

Não há como garantir – Mudrian (2004), por exemplo, não comenta nada a respeito –, mas provavelmente Embury fosse um adepto fervoroso do “Send Back My Stamps!”. “Send Back My Stamps!” era uma técnica de desvio, um tipo de burla do sistema postal, que

outros momentos, no campo dos estudos culturais ou no campo da antropologia urbana. Uma cena musical implica, por um lado, uma diversidade de expressões musicais em contato, em sobreposição – nesta efervescência, tais expressões alimentam-se; por outro lado, reclama a percepção da interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais em que eles atuam. No entanto, diversas cenas podem se corresponder e não dizem respeito unicamente a locais geográficos bem demarcados. De certa forma, o que ocorria em Birmingham, naquele momento, sintonizava-se a algo que se passava também em Boston, nos EUA, ou em Estocolmo, na Suécia.

⁶ Estamos fazendo aqui traduções livres e diretas, tanto do inglês quanto do espanhol. No original, o trecho citado é o seguinte: “I was literally living in front of the tape deck, sometimes up to eight hours a day. I know at one point, from about January of ‘86 to about August of ‘86, I must have sent out between 30 and 40 cassettes under the door per week” (Mudrian, 2004, p.38).

consistia em “plastificar” os selos das correspondências utilizando-se uma camada mais espessa de cola. O destinatário era devidamente alertado para recortar os selos com cuidado e enviá-los de volta, quando respondesse. Por isso o apelo: “send back my stamps!” (“envie meus selos de volta!”). Quando retornavam, os selos poderiam ser lavados, com um pano úmido mesmo, embebido num pouco de álcool, e o carimbo oficial do correio estaria completamente removido. Resultado: um mesmo selo poderia ser utilizado indefinidamente, às vezes dezenas, centenas de vezes⁷.

Pelo que se vê, está formado aí um sistema de mídia, um mercado até, um circuito alternativo, auto-gerado e auto-controlado, através do qual aquela música irá propagar-se. O death metal, portanto, irá instalar-se, irá disseminar-se pelos continentes americano e europeu, irá definir-se e amadurecer justamente por certas ancoragens midiáticas que adota, irá radicalizar-se também em função delas, pelo modo como vai se constituindo a partir de determinadas estratégias sócio-técnicas muito relacionadas ao domínio dos meios (sejam eles quais forem)⁸.

Além disso, há também atravessamentos de outra ordem, mais exatamente *mediais* do que midiáticos, que dizem respeito ao modo como a música é executada e performatizada, seja nos palcos, seja nos estúdios de gravação. Determinados traços materiais que irão caracterizar, a partir dali, a música pesada advém de um novo manejo dos recursos técnicos e dos instrumentos disponíveis, advém de uma nova *consciência medial*⁹ que passa a ser

⁷ Relatos informais dão conta de que, naquela época, em Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, um ativo participante da cena death metal local foi “convidado a visitar” a Agência Central dos Correios. Lá, foi informado de que a “reutilização continuada de selos é crime federal”. Como tal, haviam medidas jurídicas cabíveis, estavam previstas penalizações severas. Acossado, o sujeito então recuou, adequou-se. No entanto, a notícia vazou. Dias depois, o número de adeptos havia crescido exponencialmente. Aquela fraude se tornara índice de capital subcultural.

⁸ Em livro recente, Mick Wall (2012) nos informa que este mesmo sistema de mídia – envio e recebimento de zines, *flyers* e música via correio – havia sido decisivo também, anos antes, entre 1979 e 1980, na formação de um outro jovem instrumentista e de um outro conjunto muito emblemáticos: o baterista Lars Ulrich, da banda norte-americana Metallica.

⁹ Pressupor uma “*consciência medial*” é pressupor um olhar diferenciado (talvez mais cuidadoso) para os múltiplos modos de acoplagem dos instrumentos tecnológicos às experiências e às vivências dos sujeitos. Aqui, indica uma atenção especial para o conjunto de técnicas e equipamentos, a ecologia material com a qual a música será produzida. Conforme Hans Ulrich Gumbrecht (1994, 1998, 2010), as *medialidades* – daí “*consciência medial*” – dizem respeito às condições materiais que permitem a emergência do sentido. Ou seja: importa atentar para os instrumentos, os suportes e os recursos técnicos dos quais lançamos mão nos contatos e nos registros comunicacionais de toda ordem; importa também o modo como tais aparatos serão operados. Maiores explicações, contextualizações e problematizações teóricas podem ser encontradas em Silveira (2010).

incorporada pelos músicos e (re)direcionada para a invenção artística (aceitando-se agora, com a devida licença, o emprego da expressão “artística” para dar conta da sonoridade típica de um conjunto como o Napalm Death, por exemplo). *Scum* é exemplar nisso. Depois dele, o heavy metal ficaria marcado, indelevelmente.

2. *Scum*, o álbum

Na medida em que ensaiavam, na medida em que atuavam também naquela rede de informações subterrâneas – para-midiáticas –, as intenções do Napalm Death ficavam cada vez mais claras: as composições precisariam ser breves, precisariam unir a energia do hardcore, rápidos riffs de guitarra, primitivos e pesados – inspirados em bandas norte-americanas como Metallica e Slayer ou mesmo em bandas européias como Kreator, Destruction e Celtic Frost, que tocavam, aliás, com afinações mais baixas, mais graves do que o normal –, e andamentos rítmicos à velocidade da luz. Tudo isto seria amarrado a uma mensagem política. O resultado foi *Scum*, o álbum¹⁰.

O lado A de *Scum* foi gravado em Birmingham, num estúdio chamado Rich Bitch, durante duas noites, em agosto de 1986, ao custo de 120 libras. Nick Bullen, baixo e vocal, Justin Broadrick, guitarras, e Mick Harris, bateria, compunham a banda. Doze músicas foram concluídas. Na verdade, estava planejado que este registro seria um EP de doze polegadas, que seria lançado por Daz Russell, um *promoter* local que atuava junto ao The Mermaid Pub. Era em torno do Mermaid, um pequeno e enfumaçado bar na região de Sparkhill, uma área mal-afamada de Londres, que os músicos se conheciam, os shows eram agendados e as informações circulavam. Ou seja: a cena se instituía a partir daquela zona inóspita.

No entanto, o plano não se concretizou. O descaso e o sumiço de Russell, as desavenças internas, que já iam se tornando insuperáveis, fizeram com que o projeto do EP fosse suspenso. Nove meses depois, em maio de 1987, no mesmo estúdio, ocorreria uma segunda sessão de gravações. Agora, era Digby Pearson, dono de um pequeno selo discográfico, recém-fundado – Earache Records –, quem dava as cartas (e quem fazia os investimentos, bem entendido). Interessava-lhe comprar as gravações anteriores, acrescentar

¹⁰ Na gíria, “scum” quer dizer “escória”. Existem, pelo menos, dois outros produtos midiáticos homônimos: o *Scum Manifesto*, escrito por Valerie Solanas (ver, a respeito, *I Shot Andy Warhol*, filme de Mary Harron [EUA, 1996]), e o tele-filme *Scum*, dirigido por Alan Clarke (ING, 1979). Não há relações objetivas ou vínculos intencionais estabelecidos entre eles. Mesmo assim, no futuro, pode ser frutífero explorar o campo maior de sentidos que eles constroem (*Scum*, o álbum, *Scum*, o manifesto, e *Scum*, o filme).

novo material e lançá-lo como um *long play*. Lee Dorrian, nos vocais, Jim Whiteley, no baixo, Bill Steer, nas guitarras, e Mick Harris, o único remanescente, finalizaram o que seria o lado B de *Scum*. Outras dezesseis faixas foram produzidas. Em junho, naquele mesmo ano, o álbum já estaria nas lojas.

A partir daí, *Scum* exerceu considerável impacto sobre as normatizações do gênero, sendo hoje aceito como um clássico indiscutível do heavy metal contemporâneo. Suas implicações foram múltiplas, indo da radicalização à revisão do gênero, passando por sua quase completa negação ou por sua ampliação, fundindo-o a outras formas musicais (afins e aproximáveis), tais como o punk rock e a *noise-music*. *Scum* situa-se numa espécie de “ponto de virada”, demarcando, historicamente, tanto um certo esgotamento quanto uma intensa capacidade de revitalização e reinvenção do heavy metal. O jazzista John Zorn, por exemplo, chegou a pronunciar-se, dizendo que o álbum realizava (ou inseria), nos substratos da cultura popular massiva, diante de um público eminentemente jovem, as mesmas buscas sonoras, as mesmas experiências radicais que vinham se dando no campo do *avant-garde jazz*.

O maior mérito do disco, sem sombra de dúvida, é o de ter buscado, devotadamente, os limites até então mais impensáveis da prática musical: a máxima velocidade, a máxima agressividade, a maior crueza possível. Peso, apenas, seria pouco. Curioso é que o próprio heavy metal – e heavy metal é quase um sinônimo de música pesada – passava a ser entendido como um “cadáver putrefato”, um cânone a ser superado, uma fórmula decrépita, esgotada, um padrão a ser negado. Era preciso ir além. Diante dele, a atitude mais digna seria a do desdém. E este desprezo tinha caráter relativo e vinha em forma de mistura: tratava-se de “sujar” o gênero, acelerá-lo, misturá-lo ao hardcore, ao punk – embora o punk, já envelhecido, também não inspirasse mais tanta confiança nem tanta excitação. O heavy metal seria desfigurado, tornaria-se então um híbrido, um produto *crossover*. Ou melhor: *grindcore*¹¹.

¹¹ Em português, “grind” significa “moer”. Nestas circunstâncias específicas, o termo foi empregado, pela primeira vez, justamente por Mick Harris. Com certeza, isto aconteceu logo no início dos anos 1980. Entre fãs e especialistas, há um certo consenso classificatório de que death metal e grindcore são os dois lados da mesma moeda, no caso, da mesma fusão entre metal e punk. Quando a ênfase é percebida no metal, trata-se de death metal. Quando a ênfase é percebida no punk, trata-se de grindcore. Há ainda outro critério, de ordem temática: de um lado, as temáticas escapistas do metal (satanismo, bruxaria, religiosidade pagã...); de outro, a verve crítica, a consciência política do punk. Portanto, não há como negar que, em seu início, o Napalm Death possuía uma orientação grind bastante pronunciada. Na prática, porém, tais distinções (death metal x grindcore) são pouco operativas, são móveis e até reversíveis.

E isto tudo seria produzido em meio ao caos dos relacionamentos e dos ímpetos adolescentes¹². Na verdade, tratava-se de um bando de rapazes em fúria, jovens de 14 e 15 anos, sem consciência aparente do que estavam propondo, sem planejamento, sem cálculo algum, sem metas claramente definidas. Puro ímpeto e pura inconseqüência juvenil. E mais: algumas bebidas, pouco dinheiro, ânsia e inconformidade desmedidas. De fato, os ingredientes não poderiam ser mais apropriados e explosivos.

Acrescente-se ainda, como salienta o jornalista Dan Franklin, o pano de fundo político. Para ele,

a intensidade visceral do grindcore é também um produto da sua época: os anos do thatcherismo, que apresentaram princípios não-negociáveis de governança em oposição a uma ideologia coerente, colocando homens e mulheres trabalhadores uns contra os outros em confrontos que marcaram o país para sempre. Napalm Death é o som do pensamento político desengajando-se e dissolvendo-se no niilismo (Franklin, 2010, p.03-04)¹³.

Musicalmente, tamanho absurdo, tamanho niilismo político ganhavam uma tradução bastante concreta, bastante perceptível: as *blast beats*, as batidas ultra-rápidas, executadas à exaustão, até o limite da tolerância física, por Mick Harris. Embora não houvesse inventado tal técnica nem tais andamentos rítmicos, incrivelmente acelerados (entre 160 e 260 bpm, em algumas contagens), Harris contribuiu sobremaneira para que fossem difundidos e para que fossem incorporados, quase como um pré-requisito, por todos aqueles que, a partir dali, pretendessem conhecer (quicá praticar) as extremidades da música pesada. A sonoridade mesma do Napalm Death – e, por inclusão, a sonoridade da primeira peça fonográfica que o conjunto produziu, bem como, por extensão, a sonoridade da tradição musical que gerou – havia encontrado ali, naquela batida dura, reta, precipitada, quase desumana, uma espécie de síntese perfeita.

¹² Na sua maioria, os ex-integrantes da banda continuaram envolvidos em projetos musicais (Lee Dorrian, à frente do Cathedral; Bill Steer, à frente do Carcass; Justin Broadrick, à frente do Godflesh; mais tarde, o próprio Mick Harris, reconciliado com Nick Bullen, conduzindo um projeto de música eletrônica, Scorn). E esses projetos todos, invariavelmente, ganharam certa projeção e certa respeitabilidade subcultural. Muitas vezes, acabavam fundando novos subgêneros, novos estilos, novas vertentes de expressão dentro do heavy metal. Pode-se dizer, sem exageros, que aqueles jovens voluntariosos constituíram uma “escola de testagem e recriação” do gênero. “Formados” no Napalm Death, continuariam exercendo influência. O exame detalhado desta linha sucessória, desta “árvore genealógica”, ainda está para ser feito.

¹³ No original: “But grindcore's visceral intensity is also a product of its era: the years of Thatcherism which presented non-negotiable tenets of governance as opposed to a coherent ideology, pitting working men and women against each other in confrontations which scarred the country forever. Napalm Death is the sound of political thought disengaging from itself, and dissolving into nihilism” (Franklin, 2010, p.03-04).

As *blast beats* eram, inquestionavelmente, uma nova arte do fazer, uma nova forma de operar com os instrumentos e os (poucos) recursos técnicos disponíveis, produzindo novos sentidos, produzindo diferenças, abrindo novos caminhos expressivos. Mas as *blast beats* talvez não tenham sido nem a maior nem a mais importante experiência *medial* que o Napalm Death terá nos legado.

3. *The Peel Sessions*

The Peel Sessions era o nome de um programa radiofônico levado ao ar três vezes por semana, às terças, quartas e quintas-feiras, sempre à noite, pela rádio BBC 01, de Londres. O *disk jockey* responsável, John Peel – daí o modo como a atração foi batizada –, havia sido contratado em 1965 e, ao longo dos anos 1970, já havia obtido algum reconhecimento, dedicando-se basicamente à divulgação de novos artistas e à exploração das novas tendências musicais. Sem dúvida, as carreiras de David Bowie e The Smiths – para citarmos dois ícones aclamadíssimos do pop britânico – foram impulsionadas por este espaço de veiculação em rede nacional (Cf. Peel & Ravenscroft, 2007).

No segundo semestre de 1987, poucos meses depois da prensagem e do lançamento das primeiras 2.000 cópias de *Scum*, o Napalm Death chegava à rádio – por intermédio de Peel, obviamente. Para muitos, aquilo era um feito e tanto, quase impensável, considerando o ineditismo e a brutalidade daquele registro sonoro. Alguma rádio, algum dia, teria coragem de tocar death metal? Àquela altura, no calor dos acontecimentos, parecia impossível.

Porém, o impossível aconteceu. Inicialmente, Peel tocou “You Suffer!”. “You Suffer!”, vale lembrar, é uma “canção” antológica, com menos de dois segundos de duração, cuja letra – “You suffer... But why?” –, que mal é compreendida, em função do modo como é urrada pelo baixista/vocalista Nick Bullen, pode ser vista como a melhor síntese da proposta político-existencial do conjunto¹⁴. Nos shows, “You Suffer!” transformava-se quase numa piada, sendo executada trinta, cinquenta vezes em seqüência. Ao passo que o público, em delírio, clamava: “Mais rápido! Mais rápido!”.

¹⁴ Detalhe: com exatos 1,316 segundos, “You Suffer!” consta no Guinness Book of Records como a música mais curta de todos os tempos. Em dezembro de 2011, o selo Sirona Records lançou um álbum tributo – “*You Suffer!*” *Tribute Compilation* – reunindo 100 artistas, de diferentes estilos musicais, de diversas partes do mundo, que interpretam livremente a composição. Em 2007, por ocasião das comemorações relativas aos vinte anos do lançamento de *Scum*, a música ganhou finalmente um videoclipe, sob medida.

No rádio, aquela erupção – e aquilo, de fato, parecia mesmo um susto, um choque, uma curta e potente descarga elétrica – também soara estranha. Após executá-la, Peel comentou: “Não, isto não pode estar certo!”. Tocou-a novamente. Tocou-a uma terceira vez, seguida por “The Kill”, uma composição mais extensa, com cerca de vinte segundos de duração. Por fim, Peel acrescentou, resignado: “Precisarei tocar mais disto amanhã”.

Justin Broadrick, que tocara guitarra no lado A de *Scum*, relembra aquela transmissão. Diz ele: “Estávamos sentados ali, totalmente incrédulos... O tremendo John Peel estava tocando Napalm Death. Assim que acabamos de escutar, pensamos: ‘E se o Napalm Death tornar-se popular?’” (Mudrian, 2004, p.125)¹⁵.

Logo em seguida, algumas semanas à frente, incluídos então definitivamente na programação habitual de Peel, o conjunto faria uma ensurdecadora participação ao vivo, num improvável show radiofônico. Os próprios integrantes da banda consideram a data memorável: 13 de setembro de 1987. “Ser convidado para tocar ao vivo no programa de John era um sonho que se tornou realidade”, disse o vocalista Lee Dorrian, à época já integrado, em substituição a Bullen (cf. Krening, 2008, p.88).

Como fala Mudrian,

As doze canções interpretadas por Napalm Death neste dia foram, de fato, o mais espetacularmente veloz que a banda havia gravado até então. Uma semana depois da transmissão, Earache se viu forçada a prensar novamente *Scum* para suportar a crescente demanda pela música da banda. Seja por curiosidade mórbida ou por genuína admiração, [muitas] pessoas estavam comprando *Scum*, com vendas que empurraram o disco tão alto quanto a oitava posição nas listas independentes do Reino Unido¹⁶ (Mudrian, 2004, p.125).

Mais tarde, em 08 de março de 1988, uma segunda apresentação ocorreria, motivada talvez pela repercussão do programa anterior. Depois disso, tais apresentações seriam colocadas à venda, tornariam-se itens de colecionador, cultuados objetos de consumo: a primeira, lançada como um álbum individual (*The Peel Sessions*, Dutch East India Trading, 1991); a segunda, somada à anterior, ambas na íntegra, como um álbum duplo (*Double Value*, Strange Fruit Records, 2000). Por fim, duas outras aparições, em 1990 e 1996, também

¹⁵ No original: “We just sat there in absolut disbelief, like, ‘Fucking John Peel is playing Napalm Death’. And as soon as we heard it we were like ‘What if Napalm Death becomes popular?’” (Mudrian, 2004, p.125).

¹⁶ No original: “The 12 tracks Napalm performed that day were, in fact, the most spectacularly fast things the band had recorded to that point. Within a matter of weeks of the broadcast, Earache was forced to re-press *Scum* to support the growing demand for the band’s music. Out of morbid curiosity or genuine admiration, people were purchasing *Scum*, with sales even pushing the record as high as the eighth position on the UK independent charts (Mudrian, 2004, p.124)”.

viriam a público, somadas, nas versões completas, acrescidas das anteriores, numa espécie de compilação definitiva (*The Complete Radio One Sessions*, Strange Fruit Records, 2000).

Hoje, tais registros têm duplo significado e dupla importância. Por um lado, são peças fundamentais para que possamos compreender a linha evolutiva adotada pela banda, as fases pelas quais foi passando (as distintas formações fazendo-se aí ouvir), o modo, enfim, como veio amadurecendo ao longo do tempo – qual seja: negando, num primeiro momento, os *standards* e as convenções habituais do heavy metal, investindo pesadamente nas sonoridades grindcore mais toscas e apressadas possíveis; depois disso, num segundo momento, acomodando-se num crossover mais regular, onde hardcore, heavy metal e death metal aparecem em doses mais equilibradas e bem medidas, porém igualmente tensas (ou densas), num arranjo mais pessoal, inclusive. Convém não esquecer que a execução ao vivo deixa transparecer um elemento performático mais genuíno, a captação do momento, a captação da intensidade do momento, o que torna esses registros, de algum modo, mais fidedignos, mais autênticos, menos produzidos, menos submetidos aos efeitos, às trucagens e às mãos dos produtores de estúdio. Ali, há menos controle, há maior risco envolvido.

Dan Franklin complementa:

A primeira *Peel Session* do Napalm Death (...) é a gravação mais extrema feita por uma das bandas mais extremas que a Grã-Bretanha já produziu. A ferocidade chocante e espantosa de sua execução é notável mesmo agora, quando centenas e centenas de bandas já tentaram suplantá-los. É, simultaneamente, uma apavorante e hilária afirmação da vida, envolvendo uma determinação para empurrar e empurrar e empurrar as fronteiras do rock; sua fisicalidade pura e visceral, sua energia atestam uma espécie de triunfo humano. Precisão e controle, calamidade e caos suspensos no fio da navalha (Franklin, 2010, p.02)¹⁷.

Por outro lado, o que temos é um documento radiofônico, válido em si mesmo, significativo no que se refere à própria história do rádio, riquíssimo no modo como ilustra as possibilidades de interação (quase sempre intrincadas, imprevisíveis) entre mídia e música pop. Há aqui uma dupla captura e uma dupla submissão: a rádio serve à banda e a banda serve à rádio, ambas são mutuamente instrumentalizadas. Ocorre uma contenda, onde cada

¹⁷ No original: “Napalm Death’s first *Peel Session*, recorded on 13th September 1987, is the most extreme recording by one of the most extreme bands Britain has ever produced. (...) The shock-and-awe ferocity of its execution is remarkable even now, when hundreds and hundreds of bands since have tried to supplant them. It’s at once a terrifying, hilarious and totally life-affirming encapsulation of their determination to push and push and push the boundaries of rock music; its sheer physicality and visceral, shit-kicking energy attests to a sort of human triumph. Precision and control, calamity and chaos are poised on a knife edge” (Franklin, 2010, p.02).

um dos agentes (dos oponentes, no caso) se vale do outro, aceitando-o, tirando-lhe proveito, porém tentando subjugar-lo, ora para contê-lo (a rádio como instrumento de cooptação), ora para extrapolá-lo (a banda como vetor de resistência e insubordinação). As sessões do DJ John Peel, nos estúdios da BBC de Londres, funcionam assim como uma negociação, uma ponte, uma negociação num espaço de tensões. Além de serem fenômenos tipicamente ingleses, The Peel Sessions e Napalm Death possuem mais duas características comuns: 1) ambos ocupam um espaço liminar, 2) ambos compartilham o mesmo destino: queiram ou não, serão irreduzíveis um ao outro.

É inegável, portanto, a importância daquele acontecimento: um programa radiofônico, em uma conceituada rede pública de comunicação, aberto à veiculação de experiências sonoras até então inéditas, no limite mesmo do (in)audível e do (in)aceitável, dando voz a uma forma musical então nascente, visceral e subterrânea demais, praticamente virgem, ainda não codificada. O estranhamento não poderia ser evitado.

Embora não possamos falar ainda em cooptação, o death metal não demora muito a inserir-se num certo eco-sistema midiático. No caso, isto se dá através de uma pequena, porém representativa, célula capitaneada por John Peel. Muito curiosamente, parte da radicalidade e do impacto de *Scum* também está nisto: fazer-se presente no *bios* midiático, a despeito de sua natureza agressiva e violenta. É como se a brutalidade da expressão sonora fosse amplificada justamente por ocorrer no interior do regime dos *media*. Uma explosão sonora deste tipo numa garagem, num pub imundo, diante de 70 pessoas, no máximo, é uma coisa. Outra coisa, muito diferente disto, é escutar a mesma carga de ruídos, o mesmo caos sonoro, na frequência aberta da rádio nacional. E, por incrível que pareça, o Napalm Death estava lá.

Neste sentido, se considerarmos as fronteiras simbólicas que estavam sendo rompidas e/ou negociadas, se considerarmos as lógicas culturais que aqui se embatem, a primeira Peel Session freqüentada por uma banda de metal extremo assemelha-se muito à aparição do conjunto Sex Pistols, cerca de dez anos antes, num tradicional *talk show* da televisão inglesa, *The Today Show*. Na ocasião, o apresentador Bill Grundy não pôde conter a infinidade de palavrões e impropérios (“fuck”, “you dirty bastard”, “shit”, “you dirty fucker”) que Johnny Rotten e companhia despejavam sobre ele e endereçavam a todos aqueles que quisessem ver

e ouvir, ao vivo e a cores, sem cortes, no horário nobre da televisão aberta (Cf. Machado, 2000, p.151).

Numa comparação menos criteriosa – mantendo-se, contudo, em torno da mesma espinha dorsal que nos é dada pelo punk rock –, poderíamos referir ainda à ruidosa apresentação do Nirvana, no dia 23 de janeiro de 1993, no Hollywood Rock. O evento transcorria na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, e estava sendo transmitido ao vivo, pela Rede Globo, para todo o Brasil. Começam então a executar “Scentless Apprentice”, do álbum *In Utero* (DGC, 1993). Kurt Cobain era uma figura à parte, impressionantemente triste: magérrimo, os olhos esbugalhados, vestido de pijamas, a barba malfeita. Demonstrava certa dificuldade para falar, para movimentar-se, inclusive. Parecia alheio a tudo, à grandiosidade do evento, à transmissão, à patrocinadora, aos brasileiros, alheio à própria canção – os acordes não saíam corretamente, algo soava mal, fora de tom. Em meio ao solo de guitarra – e, naquele quadro, um solo de guitarra não seria mais do que um mosaico de microfônias –, Cobain dirige-se à frente do palco. Passeia por ali alguns segundos, até encontrar seu alvo: as câmeras de tevê. Então, num lapso, como se tivesse despertado, agarra-se a elas, para poder cuspir-lhes, para poder baixar as calças diante das lentes, de frente, diante dos milhões de telespectadores.

Este ato pode ser entendido, claro, como mera “retórica roqueira”, como uma anedótica encenação de rebeldia, fúria planejada, até como “parte do contrato”, como confirmação de expectativas – algo para justificar a fama do artista e o preço do ingresso. De todo modo, podemos pensar também que se evidenciou ali um desencaixe entre dois sistemas (como quisermos agora nomeá-los: o que pode ser mostrado x o que não pode ser mostrado, euforia x disforia, o sucesso midiático e seu contrário, uma banda numa propaganda de cigarros). Algo, enfim, se rompeu. Algum protocolo foi quebrado (não foi?). Produziu-se um ruído. Um ruído redentor (!), diga-se. Depois disto, os limites já serão outros, estarão em outro lugar, serão recompostos.

Hoje, talvez não seja um transtorno, talvez nem seja tão impactante ou tão desconfortável acompanharmos ao vivo, pela televisão, num domingo à noite, junto à família, no aconchego do sofá da sala, a apresentação de um bom conjunto de *new death metal*, com

os músicos devidamente paramentados, mascarados, aos saltos e aos berros¹⁸. Então poderemos compreender melhor não só o pioneirismo de *Scum* e a contundência das *Peel Sessions* do Napalm Death, mas também a pulsação mesma dos regimes midiáticos, que vão fazendo ofertas, propondo trocas, compensações, vão abrindo janelas, estabelecendo laços que podem ser vazados (ou não), que vão, enfim, se moldando à urgência das culturas juvenis e das culturas urbanas mais extremas. Faltará saber onde elas agora estão.

¹⁸ Alguém irá lembrar a apresentação da banda Slipknot, *new death metal* vindo de Iowa (EUA), durante o Rock In Rio, no dia 25/09/2011, transmitida ao vivo pelo canal Multishow (?).

Referências

FRANKLIN, Dan. Napalm Death & the possibility of life's destruction. [S.L.] *The Quietus*, March, 2010. Disponível em <http://thequietus.com/articles/03897-loops-extract-extremely-loud-and-incredibly-fast-napalm-death-and-the-possibility-of-life-s-destruction>. Acesso em: 28 de julho de 2011.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade. Reflexões sobre o conceito de cena musical. In: JANOTTI Jr., Jéder; FREIRE FILHO, João (orgs.). *Comunicação e Música Popular Massiva*. Salvador – BA: EDUFBA, 2006, pp. 25-40.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig (orgs.). *Materialities of Communication*. Stanford – Califórnia: Stanford University Press, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro — RJ: Ed.UERJ, 1998.

_____. *Produção de Presença*. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro — RJ: Contraponto Editora, Editora PUC-Rio, 2010.

KRENING, Jorge (c/ a colaboração de Christian Schoernadie). Napalm Death – Background. Revista *Roadie Crew*. São Paulo – SP, Roadie Crew Editora Ltda., ano 11, nº117, outubro/2008, p.86-92.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo – SP: SENAC, 2000.

MUDRIAN, Albert. *Choosing Death*. The improbable history of death metal and grindcore. Los Angeles – CA: Feral House, 2004. (Edição espanhola: *Eligiendo Muerte*. La improbable historia del death metal y grindcore. New York – NY: Bazilion Points Books, 2009).

PEEL, John; RAVENSCROFT, Sheila. *John Peel*. Margrave of the marshes. A self-portrait of the most important DJ in rock history. Chicago – EUA: Chicago Review Press, 2007.

SILVEIRA, Fabrício. Além da atribuição de sentido. Revista *Verso & Reverso*, XXIV(57):183-186, setembro-dezembro, 2010, p.183-186.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures*. Music, media and subcultural capital. Hannover – ALE: Wesleyan University Press, 1996.

WALL, Mick. *Metallica*. A biografia. São Paulo – SP: Ed. Globo, 2012.