

LeYa

**“Alguém
telefonou para mim
e disse que o Kurt
havia morrido.
Perdi o rumo.”**

**This is a Call: a vida
e a música de**

Dave Graham

Paul Brannigan



DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

Ficha Técnica

Todos os direitos reservados.

Tradução para a língua portuguesa © Texto Editores Ltda., 2012
Publicado originalmente em inglês pela HarperCollins Publishers. sobre o
título This is a call: the life and times of Dave Grohl

Diretor editorial: Pascoal Soto
Editora: Mariana Rolier
Produtora editorial: Sonnini Ruiz
Assistente editorial: Carolina Pereira da Rocha

Preparação de texto: Bete Abreu
Revisão: Patrícia de Almeida Murari
Adaptação de capa: Scintilla Lima

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Brannigan, Paul

This is a call: a vida e a música de Dave
Grohl / Paul Brannigan; tradução Carolina
Caires Coelho. -- São Paulo: Leya, 2012
Título original: This is a call: the life and
times of Dave Grohl.

Bibliografia

ISBN 9788580445503

1. Grohl, Dave 2. Músicos de rock I. Título.
12-02925 CDD-781.66092

Índice para catálogo sistemático:

1. Músicos de rock: Biografia 78166092

Texto Editores Ltda.
Uma editora do Grupo LeYa
Rua Desembargador Paulo Passaláqua, 86
01248-010 – Pacaembu – São Paulo - SP
www.leya.com

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS 2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA

AGRADECIMENTO

Apesar de este livro não ser uma biografia autorizada, gostaria de agradecer sinceramente a Dave Grohl, logo no começo, por sua generosidade e gentileza comigo ao longo dos anos, não apenas enquanto escrevia este livro. Obrigado, Dave, pela música, pelas lembranças e por ser uma prova viva de que com simpatia concordaram em ceder entrevistas para o livro, que não teria sido possível sem o conhecimento, as lembranças, a confiança e a inspiração de vocês. Também devo agradecer aos amigos e colegas que ofereceram apoio ao longo do processo. Amor e respeito a: Steve Albini, Phil Alexander e a todos da revista *MOJO*; Greg Anderson, Brian Baker, Vicky Ball, Frank Black, Scarlet Borg, Tracey Bradford, Kurt Brecht, Nichola Browne e a todos da revista *Kerrang!*; Peter Buck, Michael Burkert, Donald Butcher, Nick Christy, Tim Clarkin, Jaz Coleman, E.L. Copeland, Scott Crawford, Cronos, Charles R. Cross, Lee Dorrian, Jack Endino, Colin Fennelly, Jennifer Finch, Jon Fitzgerald, Shaun Fulton, Richard Gibson, Mike Gitter, Stone Gossard, Sohrab Habibion, Kevin Fox Haley, Ross Halfin, Page Hamilton, Larry Hinkle, Josh Homme, Sabira Hud, Barrett Jones, Darryl Jenifer, Lisa Johnson, Barrett Jones, Paul Jones do site www.fooarchive.com (sem dúvida, a maior fonte on-line a respeito do Foo Fighters); Mark Kates, Nick Knowles, Bobbie Lane, Robert Lang, Jared Leto, Chet Lott, J. Mascis, Chris McCormack, Joel McIver, Ian MacKaye, Dave Markey, Ben Mitchell, Craig Montgomery, Slim Moon, Jason Narducy, Gil Norton, Chris Page, Charles Peterson, Karen Pinegar, Reuben Radding, Nick Raskulinecz, Paul Rees e todos da revista *Q*; J. Robbins, Brent Sigmeth, Slash, Franz Stahl, Pete Stahl, Bobby Sullivan, Jenny Toomey, Paul Travers, Butch Vig, Russell Warby, Mike Watt, Paul Wieser e Don Zientara.

Também devo muito a Anton Brookes, da Bad Moon PR, e a John Silva e Gaby Skolnek, da Silva Artist Management, por facilitarem o acesso ao

Foo Fighters ao longo dos últimos quinze anos. Também respeito e agradeço a Pat Smear, Chris Shiflett, Nate Mendel e Taylor Hawkins pela paciência e gentileza durante minhas diversas incursões à família Foo Fighters.

Este livro não existiria sem a fé, a orientação e a paciência sem fim demonstradas por Natalie Jerome, da HarperCollins e Ben Schafer, da Da Capo Press, e por meus fabulosos e incansáveis agentes Matthew Hamilton e Anna Stein, da Aitken Alexander Associates. Também gostaria de agradecer a Martin Noble por sua atenção apurada a detalhes e acertos nos textos.

Agradeço especialmente a Ian Winwood, cidadão orgulhoso da República Socialista de South Yorkshire e incansável defensor da London Town, pelos incentivos, conselhos, boa vontade e amizade que estão acima das obrigações.

Acima de tudo, apenas palavras não bastam para que eu expresse a minha gratidão às famílias Brannigan e Kato, e em especial à minha linda e brilhante esposa Hiroko, minha filha Yuki e meu filho Tyler pelos sacrifícios, entrega, paciência e compreensão, e por me fazerem sorrir todos os dias de minha vida.

Paul Brannigan

Julho de 2011

PREFÁCIO

Dave Grohl acabou de me dar um tapa na cara. É o começo do dia 20 de dezembro de 2005 e estamos em um bar de rock no centro de Londres. Nenhum de nós deveria estar ali. Grohl deveria estar na Irlanda, descansando antes de sua banda Foo Fighters se apresentar no Point Depot, em Dublin, com capacidade para oito mil pessoas; eu havia acabado de chegar ao Crobar para beber uma cerveja rapidamente com alguns colegas. Mas, às vezes, principalmente para pessoas com sangue irlandês como nós, as noites em bares se transformam em momentos marcantes.

Surpresos por nos encontrarmos, Grohl e eu conversamos rapidamente: eu havia me tornado pai havia pouco tempo, e a esposa de Dave, Jordyn, estava grávida de cinco meses, então o começo da conversa girou em torno de bebês e paternidade. Depois, Grohl trouxe duas bandejas repletas de doses de Jägermeister para nossa mesa e a noite começou a sair um pouco dos trilhos. Logo a conversa sensata desapareceu. Enquanto a *jukebox* excelente do Crobar tocava sons de Metallica, Minor Threat, Venom, Black Flag, Slayer e Sex Pistols noite adentro, Grohl e eu começamos a fazer o que os homens de certa idade fazem quando ouvem rock em um volume alto quando estão muito bêbados: gritamos as letras, erguendo o punho com força e batendo cabeça sem parar. E foi no meio dessa bagunça sem fim que Dave Grohl pediu que eu desse um tapa na sua cara, um ritual de ligação masculino antigo que apenas os conhecedores da tradição *hesher*¹ compreenderão de verdade.

— Não posso fazer isso — protestei.

— Por que não? — perguntou ele.

— Bem, porque... porque... você é Dave Grohl — gaguejei.

— Tudo bem, então eu dou em você primeiro — Grohl disse.

E assim o sorridente vocalista do Foo Fighters desferiu um sonoro tapa com a mão direita que quase me ergueu do chão grudento. Por educação, então, parecia justo que eu revidasse.



Conheci Dave Grohl em novembro de 1997, em Londres. A tarde foi memorável pelos motivos errados. Eu fora contratado para entrevistar o líder de vinte e oito anos do Foo Fighters, para uma matéria de fim de ano da revista *Kerrang!*, mas ao voltar para casa depois da entrevista, descobri, para meu horror, que a conversa toda havia sido apagada da fita cassete do meu ditafone. Desesperado, implorei que o assessor de imprensa de Grohl, Anton Brookes, agendasse outra entrevista. Dias mais tarde, conversei com Grohl mais uma vez nos bastidores da Brixton Academy, em Londres: ele teve modos, foi educado e não riu do meu azar.

Ao longo da década seguinte, encontrei-o com bastante frequência — em apresentações, em estúdios de emissoras, nos *sets* de gravações de vídeos e em casas de rock pelo mundo; às vezes, tínhamos negócios para tratar; em outros momentos, nosso contato se limitava a reuniões muito breves. Os relacionamentos dentro da indústria da música costumam ser conduzidos nesse nível.

“Eu considero que nós dois somos amigos”, Grohl me disse enquanto almoçávamos no hotel Sunset Marquis, em West Hollywood em 2009, enquanto realizávamos uma longa entrevista para a revista *MOJO*. “A base do nosso relacionamento é essa coisa de trabalho, vamos tomar uma porra de uma cerveja, sabe? Mas demoraria muito tempo para você me conhecer de fato.”

Durante os 18 meses que passei escrevendo este livro, essa frase martelou minha cabeça uma centena de vezes. Na verdade, *todo mundo* acha que conhece Dave Grohl. Em uma época em que o networking social transformou o conceito de “aldeia global” de Marshall McLuhan, dos anos 1960, em realidade, em que Twitter, Facebook, Tumblr e Flickr conspiram para registrar e classificar cada momento de uma pessoa, a figura pública de Grohl tem se reduzido a um simples epíteto: ele é, de acordo com a opinião de muitos, “O Cara Mais Bacana do Rock”. Mas, na verdade, essa frase meio sem sentido e limitada tem feito com que o Dave Grohl “de verdade” permaneça escondido de todos, desconhecido para a maioria, exceto para os amigos mais íntimos.

Com base nas informações obtidas nas entrevistas em primeira mão com amigos, colegas e parceiros de Grohl, e pelas conversas que tive com ele,

esta é a minha tentativa de contar a história de Grohl. Trata-se de um conto épico, documentando uma jornada que tirou Grohl dos clubes de punk rock mais decadentes de Washington DC e o levou para a Casa Branca e para os estádios mais imponentes do mundo. É uma história que reúne traços de cinquenta anos de história do rock 'n' roll, desde Bob Dylan, os Beatles e Led Zeppelin, passando por Sonic Youth, Queens of the Stone Age e Prodigy em uma única carreira, que fala muito a respeito da evolução da indústria de discos e da maneira como a música se transforma na trilha sonora da nossa vida. Basicamente, trata-se de uma história a respeito da família e uma comunidade musical que continua a inspirar, fortalecer e envolver.

Enquanto escrevia este livro, conversei com Dave Grohl formal e informalmente, e ele gentilmente permitiu que eu visitasse a casa de sua família na Califórnia durante a gravação do álbum atual do Foo Fighters, *Wasting Light*. A última vez em que conversei com Dave foi no dia 3 de julho de 2011, minutos depois de sua banda se apresentar diante de sessenta e cinco mil pessoas na segunda noite consecutiva no National Bowl, em Milton Keynes, Inglaterra. Foi uma noite especial, de comemoração, mas também uma noite que parecia o começo de um capítulo totalmente novo para esse que é um dos músicos mais determinados que conheço. O futuro ainda não está escrito; essa é a história até agora.

Paul Brannigan

Londres, julho de 2011

¹ Entusiastas de música heavy metal, em particular aqueles que adotam o estilo de vestir e o cabelo dos seus ídolos. A versão feminina seria a *hesher-chick*.

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS 2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA

LEARN TO FLY

*UM GRANDE MOMENTO ROCK 'N' ROLL PARA MIM FOI ASSISTIR
AO FILME DO AC/DC, LET THERE BE ROCK. FOI A PRIMEIRA VEZ
QUE OUVI MÚSICAS QUE ME FIZERAM QUERER SAIR
QUEBRANDO TUDO. TALVEZ TENHA SIDO O PRIMEIRO MOMENTO
EM QUE ME SENTI UM PUNK DA PORRA, QUERENDO DESTRUIR O
CINEMA ASSISTINDO AQUELA BANDA DE ROCK...*

DAVE GROHL

Em 1980, em uma canção que recebeu seu título por causa da cidade de Los Angeles, onde viviam, a banda punk X cantou a respeito de uma conhecida que havia se perdido na vida, perdido a inocência e a paciência com a “Cidade dos Anjos”, uma amiga desesperada para fugir da cena esquálida e viciada de Hollywood e das ruas imperdoáveis nas quais “*os dias mudam à noite, mudam num instante*”. Mas enquanto Farrah Fawcett Minor estava louca para sair, sair, um jovem punk na Costa Leste sonhava em seguir na direção oposta.

Na infância, Dave Grohl tinha um sonho recorrente, um sonho que povoou suas noites “uma porrada de vezes”. Nesse sonho, ele saía de sua casa em Springfield, Virginia, pedalando uma bicicleta pequena, a caminho de Los Angeles, seguindo lentamente pelo acostamento da estrada enquanto os carros passavam buzinando e soltando fumaça. Gerações de jovens entediados e incansáveis de bairros residenciais têm alimentado sonhos parecidos de escapar da vida sufocante das cidades pequenas e chegar ao brilho de Hollywood. No imaginário nacional, Los Angeles continua sendo sinônimo de liberdade, oportunidade e glamour sem medidas, e as indústrias de entretenimento da cidade, tanto a legal quanto a ilegal, engordaram se alimentando de *ingénues* de olhos arregalados que chegam todos os dias com ônibus de turismo e trens da Amtrak, mas a imaginação do jovem Grohl era mais estimulada pela emoção dos contratempos e guinadas que poderiam ocorrer nessa odisseia em direção ao oeste do que pelas promessas reluzentes do “Estado Dourado”.

Em setembro de 2009, almocei com o líder do Foo Fighters no requintado hotel Sunset Marquis, em West Hollywood. Enquanto comia uma salada Caesar, Grohl, o homem renascido mais convincente do rock moderno, descreveu os primeiros dias da viagem de sua vida como repletos de “uma sensação de aventura” por “não saber o que o aguardava”.

“Naquele sonho, eu tinha muito a percorrer e seguia lentamente, mas pelo menos estava me mexendo”, ele contou.

Grohl guarda lembranças boas e ruins de Los Angeles. Há uma década, ele dizia a quem quisesse ouvir que detestava a cidade, o estilo de vida de Hollywood e também detestava quase todo mundo que havia conhecido ali: “É engraçado por um tempo, mas depois fica irritante, deprimente e por fim se transforma em algo assustador, porque você começa a se perguntar se as pessoas estão usando você. É uma agitação enorme, com ambições, desejos e mentiras”.

Mas agora Los Angeles — ou mais especificamente Encino, vinte e seis quilômetros a nordeste do centro das celebridades em Sunset Boulevard, e um bairro que Grohl já definiu como um local onde “as estrelas de filmes pornô se tornam atendentes de loja e estrelas do rock morrem” — é a sua casa. Ali, com vista para San Fernando Valley, Dave Grohl literalmente tem Los Angeles a seus pés.

Em abril de 2003, Grohl comprou a sua casa, uma residência de bom gosto dos anos 1950, com quatro quartos, construída em uma propriedade de trezentos e setenta e dois metros quadrados de alto valor imobiliário na Califórnia, por dois milhões e duzentos mil dólares; quatro meses depois, cercado por amigos e familiares, ele se casou com a produtora da MTV Jordyn Blum na quadra de tênis localizada nos fundos da propriedade. E foi ali que ele escolheu gravar o sétimo álbum de estúdio do Foo Fighters, *Wasting Light*, no outono de 2010, evitando a tecnologia de estúdio digital, escolhendo o método de gravação analógico, um processo considerado antiquado na indústria moderna de música.

Desde o começo, pareceu uma atitude curiosa, beirando a perversão: Grohl possui um complexo estúdio top de linha, o Studio 606, em Northridge, Califórnia, localizado a menos de dez minutos de carro de sua casa, e apesar de sua casa em Encino ter também um estúdio caseiro compacto construído com uma mesa de mixagem de vinte e quatro faixas, o ambiente é o de uma casa normal, e não de um refúgio de uma estrela do rock. Diferentemente das casas localizadas nos endereços mais modernos de Los Angeles, não existem cercas ao redor da casa de Grohl, nenhuma placa alertando para a presença de sistemas de segurança e guardas armados patrulhando as cercanias; em uma placa do lado esquerdo da rua está escrito apenas “Residência dos Grohl”. Ao entrar na sala, não há discos de ouro nem de platina nas paredes dos corredores, nenhuma capa de revista emoldurada, nenhum porta-retrato com imagens de amigos

famosos, nada que mostre a estrada percorrida por Dave Grohl para chegar aonde chegou. Mas há fotos da família e desenhos abstratos feitos com giz de cera presos nas paredes: o trabalho das artistas mirins Violet Maye Grohl e Harper Willow Grohl, filhas pequenas de Dave e Jordyn.

Em novembro de 2010, fui convidado para ir até a casa da família Grohl para entrevistar o Foo Fighters a respeito do disco que estava sendo gravado. Ao chegar lá encontrei o homem da casa em sua garagem, segurando capas velhas de álbuns e embalagens de CD repletas de marcas de dedos, itens de sua coleção pessoal de discos, diante de uma webcam transmitindo imagens em tempo real, 24 horas por dia, no site do Foo Fighters. Entre eles estavam *Rock for Light*, do Bad Brains, *Master of Puppets*, do Metallica, *Back in Black*, do AC/DC, *Live and Dangerous*, de Thin Lizzy, *Cat Scratch Fever*, de Ted Nugent, *Trompe Le Monde*, dos Pixies, e *Houses of the Holy*, do Led Zeppelin, cada álbum um fio do DNA musical de Grohl, todos eles formando a trilha sonora de sua vida. Atrás dele, o produtor Butch Vig estava juntando uma fita analógica de cinco centímetros em um gravador Studer A8000. Na sala ao lado, dezoito guitarras de Grohl estavam em pé dentro de suas malas, afinadas e prontas para ser usadas. Na garagem ao lado, normalmente reservada para as motos Harley Davidson de Grohl, o conjunto de bateria de Taylor Hawkins estava cercado por microfones.

“O som aqui está ficando *alto* pra caralho”, disse Grohl, fechando a porta e sorrindo.

No andar de cima, na sala de controle do estúdio, os membros da banda, Pat Smear, Chris Shiflett, Nate Mendel e Hawkins estavam sentados, dividindo comida comprada. Grohl andava animado ao redor deles, dizendo acreditar que o álbum *Wasting Light* seria o trabalho definitivo do Foo Fighters. Enquanto falava, sua decisão de gravar ali começava a fazer sentido, parecia inspiradora.

“Para mim, me parecia uma boa ideia fazer as coisas aqui”, insistiu Grohl. “Não fiquei nem um pouco nervoso. O que estamos fazendo aqui está, de certa maneira, dando sentido a tudo o que fizemos nos últimos quinze anos. Tudo foi uma grande ideia. Vamos trabalhar com Butch, mas não vamos usar computadores, apenas fita. Não vamos fazer isso no 606, mas, sim, em minha garagem. E vamos fazer um filme que conta a história

da banda conforme fizermos o novo álbum, então tudo isso, de certa forma, faz sentido. Dá para ouvir o processo todo no álbum.”

Para Grohl, a noção do tempo, sua passagem, sua marcha infundável e o valor e a importância de aproveitar os momentos preciosos são pontos essenciais de *Wasting Light*. Mais tarde, à noite, quando ouvi de novo a gravação em cassete que fiz da conversa do dia, pensei que o processo em andamento em Encino talvez fosse mais pessoal do que Dave Grohl admitiria publicamente: ao falar de demos de garagem e álbuns que mudam a vida, de parcerias com ídolos e amigos, de desejos adolescentes e responsabilidades adultas, parecia que ao fazer o sétimo álbum do Foo Fighters, Dave Grohl estava procurando não apenas definir a carreira de sua banda, mas também entender sua vida toda até ali. E quem poderia julgá-lo? Afinal, sua vida tem sido mais dramática do que poderia imaginar o adolescente sonhador de Virginia.



Entre 1880 e 1920, quase 24 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos, a maioria deles vindos de países do sul e do leste europeu. Em busca de seus sonhos, o bisavô de Dave Grohl estava entre eles.

Nascido na Eslováquia, então parte do poderoso Império Austro-Húngaro, John Grohol entrou nos Estados Unidos em 1886, no mesmo ano em que a Estátua da Liberdade foi erguida na ilha de Bedloe, em New York Harbor. Como a maioria dos eslovacos que embarcaram em navios perigosamente lotados e sem condições adequadas de higiene para a viagem de doze dias à costa leste norte-americana, Grohol era um migrante econômico: sem nada em seu nome quando chegou aos Estados Unidos, ele foi para o estado da Pensilvânia com a promessa de que conseguiria trabalho, mesmo sem experiência, nas jazidas carboníferas e siderúrgicas da região. O estado era um destino popular entre imigrantes eslovacos: quando Grohol construiu sua casa na pequena cidade de Houtzdale, em Clearfield County, ele era apenas um dos aproximadamente duzentos e cinquenta mil eslovacos que fincaram raízes dentro dos limites do “Keystone State” entre 1880 e 1920. Essa chegada de mão de obra causou uma certa tensão na região.

Atitudes racistas em relação à comunidade do leste europeu que se estabelecia ficaram claras em um relatório encomendado pela Comissão de Imigração dos Estados Unidos, publicado em 1911. Apresentado ao Congresso pelo senador republicano de Vermont, William P. Dillingham, o Volume 16 do *Relatório da Comissão de Imigração: Imigrantes nas Indústrias* abordava os estudos acerca de comunidades organizadas em torno de “mineração e extração de cobre; minério de ferro; mineração de carvão (antracito); [e] refinamento de petróleo” em Michigan, Minnesota e na Pensilvânia, concluindo que os trabalhadores brancos e norte-americanos estavam sendo substituídos por “novos colonizadores da comunidade”, mencionados em todas as outras partes do relatório como “estrangeiros ignorantes”.

Um trecho do relatório de Dillingham dizia:

A destruição social e moral da comunidade por meio da infusão de um grande elemento de sangue estrangeiro pode ser descrita sob as duas principais fontes de efeitos nocivos: (a) as condições devidas diretamente às peculiaridades do corpo estrangeiro em si; e (b) aqueles que surgem das reações causadas por dois elementos sociais não homogêneos: as classes nativas e estrangeiras — quando unidos. Entre os efeitos da primeira classe mencionada, podem ser relacionados:

Uma diminuição da inteligência, do controle, da sensibilidade, da ordem e da eficiência da comunidade por meio de maior deficiência dos imigrantes em todos esses aspectos.

Um aumento na intemperança e nos crimes resultantes da embriaguez graças a hábitos de beber dos imigrantes.

Um aumento da imoralidade sexual devido ao número superior de homens em relação às mulheres...

Ou seja, os “novos imigrantes” eram tidos como uma raça perigosa de subumanos.

A Comissão Dillingham concluiu que a imigração do sul e do leste europeu representavam uma ameaça séria à sociedade norte-americana e deveria, no futuro, ser reduzida em grande parte. Essas descobertas foram usadas para justificar uma série de novas leis nos anos 1920 que serviam para restringir a imigração e também para conferir um ar de correção a

práticas de emprego cada vez mais hostis e às vezes totalmente discriminatórias em relação aos trabalhadores estrangeiros.

Diante de atitudes e crenças tão difundidas, é compreensível que quando John Grohol e sua esposa Anna, ela também imigrante eslovaca, constituíram sua família, seus quatro filhos — Joseph, John, Alois e Andrew — foram incentivados a adotar o sobrenome menos eslovaco e mais americanizado, Grohl, para poderem ser mais bem aceitos na cultura prevalecente.

Mas o conflito étnico não se restringia aos Estados Unidos. Também havia muita tensão na Europa, com questões de soberania, raça e autodeterminação nacional causando divisão e discórdia. Em 1914, o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro presumível do trono austro-húngaro, cometido pelo nacionalista iugoslavo Gavrilo Princip, foi um trampolim para uma ruptura na diplomacia internacional nos Bálcãs, situação essa que acabou levando ao início da Primeira Guerra Mundial.

Quando os Estados Unidos entraram na guerra, em abril de 1917, a família Grohol já havia partido para Canton, Ohio, estabelecendo residência na Rowland Avenue, número 116, no nordeste da cidade.

Canton era uma cidade operária, construída ao redor de suas siderúrgicas, que iniciara um forte recrutamento para acomodar a produtividade cada vez maior necessária para o esforço de guerra. Quando seu segundo filho mais velho, John Stephen, entrou para o exército dos Estados Unidos, o pai, John Grohol, começou a trabalhar como malhador em uma fábrica. Durante esse período, a população de Canton aumentou significativamente — o censo de 1920 indicava que a cidade tinha noventa mil habitantes, um salto de quase quarenta mil em relação aos números coletados apenas uma década antes —, mas entre esse novo fluxo de cidadãos existiam elementos menos desejáveis atraídos pela crescente prosperidade da cidade.

Em meados dos anos 1920, Canton já havia adquirido o indesejado apelido de “Pequena Chicago”, em reconhecimento ao crescimento de gangues que se ocupavam com prostituição organizada, roubos e jogos de azar nos distritos de “luz vermelha” recém-estabelecidos da cidade. Acreditando que a polícia local não estava realmente se importando em pôr fim a essas atividades ilícitas, o editor de jornal Donald Ring Mellet

realizou suas próprias investigações, expondo o conluio entre os gângsteres e a polícia em uma série de artigos chocantes publicados no Canton Daily News. Mellet pagou um preço alto por seus esforços investigativos: no dia 16 de julho de 1926, o jornalista foi morto a tiros em sua casa em uma execução a sangue frio que abalou a comunidade local. Aquele não era o Sonho Americano idealizado por John Grohol. Estava na hora de sua família se mudar de novo. Eles seguiram para o nordeste, dessa vez para o centro industrial de Ohio.



Os moradores de Warren, Ohio, se referem à sua cidade natal como “A Cidade dos Festivais” em reconhecimento às diversas celebrações de herança, cultura e arte realizadas ao longo do ano para a comunidade local. No verão de 2009, um acontecimento desse tipo — o inédito festival Music Is Art — atraiu milhares de fãs de música a Courthouse Square, no centro da cidade. De 26 de julho a 10 de agosto, foram realizadas nada menos que 48 apresentações de grande variedade de músicos e artistas. Mas na tarde de 10 de agosto, não houve dúvidas a respeito da atração principal do festival.

“Este é o dia mais bonito da vida de vocês?”, Dave Grohl perguntou à multidão reunida no gramado do Trumbull County Courthouse, onde recebeu a chave da cidade no palco do Music Is Art. “Porque é o meu!”. E continuou: “Eu nasci aqui, no hospital que existe nesta rua, no Trumbull Memorial. A maior parte de minha família é da região de Niles, Youngstown e Warren; minha mãe frequentou a Boardman High School, meu pai frequentou a Academy...”

Ao lado do pai de Grohl, James, e de sua mãe, Virginia, o sargento da polícia de Warren, Joe O’Grady sentiu orgulho ao ver o filho mais famoso da cidade falar com a plateia. Dave Grohl havia dominado a arte de falar para um grande grupo de pessoas como se estivesse tendo uma conversa com um amigo íntimo, e a plateia ouvia atenta enquanto ele falava de maneira extrovertida e simpática a respeito da história de sua família em Ohio: contou sobre o trabalho do avô paterno, Alois Grohl, na Republic Steel, em Youngstown; o emprego do avô materno, John Hanlon, de

engenheiro civil no projeto de construção da represa Mosquito, nos anos 1949, e sobre seu orgulho por fazer parte da cidade.

O festival Music Is Art foi ideia do sargento Joe O’Grady; também foi sua a ideia de levar ao conselho da cidade o projeto de dar o nome de Dave Grohl a uma das ruas do centro, como homenagem. Essa homenagem, segundo ele, aumentaria o orgulho cívico e, ao exaltar as conquistas musicais de Grohl, os moradores mais velhos da cidade enviariam uma mensagem inspiradora para os jovens de Warren para que corressem atrás de seu potencial. Em setembro de 2008, o Warren City Council implementou a resolução O’Grady, e a Market Street Alley foi oficialmente rebatizada de David Grohl Alley.

Na manhã da cerimônia de homenagem, Joe O’Grady caminhou com Dave Grohl pelo centro de Warren para encontrar um jovem cuja história havia se entrelaçado com a visão e paixão do oficial pelo projeto.

Ao longo do verão de 2009, Jacob Robinson, um skatista de dezoito anos e aspirante a rapper, trabalhou muitos dias na David Grohl Alley, varrendo a rua e retirando ervas daninhas e folhas de todas as frestas dos muros, de modo que os artistas da Trumbull Art Gallery pudessem pintar os muros em toda a sua extensão. Inicialmente, as tarefas foram realizadas como parte de um programa de serviço comunitário, após um problema com um policial da região que o havia prendido por andar de skate em uma rua pública (uma contravenção de acordo com o código penal da cidade).

Mas como O’Grady explicou a Grohl que, conforme o envolvimento de Robson no projeto aumentou, também aumentou sua autoestima. Na história de Robson, Grohl viu uma semelhança com seus anos de adolescência: por ter sido, como já confessou, um “vândalo” na adolescência, ele viu em Robson um jovem criativo, frustrado e determinado precisando de direcionamento. Em uma casinha de madeira ao lado do Monument Park, ele conversou com o jovem skatista enquanto autografava seu skate, e disse: “Você e eu somos muito parecidos. Quando eu tinha a sua idade, gostava de skate e de música. Fiz o melhor que pude para ser eu mesmo e me manter longe de problemas...”

A frase não foi concluída, mas seu contexto foi claro o suficiente para Robson e Joe O’Grady, que também estava presente. Aquela conversa foi o tipo de papo sem julgamento que Robson aceitava, o tipo de mensagem

positiva que o policial repetiria nos meses e anos seguintes a outros jovens que se sentiam desiludidos e sem rumo em Warren.

“Um menino de quinze anos não acha que existe esperança”, O’Grady disse a um website de entretenimento da região. “O fato de você ter nascido aqui não quer dizer que você não é ninguém.”



David Eric Grohl nasceu no dia 14 de janeiro de 1969, no Trumbull Memorial Hospital, em Warren, a um quilômetro e meio da rua que agora leva seu nome. Ele era o segundo filho de James e Virginia Grohl, e o primeiro irmão da filha Lisa, que completaria três anos dentro de um mês. Ao conversar com o biógrafo do Nirvana, Michael Azerrad, em 1993, Grohl descreveu seus pais como “extremistas”: em sua opinião, seu pai era “um conservador, organizado, um homem típico de Washington DC”. A mãe era do tipo “liberal, de ideias livres e criativa”, mas nos primeiros anos do relacionamento deles, as paixões que dividiam evidentemente encobriram essas divisões ideológicas.

Virginia Jean Hanlon conheceu James Harper Grohl enquanto trabalhava em um cinema comunitário em Trumbull County. Ela era uma professora esperta e ativa; ele, um jovem jornalista sagaz, charmoso e confiante. Grohl tocava flauta clássica — uma “criança-prodígio”, de acordo com o filho — e era um admirador de jazz; Hanlon cantava com seus amigos de ensino médio em um grupo de cappella chamado Three Belles. Os dois também compartilhavam um interesse por poesia e literatura, especialmente pelos textos provocantes contra a cultura de autores da Beat Generation, como Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg. Anos depois, na companhia dos amigos mais artísticos e de mente aberta do filho, James Grohl gostava de fazer piada a respeito do fato de Ginsberg (sem sucesso) tê-lo procurado quando o casal frequentava os mesmos círculos boêmios, um lembrete a seu filho de que ele não foi sempre um quadrado.

Na época do nascimento do filho, James Grohl era jornalista da agência de notícias Scripps Howard, uma divisão do império de comunicações de multiplataformas construído por Edward Willis Scripps, milionário da imprensa nascido em Illinois. Com uma cultura que incentivava o

pensamento independente, os instintos para a reforma social e um desrespeito saudável pela autoridade, aquele era um ambiente fecundo para qualquer jovem jornalista ambicioso. Para James Grohl, sua política de obtenção de informações destemida e escrupulosa nunca foi mais importante do que quando ele foi chamado para cobrir os protestos dos estudantes na Kent State University perto de Kent, Ohio, em maio de 1970.

Fundada em 1910 como uma faculdade para formação de professores, a Kent State ganhou status de universidade em 1935; na época, como agora, a universidade se orgulhava do compromisso com a “excelência em ação”. Em 1970, o corpo estudantil, que incluía a futura cantora do Pretenders, Chrissie Hynde, na época uma aluna de arte de dezoito anos, tinha cerca de vinte e um mil membros em todos os programas. O corpo estudantil ficou irado quando o presidente norte-americano Richard Nixon, um homem eleito dois anos antes com a promessa de acabar com a guerra do Vietnã, anunciou, no dia 30 de abril de 1970, que forças de combate norte-americanas haviam invadido o vizinho Camboja, um ato amplamente interpretado como um aumento do conflito.

Quando conflitos esporádicos surgiram na cidade no início de uma demonstração antiguerra no campus da universidade no dia 10 de maio, o prefeito Leroy Satrom declarou estado de emergência, e o governador do Ohio, James Allen Rhodes, enviou a Guarda Nacional para Kent para acabar com as perturbações e restaurar a ordem.

No dia 4 de maio, quando dois mil protestantes se reuniram no campus da universidade para outro protesto agendado, eles receberam ordem para se dispersar. Quando ficou claro que os protestantes não estavam prontos para aceitar essa ordem, os guardas lançaram bombas de gás lacrimogênio e depois munição real. Quatro alunos foram mortos e outros nove foram feridos.

Chamado de o “Massacre da Kent State” pela imprensa, as mortes estimularam o movimento antiguerra norte-americano. No rastro dos acontecimentos, demonstrações de ódio foram realizadas em campi universitários em toda a nação, e no dia 9 de maio, cerca de cem mil pessoas foram a Washington DC para protestar contra a Guerra do Vietnã e os acontecimentos aterrorizantes em Ohio. Em resposta, a administração de Nixon chamou o exército para defender escritórios do governo e o presidente foi levado do Distrito de Colúmbia para Camp David, em

Maryland, para sua própria segurança. Os funcionários da Casa Branca viram o movimento com pânico crescente: ao verem soldados armados no porão dos escritórios executivos, um dos assistentes de Nixon comentou, posteriormente: “Você pensa: ‘Isso não pode ser os Estados Unidos. Não pode ser a maior democracia livre do mundo. É uma nação em guerra consigo mesma’”.

As matérias e artigos de James Grohl fizeram com que ele se destacasse como uma estrela em ascensão dentro do serviço de notícias da Scripps Howard. Em 1972, enquanto trabalhava em Columbus, Ohio, pediram a ele que considerasse uma mudança para Washington DC, capital nacional e centro político, para desenvolver ainda mais a própria carreira. Para Grohl, o momento foi perfeito. Aquela era a época do jornalismo corajoso, com os jornalistas do *Washington Post*, Carl Bernstein e Bob Woodward, sendo aclamados como heróis norte-americanos pelas investigações incisivas e explosivas realizadas em uma invasão aparentemente trivial no Hotel Watergate no dia 17 de junho de 1972, que expôs uma tentativa malfeita de colocar escutas nos escritórios do Comitê Democrático Nacional e revelou um esquema até a Casa Branca, levando à saída de Nixon no dia 8 de agosto de 1974. Que jovem jornalista galgando sua escalada não desejaria unir-se ao par na linha de frente na corajosa busca pela verdade? Foi uma oportunidade que Grohl aceitou sem hesitação.

Como muitas pessoas que se mudam para a região metropolitana de DC, ele decidiu realocar a família não no District of Columbia em si, mas nos bairros ao redor. Springfield, Virginia, fica a dez quilômetros de distância, pegando a I-95, perto de Capital Beltway, e como as cidades vizinhas de Arlington, Annandale e Alexandria, era um destino popular para pessoas que trabalhavam na cidade ou em escritórios perto do Pentágono. Assim como em outras cidades do norte de Virginia, Springfield tinha uma população transitória, e a dinâmica de trabalhar em Capitol Hill levava muitas famílias a se realocarem depois de quatro ou cinco anos na região. Apesar disso, os residentes se esforçaram para criar e manter um forte espírito de comunidade.

No início dos anos 1970, a nova cidade natal dos Grohl era um local adequado para a classe média capitalista. Mas para condizer com uma cidade a “quinze minutos de criadores de galinha, e a quinze minutos da Casa Branca”, como Dave Grohl a descreveria posteriormente, Springfield,

VA, também tinha um traço mais esquizofrênico. Ali, políticos urbanos e endinheirados — aqueles “filhos de sorte” cantados na música do Creedence Clearwater Revival — dividiam as ruas com os trabalhadores do sul com armas em suas picapes e Skynyrd e Zeppelin tocando alto em seus Camaros e Ford Mustangs.

A família vivia em Kathleen Place, um local tranquilo, em uma casa que Dave Grohl lembra como sendo “uma pequena caixa de sapato”. As crianças se acostumaram depressa com a nova casa. Lisa Grohl se matriculou na North Springfield Elementary School, enquanto Dave, descrito com carinho pela mãe como sendo “um menino bem impetuoso” que costumava ser muito sapeca, algo que a carinha de anjo e o sorrisinho de santo nem sempre escondiam, podia explorar o ambiente com seu carrinho, levando como fiel escudeiro um ursinho Pooh meio velho que ele não largava.

“Springfield foi um bairro ótimo para crescermos”, lembrou Nick Christy, o vocalista da primeira banca de verdade de Grohl, chamada Nameless, cuja família saiu de Massachusetts e se mudou para Springfield no início dos anos 1970. “Uma criança conseguia se divertir muito ali. As casas não eram grandes nem espetaculares, mas era um bairro bacana. Ali só viviam famílias brancas de classe média e as pessoas cuidavam umas das outras. Só mais tarde descobri que os pais de todos os meus amigos trabalhavam no FBI ou na CIA ou eram senadores de Washington.”

Seduzido pela atmosfera agitada e politicamente carregada de seu novo endereço, James Grohl mudou de carreira assim que se estabeleceu em Springfield, deixando o jornalismo e assumindo um novo emprego como escritor de discursos/administrador de campanha de Robert Taft Jr., senador republicano de Ohio e neto do ex-presidente dos Estados Unidos William Howard Taft. Sua esposa também conseguiu um novo emprego, passando a ser professora de inglês e de teatro na Thomas Jefferson High School em Alexandria, perto dali, tornando-se muito popular.

“Virginia Grohl era uma excelente professora”, lembra Chet Lott, aluno da Thomas Jefferson High de 1981 a 1984. “Ela era o tipo de professora que se interessava pelos alunos e que conhecia todos; definitivamente foi uma das professoras de maior destaque em minha vida como aluno. Era muito bacana, uma senhora muito gentil.”

Mas, na vida pessoal, as coisas não estavam indo tão bem para os Grohl. A portas fechadas e longe dos ouvidos dos filhos, o casamento de James e Virginia se deteriorava aos poucos. Em 1975, James Grohl abandonou a esposa e a família. Virginia Grohl encarou o que sem dúvida foi um período difícil e repleto de estresse com dignidade e estoicismo admirável, protegendo os dois filhos da dura realidade da separação e de seus medos e preocupações com o futuro.

“É claro que isso causou muita dor e resultou em muito esforço, mas acho que eu não entendia muito bem o que estava acontecendo”, lembrou Dave, mais tarde. “Quando compreendi a situação, já era tarde demais para eu ter um chilique. Parecia anormal o fato de meus amigos terem um pai. Eu acreditava que viver com minha mãe e minha irmã era como as coisas deveriam ser.”



De maneira prática, Virginia Grohl logo percebeu que seu salário de dezoito mil dólares como professora de ensino médio no sistema público de Fairfax County nunca seria o suficiente para cobrir os custos da criação de dois filhos sem o auxílio do pai. Para complementar sua renda, ela assumiu um emprego de meio período: durante a semana, passava as noites trabalhando em uma loja de departamentos, enquanto os finais de semana eram ocupados com tarefas administrativas em uma empresa de limpeza de carpetes da região.

Para manter os filhos ocupados enquanto trabalhava nos fins de semana, Virginia Grohl permitia que Lisa e Dave ouvissem sua coleção de discos em um toca-discos que ela pegou emprestado na Thomas Jefferson High School. Um dia, enquanto a família estava em uma farmácia da região, Dave pediu à mãe que comprasse para ele um disco, uma compilação de K-Tel que fora muito anunciada na televisão. Lançado em 1976, *Block Buster* prometia “sucessos originais dos anos 1920” interpretados pelos cantores originais, e trazia algumas das músicas mais famosas da época, desde “That’s the Way (I Like It)”, do KC and the Sunshine Band, até “Only Women Bleed”, de Alice Cooper. Em casa, em Kathleen Place, Dave tomou conta do equipamento nos fins de semana que se seguiram, irritando

a irmã mais velha ao levantar a agulha a cada três minutos e meio para tocar uma determinada faixa diversas vezes sem parar.

“Frankenstein”, do Edgar Winter Group, foi um dos singles mais improváveis de conseguir a primeira posição. Originalmente uma versão ao vivo, permitindo ao cantor texano mostrar toda a sua habilidade com diversos instrumentos em seu álbum de 1972, *They Only Come Out at Night*, “Frankenstein” era um rock progressivo e instrumental, guiado por sintetizadores, apresentando um solo de saxofone e um duelo de baterias no meio da música. No ano seguinte, a faixa foi usada como o lado B do single “Hangin’ Around” da banda, mas conforme os DJs começaram a tocar a faixa pelo país todo, atendendo a pedidos dos ouvintes, o selo de Winter, a Epic, mudou e começou a vender “Frankenstein” como o single. Em maio de 1973, a canção alcançou o número 1 na lista Hot 100 da *Billboard*, vendendo mais de um milhão de cópias. Como a faixa nove na compilação *Block Buster*, ela mudaria a vida de um garotinho para sempre.

“Para mim, aquele era o melhor som que eu já tinha ouvido na vida”, Grohl contou mais tarde. “Até hoje, [ela] continua sendo uma das canções mais incríveis que conheço. Sempre que ouço ‘Frankenstein’, eu lembro de minha infância, dançando sem parar em meu quarto.”

Na parede desse quarto, Grohl havia colado um pôster do cockpit de um avião 747. Na época, o jovem sonhava em se tornar piloto, em sair de Springfield e escapar para outros lugares, experimentar coisas novas. Mas se sua descoberta musical seguinte lhe ensinou algo, foi que ele não precisava exatamente sair do quarto para escapar da realidade do dia a dia.

Para os adolescentes norte-americanos de Long Island a Long Beach, e em todos os pontos entre esses locais, ser obcecado pelo Kiss fazia parte de um rito de passagem. No dia 31 de outubro de 1976, o quarteto de Nova York surgiu no *The Paul Lynde Halloween Special*, da ABC, com maquiagem no estilo kabuki e botas, e começou a gritar e a mostrar a língua dublando versões de “Detroit Rock City”, “Beth” e “King of the Night Time World” para uma plateia de milhões de telespectadores. Para uma geração de jovens boquiabertos e de olhos arregalados, aquele era o momento “Os Beatles no programa *The Ed Sullivan Show*”, mas com mais brilho.

O Kiss era formado por quatro super-heróis dos quadrinhos: Starchild, The Demon, Space Ace e Catman — chamativos e barulhentos; figuras que

cuspiam fogo, sangue, lançavam foguetes das guitarras e faziam o rock 'n' roll parecer a vocação mais excitante de todas. “Exibido” confesso, com predileção por vestir-se com roupas “antigas e muito ridículas”, o Dave Grohl de sete anos considerava o Kiss a coisa mais legal que ele já tinha visto. Logo, Virginia Grohl recebeu pedidos insistentes para que comprasse o disco *Rock and Roll Over* (e depois, o *Kiss Alive II*), mas, na verdade, Dave passava mais tempo vendo os encartes dos discos do que ouvindo as músicas. A verdadeira mágica se encontrava em outro lugar. O Kiss cuspiam fogo! Cuspia sangue! Tocavam guitarra que lançava foguetes! Um pôster da banda em cima do Empire State Building logo adquiriu um local de destaque na parede do quarto de Grohl. Certamente não foi coincidência que seu interesse em tocar guitarra tenha surgido logo depois.

“Minha mãe comprou para meu pai um violão de cordas de náilon quando eu tinha três ou quatro anos de idade”, ele relembra. “Ele não aprendeu a tocar e o instrumento ficou jogado pela casa; aos nove anos, eu já tinha estourado quatro das seis cordas. Mas com as duas restantes, eu conseguira fazer uma nota e aprendi ‘Smoke on the Water’, do Deep Purple, à la *Beavis and Butthead*. Foi assim que comecei a tocar violão.”

Enquanto Grohl aprendia a tocar as primeiras notas, o novo namorado da mãe, Chip Donaldson, professor de inglês e veterano da Guerra do Vietnã, passou a morar com eles. Longe de se ressentir dessa nova presença, Grohl ficou encantado com a chegada do novo morador; a influência de Donaldson deu início à educação musical do futuro guitarrista.

“Chip era um cara brilhante do caralho, a quem eu admirava totalmente”, ele me disse em 2009. “Ele era o típico ‘bicho do mato’, bem selvagem, que tanto entendia de livros quanto se sentia à vontade na natureza: fazíamos umas trilhas muito loucas e ele me ensinou a caçar quando eu tinha dez anos. Ele morou conosco por alguns anos e trouxe consigo sua coleção de discos. Nossa sala de estar deixou de ser uma sala de estar de casa de bairro residencial conservadora de Virginia e passou a ficar cheia de estantes de discos nas paredes, e talvez até cabeças de veado e uma arma... basicamente tornou-se um barraco de caçador, com música muito boa. Aprendi muito com sua coleção de discos. Ele tinha de tudo, desde Jethro Tull a Grateful Dead, de Rolling Stones a Phoebe Snow, de Zeppelin a Jefferson Airplane e Dylan, todas as coisas do final dos anos 1960 e 1970. Lynyrd Skynyrd era outro grandão. Eu me lembro de ouvir

‘Freebird’ quando tinha dez anos e pensar: ‘Meu Deus, se um dia eu conseguir tocar um solo desse jeito...’, e Chip dizia: ‘Bem, se você praticar, talvez um dia...’ Mas eu sabia do fundo do coração que ele estava errado, que mesmo que eu treinasse por anos, nunca conseguiria tocar aquele solo de guitarra. E ainda não consigo tocar aquela parte!”.

Feliz por Dave ter um passatempo que o mantivesse longe de encrencas, Virginia Grohl pagou aulas de guitarra para o filho, até que, um ano depois, o aluno disse que elas eram “chatas” e parou. No lugar das aulas, Dave Grohl calmamente informou que havia formado uma banda.



A HG Hancock Band era uma dupla, uma parceria entre Grohl e um colega de classe da North Springfield Elementary School e quase vizinho, Larry Hinkle. Grohl via o grupo como nada menos do que uma resposta da North Springfield Elementary para os heróis sulistas do rock, Lynyrd Skynyrd. Depois de descobrir que a banda de Jacksonville, Flórida, havia criado o nome em homenagem a seu ex-professor de educação física Leonard Skinner, ele e Hinkle pegaram emprestado o nome de sua professora de educação física, a Sra. Hancock, para a nova formação: HG eram as iniciais do nome dela e também dos sobrenomes dos dois: Hinkle/Grohl.

Os dois estudaram juntos na quinta série e se tornaram inseparáveis, um sempre estava na casa do outro, sempre procurando maneiras de armar esquemas e fazer travessuras. Atualmente um carpinteiro autônomo vivendo em Fredericksburg, Virginia, Hinkle tem boas lembranças de sua época como comparsa de Grohl.

“Dave era muito engraçado; era divertido estar com ele”, ele relembra. “Nós nos sentávamos perto um do outro na sala de aula, e ele não morava muito longe da minha casa; era um cara legal para se ter amizade. Fizemos algumas coisas que não eram muito legais. Eu costumava passar a noite na casa do Dave e saíamos escondidos; íamos a uma estrada bem tarde da noite e ficávamos jogando maçãs nos carros para tentar fazer com que eles corresse atrás de nós. Isso poderia ter nos colocado em apuros. Outra vez, eu me lembro de que estávamos perseguindo uma menina no ônibus da escola, pegamos a bolsa dela e jogamos pela janela. Nós nos

esquecemos totalmente disso, até sermos chamados na sala do diretor no dia seguinte. Não éramos meninos maus, apenas gostávamos de brincar. Mas o Dave sempre curtiu música. Ele sempre levava o violão dele para cima e para baixo, um violão velho com cordas estouradas. Andando com ele, era difícil não começar a gostar de música.”

Quando não estavam aterrorizando as pessoas do bairro, Grohl e Hinkle passavam o tempo livre ouvindo a emissora de rock clássico da região, a DC 101, com o colega de classe Jimmy Swanson, curtindo o jeito controverso do apresentador Howard Stern e tocando guitarra imaginária com uma trilha sonora de AC/DC, Led Zeppelin, Cheap Trick, Black Sabbath, Ted Nugent, Alice Cooper, Van Halen e, naturalmente, Lynyrd Skynyrd.

“Dave tocava seu violão de cordas arrebitadas”, diz Hinkle, “e eu tocava bateria, que era formada pelas agulhas de tricô da mãe dele e os cestos de roupa, panelas e frigideiras. A mãe dele era sempre muito receptiva, sempre muito bacana conosco. Mas só Deus sabe o que ela achava do barulho que fazíamos.”

Na verdade, Virginia Grohl já tinha aprendido, havia muito tempo, a se desligar dos sons que emanavam do quarto do filho. Desde que um primo dera a ele uma cópia do álbum *2112*, de 1976, do Rush, a banda canadense, Grohl estava tentando aprender a tocar bateria sozinho, usando os móveis da sala como um instrumento improvisado. Os batucques que vinham do quarto do menino já tinham se tornado naturais para Virginia Grohl e não irritavam muito.

“Eu tinha uma cadeira que ficava perto da cama; eu me ajoelhava no chão e colocava um travesseiro entre as pernas para servir de tambor de cordas”, disse Grohl, explicando seu equipamento rudimentar para a revista *Modern Drummer*, em 2004. “Eu usava a cadeira à minha esquerda como *hi-hat* e usava a cama como tambores e címbalos. E tocava com aqueles discos até a janela ficar embaçada.”

Incentivado pela promessa demonstrada nos primeiros ensaios da HG Hancock Band, Grohl decidiu que estava na hora de colocar um pouco do seu material original em fita. A primeira canção da HG Hancock Band, “Bitch”, foi uma homenagem ao cão da família Grohl, BeeGee. A segunda música apresentada a Hinkle por seu parceiro de música se chamava “Three Steps”.

“Na sala, um dia, ele me entregou um pedaço de papel e disse: ‘Aqui está a canção nova que escrevi. Vamos gravá-la!’”, relembra Hinkle. “Ele a tocou para mim e eu disse: ‘Nossa, maravilhosa!’ . E então, naquela mesma tarde, como se ele se sentisse meio desconfortável com algo, admitiu que não tinha escrito a canção, que era a canção ‘Gimme Three Steps’ do Lynyrd Skynyrd. Ficamos nos perguntando se tínhamos problemas por tocá-la. Ficamos meio nervosos o resto do dia.”

“Eu certamente não me considerava um compositor, porque eram apenas pequenas experiências, pequenos desafios”, Grohl disse a respeito de suas primeiras canções não plagiadas. “Eu não estava tentando nada a sério. Mas aprendi sozinho que poderia gravar várias faixas em casa com dois tocadores de fita. Eu poderia apertar a tecla ‘Record’ em um dos tocadores, tocar o violão, parar, rebobinar, pegar aquela fita e colocá-la no outro tocador, apertar ‘Play’, pegar outra fita para gravar a primeira e cantar em cima. E assim seria uma gravação de duas faixas. Eu ouvia o resultado e não gostava muito da minha voz, mas a recompensa era simples: prova de que eu podia.”

Em 2009, como parte do encarte do álbum *Greatest Hits*, do Foo Fighters, Grohl utilizou seu processo primitivo de gravação com mais detalhes em um miniensaiio de quatro passos chamados “Como gravar diversas faixas em casa”. No passo final, estava escrito apenas “Comece a banda”.



Quando os anos 1970 se aproximavam do fim, a vida de Dave Grohl seguia uma rotina: escola, partidas de futebol, vandalismo em pequena escala, gravações. Ele era um cara popular no bairro, e um aluno dedicado na escola, apesar de sua hiperatividade preocupar os professores: “Eles sempre diziam a mesma coisa: ‘David poderia ser um ótimo aluno se conseguisse simplesmente ficar sentado’”, ele lembrou posteriormente.

No período das férias escolares, a família ia para Ohio visitar James Grohl e seus pais Alois e Ruth, e a mãe de Virginia, Violet. A família toda se divertia em Breeze Manor, em Breezewood, descansando, comendo frango frito e nadando na piscina no fim de semana. Eram épocas felizes e descomplicadas. “Eu tinha tudo”, Grohl refletiu mais tarde.

Com a chegada de uma nova década, o jovem David viu um pouco de uma outra realidade. Na noite de 26 de janeiro de 1980, ele saiu escondido de casa para ficar com sua irmã mais velha, que estava trabalhando de babá para uma família da vizinhança. Depois de colocar as crianças na cama, Lisa Grohl estava assistindo ao *Saturday Night Live*, o programa de comédia e variedades mais popular do país. Dave se sentou com a irmã no sofá. No entanto, quando a apresentadora Teri Garr apresentou os convidados da noite, ele quase caiu para trás de susto.

A banda da TV era *estranha*, muito estranha. O cantor magro com jaqueta grande estava falando um monte de bobagens; as meninas de cabelos compridos, uma loira e outra ruiva, estavam gritando e rindo como se, literalmente, tivessem formigas dentro da calça; o guitarrista estava tocando com o que parecia ser apenas duas cordas desafinadas, como Dave fazia antes de dominar o básico do violão. O barulho que eles estavam fazendo era insano e eles se contorciam como em um choque anafilático. Para aumentar o tumulto, depois de dois minutos na tela, o cantor e a loira simplesmente caíram deitados no chão do estúdio como se tivessem levado um tiro. Os irmãos Grohl estavam assistindo aos heróis do new wave de Athens, na Geórgia, o B-52s em pleno auge.

“Eu me lembro daquele momento da mesma maneira que algumas pessoas se lembram do assassinato de Kennedy”, disse Grohl. “Quando o B-52s tocou ‘Rock Lobster’, juro que aquele momento mudou minha vida. A importância e o impacto que aquilo teve em mim foram enormes. Aquelas pessoas tão esquisitas podiam tocar aquela música que me era desconhecida e ainda assim era muito contagiante... nos bairros residenciais de Virginia, eu nunca tinha imaginado que algo tão bizarro fosse possível. Com aquilo, eu quis ser estranho. Simplesmente senti vontade de mostrar o dedo do meio a todo mundo e dizer: ‘Vá se foder, quero ser *assim!*’”.

“Um grande momento rock 'n' roll para mim foi assistir ao filme do AC/DC, *Let there be rock*, porque foi a primeira vez em que ouvi músicas que me fizeram querer sair quebrando tudo. Como depois do primeiro número. Larry Hinkle e eu fomos assistir ao filme em um cinema no centro de Washington DC; no local havia nós dois, mais dois caras fumando maconha atrás, e só. E a porra do filme estava tão alta... Honestamente, talvez tenha sido o primeiro momento em que me senti um punk da porra,

querendo destruir o cinema assistindo aquela banda de rock... Foi muito animal.”

“Mas o B-52s teve um impacto forte em mim, porque me fez perceber que havia algo forte na música que era diferente. Fazia com que todo o resto parecesse água com açúcar. Eu não tinha um cabelo moicano e continuava adorando as melodias e letras dos meus discos de rock 'n' roll, mas aquilo me fez tomar parte em uma missão para encontrar coisas que eram incomuns, música que não era considerada normal.”

“Aqueles guitarras! Duas cordas! Que legal! Aquela bateria! *Slap slap slap!* Muito fácil! As mulheres pareciam ser de outro mundo e tudo funcionava bem — os encartes, o som, as roupas, a iconografia, o logotipo, tudo. Acho que, quando você é criança, é atrás disso que corre, uma banda daquelas, e era isso que o B-52s oferecia. As músicas deles eram muito fáceis de aprender, eles me faziam tocar com facilidade. Foi a primeira coisa depois do Kiss ou do Rush que me deixou absorto daquele jeito.”

Virginia Grohl recompensou o interesse de Dave pela música comprando para ele seu primeiro violão “de verdade”, um Sears Silverton de 1963, com amplificador embutido no estojo, como presente de Natal em 1981. Grohl recebeu outro presente na forma de dois álbuns dos Beatles — *The Beatles 1962–1966* (conhecido como “O Disco Vermelho”) e *The Beatles 1967–1970* (conhecido como “O Disco Azul”). Começando com a alegre “Love Me Do” e “Please Please Me” e terminando com as elegíacas “Across the Universe” e “The Long and Winding Road”, essas duas compilações extraordinárias serviram não apenas para documentar a evolução criativa de impressionar do quarteto, mas também ofereceu inspiração para artistas que procuravam redefinir o cenário do rock 'n' roll a seu próprio modo. Um bom músico não podia ter base melhor sobre a qual criar.

“Naquela época, minha mãe também comprou para mim o livro *The complete Beatles*, que tinha todas as canções transcritas com as cifras”, relembra Grohl. “Eu não sei ler música, mas conseguia ler as cifras, por isso colocava os discos e começava a tocar junto. E naquela idade tudo era um mistério; como uma criança nos dias de hoje com um videogame, você simplesmente quer chegar ao nível seguinte: talvez eu pudesse tocar ‘Day Tripper’, mas não conseguia ‘A Day in the Life’. Assim, a partir de então,

quando eu não estava andando pela mata à procura de lagostim, estava dentro de casa tocando violão. Era a minha diversão.”

Após o término da HG Hancock Band (que se desfez quando Larry Hinkle se mudou de Springfield e foi morar em Maryland com o pai, depois do divórcio dos pais), Grohl começou a procurar um novo parceiro, um Lennon para seu McCartney. Felizmente, ele não precisou procurar muito. Vivendo a poucos quarteirões de Kathleen Place, aos treze anos, Nick Christy já era um guitarrista competente e bom cantor, abençoado com autoconfiança e controle raros em jovens de sua idade. Fã de bandas como The Who, Beatles e Rolling Stones, Christy estava querendo montar uma banda e convidou Grohl para ir tocar no porão da casa de seus pais. Os dois se deram bem imediatamente.

“Depois disso, estávamos *sempre* naquele porão, sempre procurando plateia e mais pessoas para se unirem a nós”, relembra Christy, atualmente diretor de uma conceituada empresa de paisagismo e músico nas horas vagas, em Massachusetts. “Tocamos em muitos pequenos projetos juntos e começávamos bandas com quem encontrávamos. Fazíamos festas no porão, ou na casa, e convidávamos todos os nossos colegas de escola para termos gente para quem tocar. Também fazíamos pequenos duetos, só nós dois. A mãe de Dave dava muito apoio, era a melhor, e nos levou a um restaurante da região chamado Treebeards, onde, nas noites de quarta-feira, eles liberavam o palco e os microfones e podíamos nos apresentar para as pessoas. Havia pessoas de vinte e trinta e poucos anos e lá estávamos nós, dois alunos da oitava série aparecendo para tocar.

“É difícil marcar apresentações quando se tem doze anos!”, Grohl contou rindo. “Geralmente, tocávamos apenas no jardim e seis ou sete pessoas assistiam. Mas fiquei sabendo que o menino que morava a dois quarteirões dali tocava baixo e perguntei: ‘*Aquele* menino toca baixo? É mesmo? Peça ao Alex para levar a bateria dele até a casa do Nicky no domingo, às duas da tarde’. Éramos dois moleques de doze e treze anos no porão, cara! Era ótimo, totalmente divertido. Era melhor que roubar carros!”

“Quando ensaiávamos, o Dave era o mais maluco”, relembra Christy. “Ele era o cara mais engraçado. Tinha muita energia e vontade. Mas eu sempre fui aquele tipo de pessoa competitiva, queria comandar o show e ficava dizendo ‘Certo, vamos fazer tal coisa agora’ — e ele fazia um quilômetro por minuto, fazia mil coisas ao mesmo tempo. Ele era o

guitarrista e eu era o ritmo, mas ele ia para a bateria sempre que podia, como entre as canções. Ele começava a bater e era irritante pra caramba, porque eu queria ensaiar. E ficava dizendo: ‘Para com essa merda, cara, precisamos ensaiar e você não é baterista’. Se ele tivesse me ouvido, talvez nunca tivesse se tornado um baterista, talvez nunca tivesse chegado a lugar algum...”

Mas a viagem já tinha começado.

THIS IS A CALL

A NOITE TODA MAIS PARECIA UMA CENA DE O SENHOR DOS ANÉIS NA QUAL HÁ DOZE PESSOAS QUE PRECISAM PASSAR POR UM EXÉRCITO DE ORCS, SEM CHANCE DE CONSEGUIREM — ERA ESSA A SENSÇÃO DE SER UM PUNK ROCKER ENTRE CINCO MILHÕES DE CAIPIRAS EM WASHINGTON DC NO DIA 4 DE JULHO. EU HAVIA ACABADO DE DESCOBRIR O PUNK ROCK E AQUILO ERA INACREDITAVELMENTE CONTAGIANTE. ERA COMO SE FOSSE NOSSO PRÓPRIO ALTAMONT, NOSSO WOODSTOCK. E FOI QUANDO EU DISSE: “QUE SE DANE O MUNDO, VOU ENTRAR NESSA!”.

DAVE GROHL

Era o dia 3 de julho de 1983, fim de semana do Dia da Independência, e todos os Estados Unidos festejavam. O sol brilhava em Washington DC e o single famoso “Flashdance... What a Feeling”, de Irene Cara, estava no topo da lista Hot 100 da *Billboard* pela quinta semana consecutiva, tocando em todas as lojas, bancas de suvenires e rádios na capital do país.

As avenidas pontuadas por árvores ao redor do National Mall estavam repletas de cores, movimento e barulho, e dezenas de milhares de turistas e residentes da área metropolitana de DC procuravam o melhor ponto de onde pudessem assistir à queima de fogos.

Conversando e rindo, Dave Grohl e Larry Hinkle passavam entre as pessoas, seguindo na direção do Lincoln Memorial, onde um show gratuito estava acontecendo. Planejado de modo a coincidir com o evento anual em prol da legalização da maconha, o show Rock Against Reagan havia sido organizado pelo Partido da Juventude Internacional (Youth International Party), um partido esquerdista contracultural, e exibia convidados de peso, algumas das melhores bandas de hardcore norte-americanas da época, entre eles Reagan Youth, Crucifucks, Toxic Reasons, M.D.C. (conhecida também como Millions of Dead Cops) e o famoso Dead Kennedys.

À medida que se aproximavam do local do show, Grohl e Hinkle notaram uma mudança na atmosfera. Havia policiais de DC *por todos os lados*, alguns encostando pessoas da plateia no carro da polícia, outros patrulhando a área a cavalo, dezenas de outros dentro de ônibus vestindo uniformes completos de confronto. Em uma área adjacente ao Lincoln Memorial, oitocentos punk rockers observavam a banda D.R.I. (Dirty Rotten Imbeciles), de Houston, tocar suas canções de ódio em Mi menor, com o vocalista Kurt Brecht criticando o consumismo norte-americano, o complexo industrial-militar e o assassino cruel que vivia no número 1.600 da Pennsylvania Avenue, com os *riffs* irados e arrebatadores de Spike Cassidy. Quando a banda finalmente parou para retomar o fôlego, Dave Grohl, impressionado, foi logo até a van deles e comprou uma cópia do disco de vinte e duas faixas de Brecht, que estava suado e ofegante.

Quando o céu escureceu, o humor no Mall também ficou sombrio. Os punks ficaram mais nervosos; os turistas, mais irritados. Houve troca de ofensas, brigas e discussões, gritos e agressões. Universitários embriagados empurravam galões de cerveja em carrinhos de mercado e hippies nus e drogados se divertiam no espelho-d'água formado. A polícia fechou o cerco e as bandas continuaram tocando mais alto, mais rápido, mais intensamente. Quando o sol se pôs, o Dead Kennedys subiu ao palco e enfrentou o pandemônio.

“Fico arrepiado só de pensar”, contou Grohl. “Havia helicópteros da polícia voando em círculos com as luzes piscando sobre a plateia e policiais a cavalo ferrando os roqueiros punk caipiras. O Dead Kennedys estava tocando ‘Holiday in Cambodia’ e Jello Biafra apontou para o Washington Monument com suas duas luzes vermelhas piscantes e disse: ‘Com o grande Klansman no céu com seus dois olhos vermelhos piscantes’. Foi inacreditável, parecia o *Apocalypse now*. A noite toda mais parecia uma cena de *O senhor dos anéis* na qual há doze pessoas que precisam passar por um exército de orcs, sem chance de conseguirem — era essa a sensação de ser um punk rocker entre cinco milhões de caipiras em Washington DC no dia 4 de julho. Eu havia acabado de descobrir o punk rock e aquilo era inacreditavelmente contagiante. Era como se fosse nosso próprio Altamont, nosso Woodstock. E foi quando eu disse: ‘Que se dane o mundo, vou entrar nessa!’.”

Historiadores de música discutirão para sempre as origens do punk rock. Alguns colocam a culpa nas costas da banda The Stooges, de Ann Arbor, no Michigan, degenerados sem expressão que canalizavam desespero, isolamento, tédio, violência, sexo e confusão em músicas violentas, niilistas e tolas. No disco *1969*, a faixa de abertura do álbum de estreia de mesmo nome, lançado no ano de nascimento de Dave Grohl, o vocalista Iggy Pop olhou pela janela para ver “a guerra de um lado ao outro dos Estados Unidos” antes de direcionar sua raiva para dentro, extravasando sua autopiedade (“*last year I was 21/I didn't have a lot of fun*”) com uma música infantil e chiclete — “*I say Oh-my and a boo-hoo*” — repleta de sarcasmo e ódio de si mesmo. Tão agressiva como os olhares intensos e frios dos quatro cabeludos que apareciam na capa do disco, a banda *The Stooges* também tinha música para *se bater*, um tema recorrente no punk rock até hoje.

Outros críticos de música acreditam que essa atitude antecedeu a banda, com raízes na batida primitiva e animalésca de The Sonics, The Seeds, The Wailers e milhares de outros ídolos mais desconhecidos do começo dos anos 1960, que nunca quiseram fazer nada fora da garagem de suas casas em bairros residenciais. Essas bandas assumiram a dinâmica de pegar e arrastar da versão de 1963 do The Kingsmen do conhecido rock 'n' roll "Louie Louie", de Richard Berry, e do hit de 1964, do The Kinks, 'You Really Got Me', e os amplificou com grande força e ignorância, enlouquecendo com o volume, a animação e a adrenalina.

Constando na coletânea *Nuggets*, compilada pelo crítico da *Rolling Stone* Lenny Kaye, de 1972, bandas como The Barbarians, The Mojo Men e The Amboy Dukes se esforçaram para ser as defensoras do espírito do rock 'n' roll.

No início dos anos 1970, no entanto, os críticos de rock costumavam classificar qualquer banda como punk. Para a escritora do *New York Times* Grace Lichtenstein, Alice Cooper era um punk. Para o *New Musical Express*, da Inglaterra, Gene Vincent era punk, assim como Eddie Cochran. Para a revista *Zigzag*, Bruce Springsteen era um "punk rock 'n' roll". Para Greg Shaw, da revista *Rolling Stone*, o ídolo adolescente dos anos 1950, Dion, foi o "punk original". Como o jornalista inglês Mick Houghton observou sabiamente em 1975, "o termo 'punk' é usado demais nos dias de hoje. Parece descrever como 'punk' qualquer artista de rock que se anima um pouco, em cima ou fora do palco, ou que demonstra arrogância e desdenha da plateia".

No entanto, por consenso, Nova York e Londres costumam ser tidas como as cidades do som punk moderno. O cenário punk de Nova York girava em torno da boate CBGB em Bowery, no Lower East Side de Manhattan, um pulgueiro escuro e coberto de grafite que, desde 1974, recebe artistas não conformistas e experimentais, como Ramones, The New York Dolls, The Heartbreakers, Suicide, Blondie, Television, Talking Heads e Richard Hell and the Voidoids. O cenário vibrante de Londres, centrado em Sex Pistols, The Clash, The Damned, X-Ray Spex, The Slits e The Adverts, começou dois anos depois, em 1976. Mas foi o segundo cenário o primeiro a receber a grande cobertura da imprensa nos Estados Unidos, quando o jornalista da *Rolling Stone*, Charles M. Young, foi

enviado a Londres em agosto de 1977 para escrever uma matéria sobre o Sex Pistols, na época ainda desconhecidos nos Estados Unidos.

Os Sex Pistols foram a banda de rock mais famosa da Inglaterra, mesmo antes de lançarem seu primeiro single, o eletrizante “Anarchy in the U.K.”, lançado nas paradas inglesas. Na primeira entrevista concedida à imprensa, o guitarrista Steve Jones comentou: “Na verdade, não gostamos de música. Gostamos de caos”, palavras que se mostrariam absurdamente prescientes. Depois de uma rápida participação no programa de televisão *Today*, no dia 10 de dezembro de 1976 — quando os Pistols responderam às críticas do apresentador Bill Grundy dizendo que ele era um “canalha sujo” e um “velho fodido” —, a banda saiu das capas de publicações semanais de música na Inglaterra — *New Musical Express*, *Melody Maker*, *Sounds* e *Record Mirror* — para os tabloides sensacionalistas e famintos à procura de escândalos, que com gosto retrataram os jovens londrinos como revolucionários perigosos dispostos a destruir a sociedade britânica. A decisão inflamada da banda de lançar o segundo single cáustico, “God Save the Queen”, no Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth II apenas aumentou sua condição infame.

Charles Young não foi recebido de braços abertos em Londres. No começo, na verdade, ele não foi recebido de maneira alguma, já que o empresário maquiavélico do Sex Pistols, Malcolm McClaren, simplesmente ignorou os telefonemas do jornalista durante os dois primeiros dias que este passou na cidade. Apesar de a *Rolling Stone* se orgulhar de suas raízes como uma revista contracultural, em meados dos anos 1970, ela se tornou parte do *establishment*, servindo aos letristas de Laurel Canyon e as estrelas do MOR: entre os artistas de capa de 1976, estavam Neil Diamond, Jackson Browne, Paul Simon, Peter Frampton, Donny Osmond e a *crooner* Pat Boone. Quando McClaren finalmente dignou-se a receber Young em seu apartamento no centro de Londres, ele tratou o jornalista como se fosse um lixo.

“Esta banda detesta você”, ele informou a Young. “Detesta a sua cultura. Será que vocês, hippies letárgicos e complacentes, não conseguem entender isso? Você merece levar porrada.”

Quando ouviu as acusações de McClaren, Young ficou assustado e fascinado na mesma medida com os “quatro caras do proletariado” que haviam provocado a ira e a revolta no Reino Unido. Em uma matéria

bacana e bem escrita, intitulada “O rock está doente e vive em Londres”, o escritor traçou um retrato dos homens por trás dos mitos: em seus olhos, o guitarrista Steve Jones revelava ser um cara mimado e nervoso que se divertia com o status da banda de “caras maus”; o baterista Paul Cook era cuidadoso e despretensioso; o baixista Sid Vicious, parecido com um personagem de desenho animado, era um cara simples, de dar dó, infantil e autocrítico.

Young considerou mais difícil categorizar o sarcástico líder Johnny Rotten, pois ele tinha uma personalidade mais complexa. Apesar de Rotten fazer o seu melhor para ser o mais irritante possível com o jornalista visitante, Young ficou impressionado com a dedicação e a inteligência do cantor, e não odiou o rapaz de vinte e um anos.

No dia 19 de agosto, Young viajou para Wolverhampton para ver os Pistols em um show. Quando a banda subiu ao palco do Club Lafayette à meia-noite, o jornalista ficou abalado com o espetáculo caótico e violento que presenciava e com Rotten em especial, a quem ele descreveu mais tarde como “talvez o artista mais cativante que já vi”. Ele estava convencido de que os Pistols podiam ser o alarme do qual o cenário moribundo norte-americano precisava.

“Os garotos destruíram escolas somando prejuízos de seiscentos milhões de dólares nos Estados Unidos no ano passado”, ele disse no fim de sua matéria. “É raiva demais que o ‘Eixo-Sul-da-Califórnia-Cocaína-E-Amor-Não-Correspondido’ não consegue apaziguar.”

Quando o Sex Pistols finalmente chegou à Costa Oeste dos Estados Unidos em janeiro de 1978, no entanto, eles já eram uma banda diferente. Vicious já era, nessa época, um viciado em heroína, Rotten estava em conflito com McClaren por seu estilo manipulador de empresariar e Jones e Cook estavam se cansando do circo autodestrutivo em que há tempos a banda havia se transformado. Munido de uma lógica perversa e brincalhona, McClaren havia deixado de agendar shows para o Sex Pistols nas cidades mais interessadas em coisas relacionadas à Inglaterra e conhecedoras do punk — Nova York, Los Angeles, Boston, Detroit —, preferindo agendar apresentações em Pittsburgh, Atlanta, Memphis, San Antonio, Baton Rouge, Dallas, Tulsa e San Francisco, apostando que a imprensa norte-americana aceitaria a oportunidade de ver como os Estados religiosos mais conservadores reagiriam àqueles maloqueiros delinquentes

tomando conta de suas cidades. Na televisão, viu-se matérias históricas sensacionalistas a respeito da violência depois das apresentações dos ingleses. O Channel 2, de Atlanta, liderou a onda afirmando que os membros da banda vomitavam e praticavam “atos sexuais” uns com os outros como parte do show.

Aqueles que esperavam ver um frenesi louco na estreia dos Pistols nos Estados Unidos ficariam terrivelmente desapontados: as apresentações eram notáveis apenas pela sensação de anticlímax que as acompanhavam. O maior problema que os Pistols enfrentaram estava no abismo enorme entre a fama assustadora que tinham e a realidade bem mais prosaica: as plateias que queriam ver os Quatro Cavalheiros do Apocalipse viram, em seu lugar, pouco mais que quatro profissionais de uma banda de rock.

Quando os Pistols tocaram no Winterland Ballroom de San Francisco, em 14 de janeiro, foi dito e feito. O show de Winterland mostrou o quarteto tocando para uma plateia de mais de cinco mil pessoas — mais do que eles tinham atraído nos últimos seis shows juntos — mas agora Rotten estava cansado de toda a pantomima ruim. Ao final de um show superficial, a banda voltou para o bis, algo arrastado e que não parecia ter fim, com “No Fun”, do The Stooges. Quando a canção chegou ao ápice, Rotten se ajoelhou na beirada do palco com os braços cruzados e olhou para a plateia com cara de triste.

“Hahaha”, ele riu com alegria. “Alguma vez vocês já tiveram a sensação de que foram enganados? Boa noite.” Seu microfone caiu no chão e a grande apresentação de rock ’n’ roll estava finalizada.

Entre as pessoas no Winterland naquela noite estavam Eric Boucher, de dezenove anos, um primeiranista da Universidade da Califórnia, Santa Cruz, e dois amigos de Hermosa Beach, Califórnia, Keith Morris, de vinte e dois, e Greg Ginn, de vinte e três, que tocavam em uma banda de garagem influenciada por Stooges/MC5 e chamada Panic. Longe de se sentirem enganados, e sem saber que o Sex Pistols tinha acabado de apresentar seu último show — Johnny Rotten anunciaria sua saída do grupo apenas quatro dias mais tarde —, os três jovens saíram do Winterland sentindo-se surpresos, energizados e inspirados pelo que tinham visto. Seis meses depois, Boucher formou a própria banda punk, o Dead Kennedys, e adotou o nome artístico de Jello Biafra. Seis meses

depois, Ginn e Morris mudaram o nome de sua banda para algo mais militante e ameaçador — Black Flag.



Seria simplificar demais sugerir que o movimento hardcore norte-americano surgiu, como uma fênix renascida das cinzas, a partir da morte do sonho do punk rock do Sex Pistols. No verão de 1977, enquanto os Pistols estavam terminando de gravar seu álbum de estreia, *Never Mind the Bollocks*, no Wessex Sound Studios de Londres, já existia um cenário fértil e diverso em Los Angeles, centrado ao redor do Masque, um clube sombrio perto de Hollywood Boulevard. Ali, bandas como Weirdos, The Zeros, X, The Bags e The Germs — estes liderados pelo carismático e niilista Darby Crash, fã de Iggy Pop e David Bowie, e Pat Smear, seu melhor amigo guitarrista — realizavam shows curtos para jovens confusos que frequentavam boates de Hollywood.

Keith Morris e Greg Ginn às vezes iam ao Masque, mas se achavam diferentes dos frequentadores assíduos, egocentristas e narcisistas, de nariz em pé, que olhavam com desdém para os frequentadores que moravam em bairros residenciais e iam à praia, com seus cabelos compridos, jeans desbotado e camiseta, e batiam a porta na cara deles.

“Não estávamos ali pela moda”, Morris disse ao biógrafo do Black Flag, Stevie Chick, “estávamos naquilo pela música, por sua intensidade e pelo volume”. O desdém que eles encontraram em Hollywood apenas aumentou o distanciamento sentido por Morris e seus amigos, fortalecendo o desejo que eles tinham de fazer um novo som sem ter de esperar pela permissão ou aceitação de ninguém.

O álbum de estreia do Black Flag foi uma declaração assustadora de independência, tanto no conteúdo quanto na forma. Lançado pelo selo recém-criado do guitarrista Greg Ginn (a SST Records) em janeiro de 1979, *Nervous Breakdown* trazia quatro contos tensos de psicose caucasiana, contados com muita velocidade e agressão extrema. Desde as letras repletas de tensão de Ginn cantadas por Keith Morris — *I'm about to have a nervous breakdown/My head really hurts/If I don't find a way outta here/I'm gonna go berserk...* — até a capa desenhada com caneta (contribuição do irmão de Ginn, Raymond Pettibon), que mostrava um

homem com aparência assustada segurando uma cadeira para afastar outro indivíduo visivelmente estressado, com as mãos erguidas em punhos, foi um disco tão agressivo quanto o álbum de estreia do The Stooges, de 1969.

Quando a produtora de filmes Penelope Spheeris começou a documentar a cena punk de Los Angeles para seu filme de 1981, *The decline of western civilization*, Morris e Ginn não estavam mais tocando juntos (o vocalista havia saído para formar a própria banda, a mais agitada e menos ameaçadora Circle Jerks), mas o álbum *Nervous Breakdown* havia se transformado em um dos pontos marcantes de uma nova comunidade punk rock.

Nascido em cidades da costa sul, como Hermosa Beach, San Pedro, Santa Ana e Huntington Beach, o hardcore norte-americano foi, no início, o som dos gritos da Califórnia. Passando da infância para a adolescência enquanto o ex-ator de Hollywood, Ronald Reagan, era o governador da Califórnia, os adolescentes dessas cidades cresceram acreditando que eram a geração de ouro, que eram os herdeiros do famoso sonho americano: para muitos, essas promessas eram brincadeiras sem graça. Vivendo em bairros residenciais, e ainda dependentes dos pais, aqueles jovens se sentiam como moscas presas em uma jarra de vidro: sabiam que havia um mundo mais amplo em algum lugar, mas continuavam presos na vida comum, frustrados e reprimidos pelos muros invisíveis que acreditavam cercá-los.

Para aqueles que pensavam dessa maneira, o punk rock ofereceu socorro e uma sensação de fuga. Não importava que em 1979 as pessoas já declarassem que o punk estava “morto” — de fato foi nesse ano que a fanzine *PUNK* deixou de ser publicada —, não importava que os Sex Pistols tivessem acabado e que o The Clash havia rompido as amarras com o amplo *London Calling*: para os jovens que haviam acabado de descobrir o gênero, aquela era uma nova forma de música que não queriam abandonar. Eles apenas suprimiram os elementos de que não gostavam — a postura, a obsessão com a moda, o elitismo — e deram novo ânimo ao gênero, aumentando o volume, simplificando sua estrutura, dando mais velocidade, ajustando a agressividade. O que surgiu foi o hardcore: música feita por, para e sobre a juventude irada e alienada dos Estados Unidos, uma verdadeira raiz em si mesmo.

No documentário *American hardcore*, de 2006, com base no livro homônimo de Steve Blush, de 2001, Keith Morris resumiu de maneira

eloquente o apelo do hardcore para os adolescentes dos bairros residenciais.

“Trabalho de segunda até sexta e, na sexta à noite, eu simplesmente *saio*”, contou Morris. “Odeio o meu chefe, odeio as pessoas com quem trabalho, odeio meus pais. Odeio todas as figuras de autoridade, odeio políticos, as pessoas do governo, odeio a polícia: todo mundo meio que aponta o dedo para mim e agora eu tenho uma chance de estar cercado de pessoas do meu tipo, tenho a oportunidade de sumir. E foi basicamente isso... BOOM!”

A primeira epifania de Dave Grohl com o punk rock aconteceu não em um centro comunitário, em uma igreja ou porões que formavam a cena nacionalmente tida como a hardcore de Washington DC, mas sim em Evanston, Illinois, um bairro residencial próspero de Chicago. Localizada às margens do Lago Michigan, Evanston tinha grande parte de sua população formada por famílias ricas e de história, profissionais de classe média e uma população de estudantes que tinham aulas na Northwestern University, ali perto. Também era onde vivia a melhor amiga de Virginia Grohl, ex-colega e membro da banda Three Belles, Sherry Pelz, na época casada, usando o nome Sherry Bradford, e sua filha adolescente Tracey, uma menina esperta e fã do punk rock que, no espaço de dez dias no verão de 1982, virou o mundo de Dave Grohl de cabeça para baixo.

Tracey Bradford tornou-se punk depois de ver o Dead Kennedys, o Naked Raygun e o Articles of Faith, de Chicago, destruírem o Clube COD de sua cidade em uma noite “divertida e maluca” em setembro de 1981. Convertida à causa imediatamente, dentro de semanas ela havia raspado os longos cabelos castanhos e trocado os belos vestidos femininos por calças e camisetas rasgadas. Mas nada disso havia chegado ao conhecimento de Dave Grohl até ele bater à porta dos Bradford naquele verão.

“Então, fomos à casa deles aquele ano”, relembra ele, “e a Tracey abriu a porta usando coturnos, calça rasgada e uma camiseta da banda Anti-Pasti, com cabelo curto e uma corrente de motoqueiro no pescoço. E eu meio que pensei: ‘Essa é a minha heroína!’. Corremos escada acima para o quarto dela, na mansão em que vivia, e ela me mostrou, sem brincadeira, uma coleção de singles de punk rock que valia cerca de cem mil dólares hoje, singles que eram considerados impossíveis de encontrar, como os primeiros singles da gravadora Dischord, coisas lendárias que

simplesmente não encontramos por aí. E eu olhei cada um dos discos. E aquilo realmente direcionou a minha vida no caminho que está há trinta anos.”

Atualmente, Tracey Bradford é uma enfermeira particular e vive na Flórida, mas guarda boas lembranças da visita do “primo” Dave.

“Que engraçado, eu não me lembro de ter pensado ‘Nossa, o Dave me acha bacana!’”, ela conta, divertindo-se. “Eu não me lembro de ele ter ficado impressionado. Apenas me lembro de que Dave sempre foi um cara muito legal. Ele era muito jovem quando me visitou pela primeira vez... eu me lembro dele com seu ursinho Pooh... e era um bom garoto, sempre muito, muito educado.”

Enquanto Grohl analisava a coleção de discos, Bradford lançou outra bomba: além de fã de punk rock, ela também era a vocalista de sua própria banda de punk rock, a Verboten.

“A Verboten era uma bandinha muito bacana”, relembra Steve Albini, agora líder dos roqueiros provocadores e barulhentos da banda Shellac e engenheiro de gravação mundialmente conhecido, na época jornalista e aluno de artes na Northwestern University, dando seus primeiros passos incertos no punk rock em seu projeto solo no quarto da universidade, o Big Black.

“Chicago tinha uma cena punk rock muito pequena e todo mundo conhecia todo mundo. Foi um período muito inspirador: era como se tudo fosse permitido, como se todos os errados, perdedores e as pessoas que não se encaixavam na sociedade comum não conseguissem lidar de modo confortável umas com as outras e isso meio que criou uma cena de punk rock. Não havia nada de moderno nem chique nisso, como havia em Los Angeles ou em Nova York, onde se via socialites entrando na cena punk, ou onde pessoas ricas apadrinhavam bandas. Isso não acontecia em Chicago, era uma cena muito de rua e em meados dos anos 1980, já havia se espalhado entre os desajustados de todas as idades. Os moleques da Verboten provavelmente eram os mais jovens envolvidos.”

Na Verboten, Bradford, de catorze anos, tocava com o guitarrista Jason Narducy, de dez anos, o baixista Chris Kean, de doze, e o baterista Zack Kantor, de onze anos, e eles fizeram seu primeiro show no Cubby Bear, de Chicago, um clube de rock do outro lado de Wrigley Field, que abrigava o time de beisebol Chicago Cubs, em janeiro de 1982, que abriu com Naked

Raygun e Rights of the Accused. Gravações da apresentação mostram o Verboten como uma unidade coesa, com o jovem guitarrista aparecendo como estrela do show, fazendo um solo ao estilo de Angus Young durante um cover caótico de “Louie Louie”, enquanto invasores de palco levavam a cantora e os punks da primeira fila levavam tudo na brincadeira com gritos de “Não valemos nada!”.

“Tudo era muito divertido”, relembra Bradford, “nós nos divertíamos muito”.

Como as bandas Naked Raygun e Rights of the Accused estavam de volta ao Cubby Bear durante o período em que os Grohl ainda estavam em Evanston, Bradford perguntou a Grohl e Hinkle se eles queriam ir com ela a um show de punk rock.

“Precisei sentar com os dois e dar o sermão do punk rock antes de irmos”, conta Bradford. “E eles precisavam adotar o estilo, para que não chamássemos a atenção. Eu havia namorado o baterista do Rights of the Accused e depois o guitarrista, eles eram meninos que eu conhecia, por isso era importante que eu não estivesse levando dois bobocas ao show.”

Ainda sem lançar um single, em 1982, o Naked Raygun era um dos segredos mais bem guardados do cenário punk de Chicago. Influenciado por artistas punk britânicos de segunda onda, como Wire, Gang of Four e Stiff Little Fingers, a banda fazia um pós-punk forte, abrasivo e pesado, com a guitarra de Santiago Durango combinada com os instintos melódicos do vocalista Jeff Pezzati. Steve Albini, conhecido por não gostar de qualquer coisa, considerava a banda a melhor na cidade em que adotou como sua.

Grohl também era encantado pela banda, mas mais do que isso, ele adorava a atmosfera tumultuada no Cubby Bear e a sensação de comunidade dentro de seu ambiente. Tracey Bradford o apresentou a Pezzati e aos amigos dela do Rights of the Accused, e os punks de Chicago o adotaram naquela noite, enchendo a cabeça dele de histórias a respeito de shows lendários e discos que ele tinha de ter, e o tiraram da pista repleta de pessoas grudando de suor quando o ritmo e os pulos ameaçavam encobri-lo. Foi uma noite reveladora e que mudou a vida dos jovens de Virginia: “Quando saímos, eu me lembro de Dave ter dito: ‘Isso foi muito louco!’”, afirma Bradford.

“Fiquei ali pensando: ‘Eu poderia fazer isso, poderia tocar bateria e não precisaria nem cantar... é só gritar pra caramba’”, Grohl lembrou duas décadas depois. “Conversei com o vocalista, fiz brincadeiras e me senti totalmente à vontade com a banda e a plateia. Éramos apenas um monte de pessoas se divertindo. A maioria das pessoas que eram jovens naquela época, ao falarem sobre o primeiro show, dizem: ‘Sim, eu vi Dio abrindo para o Ozzy’, ou ‘Eu vi o Fastway abrindo para o Van Halen’, mas no meu caso foi o Rights of the Accused abrindo para o Naked Raygun. Aquele era o meu ponto de referência e até hoje continua sendo um tipo de referência de como a música deveria ser vivida ao vivo.”

Antes de deixar Evanston, Grohl teve mais uma experiência reveladora, que moldaria o restante de sua adolescência, e que lhe daria uma base moral que continua a guiar sua vida. Ela veio com a descoberta de que, na Costa Leste, uma das comunidades mais vibrantes e essenciais do punk rock ficava muito perto de sua casa.

“Eu me lembro de ter visto os singles de Tracey e de escolher um do S.O.A ou um do Minor Threat — um single da Dischord — e de ver o endereço e dizer: ‘Uau, este aqui é de Washington DC!’”, ele me contou em 2009. “E então Tracey dizia: ‘Cara, ouça este! Eles também são de DC!’, e então ouvíamos Faith, Void e todas as coisas divertidas dos primeiros dias da Dischord. E muitas dessas bandas ainda eram grandes naquela época, então a partir daquele momento, eu tinha uma missão: conhecer aquele lugar. Demorei um ano para encontrá-lo. E depois não consegui mais sair de lá.



Se a liberal e arborizada Evanston, em Illinois, era um território improvável para a propagação do punk rock, a mesma coisa não podia ser dita a respeito do distrito afluente e elegante de Washington DC, Georgetown, lar de políticos, diplomatas estrangeiros e algumas das famílias mais influentes, abastadas e bem relacionadas da cidade. Antes de ser eleito o 35º presidente dos Estados Unidos, em 1961, o senador John F. Kennedy possuía uma casa no distrito; o ex-presidente Bill Clinton também viveu na região enquanto estudava na Georgetown University, a universidade católica mais antiga e mais prestigiada dos Estados Unidos.

Centro do cenário glamoroso social de Washington, Georgetown é conhecida por sua refinada arquitetura, lojas e restaurante de alto padrão, mas foi nesse distrito refinado e aburguesado que surgiu o cenário do punk rock que mudou a vida de Dave Grohl.

Ian MacKaye é o padrinho dessa comunidade. Um ícone relutante do punk rock, o nome de MacKaye tem se tornado sinônimo de integridade neutra, pensamento independente e autodeterminação sem limites e com princípios. Joe Strummer, do The Clash, certa vez comentou: “Ian é o único que sempre praticou o punk desde o começo e continuou firme com ele”. Dischord, o selo que MacKaye cofundou em 1980 para documentar o cenário da cidade, destaca-se como um exemplo de inspiração do potencial do underground do punk rock. Preferindo acordos de boca a contratos jurídicos, vendendo seus lançamentos a preços acessíveis e dividindo todos os lucros igualmente entre os artistas e o selo, a Dischord é um selo que valoriza a comunidade mais do que o comércio, oferecendo uma estrutura alternativa e ética às práticas-padrão da indústria dos discos. As bandas pioneiras que Ian MacKaye liderou — entre elas, Minor Threat, Embrace e Fugazi — funcionavam fora de compasso com o negócio da música: seu grupo atual, The Evens, continua a fazer isso.

Assim como Dave Grohl, MacKaye é filho de pai jornalista e de mãe professora: diferentemente de Grohl, é fácil imaginá-lo saindo-se bem em qualquer profissão. Sempre retratado como uma pessoa austera e intimidante, pessoalmente, MacKaye é atencioso, eloquente e bastante direto, além de ter humor ácido, conhecimento enciclopédico e um entusiasmo sem limites pela música.

MacKaye conheceu o punk rock na noite de 3 de fevereiro de 1979, quando foi a um show de uma das bandas mais trash do punk de Nova York, The Cramps, e da banda new wave de Washington DC, a Urban Verbs, no Hall of Nations, na Georgetown University. Ele se lembra daquela noite como “uma das melhores noites da minha vida”.

“Naquele show, eu entrei em um universo totalmente novo”, contou ele em 1992, quando realizei uma entrevista em um café de Georgetown, a três quarteirões da 36th e a Prospect Street, a antiga localização do Hall of Nations. “Conheci um monte de pessoas que me desafiavam artística, emocional, política e sexualmente, pessoas que vomitavam todos os tipos diferentes de ideias e maneiras alternativas de viver. E quando a música

que você ouve desafia noções estabelecidas de como a música deveria ser, passa a você a mensagem de que as regras podem ser quebradas. Foi a noite mais inacreditável e louca que vivi.”

O show do The Cramps foi um evento de caridade para arrecadar fundos para salvar a WGTB, a estação de rádio da Georgetown University, que havia sido fechada pouco tempo antes após sua licença de transmissão e frequência de FM ser vendida à University of the District of Columbia por apenas um dólar. Com sua tendência política de esquerda provocativa e apoio aos direitos dos homossexuais, aborto e movimento antiguerra, a WTGB há muito vinha sendo uma pedra no sapato da administração jesuíta da universidade.

Mas a maioria das pessoas presentes no Hall of Nations estava mais preocupada com a perda da programação eclética e livre da WGTB, que havia transmitido, pela primeira vez, o punk rock às ondas sonoras de DC, do que com a supressão dos noticiários subversivos da emissora. Na época aluno de último ano da Woodrow Wilson High School, MacKaye, com dezessete anos, foi ao show com amigos para unir-se ao protesto. Também estava presente seu futuro parceiro da banda Fugazi, Guy Picciotto, na época um aluno de treze anos da escola particular Georgetown Day School, em DC.

Enquanto o The Cramps apresentava seu rock 'n' roll barulhento, o vocalista Lux Interior enlouquecia, destruindo amplificadores, derrubando bases de microfones, mergulhando na plateia e vomitando no palco. Incentivados pelo atormentado mestre de cerimônias, a plateia do Hall of Nations reagiu de acordo, com os adolescentes, que eram maioria, pulando pelo salão, virando mesas e jogando cadeiras pelas janelas. Para Ian MacKaye, cuja experiência anterior em shows limitava-se a apresentações em arenas de gigantes do hard rock, como Led Zeppelin, Ted Nugent e Queen, aquela foi uma experiência emocionante e inesquecível, que logo o transformou, como ele mesmo disse, “em um punk rocker filho de uma puta”.

Duas semanas depois, no dia 15 de fevereiro de 1979, MacKaye e seus amigos, Jeff Nelson e Henry Garfield (atualmente mais conhecido como Henry Rollins, ex vocalista do Black Flag que se transformou em figura do punk rock), foram assistir ao The Clash no Ontario Theatre, em DC, em sua Pearl Harbor Tour, a primeira turnê nos Estados Unidos. Ao banda

londrina de sucesso começou provocando com “I’m So Bored with the USA’ — com Joe Strummer gritando “*Never mind the Stars and Stripes, let’s print the Watergate tapes*” (“Não nos importamos com as Estrelas e as Listras [a bandeira americana], vamos ouvir as fitas do [caso] Watergate”) — e encerrou com a incendiária “White Riot”; durante a execução dessa música, um Mick Jones frustrado não parava de bater o violão Les Paul em um suporte de amplificador até as peças saírem. MacKaye, Rollins e Nelson ficaram pasmos com a intensidade, a ferocidade e a fúria da banda.

“Eles estavam detonando todas as canções como se dissessem: ‘Use uma vez e destrua depois’”, lembrou Rollins no documentário *Punk: Attitude*, de Don Letts, parceiro do Clash. “Eles incendiaram tudo com a música. Não estavam nem tocando, estavam apenas mastigando e vomitando, como se depois do show não fosse existir mais o Clash. Saímos de lá boquiabertos. Os Ramones eram ótimos, mas os Beach Boys meio que se equiparavam a eles... o The Clash apareceu e começou: ‘Acordem, vamos!’”

Em 2004, pediram a Ian MacKaye que descrevesse o cenário musical de Washington no fim dos anos 1970, e ele disse: “A minha resposta é que não existia, de fato, um cenário musical em Washington”. Um estudioso do histórico cultural de sua cidade, no fim dos anos 1970 MacKaye tinha total consciência das bandas populares da região, como The Razz, Urban Verbs e os Slickee Boys, e até do cenário vibrante de Washington DC, comandado pelo funk, mas aquelas bandas diziam muito pouco a MacKaye a respeito de sua vida. The Cramps e The Clash deram a ele a vontade de mudar aquela situação.

Semanas antes de frequentar seus primeiros shows de punk, o adolescente pegou um baixo e formou sua banda de punk, The Slinkees, com Nelson na bateria. A banda conseguiu fazer um show na garagem de um amigo, mas Mark Sullivan logo teve de sair para fazer faculdade em Nova York. Sem se deixar abalar, MacKaye chamou um novo vocalista, Nathan Strejcek, e mudou o nome do quarteto para Teen Idles.

Outra banda que havia entrado na onda do The Clash foi a Bad Brains, quatro jovens rastafáris do sudeste da cidade. Anteriormente um grupo de jazz chamado Mind Power, influenciado por Stevie Wonder, Sly, Family Stone, Return to Forever (de Chick Corea) e Mahavishnu Orchestra (de John McLaughlin), Paul Hudson (também conhecido como H.R.), Earl

Hudson, Gary Miller (também conhecido como Dr. Know) e Darryl Jenifer haviam conhecido o punk rock por intermédio do amigo Sid McCray, fã do The Damned, Dead Boys e Sex Pistols. Em 1979, a Bad Brains estava determinada a transformar *todo mundo* em punk, misturando batidas do reggae com ritmos rápidos, com mudanças fortes do tempo musical e a energia frenética e intensa. Naquela época, nenhuma banda tocava mais depressa ou mais forte. Mas a Bad Brains também tinha outra missão: difundir a doutrina da Atitude Mental Positiva por meio de letras fortes e inspiradoras do vocalista H.R., inspiradas pelo livro *Quem pensa enriquece*, escrito e publicado pelo autor Napoleon Hill durante a Grande Depressão. Dizer que os clubes de rock de DC, na época mais acostumados a receber apresentações de new wave mais frias e bandas de rock 'n' roll de raiz, estavam despreparados para esse turbilhão de energia é dizer pouco.

“A Bad Brains era formada por alguns jovens negros que queriam tocar punk rock e hard rock e alguns donos de clubes ficaram um pouco confusos e assustados”, Darryl Jenifer me disse, em 1996. “O punk rock era uma coisa *vulgar* e talvez algumas pessoas queriam analisar a situação negra como uma coisa vulgar também. Certa vez, um cara disse: ‘Não queremos saber dessas coisas punks aqui, e muito menos de punks negros’. Mas tínhamos a Atitude Mental Positiva na época, e a ideia de que ‘só não vence quem desiste’, por isso esses pequenos obstáculos não significavam muita coisa para nós.”

Inspirados pelas histórias que tinham ouvido a respeito do The Clash realizando shows gratuitos em centros comunitários na Inglaterra, o quarteto começou a preparar grandes apresentações em casas e porões de amigos, como um gesto de rebeldia contra os donos de clubes que os haviam banido de suas casas. Ao fazer isso, o quarteto ajudou a criar um circuito alternativo de shows na cidade e um modelo para a autossuficiência que outras bandas de DC logo procurariam imitar.

Depois de sua banda ter sido expulsa do palco em um show em junho de 1979, em uma casa de rock de Georgetown (o Bayou), o baterista do The Damned, Rat Scabies, ofereceu-se para ajudar a banda Bad Brains a organizar uma turnê inglesa, convencido de que a energia forte que eles possuíam daria novo fôlego à cena punk do Reino Unido que já vivera dias melhores. Naquele outono, depois de treinarem muito com uma série de shows no Lower East Side de Nova York, a banda decidiu fazer a viagem.

Logo descobririam que sua Atitude Mental Positiva não era páreo para a burocracia inglesa exagerada. Ao chegarem ao aeroporto londrino de Gatwick, sem visto de trabalho, o quarteto foi detido, interrogado e simplesmente enfiado no voo seguinte com destino a Nova York. Para aumentar a ferida, todos os equipamentos foram roubados.

De volta a Nova York, a comunidade punk da cidade ajudou a banda, emprestando a eles instrumentos e ajudando como podiam: Jimi Quidd e Leigh Sioris, do The Dots, chegaram até a pagar por uma sessão de estúdio da banda, durante a qual o a banda Bad Brains gravou duas canções, “Stay Close to Me” e “Pay to Cum”. Esta última, música de um minuto e trinta e três segundos de positivismo aos gritos e de tirar o fôlego, com acordes agressivos de guitarra e ritmo alucinante, acabou por tornar-se a música principal do single de estreia da banda e um marco musical para todas as bandas de hardcore que vieram depois. Mas mesmo com todo o apoio que receberam em Nova York, apenas três meses depois de saírem de Washington, a Bad Brains voltou à cidade, sem dinheiro e sem casa. O Teen Idles de MacKaye tentou ajudar, convidando seus afilhados a usarem o equipamento deles e o espaço para ensaios no porão da casa dos pais de Nathan Strejcek. Observar os punks velhos ensaiando foi uma lição para os meninos da Wilson High.

“A Bad Brains nos influenciou incrivelmente com sua velocidade e entrega”, admitiu Jeff Nelson na excelente autobiografia da cena punk de DC, *Dance of days*. “Deixamos de parecer com o Sex Pistols e passamos a tocar todas as canções com a máxima rapidez e intensidade que conseguimos.”

“O H.R. era o energizador”, afirmou MacKaye em 2001. “Ele era muito intenso nas coisas que fazia. Era um visionário. Conseguiu fazer com que nós pensássemos que podíamos fazer alguma coisa. Ele tinha um monte de ideias ótimas e era sempre ele quem dizia para seguirmos adiante. Eles eram uma inspiração completa como banda.”

“O Dr. Know sempre dizia: ‘Todos ensinam a todos’”, contou Darryl Jenifer quando perguntei a respeito da influência de sua banda no cenário de DC e além. “Fizemos uma mistura musical aqui. Não começa conosco. O respeito se deve à magia da música, não à Bad Brains.”

Conforme a nova década se aproximava, histórias de outras bandas tocando punk rock urgente e intenso pelos Estados Unidos estavam

chegando a DC. Nas prateleiras de lojas como a Yesterday and Today, em Rockville, Maryland, uma loja de discos independente, de propriedade do ex-DJ Skip Groff e muito frequentada por adolescentes punks dispostos a ouvir os últimos singles internacionais que chegavam da Inglaterra, novos lançamentos de selos da Costa Oeste, discos de Dangerhouse, Slash, Frontier e Alternative Tentacles chegavam todas as semanas, chamando a atenção de Ian MacKaye e seus amigos para bandas como The Germs, The Weirdos, Deadbeats, The Flyboys e Dead Kennedys. Depois de se formar na Woodrow Wilson High em junho de 1980, MacKaye e Nelson traçaram um plano para conferir a cena nascente na Costa Oeste, marcando shows para o Teen Idles em Los Angeles e em San Francisco.

Assim como na viagem proposta ao Reino Unido, as coisas não saíram como planejado para os punks jovens e aventureiros. Em Los Angeles, o quarteto dividiu uma conta no Hong Kong Café com os roqueiros desagradáveis do Mentors, de Seattle, o Vox Pop, frequentadores do Masque, e os “punks ciclistas” agressivos do Puke, Spit and Guts, que cantavam sobre assassinato, estupro e que pareciam dispostos a cortar o pescoço do Teen Idles pelo preço de uma xícara de café. O mais decepcionante é que, em San Francisco, o quarteto foi retirado, no último minuto, do lugar prometido em um show que contaria com Dead Kennedys/Circle Jerks/Flipper no Mabuhay Gardens pelo promotor Dirk Dirksen, que relutantemente concordou em reagendar a apresentação com as bandas new wave The Wrong Brothers e Lost Angeles no local na noite seguinte depois do lobby feito pelo Circle Jerks para favorecer a banda.

A Califórnia, de qualquer maneira, deixou impressões indeléveis na jovem banda. Eles perceberam como os punks do “Estado Dourado” — principalmente os temidos de Huntington Beach que seguiam o Circle Jerks e o Black Flag em todos os shows — se comportavam, sem permitir que ninguém se metesse em nada relacionado a eles: aquilo foi uma revelação para os jovens de DC, que eram sempre perseguidos e humilhados nas ruas de Georgetown. Eles também perceberam que o Mabuhay Gardens havia adotado uma política para os grupos, de “todas as idades”, marcando um grande “X” preto nas mãos das pessoas da plateia que eram jovens demais para beber álcool e para distingui-los dos clientes que podiam, pela lei, comprar bebidas alcoólicas. Na viagem de ônibus de três dias de volta para a Costa Leste, os jovens punks conversaram

animadamente a respeito de introduzirem essas práticas em sua cidade. Washington DC estava prestes a ser chacoalhada.

Porém, de volta ao ambiente familiar, rachaduras começaram a abalar a estrutura do grupo. As experiências do ano anterior haviam deixado o articulado MacKaye com muito o que dizer, mas ele não mais se sentia à vontade colocando as próprias palavras na boca de Strejcek. A banda concordou em se separar, mas antes disso decidiu documentar o tempo que passaram juntos lançando um disco pelo seu próprio selo, aberto com os seiscentos dólares que eles tinham obtido com seus trinta e cinco shows ao vivo. O quarteto já tinha gravado uma fita com oito músicas com o engenheiro de som da região, Don Zientara, no Inner Ear Studios — um gravador de fitas de quatro espaços na casa de Zientara, em um bairro residencial de Arlington, Virginia —, e pedido conselhos a Skip Groff, que tinha seu próprio selo, o Limp Records, na tentativa de gravar um disco.

Em dezembro de 1980, um mês depois de a banda realizar sua última apresentação no clube 9:30, de DC, o disco *Minor Disturbance*, do Teen Idles, surgiu como o primeiro lançamento no selo recém-criado Dischord. A capa mostrava uma foto de Alec MacKaye, o irmão mais novo de Ian, com um “X” em seus dois punhos cerrados, uma imagem que captava muito bem o humor desafiador da comunidade jovem emergente.

MacKaye e Nelson prometeram que se conseguissem vender cópias suficientes do disco para recuperar uma parte do investimento, eles usariam o dinheiro para gravar os discos das bandas de seus amigos. Foi um momento de orgulho para os punks adolescentes, mas, por não ser uma pessoa dada à nostalgia, MacKaye já havia conseguido outras coisas. Quando Skip Groff colocou o álbum *Minor Disturbance* à venda na Yesterday and Today, a nova banda de MacKaye, Minor Threat, já havia feito seu primeiro show.



“A revolução não é a revolta contra a ordem preexistente, mas a implantação de uma nova ordem que vira a tradicional pelo avesso.” Impressa no encarte interno do álbum *Repeater*, do Fugazi, de 1990, essa frase do texto *A rebelião das massas*, do filósofo liberal espanhol José Ortega y Gasset, de 1929, dá uma ideia do *modus operandi* de MacKaye

desde a noite em que ele descobriu o punk rock. Criado por pais intelectuais, liberais e de pensamento livre, para MacKaye, a noção de uma contracultura independente não era um sonho intangível, mas uma realidade viável e possível. É essa convicção que tem guiado a obra de sua vida.

Em outubro de 1981, dando o primeiro passo para sua independência, MacKaye saiu da casa dos pais, na Beecher Street, região nordeste de Washington, e fixou residência em uma casa alugada de quatro quartos em Arlington, com Jeff Nelson e três amigos do punk rock. A Dischord House, como a propriedade passou a ser conhecida, logo se tornou o epicentro criativo e espiritual da comunidade emergente de DC. Um escritório para a gravadora de MacKaye e Nelson foi montado em uma pequena sala ao lado da cozinha, enquanto o porão da casa passou a ser utilizado como espaço de ensaio para bandas, entre elas a State of Alert (S.O.A.), de Henry Garfield, The Untouchables, de Alec MacKaye, Iron Cross e o novo Minor Threat, de MacKaye e Nelson.

Quando a banda não estava ensaiando, os jovens músicos passavam o tempo na Dischord House cortando e colando, manualmente, os encartes dos discos dos lançamentos da Dischord (o segundo lançamento foi o disco *No Policy*, do S.O.A.), criando panfletos para as próximas apresentações, gravando fitas demo para trocar com amigos de correspondência, escrevendo colunas para fanzines e cartas para donos de gravadoras, promotores e DJs de rádios universitárias do país todo, qualquer coisa para espalhar a palavra punk por DC. Os primeiros lançamentos da Dischord eram enviados com o slogan “Colocando DC no mapa”, mas havia orgulho e convicção reais por trás da frase: MacKaye considerava cada lançamento um passo a menos na caminhada para criar uma comunidade artística realmente independente em sua cidade. Para MacKaye, a Dischord focava-se totalmente em seu senso de comprometimento, envolvimento e ligação.

“Desde o começo do selo, as pessoas nos diziam várias vezes que a maneira com que estávamos abordando as coisas era pouco realista, idealista e que não funcionava”, ele lembrou em 2004. “Disseram que não poderia dar certo, e que não daria. É claro que deu certo, porra.”

Minor Threat era a banda mais popular, intensa e influente da Dischord, provavelmente a banda mais desafiadora do movimento hardcore norte-americano. Com MacKaye nos vocais, Jeff Nelson na bateria e os alunos

da Georgetown Day School, Lyle Preslar e Brian Baker, na guitarra e no baixo, respectivamente, o punk rock super-rápido, superintenso e moralmente justo do Minor Threat ardia com uma fúria incandescente que deixava todos os que viam com uma impressão indelével. Apesar de a banda ter gravado apenas dois EPs e um álbum completo, sua influência no nascente movimento hardcore foi incalculável; o compromisso que eles tinham de romper a barreira entre “artista” e “público” foi sem igual.

O álbum de lançamento da banda, o EP de sete polegadas *Minor Threat*, foi uma revelação. Em vez de acusar o governo republicano na Casa Branca (como acontecia muito em círculos hardcore na época), as letras fortes e indignadas de MacKaye miravam em sua comunidade e em tudo a que ela se opunha, sem poupar ninguém, amigos ou inimigos. A canção mais infame do EP foi “Straight Edge”, a resposta como um pedido de desculpas de MacKaye a doideiros drogados do punk rock que tomavam o niilismo caricato e autodestrutivo de Sid Vicious como modelo para sua vida.

Em todas as outras partes, ele abordava temas de apatia entre colegas, masculinidade, violência e amizades fracassadas, com raiva igualmente inequívoca e emocionalmente direta. Se o EP *Nervous Breakdown*, do Black Flag, foi uma declaração de independência, o EP *Minor Threat* foi uma declaração de guerra, uma guerra que MacKaye estava determinado a espalhar por toda a nação. Fazer isso seria entrar no que o autor Michael Azerrad chamou de “estrada de ferro subterrânea cultural” do hardcore, uma comunidade interligada de promotores, escritores de fanzines, emissoras de rádio universitárias, lojas de discos independentes e locais alternativos.

Antes da chegada do Black Flag, não havia um circuito nacional para as bandas de punk dos Estados Unidos. As tentativas pioneiras do grupo para estabelecer uma rede de trabalho — usando números de telefone que o baixista Chuck Dukowski copiou dos encartes dos primeiros singles de sete polegadas de hardcore — nasceram em parte por necessidade (em 1981, os shows do Black Flag na cidade eram conhecidos por brigas entre meninos punks e a violenta polícia de Los Angeles, dificultando cada vez mais para a banda agendar shows *onde quer que fosse*) e em parte pelo desejo de Greg Ginn de imitar a energia violenta e incontida dos shows em Los Angeles do seu grupo em todas as cidades. Para Ginn e Dukowski, a ideia

de ingressar no desconhecido para enfrentar e desafiar era parte essencial da experiência do punk rock.

“Gostamos de tocar fora da cidade”, Ginn disse à *Flipside* em dezembro de 1980. “É preciso ameaçar as pessoas de vez em quando.”

“Acreditamos que todos deveriam se sujeitar a nós, quer gostem ou não”, o guitarrista disse em outra entrevista.

“Há mais impacto quando tocamos para pessoas que não estão apenas se alimentando do punk”, Dukowski explicou para o fanzine *Outcry* em 1980. “Na verdade, é mais estimulante tocar para uma plateia que ainda não conhece o punk rock e que provavelmente tem preconceito contra ele. Ficamos meio sem saber o que fazer diante de pessoas que amam o estilo. É muito mais fácil quando estamos tocando para pessoas que estão ainda meio neutras ou que são contrárias ao que estamos fazendo. Há muitas pessoas por aí que nunca viram o punk rock, não sabem o que esperar e nós tocamos e deixamos todos abalados.”

“Greg Ginn tinha uma rádio amadora na adolescência e por meio dela ele aprendeu tudo a respeito de ferrar as pessoas de outras cidades — apenas estendeu isso à ideia de fazer shows”, explica Mike Watt, que agora toca com a banda The Stooges, e que na época era baixista dos amigos da SST e parceiros de turnê do Black Flag, os The Minutemen, punks de San Pedro. “Antes, o Black Flag não era um modelo. Literalmente, tivemos de inventar tudo sozinhos. Os roqueiros detestavam o punk, por isso era difícil tocar em seus clubes; daí tocávamos em salões étnicos, boates gays, espaços para reuniões de Veteranos da Guerra, qualquer lugar que nos aceitasse, porque também aprendemos com o Black Flag que quando você não toca, não paga.”

O Black Flag parecia atrair confrontos — fosse com policiais, promotores ou com os próprios fãs — a cada movimento, e todos os dias na estrada traziam desafios novos e conflitos familiares. Os diários de turnê do Black Flag, escritos por Henry Rollins e publicados em 1994 com o título *Get in the van*, trazem os relatos mais intensos da experiência de viajar pelos Estados Unidos em uma banda de hardcore do começo dos anos 1980, mapeando a paisagem sem lei e anárquica do cenário com detalhes precisos. O registro do dia 7 de julho de 1984 não foi incomum:

No meio do show, peguei uma faca de um cara e comecei a balançá-la diante das pessoas da primeira fila. Coloquei a minha outra mão na frente dos olhos para que eles vissem que eu não estava enxergando nada. Espero tê-los assustado. Depois, um cara me entregou uma seringa que parecia estar cheia. Ele disse que havia cocaína ali. Eu a peguei e joguei na caixa de Greg. Ficou presa como um dardo. Depois do show, um maluco tentou entrar na van conosco. Peguei a .45 de Dukowski e encostei o cano na testa do homem, pedindo a ele para sair dali.

Na estrada, os integrantes do Minor Threat enfrentavam problemas em todos os lugares. O tom didático do EP lançado enfureceu e inspirou os punks, com muitos de seus críticos interpretando as letras militantes de MacKaye como um ataque pessoal a seu estilo de vida. Todas as noites da turnê, MacKaye enfrentava revoltados e malucos embriagados tentando fazer justiça com as próprias mãos. Com muita frequência, usavam de violência.

Tamanha hostilidade apenas aumentou o estresse crescente da vida. Havia pouco dinheiro, as viagens eram longas e cansativas, e o conforto, mínimo. Logo, a banda ampliou a guerra com o mundo externo também para o interno: havia discussões intensas a respeito de opiniões divergentes sobre materialismo, ética, aspirações e intenções. Mas, apesar das bobagens todas, o Minor Threat em ação total era muito transcendental, proporcionando uma experiência visceral que poucas bandas de sua geração conseguiam igualar. “Ian MacKaye canta com mais sentido e honestidade do que qualquer pessoa que já vi”, afirmou um crítico para a *Flipside* quando a banda tocou no The Barn, em Torrance, Califórnia, em julho de 1982. “O público foi à loucura cantando todas as músicas. Se você não viu os caras ao vivo, não sabe o que perdeu.”



Enquanto Ian MacKaye e seus amigos percorriam as estradas dos Estados Unidos inspirando e dando força a uma comunidade nova do punk rock nacional, em Washington DC, Dave Grohl estava entrando na própria revolução pessoal.

Para marcar sua aliança com a tribo do punk, em 1983, ele fez em si mesmo a sua primeira tatuagem, usando uma agulha e tinta de caneta, uma técnica primitiva que aprendeu assistindo ao filme *Christiane F. – Drogada e prostituída*, de 1981, sobre o cenário das drogas na Berlim dos anos 1970. Sua intenção era fazer as quatro barras que eram o símbolo do Black Flag no braço esquerdo: conseguiu fazer três das quatro barras, mas sucumbiu à dor e não terminou.

Orientado por Tracey Bradford e pelas críticas dos discos que ele lia na *Flipside* e em seu concorrente mais politicamente consciente de San Francisco, a fanzine *maximumrocknroll*, ele começou a procurar o punk rock onde conseguisse; quanto mais barulhento, melhor.

“Dave e eu jogávamos lacrosse no ensino médio e fomos a um campo na University of Maryland no verão em que nos ligamos no punk rock”, relembra Larry Hinkle. “Nós dois tínhamos um pouco de dinheiro para gastar naquela semana; durante um intervalo, fomos ver a loja de discos e livros do grêmio estudantil. Comprei algum souvenir idiota, como um boné, um short ou algo assim, mas o Dave comprou um disco do Angry Samoans, *Back from Samoa*, na loja de discos. Era um dos primeiros discos de punk rock dele e ele estava ansioso para chegar em casa e ouvir no fim de semana. Perguntei por que ele decidira comprar um disco em um campo de lacrosse, sendo que podia gastar o dinheiro com alguma coisa legal, como eu fizera. Não me lembro exatamente do que ele disse, mas certamente ele não estava nem aí para aquela bobeira de souvenir. A partir daquele momento, tudo começou a girar em torno da música.”

“O primeiro disco de punk rock pelo qual me apaixonei foi uma compilação da *maximumrocknroll* e se chamava *Not So Quiet on the Western Front*”, Grohl relembra. “Era um LP duplo com mais de quarenta bandas da Bay Area, e tinha todo mundo, desde Flipper, passando por Fang, M.D.C., Pariah, e aquele do Dead Kennedy, chamado *In God We Trust*, e o *Rock for Light*, da Bad Brains. Esses foram os primeiros três discos pelos quais eu me apaixonei perdidamente. E, para ser sincero, eles bastam, são tudo de que alguém pode precisar.”

“Fiquei tão animado com essa nova descoberta que passei a ouvir só esses discos. Não tinha mais tempo para ouvir meus discos velhos do Rush e AC/DC. Não é que eu não goste deles, mas eu simplesmente estava ocupado demais tentando encontrar algo novo. Era muito legal comprar

discos que fossem um mistério total até pousar a agulha do toca-discos sobre eles. Eu me lembro de ter comprado um single do XTC porque pensei que seria igual ao GBH — adoro XTC agora, mas, caramba, na época fiquei muito bravo por ter gastado aqueles cinco dólares no single! Mas o punk rock e o ruído industrial são um caminho sem volta: você começa com algo como Ramones e diz: ‘Nossa! Agora quero algo mais rápido!’. E então ouve D.R.I. e diz: ‘Caramba! Agora quero algo mais barulhento!’. E aí ouve Voivod e diz: ‘Quero algo mais doido!’. Depois ouve Psychic TV e fala: ‘Quero algo mais insano!’. Daqui a pouco, você acaba ouvindo um som do tipo ruído branco, como um chiado, e acha que é a coisa mais bacana do mundo. Mas enquanto eu ouvia punk rock, minha irmã Lisa gostava de Siouxsie & the Banshees e R.E.M., e às vezes nós nos encontrávamos em um ponto intermediário, tipo Hüsker Dü. Então, por causa dela, descobri Bowie, Talking Heads e coisas assim. Até hoje, credito a ela grande parte da minha influência musical, porque se eu não tivesse uma irmã mais velha como Lisa não teria ouvido *Singles Going Steady* [do Buzzcocks], *Murmur* [do R.E.M.] ou *Stop Making Sense* [do Talking Heads]. Na minha casa, sempre ouvimos muita música boa.”

Enquanto conhecia o núcleo sombrio do punk rock, Grohl continuou se preocupando com a ideia de tocar guitarra em uma banda. As circunstâncias que por fim permitiram que ele fizesse isso foram pouco ortodoxas. No outono de 1983, Tony Morosini, um aluno da Thomas Jefferson High School, viu Grohl e Christy entretendo os pacientes idosos de uma casa de repouso em Alexandria, tocando versões cover dos Rolling Stones e do Who, com seus violões. A apresentação havia sido organizada pelo Key Club da escola deles, uma organização de objetivos cívicos cuja principal meta era oferecer “oportunidades de proporcionar serviços, formar caráter e desenvolver a liderança” realizando tarefas para ajudar a comunidade da região.

“Dave e eu entramos só por causa das festas da faculdade regadas a cerveja”, Christy admite hoje. “Então, tocávamos para uma sala repleta de pessoas cuja idade média era... sei lá... dez mil anos?”, relembra Grohl. “E nós tocávamos ‘Time Is on My Side’ (‘O Tempo Está do Meu Lado’). *Time Is on My Side?* Quer saber se eles gostavam? Eu nem sei se eles conseguiam ouvir.”

Morosini, um baterista talentoso, estava tocando com dois amigos da Thomas Jefferson High no porão de sua casa, em Alexandria, quando viu o confiante e carismático Christy como a peça que faltava em seu quebra-cabeça do rock 'n' roll. Naquela mesma semana, Morosini abordou Christy no corredor da escola e perguntou se ele estava interessado em ser líder de sua banda. Christy se ofereceu para tentar, mas com uma condição. Ele disse a Morosini: “Mas vamos fazer um acordo. Eu toco com o Dave, e aonde eu vou, ele vai junto”. Morosini deu de ombros. Ele concordou, dizendo que Dave também podia ir, e a banda teria cinco integrantes.

A banda ensaiava regularmente no porão da casa dos pais de Morosini, fazendo covers de clássicos do rock: “Suffragette City”, de Bowie, “My Generation”, do The Who, um pouco de Stones, “Johnny B. Goode”, de Chuck Berry e, provavelmente inevitável, aquele eterno punk “Louie Louie”. Com poucas apresentações em festas de quintal e com certa autoconfiança, no final do ano escolar de 1983-1984, a banda se sentiu confiante o suficiente para incluir o nome deles no show de variedades anual da escola, uma competição — ou melhor, eles teriam incluído o nome da banda se a banda tivesse um nome.

“Quando nos registramos para o show, perguntaram o nome da banda e dissemos: ‘Não temos nome’”, conta Nick Christy. “Foi assim que nos registraram: Nameless, os Sem Nome.”

A competição colocou o Nameless junto aos campeões do show de variedades, o Three for the Road, uma banda de garagem de três integrantes do último ano, liderada por Chet Lott, filho de Trent Lott, senador do Mississippi. Existia certa rivalidade entre as duas bandas — “o pessoal do Three for the Road sempre parecia agir como se fossem melhores do que nós”, relembra Nick Christy — e o corpo estudantil todo tinha consciência de que a competição daquele ano tinha mais emoção.

“Nós ganhávamos o concurso todos os anos, por isso achamos que ganharíamos para sempre”, relembra Chet Lott, atualmente um lobista político de quarenta e quatro anos que trabalha com o pai e o ex-senador de Louisiana, John Breaux, no Breaux Lott Leadership Group, em Washington DC.

“Talvez fôssemos um pouco ingênuos. Quando eles apareceram, eu pensei: ‘Que droga, agora temos concorrentes de verdade aqui!’.”

No dia da competição, o Nameless tocou bem, arrebatando com covers de “Squeezebox”, do The Who, “Johnny B. Goode”, de Chuck Berry, e o trunfo deles, o sucesso recente da Billboard, “Footloose”, de Kenny Loggins. A banda Three for the Road apresentou-se em seguida com um repertório próprio, fazendo versões fortes das canções “Honky Tonk Women”, do Rolling Stones, “Can’t Explain”, do The Who, e “Have You Ever Seen the Rain?”, do Creedence Clearwater Revival. O destino das duas bandas estava nas mãos do público, literalmente, pois o concurso tinha de ser decidido pelo volume de aplausos para cada apresentação. Por fim, para grande decepção de Grohl, a Three for the Road venceu mais uma vez. “Todas as meninas adoravam eles”, admitiu Grohl, com ressentimento, vinte e cinco anos depois.

“Aqueles caras tinham química de verdade na banda e, obviamente, eram ótimos músicos”, relembra Chet Lott, um músico de conquistas, com dois álbuns de country rock de sua autoria. “Na Three for the Road, não éramos ótimos músicos individualmente, mas unidos éramos muito bons. E como estávamos tocando desde o primeiro ano do ensino médio, tivemos certa vantagem no show de talentos, pois tínhamos público. Acho que o Dave Grohl não perdeu muitas vezes depois daquele dia...”

Em junho de 1984, o show de variedades da Thomas Jefferson High School seria uma das últimas apresentações do Nameless. Alguns meses depois, após o divórcio, a mãe de Nick Christy levou a família para morar de novo em Massachusetts; sem o líder, a banda logo se desfez. Divertindo-se, em 2009, quando perguntei a Grohl a respeito da ruptura da banda, ele fez piada, atribuindo o fim a uma razão mais fantasiosa: “Perdemos alguns membros para as drogas, para mulheres e para carros potentes. Ei, estávamos em North Virginia, as coisas eram doidas...”



Em 1984, a cena hardcore norte-americana estava se desintegrando aos poucos. Muitos dos músicos que haviam ajudado a construir a comunidade não mais a reconheciam nem respeitavam. A violência e o uso de drogas prevaleciam, os jovens gostavam de imitar seus ídolos, como micos adestrados, e não procuravam ser originais; discussões sobre política, sexismo, racismo e ética eram travadas nas páginas de cartas dos fanzines.

A guerra civil que estragava o cenário era um dos assuntos debatidos quando a *maximumrocknroll* reuniu Ian MacKaye, Vic Bondi, do Articles of Faith, e Dave Dictor, do M.D.C., em uma mesa-redonda no verão de 1983. A exasperação de MacKaye se tornou muito evidente no momento em que ele disse: “Proporcionalmente, o punk rock tem mais cuzões do que qualquer outro tipo de música. Eles não respeitam nada, e isso me deixa maluco”. Alguma coisa tinha de acontecer. Em setembro de 1983, quando a edição foi lançada, o Minor Threat fez sua última apresentação.

Na verdade, os membros desse grupo volátil e de vida relativamente curta nunca foram grandes amigos e discutiam constantemente — a respeito da composição, a respeito das letras de MacKaye, a respeito do relacionamento deles com a Dischord e seus planos futuros. “Tenho fitas ótimas de ensaio com cerca de sete minutos de música e oitenta e três minutos de discussão”, MacKaye contou anos depois, com rancor.

Quando o quarteto gravou o disco de lançamento *Out of Step* com Don Zientara, em janeiro de 1983, MacKaye já estava direcionando grande parte da raiva nas canções, como “Betray”, “Look Back and Laugh” e “Cashing In” diretamente a Preslar, Baker e Nelson. O Minor Threat podia estar fora de ritmo com o mundo, mas também estava cada vez mais fora de ritmo uns com os outros; seu lugar de líderes do cenário hardcore nacional apenas aumentava as divisões dentro de uma banda que o baixista Baker certa vez chamou de “um passatempo extraescolar para alguns moleques ricos”.

“Em parte, a separação se deu porque Lyle e eu — que surpresa, os meninos da escola particular — queríamos prosseguir e ver aonde aquilo nos levaria”, Baker me contou em 2010. “Sabe, o Minor Threat nunca tinha saído dos Estados Unidos e nós queríamos conhecer o resto do mundo: pensamos que havia potencial para seguirmos em frente. Isso realmente não estava nos planos e, basicamente, foi o que fez com que nos separássemos. As aspirações costumam estragar as melhores intenções.”

No dia 23 de setembro de 1983, o Minor Threat fez seu último show, abrindo uma apresentação das lendas do Go-Go de DC, Trouble Funk, no Landsburgh Center. Eles apresentaram uma nova canção pela primeira vez e pela última vez também.

“Salad Days” foi a despedida de MacKaye a uma cena que ele sentia ter se tornado estanque e comprometida, dirigida pelos sons de fúria que cada

vez mais significavam menos. A letra amarga da música foi ainda mais forte vinda de um homem cuja crença no poder da música e da arte para dar força, envolver e inspirar tinha sido tão bem documentada.

O humor da canção causou alvoroço na comunidade punk. Na primavera de 1984, a *maximumrocknroll* fez uma pergunta curta e grossa em sua capa: “O PUNK ENCHE O SACO?”. Naquela mesma primavera, Scott Crawford, de doze anos, entrevistou Ian MacKaye para a primeira edição de um novo fanzine de DC chamado *Metrozine*. Apesar de mais de seis meses desde o último show do Minor Threat terem se passado, o jovem escritor não conseguiu fazer com que MacKaye deixasse de lado seu desânimo.

“Ele estava tão deprimido, tão cheio de tudo”, disse Crawford, atual editor da revista *Blurt*. “Não havia sinais de que ele formaria outra banda; ele estava decepcionado e desencantado. Foi muito doloroso ver aquilo.”

Entrevistado pela *Flipside* na mesma época, o líder da Black Market Baby, Boyd Farrell, deu outro prognóstico sombrio para o cenário de DC.

“É triste ver todos aqueles meninos com skates há um ou dois anos e agora estão usando heroína”, Farrell comentou. “Parece que DC perdeu a inocência. Tem se deteriorado desde o fim do Minor Threat, apesar de, obviamente, não ser culpa deles. Tem mais a ver com moda agora. É como se ela tivesse perdido a sinceridade, a raiva, e se tornado mais cínica. Antes era possível ir aos clubes e se divertir com a energia das bandas.”

Um ano depois, em abril de 1985, Skip Groff liderou o último single do Minor Threat juntamente com o EP *Minor Disturbance*, do Teen Idles, o EP *No Policy*, do State of Alert, o EP *Legless Bull*, do Government Issue, e o EP *Possible*, do Youth Brigade, na seção da Dischord na loja Yesterday and Today. Gravado em 14 de dezembro de 1983, quase dois meses depois de a banda ter realizado seu último show, o *Salad Days* mais parecia o réquiem de um sonho compartilhado. Ainda assim, como ocorre com a capacidade de morte e renovação da cena punk de DC, no mesmo mês em que o single foi lançado, outra jovem banda entrava no estúdio para gravar seu EP de lançamento. Seria o primeiro single de sete polegadas a levar o nome de Dave Grohl.

CHAOTIC HARDCORE UNDERAGE DELINQUENTS

*NA ÉPOCA, AS BANDAS DE WASHINGTON DC NÃO TINHAM
INTENÇÃO DE SEGUIR CARREIRA NA MÚSICA. A MOTIVAÇÃO ERA
APENAS: “VAMOS NOS REUNIR PARA EXPLODIR ESTA PORRA...”*

DAVE GROHL

Na tarde de 21 de janeiro de 1985, Ronald Reagan foi à linda Rotunda do Capitólio para a cerimônia de juramento que daria início a seu mandato como presidente dos Estados Unidos. Reeleito depois de derrotar tranquilamente o candidato do Partido Democrata, Walter Mondale, Reagan prometeu um novo começo para a nação que emergia da maior recessão desde a Grande Depressão.

“Meus caros cidadãos, nossa nação está muito envenenada”, ele disse ao povo norte-americano em seu segundo discurso no cargo. “Devemos fazer o que sabemos que é o certo e envidar todos os nossos esforços. Vamos fazer com que a história diga a respeito de nós: ‘Aqueles foram anos de ouro...’”

No mesmo mês em que o presidente Reagan atravessava um dia frio de janeiro pelo rio Potomac, em Arlington, Virginia, uma nova banda foi formada. Para o vocalista Chris Page, o guitarrista Bryant ‘Ralph’ Mason, o baixista Dave Smith e o baterista de dezesseis anos, Dave Grohl, o Mission Impossible representava o novo começo para eles, uma vez que os quatro componentes já tinham tocado juntos na Freak Baby, uma das novas bandas que havia surgido no cenário de DC em meados de 1984, na época em que a *maximumrocknroll* publicou a edição com a matéria “O punk enche o saco?”. A Freak Baby não era nem de longe a melhor das bandas da segunda onda de punk de DC — na verdade, Dave Grohl lembra que ela era “horível”. Mas o quarteto possuía grande energia e a capacidade de criar músicas curtas, diretas e chocantes; as melhores entre elas (“Love in the Back of My Mind”, “20–20 Hindsight” e “No Words”) pareciam músicas de Stiff Little Fingers tocadas a 78 rotações por minuto. No vocalista skatista de dezessete anos, Page, o Mission Impossible também tinha um líder com grande carisma e presença.

Atualmente casado e pai de dois filhos, Chris Page trabalha com projetos de educação ambiental em sua cidade natal, Seattle. Ele descobriu o punk rock em 1983, quando ouviu seu colega de classe, Brian Samuels, da Yorktown High School, tocando a fita autointitulada ROIR, da banda Bad

Brains, em um aparelho no pátio da escola: “Assim como aconteceu com Dave, meu pai abandonou a família, e eu estava muito bravo e confuso na época”, ele relembra. “E aquilo era diferente de tudo o que eu já tinha ouvido até então. Achei incrível, sensacional. Aquele disco e também o primeiro do Minor Threat foram meu ingresso nesse mundo.”

Samuels ajudou Page a abrir caminho pela rede do punk subterrâneo de DC: nos fins de semana, os dois andavam nas linhas Orange e Blue do Metrô de DC, desde Rosslyn até a cidade, para conferir a cena. Page relembra que suas primeiras idas ao centro de DC eram uma aventura: “Há todos os tipos de coisas obscuras na cidade que não vemos nos bairros residenciais”, ele conta, afirmando que os shows eram caracterizados por “energia pura, explosiva e quente”.

“Realmente havia algo de especial acontecendo em DC na época”, concorda Jared Leto, astro de filmes de Hollywood e líder do 30 Seconds to Mars, que viveu na cidade de 1983 a 1984. “Aquele cenário era muito vibrante, e os personagens nele contidos eram grandes pessoas. Trabalhei em uma boate do outro lado da rua, na frente da 9:30, por isso eu podia entrar lá todas as noites e víamos umas coisas malucas. Os shows tinham todos os tipos de maluquice, com os cantores pulando do palco em cima da plateia e passando o microfone de mão em mão. Com certeza era uma época divertida.”

Para Dave Grohl, o show de 1983, Rock Against Reagan, ajudou a trazer à tona a comunidade underground. Aquele dia de julho foi a primeira vez em que ele viu panfletos anunciando apresentações de punk para todas as idades, realizadas em locais incomuns nunca antes relacionados no caderno de artes do *Washington Post* nem nas relações recém-estabelecidas do *City Paper* — clubes escondidos, como o dc space e o Space II Arcade, centros da comunidade dos bairros, como o Wilson Center, e restaurantes onde eram apresentados shows de hardcore, como o Food for Thought, em Dupont Circle. Incentivado pelas lembranças de sua noite no Cubby Bear, ele se lançou de cabeça no cenário.

“Ninguém no meu bairro estava espalhando panfletos do Black Flag no fim de semana”, ele relembra. “Então, inicialmente, aquele cenário era muito underground. Mas assim que descobri os shows, pensei: ‘Cara, se eu conseguisse entrar’... Durante todo o dia, eu cortava grama para ganhar dinheiro suficiente para ir à cidade no fim de semana: ficava com o meu

walkman ouvindo *In God We Trust*, do Dead Kennedys, e *Rock for Light*, do Bad Brain, além de *Out of Step*, do Minor Threat, e o álbum *Faith/Void* e ficava tentando imaginar o que o fim de semana reservava para mim.”

“Eu conseguia carona ou pegava metrô para os shows no centro da cidade sozinho, pois no começo eu não conhecia *ninguém*. Na época, em Washington DC, três ou quatro pessoas morriam todas as noites por causa de drogas: havia crack, cocaína e uma nova droga chamada ‘barco do amor’ — ninguém sabia o que era direito aquela porra, podia ser um fluido, mas você tinha que fumar e ela queimava branca como um fogo elétrico e dava a impressão de que você estava perdido por cerca de quatro horas. Fazia as pessoas matarem umas às outras. Era muito louco. E ali estava eu, um garoto de catorze anos, sozinho, em uma sexta-feira à noite, na capital mundial dos assassinatos...”

“Mas esses shows eram incríveis. Sempre havia a sensação de que qualquer coisa podia acontecer. Havia pessoas vendendo fanzines e outras distribuindo adesivos; havia vidros quebrados, brigas e de vez em quando alguém era esfaqueado. Os ambientes eram um lixo, os aparelhos nunca funcionavam e sempre ocorriam dificuldades técnicas, mas não se julgava tanto a apresentação de uma banda, mas a reação do público a ela. E sua nova banda favorita podia ser completamente diferente do single que você tinha comprado na semana anterior.”

“Trocar fitas, comprar singles e encomendar fanzines pelo correio, todas essas coisas se tornavam muito especiais. Dava para receber um single de uma banda da Suécia pelo correio e então um ano depois eles estavam tocando na sua rua. Dá para imaginar a sensação: você entrava e os via pessoalmente; eles ligavam os equipamentos e tocavam aquelas canções que você adorava do single que havia comprado por dois dólares um ano antes e tudo aquilo significaria muito para você, era uma coisa gigantesca. Então, aquele espírito, que agora vejo como sendo apenas o espírito do rock 'n' roll, esse espírito da música era mais importante para mim do que qualquer outra coisa.”

Em suas idas à cidade, duas bandas em especial ganharam o coração de Grohl: Bad Brains e os ídolos do hardcore de Virginia, o Scream.

“Na primeira vez em que vi o Scream, eu estava em um daqueles shows Rock Against Reagan”, ele lembra. “O Scream era lendário em DC. Eles eram do meu bairro, de Bailey’s Crossroads, na área residencial de

Virginia, que talvez ficasse a dezessete quilômetros de North Springfield, e se o cenário de DC parecesse elitista, insular ou difícil de enfrentar, não importava, porque o Scream era da porra do meu bairro! Sentíamos muito orgulho disso, porque além de eles serem uma das melhores bandas de hardcore dos Estados Unidos, eram a melhor de DC: o Bad Brains havia se mudado para Nova York, o Minor Threat já não existia e o Rites of Spring era fantástico, mas eles não tocavam hardcore. E o Scream tocava de *tudo*. No show, eles tocavam as três primeiras canções do *Still Screaming* [disco de estreia deles, de 1983], que tem canções incrivelmente hardcore e de arrasar, e depois passavam para “Magic Carpet Ride”, [do Steppenwolf] e depois faziam umas coisas doidas por alguns minutos e então voltavam para algo que mais parecia Motörhead. Eles eram excelentes. Não davam a mínima para o que as pessoas pensavam deles, não estavam nem aí. Eram os caras menos privilegiados porque eram de Virginia. E nós os admirávamos demais.”

“Mas não teve ninguém que me abalou mais do que o Bad Brains”, Grohl admitiu em 2010. “Vou dizer uma coisa: nunca, nunca, jamais, de jeito algum antes, vi uma banda fazer nada parecido ao que o Bad Brains costumava fazer ao vivo. Vê-los ao vivo era, sem dúvida, uma das experiências mais intensas que já tive na vida. Eles eram... Caramba, não tenho nem palavras... incríveis. Eles se ligavam de um jeito que nunca vi antes. Eles me fizeram ter muita vontade de me tornar músico, basicamente mudaram a minha vida, e mudaram a vida de muitas pessoas que os assistiram.”

“Foi em uma época em que as bandas de hardcore eram formadas por aqueles caras magricelas e branquelos, de cabeça raspada, que não bebiam nem fumavam e faziam barulho e tocavam depressa. Mas quando o Bad Brains começou, era como se James Brown estivesse tocando hardcore ou punk rock! Era tão bacana, forte pra caralho... eles eram deuses, cara, eram muito mais do que seres humanos. Ver aquela energia e ouvir aquele som intenso de apenas uma guitarra, um baixo, bateria e um vocalista era incrível. Era algo mais do que música e aqueles quatro caras no palco. Era algo irreal.”

“O cenário de DC não era enorme”, Grohl relembra. “Se uma banda como Scream, Black Market Baby ou Void tocasse, cerca de duzentas pessoas iriam ver, provavelmente sempre as mesmas duzentas: se fosse

uma banda tipo o Black Flag, talvez umas quinhentas ou seiscentas pessoas aparecessem. Chamávamos essas pessoas a mais de ‘Quincy Punks’, pessoas que tinham visto um episódio de punk rock de *Quincy* [drama criminal famoso na NBC] e então ficavam sabendo que o Black Flag tinha show agendado na cidade. Essas eram as apresentações que costumavam dar mais trabalho. Mas as outras apresentações tinham apenas algumas pessoas, então você começava a ver os mesmos caras por aí. Eu ficava boquiaberto quando via, por exemplo, Mike Hampton, do Faith, ou Guy [Picciotto], porque esses caras eram meus ídolos e eu sabia todas as letras de todas as músicas deles, mas nós cantávamos com uma banda e dez minutos depois eles mergulhavam em cima do público quando a banda seguinte chegava. Não havia separação entre “bandas” e “fãs”, e essa era a minha ideia de um tipo de comunidade.”

“Para mim, o punk rock era uma válvula de escape, era revolta. Era uma terra da fantasia que eu podia visitar toda sexta-feira à noite às oito horas, me acabar na frente do palco e depois ir para casa.”

Foi em um show do Void, um quarteto punk-metal caótico e impossivelmente intenso de Colúmbia, Maryland, no Wilson Center, que Grohl encontrou Brian Samuels pela primeira vez, no outono de 1984. Na época, a banda de Samuels, a Freak Baby, estava procurando um segundo guitarrista para o grupo, assim como as mais antigas do cenário, Minor Threat, Faith e Scream, haviam feito no ano anterior, e Samuels convidou o jovem guitarrista para uma audição no local de ensaios do grupo, no porão do baterista Dave Smith. Grohl não era o melhor guitarrista que a banda já tinha visto — Chris Page lembra que ele era apenas “competente” —, mas o que ele não tinha em termos de destreza técnica ele compensava com energia, entusiasmo e bom humor contagiante que levava à banda. Além disso, o ritmo simples e eficiente de Grohl complementava a liderança mais proficiente de Bryant Mason na guitarra. O mais novo membro da Freak Baby fez sua estreia com a banda naquele inverno, tocando como apoio ao Trouble Funk na escola “alternativa” e liberal de Arlington, a H-B Woodlawn. Acabaria sendo o único show da banda como quinteto.

A mudança na Freak Baby foi repentina e brutal. Certa tarde, no fim de 1984, Grohl estava atrás do kit de Dave Smith, no ensaio, experimentando viradas e *flams* que vinha treinando havia anos em seu quarto em

Springfield. Ele estava com a cabeça baixa e os olhos fechados: seus braços e pernas não paravam enquanto ele martelava os ritmos dos *riffs* do Minor Threat e do Bad Brains em sua mente. Perdido na música, Grohl não via que seus colegas pediam a ele para voltar para a guitarra. Com um metro e oito de altura e pesando cerca de cento e vinte quilos, o careca Samuels não era um cara acostumado a ser ignorado. Grohl não viu o colega de banda levantar-se do sofá, por isso quando Samuels o arrancou do banquinho da bateria pelos cabelos e o arrastou pelo chão, ele ficou mais chocado do que chateado. Mas o restante da banda ficou horrorizado. Eles já estavam percebendo que Samuels tentava, cada vez mais, impor autoridade e controle sobre a banda, mas aquilo era demais. Quando Grohl voltou a ficar em pé, Chris Page encerrou o ensaio daquele dia. Dentro de uma semana, ele deu um tempo na Freak Baby também, reformulando o grupo, passando Grohl para a bateria, Smith para o baixo e Samuels para a rua. Com a nova formação, veio um nome novo: Mission Impossible.

Com Samuels, o dominador, fora de cena, os primeiros ensaios do Mission Impossible eram divertidos, produtivos e muito animados: os quatro membros da banda eram skatistas e, às vezes, o porão de Smith mais parecia um estacionamento de skates do que uma sala de ensaio, com os adolescentes batendo na parede, girando e passando em cima de amplificadores e móveis enquanto tocavam. Mas também havia intensidade e foco em seus ensaios. As canções fluíam livremente enquanto eles analisavam as ideias, inspiravam-se na energia da sala e experimentavam a estrutura e o tom, o ritmo e a dinâmica. Apenas dois meses depois da formação, a banda sentiu-se suficientemente confiante para gravar uma fita demo com o engenheiro de som e músico Barrett Jones, que havia cuidado de uma sessão anterior para a Freak Baby. Jones liderava uma banda de rock universitário chamada 11th Hour, de Virginia do Norte, uma resposta ao R.E.M., e gerenciava um estúdio de gravação pequeno chamado Laundry Room, que recebeu esse nome porque sua ilha de gravação de quatro faixas Tascam e a mesa de mixagem Peavey de doze canais ficavam na lavanderia da casa dos pais, em Arlington. Atualmente gerenciando uma versão mais sofisticada e maior da Laundry Room Studios perto de South Park, Seattle, Jones tem boas lembranças da sessão.

“Eu havia gravado uma fita para a banda Freak Baby com Dave na guitarra, mas quando ele passou a tocar bateria, a banda ficou muito

melhor”, ele relembra. “Eles deixaram de fazer músicas de hardcore de um minuto e passaram a fazer músicas de hardcore de dois minutos! Mas aquelas canções eram muito mais ambiciosas, envolventes e dinâmicas. Naquela época, Dave provavelmente era a pessoa mais *hyper* que eu conhecia. Quando fizemos aquela primeira demo da Freak Baby, ele estava, literalmente, dando pulos. Eles eram uma banda de hardcore, então todos eles tinham aquela energia, mas ele era algo mais. Musicalmente, porém, sua decisão de passar a tocar bateria definitivamente foi a mais acertada.”

“Quando Dave assumiu a bateria, mostrou que era muito especial”, afirma Chris Page. “Ele estava fazendo coisas que ninguém mais fazia, incorporando pequenos *riffs* e ideias que havia reunido ao ouvir alguns dos melhores bateristas do mundo do rock. Ele se sentia orgulhoso pelo fato de nós sermos a banda mais rápida da área de DC, mas havia muito mais em sua forma de tocar do que apenas a velocidade e a intensidade. E isso começou a afetar nossas composições, porque apesar de nossas músicas terem apenas um minuto, um minuto e meio de duração, queríamos mostrar o talento dele e encontrar espaço para elas.”

A primeira demo do Mission Impossible captou a energia inflamável do quarteto. Mostra uma imagem de uma banda em transição, misturando faixas da Freak Baby e versões de capas divertidas (principalmente o início do tema de Lalo Scifirin da série de TV *Mission Impossible*, com a qual a banda começava todas as apresentações) com mais sinais de ira hardcore. Em vinte faixas, o tom acaba mudando — a decisão de incluir uma brincadeira em um jingle do comercial do BandAid juntamente com uma canção bem pensada e articulada como “Neglect”, na qual Page faz uma declaração sobrepondo os estilos de vida do consumidor privilegiado dos bairros residenciais com a pobreza e a simplicidade que ele encontrava em visitas ao centro de DC, trai o excesso de exuberância jovem do quarteto —, mas em sua melhor forma, o Mission Impossible era um prospecto verdadeiramente interessante.

Entre as escolhas mais leves da fita, duas faixas se destacam: “Butch Thrasher” é a declaração divertida de Grohl aos machões homens da caverna que consideravam as pistas de shows de punk rock campos de batalha, enquanto “Chuck”, inspirado no filme de horror *Cidade das sombras*, traz Page gritando: “*Delinquentes menores de idade caóticos do*

hardcore! Moradores do submundo, humanoides canibais!”, enquanto tenta manter a expressão séria. Dentre as faixas mais sóbrias, “Different” lida com as dificuldades que os fãs do punk rock enfrentavam com pais e amigos que não respeitavam seu estilo de vida, e “Life Already Drawn” reflete os sentimentos expressados por Ian MacKaye na canção “Minor Threat” com Page gritando “*Slow down!*” para adolescentes que aparentavam ter uma pressa incompreensível para se tornarem adultos-ratos.

Duas criações de Dave Grohl também merecem ser lembradas: “New Ideas” é a canção mais rápida do repertório do Mission Impossible, com batidas intensas, harmonia estridente, dois versos, três refrões e agitação, com solo de Bryant Mason após apenas setenta e quatro segundos. “To Err Is Human” foi a faixa mais sofisticada da demo, com seus ritmos e mudanças dinâmicas no tempo com a influência da nova banda favorita de Grohl, a Hüsker Dü, da SST, o trio brilhante de Minneapolis cujo disco duplo de 1984, *Zen Arcade*, havia tornado as fronteiras do hardcore obsoletas e obtido comparações favoráveis com o disco *London Calling*, do The Clash, nas principais publicações sobre música. “To Err” foi importante não apenas por destacar a crescente maturidade das composições de Grohl, mas também por mostrar a seus novos amigos questões de sua vida pessoal, especificamente a respeito do relacionamento com seu pai.

Ao longo dos anos, Dave Grohl resistiu com teimosia às tentativas dos jornalistas de fazerem papel de psicólogos amadores para analisar o impacto do divórcio dos pais dele em sua vida. Seria uma narrativa conveniente se seu ímpeto, energia, ética de trabalho e subsequente sucesso pudessem ser relacionados a um desejo adolescente, consciente ou inconsciente, de gritar: “Olhe para mim agora!” para o homem que abandonou sua família; se toda a *raison d’être* artística pudesse ser relacionada à rejeição, ao ressentimento, à raiva e à dor que ele sentiu por ser filho de pais separados. Mas muitas vezes Grohl rejeitou essa análise. “Havia um livro do Nirvana que glorificava o divórcio dos meus pais como se tivesse sido a minha inspiração para tocar”, ele protestou em 2005. “Pura mentira. Porra, foram os Beatles a minha inspiração para tocar.”

Mesmo assim, Dave estava pensando em James Grohl quando, na primavera de 1985, escreveu a letra de “To Err is Human” em seu caderno:

“Errar é humano, então que merda é você? Grande esforço para me deixar perfeito também...”

Na época, as visitas de Grohl ao pai, que vivia em Ohio, eram sempre marcadas por sermões, discussões explosivas e silêncio ressentido. Como criador de discursos para o partido republicado, James Grohl era mestre na arte sombria de transformar opiniões mordazes em moralidade, ética, lei e ordem em discussões de retórica intensa, e ele não tinha vergonha de dividir suas ideias com o filho adolescente, independentemente de Dave querer ouvir ou não. “Imagine as broncas que eu levava quando fazia bobagem”, Grohl comentou em 2002. “Era coisa séria!”.

Com sua base em música clássica, James tinha opiniões formadas a respeito da autodisciplina necessária aos músicos — “Ele achava que, a menos que você ensaiasse seis horas por dia, não podia afirmar ser músico”, seu filho comentou certa vez — e o conhecimento de porão de Dave não combinava muito bem com seus ideais antiquados. Mesmo depois que o disco do Nirvana, *Nevermind*, se tornou um fenômeno mundial, Dave Grohl ainda se preocupava com a atitude desdenhosa do pai em relação a sua carreira. “Dave e eu estávamos na casa dele, certa noite”, conforme me contou sua amiga Jenny Toomey durante a pesquisa para este livro, “e eu me lembro de ele ter comentado que seu pai o criticava por não ser um músico ‘de verdade’ e eu achei aquilo muito triste”; então é possível imaginar os comentários ácidos e despropositados que devem ter sido direcionados a ele durante seus anos de formação no underground punk de DC.

Durante esses períodos difíceis, a música proporcionava a Dave uma válvula de escape e, ao mesmo tempo, uma válvula de pressão. Ele ficou animado quando a demo do Mission Impossible rapidamente se tornou assunto no submundo das trocas de fitas, atraindo interessados dentro do país e também fora. A banda foi avaliada pelo editor da *maximumrocknroll*, Tim Yohannon, em uma crítica da compilação *Can It Be?*, da *Metrozine* (que apresentou “New Ideas”, do Mission Impossible), e teve seu primeiro lançamento internacional na mesma época, quando o selo de punk rock francês 77KK incluiu “Life Already Drawn” com faixas do D.O.A., Youth Brigade, da Califórnia, Red Tide e as apresentações francesas em seu lançamento, um disco de compilação também intitulado 77KK.

Em abril de 1985, o Mission Impossible voltou ao Laundry Room Studios para gravar uma segunda fita demo. O quarteto agora escrevia de modo colaborativo, incentivando uns aos outros para criar material mais complexo e desafiador, e uma nova autoconfiança era percebida em cada uma das novas seis faixas interpretadas por Barrett Jones. A ética das “regras rápidas!” do hardcore ainda oferecia uma base para o novo material, mas o Mission Impossible havia aprendido que o silêncio e o espaço podiam ser usados para aumentar o volume e o peso com a mesma rapidez dos acordes fortes. Chris Page estava se tornando mais confiante como compositor e a convicção com que ele dizia cada palavra tornava as suas histórias de conflitos adolescentes totalmente críveis.

Dentre as canções da segunda demo, “I Can Only Try” é um exemplo clássico de ira adolescente (“Não posso prometer perfeição, só posso tentar”), “Into Your Shell” é um alerta pedindo a autoexpressão (“Se você está deprimido e não sabe o que fazer, grite ou converse com alguém, não se feche em sua concha”) enquanto “Paradoxical Sense”, “Wonderful World” e “Helpless” abordam temas relacionados ao crescer sem se render. A última faixa da demo, “Now I’m Alone”, mostra o cantor falando sobre a decisão do pai de sair de casa — “Pode-se dizer que a decepção com os pais era um assunto sem muito espaço no Mission Impossible”, Page reflete agora — e comemorando as liberdades que vieram com a imersão dele na comunidade punk de DC.

Cumprindo a promessa de sua primeira demo, a fita mostra uma banda jovem comprometida, articulada e progressiva preparando-se para a vida adulta com desafio e autoconfiança: “*Agora, estou pronto para enfrentar um novo horizonte*”, Chris Page canta, “*mas não acho que estarei sozinho*”. Essas palavras teriam mais ressonância emocional nos meses seguintes.



Na primavera de 1985, envelopes sem remetente foram colocados nas caixas de correspondência de diversas casas em Washington DC e bairros residenciais de Virginia. Cada envelope continha um panfleto fotocopiado, feito de modo a lembrar uma mensagem de sequestro, com frases do tipo “Acorde! É o REVOLUTION SUMMER!” e “Tome cuidado... é o

REVOLUTION SUMMER!”. A princípio, as pessoas que recebiam as cartas ficavam confusas, curiosas não apenas para descobrir a identidade do escritor anônimo e o significado da mensagem, mas também para saber quem mais havia recebido uma delas. Uma corrente comum logo teve início: todos que haviam recebido a carta do “Revolution Summer” tinham participação na cena hardcore no começo da década.

As cartas eram do escritório do Conselho de Planejamento do Bairro, um pequeno órgão administrativo estabelecido no escritório do prefeito de DC para realizar reuniões da comunidade e marcar uma série de shows de verão gratuitos perto de Fort Reno Park. Localizado próximo à Woodrow Wilson High School, o escritório havia se tornado o centro de reunião dos punks da região para ficarem juntos e beber refrigerantes. Ali, eles tinham acesso a fotocopiadoras para poderem fazer seus panfletos, pôsteres e fanzines. Depois, espalhou-se a notícia de que as cartas tinham sido enviadas pela funcionária da Dischord, Amy Pickering, como uma maneira brincalhona de fazer com que velhos amigos se reunissem de novo.

E o plano deu muito certo. As cartas de Pickering deram espaço a novos diálogos entre a classe hardcore de 1981, que começou a analisar o próprio envolvimento na comunidade punk, debatendo se eram eles ou o cenário que havia mudado com o passar dos anos. Eles se perguntaram se e como o idealismo e a integridade que tinham movido a comunidade no início podiam ser reavivados. Conforme as conversas foram acontecendo, muitas pessoas do grupo tomaram a decisão consciente de tentar redefinir as coisas em sua vida. Alguns deram início a novas bandas, outras formularam novas ideias e renovaram o compromisso de envolver-se de novo com as questões políticas e sociais que afetavam sua comunidade. Como Ian MacKaye explicou ao fanzine *Suburban Voice* em 1990, o termo “Revolution Summer” em si significava “tudo e nada”, mas foi o “chute no traseiro” de que ele e seus amigos precisavam.

“Todos decidimos que era aquilo, Revolution Summer”, MacKaye disse ao fanzine. “Conseguir uma banda, tornar-se ativo, escrever poesia, escrever livros, pintar, tirar fotos, fazer *alguma coisa*.”

Para o líder do Beefeater, Thomas Squip, outro parceiro da Dischord House, o Revolution Summer foi mais do que apenas uma época de renascimento musical. Como ele explicou à *Flipside* em uma entrevista em julho de 1985, ele considerava o Revolution Summer como algo “que

levaria o protesto de volta ao punk”. O cantor nascido na Suíça logo uniu atitude ao que ele dizia. Naquele mesmo mês, ajudou a organizar o Punk Percussion Protest, um movimento barulhento antisseparatista que fez com que diversos jovens punks se reunissem na Massachusetts Avenue para bater em tambores, baldes e latas de lixo na frente da Embaixada da África do Sul. Logo, em cooperação com o grupo ativista Positive Force, recém-formado, os punks de DC — incluindo os membros do Mission Impossible — deram voz a uma grande variedade de causas, desde protestos contra a guerra clandestina dos Estados Unidos na Nicarágua até shows beneficentes para organizações de liberdade civil, clínicas comunitárias e abrigos para sem-teto. Chris Page relembra a época como sendo “um alerta, forte e transformador”. Com divertida ironia, os punks de DC estavam usando as palavras de Reagan (“devemos fazer o que sabemos que é o certo e fazer com força”) e passaram a utilizá-las em oposição a algumas das políticas mais reacionárias.

Em junho, a nova onda do punk de DC foi mostrada com uma compilação de sete polegadas reunida pelo editor do *Metrozine*, Scott Crawford, em colaboração com o selo WGNS, de Geoff Turner, membro do Gray Matter. Seu título, *Alive & Kicking*, era para ser uma refutação desafiadora aos fanáticos do hardcore que consideravam a cena de DC tão morta quanto o Sonho Americano.

Crawford escolheu incluir a canção “I Can Only Try”, do Mission Impossible, além de faixas de Beefeater, Marginal Man, United Mutations, Gray Matter e Cereal Killer: mais uma vez, em Berkeley, a *maximumrocknroll* fez uma crítica positiva.

Naquele mesmo mês, houve também o lançamento do primeiro disco da Dischord depois de dois anos, o primeiro, na verdade, desde o single “Salad Days”, do Minor Threat. O álbum de estreia do mesmo nome, do Rites of Spring, de Guy Picciotto, não poderia ser mais simbólico da regeneração do cenário.

Em comum acordo, o Rites of Spring foi a banda mais inspiradora do Revolution Summer. Eles cantavam sobre amor, perda, potencial desperdiçado e renascimento espiritual ao mesmo tempo em que atacavam seus instrumentos com compromisso, intensidade e fúria cinética com guitarras e amplificadores destruídos. Suas composições fortes, sinuosas e de alta tensão evitavam fórmulas de hardcore, escolhendo deixar de lado o

machismo do gênero para poder expor sua essência pura, sensível, visceral. Os shows do Rites of Spring eram acontecimentos genuínos que levavam o público às lágrimas com as músicas intensas e catárticas. Eles fariam apenas quinze shows em sua história breve, e Dave Grohl afirmou ter visto cada um deles.

“Muitas pessoas não têm noção da importância daquela banda, mas para nós, eles foram a banda mais importante do mundo”, ele lembra. “Mudaram muitas coisas em DC. Faziam cada show como se fosse o último. Eles não duraram muito, mas na época, as bandas de Washington DC não tinham intenção de seguir carreira na música. A motivação era apenas: ‘Vamos nos reunir para explodir esta porra, até não conseguirmos mais’. Quando a inspiração ou a força pareciam estar diminuindo ou quando a banda começava a sentir que aquilo era uma responsabilidade, eles simplesmente se separavam. Tudo girava em torno do momento. Mas aqueles momentos foram muito especiais para nós.”

Em julho de 1985, o líder espiritual do hardcore de DC também voltou à cena. A nova banda de MacKaye, o Embrace, pode não ter sido tão aventureira musicalmente falando como o Rites of Spring, mas eles representavam uma unidade poderosa e emotiva. Assim como acontecera com sua banda anterior, o Minor Threat, o Embrace fez muitas perguntas, mas dessa vez, a raiva de MacKaye foi, na maior parte do tempo, direcionada para dentro, pois ele dissecava suas histórias e falhas com detalhes mínimos e retóricos. Em parte, essa busca interna foi motivada pela admiração de MacKaye pelas bandas punks mais jovens de DC. Quando ele observava bandas como Mission Impossible e seus amigos, como Kid\$ for Ca\$h e Lünchmeat, percebia uma nova onda de punks adolescentes, idealistas e entusiasmados, teimosa e felizmente negando a queda do hardcore, um eco forte de sua própria reação a relatórios prematuros da morte do punk rock: assim, ele se perguntava quando deixaria de acreditar. “Aqueles caras eram muito entusiasmados e faziam com que nos lembrássemos de nós mesmos mais jovens”, lembra ele. “Era muito inspirador ver aqueles moleques de escola tocando de novo.”

“Pode ser que o movimento hardcore norte-americano tenha terminado em 1984, mas nenhum de nós queria acreditar naquilo”, admite Bobby Sullivan, o vocalista do Lünchmeat. “Era difícil para nós mensurar o que já

havia acontecido, mas éramos todos fãs do Minor Threat e do Bad Brains e queríamos manter a tradição da maneira certa.”

Dave Grohl e Bobby Sullivan eram frequentadores assíduos da Dischord House no verão de 1985. Ian MacKaye conhecia Sullivan havia anos, pois ele era o irmão mais jovem de seu amigo de banda, Mark Sullivan, do Slinkees, e ele lembra de Grohl como um cara legal, sempre positivo, simpático e cheio de entusiasmo. A primeira vez que ele viu as bandas dos dois tocando juntas foi em um minúsculo centro comunitário em Burke, Virginia, naquele mês de julho. Mesmo com toda a energia positiva ao redor do Revolution Summer, diversos locais proeminentes, incluindo o 9:30 Club e o adorado Wilson Center, de Grohl, já tinham deixado de agendar apresentações de hardcore devido à violência e ao vandalismo dos frequentadores. O Lake Braddock Community Center, na nova comunidade de Burke, havia surgido como um novo local depois de o guitarrista do Kid\$ for Ca\$h, Sohrab Habibion, ter convencido a mãe a participar como patrocinadora a fim de permitir que ele usasse o salão para shows para pessoas de todas as idades. Para manter a atmosfera dessas apresentações, o novo local não tinha nem mesmo um palco, e a divisão entre a plateia e os artistas não passava de uma fita adesiva colada no chão. O Mission Impossible e o Lünchmeat dividiram esse “palco” pela primeira vez no dia 25 de julho de 1985; Ian MacKaye estava na plateia para vê-los.

“Todos disseram: ‘Você precisa ver esse baterista, esse cara, ele tem dezesseis anos, está tocando há dois meses e está fora de controle’”, MacKaye relembra. “E então eu os vi, e Dave parecia um *maluco*. Ele não sabia tudo, mas estava aprendendo com os deuses; sua habilidade na bateria não parava de melhorar e ele queria tocar com tanta intensidade e tanta rapidez, que era meio fenomenal. Todo mundo dizia ‘Uau, esse cara é incrível!’.”

“Certa noite, Ian se aproximou e me disse que ele achava que eu tocava como Chuck Biscuits [baterista do D.O.A./Black Flag/Circle Jerks]!”, relembra Grohl. “Para mim, era como dizer: ‘Você é igual ao Keith Moon’, porque o Chuck Biscuits foi uma *enorme* inspiração para mim. Então, a partir dali, eu me tornei o tipo de cara que tocava daquele jeito, passei a ter fama de ser super-rápido, um baterista de hardcore totalmente fora de controle.”

“Para dizer a verdade, desde o momento em que se via Dave tocar, ficava-se em choque, porque ele parecia sobre-humano”, diverte-se Sohrab Habibion, que atualmente toca guitarra na excelente banda Obits, pós-hardcore. “Eu gostava do Mission Impossible; Chris era um vocalista muito bom e eles tinham músicas ótimas, mas eles tocavam e víamos um *monstro* na bateria. Dave tocou com a minha banda Kid\$ for Ca\$h em alguns shows e foi hilário, porque a banda toda se transformou instantaneamente e ficou melhor. Fizemos um show no Lake Braddock com o 7 Seconds e todos ficaram olhando pra ele tipo se perguntando: ‘Quem é esse cara?’.”

“As pessoas definitivamente falavam sobre ele”, concorda Kevin Fox Haley, um aluno da Woodrow Wilson High School na época. “Todo mundo dizia: ‘Você precisa ver esse rapaz na bateria, ele é *insano*’. Para mim, parecia que algo surgia da hiperatividade, porque ele era meio agitado, e não estou dizendo isso com conotação negativa, mas ele era brincalhão e tinha muita energia. Sou de Washington DC e sinto muito por dizer que eu e algumas pessoas da Dischord éramos muito esnobes porque nos considerávamos superiores ao pessoal dos bairros residenciais, então talvez na época eu ainda estivesse preso àquela sensação de superioridade na qual pensava: ‘É, ele é bom, mas é *de fora...*’. Mas ele com certeza se destacava.”

Apesar de toda a comoção provocada pelo Mission Impossible, os dias da banda estavam contados. Assim como havia acontecido com tantas bandas de DC antes deles, a atração pela educação de nível superior seria irresistível. Quando o quarteto gravou a segunda fita demo, Chris Page foi aceito para estudar na Williams College, em Massachusetts, e Bryant Mason recebeu um convite para estudar na University of Virginia em Charlottesville; com isso, a ruptura foi inevitável. O Mission Impossible fez seu último show no parque Fort Reno no dia 24 de agosto, ao lado de punks da região, o Age of Consent, precedidos por um último show com Lünchmeat no Lake Braddock, no qual as duas bandas decidiram fortalecer a amizade lançando outro single. Um lançamento em parceria entre Dischord e Sammich, selo criado pela irmã mais nova de Ian MacKaye, Amanda, e suas amigas da Wilson High School, Kevin Fox Haley e Eli Janney, o EP tinha três faixas retiradas da demo de abril de 1985, “Helpless”, “Into Your Shell” e “Now I’m Alone” — além de três originais

do Lünchmeat: “Looking Around”, “No Need” e “Under the Glare”. Conforme o verão foi terminando, as duas bandas e os membros da Sammich tomaram o escritório do Conselho de Planejamento do Bairro para cortar, colar e decorar à mão os encartes do EP. Para Grohl e seus amigos, a experiência foi ao mesmo tempo boa e ruim. Todos os envolvidos no projeto compreendiam que o Mission Impossible e o Lünchmeat tinham mais a oferecer, mas os jovens músicos continuaram com uma atitude positiva e otimistas até o fim, escrevendo slogans como “Revolution Summer é para sempre!” em todos os encartes.

Como um gesto final em relação à comunidade que havia protegido, mantido e dado poder a eles tanto individualmente como em bandas, eles decidiram dar ao EP o título de *Thanks*.

“O elemento ‘faça você mesmo’ tornou tudo mais especial”, Grohl lembrou em 2007. “Quando sua banda reúne dinheiro para entrar em estúdio, gravar algumas músicas, pegar a fita, mandá-la para a fábrica, conseguir um teste de gravação, imprimir o selo e vender os encartes sozinha, o produto final na sua mão é simplesmente maravilhoso. Porque você sabe que você fez aquela porra desde o começo.”

O sol se pôs no Revolution Summer muito antes de o EP *Thanks* receber sua primeira crítica. Escrevendo na edição de março de 1986 da *maximumrocknroll*, o crítico Martin Sprouse comentou: “As duas bandas criam e exibem três batedores de cabeça melódicos de grande energia apoiados por letras interessantes. Nenhuma delas se encaixa no estereótipo de DC de direção musical, mas abrem caminho para um monte de bandas underground dessa área. Vale a pena ver”. Naquela época, as duas bandas já tinham terminado.

Quando todas as quinhentas cópias do EP *Thanks* foram vendidas, ele foi relançado com o título mais punk rock de *Getting Shit for Growing Up Different*. O novo título se encaixava bem com Dave Grohl. Seu relacionamento com o pai, James, teve seu ponto mais baixo aproximadamente na mesma época, quando Virginia Grohl informou ao ex-marido que ela havia encontrado um cachimbo para fumar drogas, pertencente ao filho, embaixo do banco do motorista do seu Ford Fiesta antes de ir trabalhar, certa manhã. Grohl e Jimmy Swanson haviam descoberto a maconha aproximadamente na mesma época em que se apaixonaram pelo punk rock e pelos trash metal: interessaram-se pela erva

com a mesma intensidade. Sem que o pai soubesse, em 1985, Dave já usava fluido de isqueiro e drogas alucinógenas. Durante uma inesquecível festa de Natal em Kathleen Place, ele estava usando cogumelos com tanta intensidade que uma das amigas de Virginia Grohl chamou-o de lado, longe dos outros presentes, e educadamente perguntou se ele estava usando cocaína. Mas a maconha continuou sendo sua droga preferida: “Eu fumava o dia inteiro”, ele admitiu em 1996. “Eu fumava muito. Meu melhor amigo era o fornecedor. Eu e Jimmy fumávamos muita maconha; unidos pela erva.”

“Na primeira vez que usei ácido, eu estava em Ocean City, Maryland, em 1985”, relembra ele. “Fui forçado a usar. Todos os meus amigos já tinham experimentado. Eles ficaram dizendo: ‘Vamos, vamos, use!’. Eu disse: ‘Não quero usar’ e eles responderam: ‘Se você não usar, vamos colocar na sua bebida’; então eu disse: ‘Beleza, prefiro saber que eu usei como quis’. Gostei tanto que usei de novo cerca de seis horas depois...”

“Quando éramos adolescentes, Jimmy e eu éramos desajustados”, diverte-se ele. “Não éramos atletas de destaque, tampouco nerds, então tivemos de criar o nosso mundinho: gostávamos de aprontar e de atuar como delinquentes leves. Aposto que a maioria das pessoas nos considerava estranhos ou chatos: éramos incrivelmente estranhos e *geeks*, mas não estávamos nem aí. Ser ‘bacana’ nos bairros de Virginia dependia do tamanho do baseado que você fumava. Não importava o seu penteado, nem seu carro, mas se você conseguisse fumar tudo, você era bacana.”

Quando James Grohl viu o filho em 1985, ele não viu o adolescente mais bacana de Virginia, mas um garoto esperto cujo futuro parecia, literalmente, estar virando fumaça. Ele temeu que a revolta adolescente de Dave estivesse relacionada a problemas psiquiátricos mais profundos, talvez ligados à ruptura da família uma década antes, mas duas sessões com um psicólogo não revelaram nenhuma questão escondida. Na última tentativa de colocar um pouco de disciplina na vida do garoto, ficou decidido que Dave deveria ser transferido da Thomas Jefferson High para a Bishop Ireton High School, de Alexandria, uma escola católica particular comandada pelos padres da Religious Congregation of the Oblates of St. Francis de Sales (Oblatos de São Francisco de Sales) e pelas freiras da Sisters of the Holy Cross (Irmãs da Santa Cruz), conhecidos pelo rígido regime disciplinar. Não foi uma decisão que ligaria pai e filho.

“Eu nunca havia aberto uma Bíblia na vida e, de repente, comecei a estudar o Antigo Testamento”, reclamou Dave, em 2007. “Eu pensava: ‘Cara, eu só usei ácido e tinta-spray! Por que estou aqui?’.”

A tropa eclesiástica de Bishop Ireton fracassou na batalha para tentar converter o mais novo recruta do evangelho de Cristo: no final de 1985, Dave Grohl já estava em busca de novos deuses — o Led Zeppelin, a lenda do rock britânico. Dave ouviu a banda de hard rock mais poderosa pela primeira vez quando “Stairway to Heaven” tocou no rádio AM de sua mãe quando ele tinha seis ou sete anos — “Ser criança nos anos 1970”, disse Steve Albini a mim, certa vez, “era ouvir Led Zeppelin *em todas as partes*; então, dizer que você era fã do Zeppelin era como dizer que era fã de oxigênio” —, mas apenas em meados dos anos 1980 a majestosa *Sturm und Drang* tornou-se uma obsessão para ele. Todos os fins de semana, Grohl e Jimmy Swanson iam à casa de Barrett Jones, em Arlington, com um saco de maconha. Juntamente com Jones e seu colega de quarto, o baixista do Age of Consent, Reuben Radding, os dois ficavam chapados enquanto ouviam o quinto álbum do Zeppelin, *Houses of the Holy*, no novo CD player de Jones. Anos depois, Grohl diria ter ouvido o disco com tanta atenção que conseguia ouvir até o barulho do pedal da bateria de John Bonham.

“Para mim, o Led Zeppelin era espiritualmente inspirador”, escreveu Grohl em um texto para a *Rolling Stone*. “Eu frequentava a escola católica e questionava Deus, mas acreditava no Led Zeppelin. Não acreditava na história do cristianismo, mas tinha fé no Led Zeppelin como uma entidade espiritual. Eles me mostravam que os seres humanos podiam canalizar sua música de alguma forma e que vinha de algum ponto. Não saía de um livro. Não vinha de um produtor. Não vinha de um instrutor. Estava vindo de outro lugar.”

Para Grohl, o Led Zeppelin era a maior banda de rock, experimental, ambiciosa, misteriosa, perigosa, sexual e incrivelmente hábil, capaz de mudar de blues-rock intenso para canções muito suaves acústicas com um toque da palheta de Jimmy Page. O fato de os críticos de música norte-americanos terem *humilhado* o Zeppelin (apesar de terem voltado atrás de modo totalmente bajulador, a crítica feita pela *Rolling Stone* a respeito do álbum autointitulado do quarteto, lançado no dia 12 de janeiro de 1969, apenas dois dias antes do nascimento de Grohl, analisava as canções da

banda como “fracas” e “sem imaginação”) apenas aumentou o valor do grupo para Grohl. Para ele, o guitarrista Page, condutor da magia do Zeppelin, era um “gênio possuído”, e o baixista John Paul Jones era um “gigante da música”. Mas era a matéria primorosa de John Bonham que realmente o deixava louco.

“O Led Zeppelin, e a bateria de John Bonham especificamente, abriu os meus ouvidos”, disse ele à revista *MOJO* em 2005. “Eu gostava de punk rock hardcore; de bateria forte e solta, uma batida que mais parecia um tiro de revólver em uma sala fechada. *Houses of the Holy* mudou tudo.”

“Aos dezessete anos, criado com bateria do punk rock, eu simplesmente me apaixonei pelo jeito de tocar de John Bonham — sua liberdade, sua precisão. Houve vezes em que ele, para mim, parecia um baterista de punk rock. [O Led Zeppelin] era totalmente fora de controle. Eles eram mais loucos do que os discos do Dead Kennedys.”

“Bonham tocava diretamente do coração. Sua maneira de tocar estava longe de ser perfeita, mas quando ele tocava, era tão profundo que mais parecia uma batida do coração. Ele tinha um senso doido de cacofonia, mas também tinha muito *feeling*. Conseguia virar, conseguia ficar em cima, conseguia se retrair... aprendi a tocar só de ouvir. Eu não era treinado e não sei ler música. O que eu toco vem direto da alma — e é isso o que ouço na bateria de John Bonham.”

Graças a sua recente obsessão pelo Led Zeppelin, era natural que a banda de Jimmy Page oferecesse uma base para o próximo projeto musical de Grohl. O ex-integrante do Minor Threat, Brian Baker, havia oferecido a Grohl a chance de tocar com sua nova banda, Dag Nasty, mas o baterista agora estava à procura de algo mais desafiador do que o punk rock com quatro pessoas. “Ele me dispensou”, relembra Baker, “mas é preciso lembrar que éramos moleques na época, então ele não me dispensou assim, na cara, mas foi mais ou menos assim: ‘Ah, parece divertido, mas preciso ensaiar com os caras e... espere um pouco, mãe, tô indo...’”. Ele também queria continuar tocando com o baixista Dave Smith, com quem ele havia desenvolvido uma relação quase telepática. O maior problema para os dois, inicialmente, foi encontrar um guitarrista que seguisse a mesma onda e que se igualasse. Tanto Larry Hinkle quanto Sohrab Habibion tocavam com os dois — que, naquela época, já eram conhecidos entre os amigos pelos apelidos de Grave (Grohl) e Smave (Smith) —, mas os dois guitarristas

admitem atualmente que não eram tão bons na época. Foi Dave Smith que sugeriu que os dois poderiam tentar tocar com seu amigo Reuben Radding, pois o Age of Consent havia acabado de se desfazer.

Filho de dois músicos clássicos, nascido em Georgetown — seu pai era violinista da Orquestra Sinfônica Nacional e sua mãe era uma cantora de ópera —, aos dezoito anos, Radding já estava viajando como músico havia três anos, para apresentações. Na época, ele já era um músico de jazz respeitado no Brooklyn, Nova York. Radding — assim como Grohl — foi fã dos Beatles desde criança e originalmente um guitarrista, mas havia trocado o instrumento pelo baixo quando surgiu a oportunidade de entrar no Age of Consent, influenciado por Gang of Four/PiL/The Jam. Radding não conhecia Grohl muito bem, pessoalmente falando. “Para mim ele era um cara brincalhão e carismático, ao mesmo tempo tímido e extrovertido”, relembra ele. “Ele sabia que tinha muita habilidade com a bateria.”

“A fama de Dave como baterista começou a se espalhar desde a primeira vez em que ele assumiu a bateria em um ensaio do Mission Impossible, muito antes de qualquer apresentação ao vivo”, relembra ele. “Dave Smith foi um dos meus melhores amigos durante anos; ele vivia com os pais em uma ladeira perto da minha casa, na mesma rua pontuada por árvores, e um dia eu recebi um telefonema de alguém dizendo: ‘Cara, você precisa vir ver o Dave Grohl tocando bateria. Não dá para acreditar. Ele é melhor do que o Jeff Nelson!’.” Jeff Nelson era considerado por todos o melhor baterista de hardcore que existia; então, se Dave estava dizendo que Grohl era melhor, então ele precisava conferir... tinha de valer a pena a subida à ladeira, pelo menos.

“O que vi foi exatamente o que descreveram, e muito mais. Grohl era totalmente animal. Era como se eu estivesse vendo um jovem Keith Moon, mas ele também parecia surpreso, como se também estivesse observando, como se não soubesse o que estava levando suas mãos e pernas a se moverem e fazerem aquelas coisas energéticas e musicais. Era divertido observá-lo desde o começo. O que faltava em solidez metronômica compensava em animação pura.”

“O Mission Impossible e a minha banda compartilhavam o mesmo cenário. Adorávamos dar apoio a eles e eles sempre iam a nossos shows e acompanhavam as fitas. Quanto ao estilo, éramos totalmente diferentes — eu adorava o hardcore, mas parecia um cara do new wave, pois costumava

usar camisas floridas e tênis pintados à mão em vez de vestir camisetas puídas e botas Doc Martens ou Vans —, mas bons músicos se ligam em boa música, e nós tínhamos em comum aquele pensamento não conformista e de mente aberta do início do punk rock.”

“Quando o Mission Impossible se desfez, eu não acreditava que o próximo passo do Dave pudesse me envolver de alguma forma”, admite Radding. “Muito mais do que a minha falta de crença no hardcore, eu havia me tornado um baixista e se eu tinha fama — que não ia muito além de Arlington, pode acreditar — era como baixista, mas um inovador: voltar a tocar guitarra não era algo que eu me via fazendo. No entanto, eu ainda tinha uma guitarra e quando Dave Smith perguntou se eu poderia ir a uma *jam session* com ele, aceitei na hora, não porque pensei que uma banda se formaria, mas porque aqueles caras eram tão incríveis que eu queria tocar com eles. Tirei o pé da minha guitarra, que estava abandonada havia muito tempo, e entrei na van de Smave para irmos a Springfield.”

Quando conversei com Radding em 2010, suas lembranças a respeito da primeira *jam session* com Grohl, cerca de vinte e cinco anos antes, ainda eram extremamente fortes.

“A casa dos Grohl era pequena”, lembrou ele. “Eu me lembro de que Dave montava a bateria na sala de estar; com Smave, eu e nossos amplificadores na frente dela, a porta da frente da casa ficava a poucos metros do meu traseiro. Eles me mostraram a primeira das “canções” — era só um *riff*, na verdade, uma nota de guitarra, e então as baterias e o baixo entravam em um padrão *call-and-response*: acho que nunca vou me esquecer de como foi. Era diferente de tudo. Ouvir Dave Grohl tocar a bateria sempre foi o máximo, mas tocar com ele foi viciante e um barato. Era como ser erguido no ar, como em um passe de mágica.”

As lembranças de Grohl daquela sessão foram muito prosaicas: “Fumávamos muita maconha”, lembrou ele, “escrevemos quatro músicas e a banda Dain Bramage nasceu”.

O Led Zeppelin podia ser o que Radding, Smith e Grohl tinham em comum no que dizia respeito a gosto musical, mas a nova banda deles incorporava diversas influências: Hüsker Dü, Moving Targets, Television, Mission of Burma, Black Sabbath, Neil Young e Metallica eram apenas algumas das bandas que moldavam o som do Dain Bramage. Na primeira biografia do Foo Fighters, lançada mundialmente em 1995, Dave Grohl

relembrou do Dain Bramage como “extremamente experimental, normalmente fazendo experiências com clichês do rock clássico de modo barulhento e meio punk”. Quando eu o entrevistei para uma matéria de capa com uma retrospectiva de sua carreira, para a revista britânica *MOJO*, em 2009, ele resumiu suas experiências com a banda em apenas uma frase: “Ninguém gostava de nós, porque nosso som era igual ao do Foo Fighters”.

Grohl não estava sendo muito sincero. Ian MacKaye lembra que o Dain Bramage era “um pouco menos eufórico do que o Mission Impossible, e não tão fora de controle, mas bacana”, enquanto alguns dos amigos mais próximos de Grohl, entre eles Larry Hinkle e Jimmy Swanson, consideravam o trio superior à banda anterior. O grande problema da banda era que eles simplesmente estavam no lugar errado e na hora errada: o som do Dain Bramage, inspirado no Led Zeppelin, o encontro do hard rock com o art punk, teria feito total sentido no *estado* de Washington aproximadamente em 1985 ou 1986, mas na capital do punk, o grupo se destacou como um solo de bateria em um show dos Ramones. E era exatamente o que Radding, Smith e Grohl pretendiam obter.

“Sentíamos que não existia exatamente um modelo para o que estávamos fazendo”, afirma Radding, “e isso era frustrante e ao mesmo tempo fonte de orgulho. Afinal, estávamos realizando o sonho de ser capaz de apresentar algo que sentíamos ser realmente nosso, mas às vezes era meio solitário”.

Conscientes da distância estabelecida por eles entre a nova banda e o punk positivo propulsivo do Mission Impossible, o trio realizou o show de estreia no Lake Braddock Community Center, no dia 20 de dezembro de 1985, com certo receio.

“Eu me lembro de ter ficado muito animado por mostrar o que estávamos fazendo e eu sabia que nosso grupo era especial e algo diferente para a cena do hardcore”, afirma Radding, “mas eu estava com medo de não ser aceito, pois eu nunca tinha feito parte daquela cena. Todo mundo parecia conhecer todo mundo e, para mim, as pessoas chegavam e perguntavam: ‘Quem é você?’. Eu tinha cabelos compridos e estava usando uma blusa de lã por cima de uma camisa de botões e naquele ambiente eu era meio um enigma.”

O Dain Bramage começou o show de estreia com uma música chamada “In the Dark”, uma canção reflexiva e em tom menor. Enquanto cantava

com um microfone velho SM-58 a poucos centímetros dos rostos curiosos, Radding estava convencido de que os jovens punks de Burke detestavam sua banda, mas conforme as últimas notas tocaram, a plateia começou a aplaudir e a gritar. “Nunca fiquei tão feliz ou aliviado ao ouvir uma reação como aquela na vida”, diverte-se ele.

Vinte e cinco anos depois, Radding guarda outra lembrança inesquecível daquela primeira apresentação do Dain Bramage.

“Foi a primeira vez como líder de uma banda que eu vi a plateia inteira olhando por cima do meu ombro esquerdo durante toda a apresentação”, diverte-se ele. “Precisei me acostumar com aquilo bem rápido, ao tocar com Dave. Eu podia tocar o tanto de guitarra que quisesse, e cantar feito um filho da puta, mas todo mundo olhava para o Dave o tempo todo. No começo, eu me resenti. Depois, aceitei. Nós deveríamos ter nos organizado como uma banda de jazz, com ele na lateral virado para dentro, assim, pelo menos, eu também poderia ter visto. O carisma de Dave sempre estava presente, tanto dentro quanto fora do palco.”

“Ele sempre foi meio hiperativo e tem o diferencial de ser o único cara que conheci que fumava maconha e ficava mais ligado”, continua ele. “Quando ficava doidão, ele perdia o controle e se comportava com muita extroversão, com trejeitos e vozes, uma coisa hilária. Eu ainda me lembro que nós ríamos até chorar com algumas das coisas que ele fazia quando estava bem louco. Era meio como ver o Robin Williams em seu melhor momento — aquela energia e espontaneidade criativa —, mas melhor do que uma apresentação, porque era real.”

“Em determinado momento, ele ganhou um apelido do Dave Smith. Estávamos na casa de alguém, em uma festa, e Dave estava descontrolado. Quando vimos, ele estava caído embaixo de uma pilha de roupas no canto e alguém disse algo do tipo: ‘Bom, ele apagou’. E Dave apenas balançou a cabeça. ‘Não’, disse ele, ‘ele só está se energizando’. Dito e feito: Dave voltou a ficar totalmente animado cerca de vinte minutos depois e estava doidão de novo. Então, durante um tempo, ele ficou conhecido como “O Energizador.”



Logo depois da prova de fogo em Lake Braddock, o Dain Bramage gravou duas demos com Barrett Jones. A primeira tinha cinco faixas — “In the Dark”, “Cheyenne”, “Watching It Bake”, “Space Car” e “Bend” — e a segunda incluía um cover da música que chegou ao topo da Billboard em 1973, do Grand Funk Railroad, “We’re an American Band”, juntamente com originais como “Home Sweet Nowhere” e “Flannery”. Pela conexão anterior do Mission Impossible com a Dischord, fazia sentido para Grohl conversar com Ian MacKaye a respeito de fazer um disco, mas o trio estava (compreensivelmente) com receio de que seu pós-hardcore cheio de arte pudesse estar em descompasso com grande parte da ira didática e justa demonstrada no punk rock da nação.

“Analisando bem, tínhamos muitas ideias erradas naquela época”, admite Radding. “Na época estávamos meio chateados com Ian. Tirávamos sarro dele pelas costas. É uma das maiores culpas que sinto daquela época; éramos assim com ele porque muitas pessoas o admiravam e então achávamos que tínhamos de acabar com ele. Que infantil! Tenho o maior respeito pelo Ian e pela Dischord, apesar de gostar pouco da música deles. O que ele tem construído ao longo dos anos é totalmente extraordinário, e se fôssemos um pouco menos imaturos e tolos, poderíamos ter feito mais para unir forças com a Dischord ou outra pessoa de maior peso. O que tínhamos na cabeça?”

O Dain Bramage acabou assinando um contrato com um selo californiano, o que não era comum para uma banda de DC, a gravadora de nome deselegante Fartblossom Records, uma nova empreitada do promotor de punk rock Bob Durkee (posteriormente “imortalizado” em um verso escabroso da música “Bob Turkee” no EP de 1986 do NOFX, *So What If We’re on Mystic!*). Quando teve de responder o que a Fartblossom oferecia que os outros selos não ofereciam, Radding foi totalmente honesto: “Para ser sincero, a graça estava no fato de ele ter nos convidado”, admite ele.

Em junho de 1986, a banda marcou uma sessão de gravação de quatro dias no RK-1 Recording Studios em Crofton, Maryland, com os engenheiros E.L. Copeland e Dan Kozak (anteriormente guitarrista da banda de Radding, o Age of Consent), para gravarem o disco de estreia. O trio havia sofrido o afastamento de Barrett Jones — “Eles estavam ensaiando em nossa casa usando meu equipamento sem terem pedido”, Jones relembra — e Radding convenceu os colegas de banda de que

precisavam usar um “estúdio de verdade” para conseguir um som mais alto e melhor para o disco de estreia. Ao visitar o RK-1 em uma missão de reconhecimento, Radding ficou meio assustado ao ver que o estúdio “de verdade” não passava de uma garagem à prova de som, mas guardou sua opinião e não disse nada. Foi uma decisão da qual ele se arrependeria.

A gravação não foi boa. Minutos depois de a banda montar seus equipamentos, em 21 de junho, a polícia da região interrompeu o ensaio, pois havia recebido uma reclamação do vizinho de Copeland, um professor universitário idoso, por causa do barulho. Assim que os policiais foram embora, uma tempestade derrubou a eletricidade do estúdio.

“O bairro inteiro ficou sem eletricidade”, relembra Radding. “Fizemos um ‘intervalo’ que durou horas e todos ficamos sentados na varanda observando e ouvindo a chuva; então, por fim, desistimos e guardamos boa parte dos equipamentos com a ajuda de uma lanterna. O dia seguinte, de mixagem, acabou virando um dia e uma noite inteira. Parecia que demorávamos anos para conseguir coisas simples.”

“Provavelmente foi o pior fim de semana de gravação que já enfrentei na vida”, Copeland, agora dono da Rock This House Audio and Mastering em Ohio, admitiu para mim em 2010. “Mas a banda era extremamente organizada e logo nós nos recuperamos. Não teve muita enrolação, nem regravações, foi apenas boom! Tocamos e pronto. Todos os caras da banda tinham muita energia, mas Grohl era especial. Eu achava muito esquisito ver uma pessoa se acabar na bateria, nunca tinha visto alguém tocar daquele jeito antes. Nós nos divertimos depois, foi uma época boa.”

Copeland mixou o disco de dez faixas em um dia; depois Radding enviou a fita para seu chefe de gravadora em Pomona. Alguns meses depois, o grupo recebeu pelo correio as avaliações de seu primeiro disco, várias canções que o trio orgulhosamente apresentou em um show em um domingo à noite na estação “alternativa” WHFS da região. Radding contou ao apresentador que o disco, que teria o título de *I Scream Not Coming Down*, seria lançado dentro de poucas semanas. De volta a Kathleen Place mais tarde, naquela mesma noite, Grohl ouviu com orgulho a gravação da entrevista na rádio, no toca-fitas de sua mãe.

“Eu me lembro de ter pensado que era do caralho ver um DJ apresentando uma das músicas de nossa banda, e que talvez alguns milhares de pessoas estivessem ouvindo”, ele me disse em 2002.

“E naquele momento”, continuou ele, rindo e erguendo a sobrancelha de modo teatral, “eu soube que havia me tornado o maior astro de rock do mundo”.

Nas semanas após a entrevista na WHFS, Grohl foi abordado diversas vezes por amigos que queriam saber onde podiam comprar seu disco. Ele sempre prometia que o disco seria lançado dali a uma ou duas semanas. Mas quando as semanas se tornaram meses, com uma data de lançamento aparentemente tão distante quanto a linha do horizonte, as perguntas deixaram de ser feitas. O moral do Dain Bramage caiu: foi uma época desanimadora e frustrante.

No fim do outono de 1986, Dave Grohl comprou novas baquetas na Rolls Music, em Falls Church. Foi ali que ele viu um anúncio entre panfletos no quadro de avisos da loja. Estava escrito: “Scream procura baterista. Falar com Franz”. Sem acreditar, a princípio, Grohl releu a nota diversas vezes, arrancou do quadro e enfiou no bolso. Com o Dain Bramage no limbo, ele concluiu que podia aproveitar a oportunidade de tocar com a banda que ele adorava. Quando chegou em casa, pegou o telefone e ligou.

GODS LOOK DOWN

*ERA DEMAIS A SENSAÇÃO DE ATRAVESSAR O PAÍS DENTRO DE
UMA VAN COM MAIS CINCO CARAS, PARANDO EM TODAS AS
CIDADES PARA TOCAR, DORMIR NA CASA DOS OUTROS E VER O
SOL NASCER NO DESERTO ENQUANTO EU DIRIGIA. SEM DÚVIDA,
AQUILO ERA O MEU MUNDO.*

DAVE GROHL

No fim de 1987, enquanto fazia uma turnê pela Costa Oeste dos Estados Unidos, divulgando o terceiro disco *Banging the Drum*, a banda Scream, veterana de hardcore de DC, foi entrevistada para a primeira matéria de capa da *maximumrocknroll*. Com o título inspirado no Punk Percussion Protests, do Revolution Summer, *Banging the Drum* foi o lançamento mais socialmente consciente e politizado do Scream até hoje, e a jornalista Elizabeth Greene queria desvendar as mensagens por trás de novas canções fortes, como “Walking by Myself” e “When I Rise”.

— Existem questões políticas importantes para vocês? — perguntou ela à banda.

— O apartheid — respondeu o cantor Pete Stahl.

— A censura — respondeu o irmão dele, Franz, guitarrista do Scream.

— Nós nos preocupamos com a guerra nuclear — acrescentou Pete.

O baterista de dezoito anos do Scream, viajando pelo país com a banda pela primeira vez, deu uma resposta diferente:

— A idade para consumo de bebida alcoólica.

Dave Grohl tinha apenas dezessete anos quando ingressou na última maior banda de hardcore dos Estados Unidos. Bruce Springsteen certa vez cantou sobre aprender “*mais com um disco de três minutos do que em todos os anos de escola*”; da mesma maneira, três anos de Scream dariam a Grohl o melhor ensino que ele poderia querer. Com uma frase maravilhosamente sugestiva que ilustrava muito bem a natureza feroz e sem lei do circuito de turnês underground de meados dos anos 1980, uma ex-namorada disse que Grohl foi “criado em uma van, por lobos”: vinte e cinco anos depois de entrar para o Scream, Grohl ainda considera Pete e Franz Stahl pessoas de sua família.

O Scream surgiu em Bailey’s Crossroads, Virginia, uma cidade do interior construída ao redor da intersecção da Columbia Pike e da Route 7, de Virginia. A região ganhou esse nome devido ao fato de P.T. Barnum e James Anthony Bailey, proprietários de um circo que eles chamavam de “O Melhor Circo da Terra”, deixarem seus equipamentos na região quando o

circo não estava aberto. Pete Stahl lembra de sua cidade como sendo “muito sulista, muito rural e um tanto segregada... de certa maneira, meio no estilo de Norman Rockwell”: muitos dos contemporâneos de Stahl da cena punk de DC simplesmente usam o termo “caipira” para se referir à área e a seus moradores.

Assim como Dave Grohl, os irmãos Stahl tinham a música no sangue: Arnold Stahl, o pai, que era advogado, empresariava um famoso grupo de rock 'n' roll chamado The Hangmen, que era a sensação nos eventos sociais de Georgetown nos anos 1960. Em fevereiro de 1966, a canção “What a Girl Can't Do” da banda derrubou “We Can Work It Out”, dos Beatles, do topo das paradas de sucesso de Virginia/Maryland/DC: no mesmo mês, os filhos de Stahl viram, pela primeira vez, a capacidade que o rock 'n' roll tinha de causar incêndio, quando a polícia foi chamada para acabar com um show dos Hangmen no Giant Record Shop de Falls Church, depois que dois mil adolescentes invadiram a loja aos berros. Dez anos depois, Franz Stahl comprou seu primeiro violão na mesma loja.

O Scream foi formado em 1979, apesar de a história deles começar de fato em 1977, quando Franz, aos quinze anos, começou a fazer apresentações como cover de Hendrix, Skynyrd, Kiss e Funkadelic em garagens da região com dois colegas da J.E.B. Stuart High School, o baterista Kent Stax e o baixista Skeeter Thompson. Em pouco tempo, os adolescentes se interessaram pelo rock e punk de garagem por meio de dois programas cult do rádio, o *Rock 'n' Roll Jukebox*, da WAMU, e o *Mystic Eyes*, programa da WHFS, de Steve Lorber; músicas das bandas The Seeds, The Sonics e The Kingsmen foram, então, adicionadas ao repertório. O grupo ainda estava procurando por som e direção próprios quando encontraram a cena hardcore nascente em Washington DC. Ao verem o Bad Brains destruírem com suas apresentações, perceberam o que queriam: nas tempestades elétricas do Scream, estava o rock 'n' roll do futuro. Para Pete Stahl, o Bad Brains era a “melhor banda do mundo”.

“A primeira vez que os vi foi em um show no bar Madam's Organ e fiquei aterrorizado!”, contou ele à *maximumrocknroll* em maio de 1983. “Eu nunca tinha visto uma banda como aquela. Eu entrei e Doc, Darryl e Earl estavam meio de costas para a parede; estava muito cheio e escuro e, de repente, H.R. surgiu da parte de trás. Foi uma sensação intensa, com

tensão e animação; quando H.R. apareceu entre a plateia, eles começaram a tocar! Fiquei boquiaberto!”

Skeeter Thompson ficou igualmente surpreso. Antes o baixista pensava que ele era o único cara negro do país envolvido no punk rock: testemunhar a ferocidade do Bad Brains de perto foi revelador.

“Um dia, Pete chegou e disse: ‘Você *precisa* ver uma banda’”, lembrou Thompson. “Quando eu os vi, eu disse: ‘Cara, quero fazer isso!’. Era muito forte!”

As primeiras apresentações do Scream aconteciam em festas comuns — ou em “festas para beber” — no porão da casa que os irmãos Stahl dividiam em Falls Church. Os shows na Scream House, como a propriedade logo passou a ser chamada na região, eram muito complicados. Sem opções de entretenimento naquela região rural de Virginia, todos os caipiras, malucos, maconheiros e perdidos em um raio de dezesseis quilômetros apareciam na frente da casa nas noites de festa. O porão dos Stahl ficava repleto de sangue, suor e cerveja antes de o entretenimento “oficial” da noite começar. Inspirados pelas lembranças dos primeiros shows do Bad Brains, as apresentações do Scream sempre começavam com uma explosão violenta de energia: Stahl passava pelas pessoas como um touro raivoso, entre cervejas e pessoas caídas, e a banda mandava ver com o som mais alto. Dentro da sala, ocorria uma confusão de socos, pontapés, palavrões e gritos. Não era raro que essas apresentações terminassem com sirenes e gente sendo levada para a delegacia, pois a polícia de Fairfax Country tinha de intervir para acabar com a confusão.

“Era uma *maluquice*”, diverte-se Franz Stahl. “Os caras não sabiam o que pensar de nós. Eles estavam acostumados a ouvir Led Zeppelin, Foghat ou Allman Brothers, e o que tocávamos os deixava assustados, deixava todo mundo com medo. A coisa saía totalmente do controle.”

“Nossa música *irritava* muitos caipiras e caras atléticos”, concorda seu irmão mais velho. “Era bem louco. No começo, as pessoas riam ou queriam nos matar. Mas aos poucos começaram a entrar no clima, atraídas pela energia do que estávamos fazendo.”

As publicações do meio hardcore logo começaram a divulgar as festas de porão caóticas do Scream para a Dischord House. Em pouco tempo, Ian MacKaye e seus amigos foram a Falls Church para ver de perto. A

presença deles irritou os caras da região e um confronto começou. Reconhecendo os caras de DC como amigos, o Scream logo defendeu os punks. Como era de se esperar, logo começaram as agressões. Quando a ordem foi restaurada, os caras da Dischord e do Scream House, feridos, mas não vencidos, criaram uma aliança imediata, e MacKaye prometeu que encontraria espaço para os shows de hardcore em sua cidade, para os novos amigos. Logo depois, as festas na infame Scream House acabaram: “Não conseguíamos mais pagar as contas da limpeza!”, diverte-se Franz Stahl.

Apesar da ajuda de MacKaye, normalmente aceita como lei dentro da família Dischord, a comunidade punk de DC não aceitou o Scream logo de cara. Em um cenário tomado pelos marginalizados e sem recursos, eles eram verdadeiros párias, uma banda de rock de raças variadas totalmente desinteressada de sujeitar-se a normas musicais, filosóficas ou já estabelecidas. Essa mentalidade não conformista provocou confusão e hostilidade: para o fanzine *Capitol Punishment*, o Scream não passava de “um monte de carinhas bacanas tentando ser punks”.

O show de estreia do quarteto em DC não poderia ter sido mais desastroso. Agendados com o Bad Brains e o Minor Threat em uma apresentação de quinze bandas no Wilson Center no dia 4 de abril de 1981, os irmãos Stahl, Thompson e Stax se viram tocando em um local vazio quando a possível plateia partiu em massa assim que começaram a tocar. Mais humilhação aconteceria em um show do dia 9 de maio com Minor Threat, S.O.A., Youth Brigade e D.O.A. Mais uma vez, a banda mal havia pisado o pé no palco do H-B Woodlawn High quando a plateia desapareceu. Perder uma plateia podia ser considerado azar, mas perder duas era um chute na boca do estômago dos jovens de Virginia. Nas palavras dos veteranos de cena, Ian MacKaye e Jello Biafra (que estavam na cidade tocando com o D.O.A.), o Scream deveria ter abandonado o punk rock naquele mesmo instante.

“Estávamos muito tristes”, relembra Pete Stahl, “porque queríamos estar naquela cena: nós nos identificávamos com ela, gostávamos daquelas bandas e sentíamos que ali era a nossa casa. Então, ver todo mundo discutindo daquela forma foi bem duro. Mas Jello se aproximou depois que terminamos de tocar e disse: ‘Vocês são ótimos, não se preocupem com o que aconteceu’. Ele deu o endereço dele para mim e disse que eu deveria

enviar uma demo. Foi muito bacana da parte dele e significou muito para nós”.

“O fato de as pessoas terem dado as costas e saído foi bem típico da cena de DC desde o começo”, admite Franz Stahl. “Mas por eles terem torcido o nariz para nós no começo nos deu muito mais vontade de acabar com eles sempre que tocávamos.”

“Na primeira vez em que o Scream tocou ninguém se importou porque eles eram melhores do que todos nós!”, afirma Brian Baker, que tocava, na época, no Minor Threat. “Eles eram uma banda fantástica, com músicos excelentes e músicas ótimas. Não havia nenhuma falha neles, mas o receio começou no momento em que começaram a tocar. No início, as pessoas não os consideravam bacanas porque eles usavam bigode e não vestiam as roupas ‘aprovadas’, além de viverem a mais de trinta quilômetros dali... e trinta quilômetros, para adolescentes, são *horas e horas* de distância. Mas então os bigodes desapareceram e alguém tingiu o cabelo deles, alguém comprou uma jaqueta de couro e de repente disseram: ‘Ei! Agora eles são como a gente! Venham!’. Depois disso, eles passaram a ser *reverenciados* por todas as pessoas da Dischord.”

Em janeiro de 1983, o disco do Scream, chamado *Still Screaming*, tornou-se o primeiro lançamento completo da Dischord. Produzido pela banda, Ian MacKaye, Eddie Janney e Don Zientara no Inner Ear, três décadas depois continua sendo uma coleção emocionante, intensa e forte, misturando punk-funk forte, influenciado pela Gang of Four (“Hygiene”), por dub-reggae (“Amerarockers”), rock ‘n’ roll estilo Clash (“Piece of Her Time”) e um hardcore afiado e que incitava o pensamento. Pete Stahl mostra o manifesto da banda na intensa “We’re Fed Up”, fazendo referência ao passado da banda e mantendo os olhos firmes no futuro: “*We’re from the basement/We’re from underground/We want to break all barriers with our sound/We’re sick and tired of fucking rejection/But we’re not down ‘cause we got a direction*”. Trata-se de uma frase certa de intenção.

Dada a mistura de apatia e hostilidade enfrentada nos primeiros shows em DC, não surpreendeu o fato de o Scream ter começado a marcar shows no país antes mesmo do lançamento de *Still Screaming*. Em *Putting DC on the Map* (um livreto que incluía o conjunto de *20 Years of Dischord*), Ian MacKaye observa que o Scream foi a primeira banda em seu selo a receber

royalties quando a Dischord interferiu para ajudá-los a pagar um concerto de van e uma conta de telefone da turnê: esse pequeno detalhe mostra a fama, motivo de orgulho, que a banda tinha de cães da estrada inveterados. Nenhuma banda de DC foi mais comprometida em levar sua música às pessoas.

“Não tínhamos tempo para pensar se as pessoas nos aceitavam ou não”, afirma Franz Stahl, “queríamos tocar no mundo todo e não acreditávamos que existia uma rede já formada. DC não era tão grande e só havia o 9:30 Club com mais destaque. Saímos dali bem depressa”.

A responsabilidade de marcar os shows do Scream ficou para Pete Stahl. Ele se lembra que as primeiras viagens da banda pelo país foram feitas em um esquema de *comitê*. “Nós telefonávamos para alguém que era amigo de um amigo em outra cidade e ele dizia: ‘Certo, tem um cara que vai estar na loja de discos entre meio-dia e duas da tarde e ele vai ajudar vocês a marcar um show’.” Com o tempo, porém, ele criou “O Livro”, uma grande base de dados com números de telefone e endereços de lojas de discos, promotores, locais, escritores de fanzine, DJs, gravadoras e bandas em todos os estados. Apesar de todo o planejamento meticuloso de Stahl, viajar pelo país nunca era algo previsível: na estrada, uma certa mentalidade de “Velho Oeste” prevalecia. Em mais de uma ocasião, a banda ficou, literalmente, sob a mira de uma arma.

“Fizemos alguns shows nos quais fomos assaltados à mão armada”, relembra Franz Stahl. “Certa vez, na Pensilvânia, não nos pagaram e o cara puxou uma arma porque, basicamente, Skeeter estava tentando matá-lo. Outra vez tocamos em New Orleans e um caipira doido entrou com tudo na boate com uma arma de fogo, dizendo: ‘Quem tá a fim de ser punk rock aqui?’. Um ciclista enorme chamado Ace apenas esticou o braço, tirou a arma da mão do cara e disse: ‘Sai fora, não vamos aceitar isso’. Aquilo podia ter acabado mal.”

“Aconteciam muitos shows malucos naquela época”, concorda Pete Stahl. “Os policiais tentavam interromper os shows, havia tensão com os *skinheads* — tínhamos um negro na banda — e as brigas eram muito comuns. Mas sempre demos um jeito.”

“A maioria dos problemas que tivemos foi com bêbados, pessoas que estavam bebendo nos bares e implicavam com a gente”, afirma Franz. “Mas o Skeeter era um cara grande e bonito e meu irmão não tinha medo

de ninguém, então eles resolviam as situações bem depressa. Pete nunca teve medo de se enfiar em possíveis brigas. As pessoas se afastavam dizendo: ‘Esses filhos da mãe são malucos’.”

Seguindo o exemplo dado pelo Minor Threat e pelo Faith, na primavera de 1983, o Scream decidiu melhorar o som com a inclusão de mais um guitarrista. O novo contratado não podia estar mais em desacordo com a estética punk de DC. Robert Lee Davidson — mais conhecido pelo apelido de “Harley” — tocava em uma banda de metal influenciada pelo Judas Priest, chamada Tyrant, e conheceu os irmãos Stahl porque namorou a irmã deles, Sabrina. Tão teimosamente independente quanto seus colegas de banda, o metaleiro de cabelos compridos, coturno e roupas de couro não fez nenhuma tentativa de assimilar seu estilo ao da cena de DC, o que deixava horrorizados os puristas punks elitistas. Isso dava muita satisfação a Pete e a Franz Stahl.

Apesar de suas falhas claras em relação à indumentária, Davidson era um guitarrista inegavelmente talentoso e seu estilo técnico de hard-rock ajudou o Scream a ir mais fundo nas fontes de rock ’n’ roll em seu ótimo segundo álbum, *This Side Up*, de 1985. As influências metálicas do novo guitarrista se tornam mais evidentes em “Iron Curtain”, um som metaleiro que não convence totalmente, no estilo Aerosmith-encontra-Judas-Priest, com *riffs* estridentes de guitarra, mas, no restante, *This Side Up* tem ritmo, confiança e agilidade dos quais a própria Bad Brain se orgulharia.

A agitada “Bet You Never Thought” poderia se encaixar em *London Calling*, do Clash; o título da faixa é uma mistura emocionante de guitarra Buzzcock e intensidade (“*Yesterday it rained so hard I thought the roof was gonna give/But now today’s so bright, just wanna let it all in*”) enquanto a faixa “Still Screaming” une um tom menor de reggae com saxofone do jazz. Em todo o restante, “I Look When You Walk” tem um ritmo sensual de rock de garagem, e a faixa que encerra o álbum, “Walking Song Dub”, mistura partes experimentais de *found-sound* com baixo, *loops* vocais e uma melodia assobiada. Dentro de uma cena que se aproxima perigosamente da autoparódia em meados dos anos 1980, o *This Side Up* foi uma verdadeira revelação. Em 1997, Dave Grohl afirmou que este foi para ele um dos álbuns mais importantes de sua adolescência.

“Esse é o álbum no qual o Scream deixou de ser uma banda de hardcore e passou a ser uma banda de rock”, disse ele à revista inglesa *Melody*

Maker, que já não existe mais. “Eles tinham um som parecido com o do Aerosmith e eu adorava. Eu gostava do fato de eles terem cabelos compridos, de não serem totalmente *straight edge* e de tocarem um tipo de hard-rock/hardcore. Fez com que eu percebesse que havia um lugar para eu fazer música.”

Com um álbum superbacana para trabalhar e o som intensificado pelo forte talento de Davidson, o *Scream* logo ganhou fama como uma das melhores bandas ao vivo do cenário punk. Quando o quinteto passou por Boston, em abril de 1985, o editor da *Suburban Voice*, Al Quint, declarou que a apresentação deles no *Paradise* tinha sido “a melhor do ano até agora”.

“A perfeita combinação de velocidade, força e melodia”, Quint escreveu. “As novas músicas combinam esses atributos e mais. Pete Stahl tem presença e carisma no palco, consegue unir as pessoas, enquanto o som versátil, rápido e vivaz da banda, liderado pela união de duas guitarras, não para. O material mais novo da banda tem sido classificado como metal, mas tem mais a ver com um estilo hard-rock do fim dos anos 1960 — bandas como Ten Years After, Steppenwolf (principalmente o *jam* de dez minutos “*Magic Carpet Ride*”) ou Blue Cheer têm influenciado o novo material dos caras. O *Scream*, sem dúvida, pertence ao alto escalão das bandas norte-americanas.”

No outono de 1986, Kent Stax relutantemente chegou à conclusão de que teria de deixar o *Scream*. Seu primeiro filho havia nascido pouco tempo antes e o baterista sentiu que não mais poderia se comprometer com a agenda cheia de shows da banda. Mas prometeu permanecer até a banda encontrar um substituto adequado. Até hoje, Dave Grohl afirma que nunca pensou que aquela oportunidade surgiria para ele. Quando fez contato com Franz Stahl pela primeira vez, ele tinha poucas ambições: simplesmente esperava poder tocar com a sua banda favorita da região para poder se gabar para os amigos. Em conversa com Stahl, ele mencionou suas atuações na *Freak Baby*, no *Mission Impossible* e no *Dain Bramage*, explicando que era um fã fervoroso do *Scream*. Quando Stahl perguntou sua idade, o baterista de dezessete anos afirmou ter vinte, imaginando que uma banda de rock que viajava o país todo não aceitaria um adolescente. Stahl prometeu manter contato.

Por ser um talento emergente no cenário de DC, Grohl não era um total desconhecido para os membros do *Scream*. Franz Stahl já havia assistido à apresentação do *Mission Impossible* no Lake Braddock, e os irmãos Stahl e Skeeter Thompson já tinham visto um dos primeiros shows do Dain Bramage no *dc space*. A lembrança de Pete Stahl daquela noite combina com o relato de Reuben Radding sobre como era tocar com Grohl: “Eu só me lembro de que todo mundo ficou olhando para o Dave e não prestaram a menor atenção à banda”, diz Stahl. “Todo mundo ficava dizendo: ‘Uau, esse cara é bom mesmo!’.”

Já que havia se impressionado tanto com o jovem baterista naquela noite, a decisão de Franz Stahl de não marcar um teste para Grohl no mesmo instante foi estranha, apesar de o guitarrista admitir agora que pouco se lembra da conversa dos dois ao telefone. Na verdade, Grohl só conseguiu agendar um teste com o *Scream* quando ligou para Stahl pela segunda vez. A demora foi boa para Grohl, no entanto. Nesse meio tempo, ele conseguiu as gravações demo do *Scream*, que se tornariam o álbum *Banging the Drum*, e aprendeu sozinho a tocar todas as músicas. Quando o baterista chegou para o teste no espaço de ensaios do *Scream*, que ficava embaixo de uma loja de artigos de “tabacaria”, ele estava confiante e sentia-se pronto. Grohl, posteriormente, descreveu as duas horas seguintes àquele momento como “paraíso”.

“Franz era o único membro naquela primeira audição”, relembra Dave. “Ele era um dos meus ídolos e simplesmente olhou para mim e disse: ‘Beleza, cara, vamos ver o que você faz’.”

Stahl relembra: “Eu perguntei: ‘O que você sabe?’. E ele disse: ‘Bom, eu sei o primeiro disco’. E daí ele mandou brasa nas vinte músicas com um fervor que eu nunca tinha visto antes. Assim que terminamos, liguei para o Harley e para o Skeeter e disse: ‘Porra, vocês precisam vir pra cá, precisam ver o cara tocando’. Para dizer a verdade, ele ganhou o posto logo na primeira música”.

Grohl foi convidado para dois ou três ensaios completos com o *Scream* antes de oficialmente receber o posto na banda. Naquele momento, ele se viu diante de uma decisão difícil. Podia se unir ao *Scream* e largar Radding e Smith, seus dois melhores amigos; ou podia deixar passar a oportunidade de entrar para uma de suas bandas preferidas e continuar no limbo com o Dain Bramage. Ele dirigiu por Alexandria em seu Fusca, durante uma

semana, ouvindo o *Led Zeppelin III* enquanto pensava nas possibilidades: por fim, ele ligou para Franz Stahl e desculpou-se, recusando a oferta. E então, com a consciência pesada, confessou a Reuben Radding e a Dave Smith que se sentira tentado a abandoná-los.

“Eu me lembro de ele ter dito que se sentia extremamente honrado, mas que era mais importante que ele resolvesse as coisas com o Dain Bramage”, conta Radding. “Ele disse que achava que nós éramos mais originais, e que não estava tão animado para ser apenas um baterista depois de passar tanto tempo em uma banda como a nossa. Fiquei assustado, mas aliviado.”

O *Scream* não era a única banda interessada em Grohl, em 1986. Naquele mesmo ano, o baterista recebeu um convite para tocar no *Gwar* “*Scumdogs of the Universe*”, uma banda heavy metal de Richmond, estado de Virginia, cujas roupas parecidas com as de filmes de ficção científica e atitudes teatrais e exageradas deixavam o *Kiss* no chinelo. Uma banda de rock da região, chamada *Wizard*, também perguntou se ele estava disponível. E depois da dissolução do *Embrace*, Ian MacKaye também entrou em contato, convidando Grohl para ir à *Dischord House* para tocar com o baixista Joe Lally em um novo projeto que se tornaria o brilhante e iconoclasta *Fugazi*. Mas, naquele momento, Grohl já havia conversado com Franz Stahl de novo, para dizer que ele havia pensado melhor e decidido aceitar entrar para o *Scream*.

Reuben Radding soube a respeito da decisão de Grohl só depois de ouvir amigos em comum falando sobre o assunto. Naquele mesmo dia, Grohl telefonou para confirmar a decisão. Reuben Radding se sentiu “arrasado”.

“Eu entendia e ao mesmo tempo não entendia a decisão dele”, admite. “Fiquei puto e assim permaneci por muito tempo. Nós já tínhamos feito muito por Dave, principalmente o *Smave*. Ele dava carona para o Dave, consertava sua bateria... ele havia feito muitos sacrifícios. Nós amávamos o Dave demais, mas eu não consegui mais confiar nele depois daquilo. Nem pensei em tentar convencê-lo a voltar atrás.”

“O Dave sem dúvida ficou arrasado, sem saber o que fazer”, relembra Larry Hinkle. “Eu me lembro de ter pensado que ele deveria ter ficado com o Dain Bramage, e disse isso a ele. O *Scream* era legal, mas o Dain Bramage estava crescendo, e eles tinham um som diferente dos que estavam rolando à época. Mas ele já estava decidido.”

As cópias finalizadas de *I Scream Not Coming Down*, do Dain Bramage, chegaram à casa de Reuben Radding algumas semanas após a saída de Grohl. Ouvir o disco não melhorou o ânimo de Radding; na verdade, aumentou a decepção que ele já estava sentindo. Em comparação com as demos que sua banda havia gravado com Barrett Jones, Radding considera *I Scream Not Coming Down* “normal” e “sem graça”. “As performances não estão tão soltas e confiantes como as coisas que fazíamos antes”, diz ele. “De muitas maneiras, o disco não tem nada a ver conosco.”

Mesmo assim, *I Scream Not Coming Down* tem seus méritos. A influência de Led Zeppelin é evidente nas faixas mais poderosas do álbum, como “Drag Queen”, “Stubble” e “Flicker” (assim como na levemente ajustada “Misty Mountain Hop” e no baixo de “Flicker”), mas o trabalho criativo e não linear da guitarra de Radding e as mudanças versáteis e variadas do ritmo impedem as músicas de entrarem em um território monolítico de hard rock. Quanto ao resto, “Eyes Open” combina violão e guitarra em uma onda de adrenalina pós-punk que lembra Hüsker Dü e “The Log” é uma faixa de punk progressivo que lembra os Moving Targets, de Boston. O título da faixa, coescrita por Radding e seu ex-colega de banda no Age of Consent, Dan Kozak, é outro ponto alto, apesar de a letra de Radding para “The Sky’s My Limit” agora servir como exemplo claro do otimismo exagerado e potencial não totalmente alcançado da banda. Apesar de sua compreensível decepção com a maneira com que as coisas aconteceram com o Dain Bramage, quando Reuben Radding pensa na época em que passou criando e tocando com Dave Grohl, ele tem certos arrependimentos.

“Eu era um moleque e meus erros ou decisões questionáveis são compreensíveis quando penso nisso”, ele me disse em 2010. “Desde que o Nirvana ganhou espaço, tenho me visto cercado de pessoas que querem ou esperam que eu seja amargo. Sinto muito, não há espaço para essas bobagens. Foi uma puta diversão.”

I Scream Not Coming Down chegou às lojas de discos de todo o país, finalmente, no dia 28 de fevereiro de 1987. Tido como um “disco de rock ‘n’ roll de verdade”, de “intensidade e força incríveis”, pela *Fartblossom*, o disco foi recebido com boas críticas. Tim Yohannon, da *maximumrocknroll*, o classificou como “um som bizarro e ressonante de hard pop em DC” e aclamou os arranjos “complexos” da banda: o disco, segundo ele, foi “um

desafio”. O *Suburban Voice* elogiou “a entrega, e energia e a coragem” do álbum, descrevendo-o como “animado o bastante para ficar na cabeça, com variação estilística suficiente para ser considerado original”. O próprio Dave Grohl, posteriormente, disse que o disco era “uma boa demonstração da nossa mistura de rock, art punk e hardcore”. Na época do lançamento, no entanto, ele estava gravando o novo álbum do *Scream*.



No verão de 1985, cerca de seis anos após o lançamento do EP do *Black Flag*, *Breakdown*, a *Rolling Stone* finalmente reconheceu a existência do cenário do hardcore norte-americano. O jornalista Michael Goldberg recebeu a missão de atualizar os leitores da revista a respeito da música, da mentalidade e das atitudes do punk rock underground, no que foi a matéria mais importante da *Rolling Stone* a respeito do gênero, desde a matéria de capa de outubro de 1977 escrita por Charles M. Young a respeito do *Sex Pistols*. O texto excelente de Goldberg levou o título de “Punk lives” (“O punk vive”). “Eles não têm o som parecido com o dos *Ramones*, nem com o do *Sex Pistols*”, estava escrito no subtítulo, “mas bandas como *Black Flag*, *Hüsker Dü*, *Minutemen* e *Meat Puppets* estão mantendo vivo o espírito de 1977”.

A reportagem de Goldberg foi um bom resumo do que ele cunhou de comunidade “neopunk”. Concentrando-se principalmente nas bandas contratadas pelo selo SST, de Greg Ginn, e *Twin/Tone*, de Minneapolis, o jornalista destacou o espírito empreendedor, teimoso e independente do cenário e a ética de trabalho incansável por trás dela, contrastando o niilismo do punk de “antigamente” com a mentalidade “responsável”, proativa e autossuficiente subjacente ao movimento hardcore.

Nos últimos parágrafos de seu texto, Goldberg detalhou uma conversa que ele teve com o líder do *Hüsker Dü*, Bob Mould, a respeito das vantagens e desvantagens das bandas que atuavam dentro de uma estrutura de selo independente. “Acho que estar fora do negócio de música popular é bom”, Mould disse a Goldberg. “Quando você se prende a um grande selo, abre mão de todo o controle que tem sobre as coisas. Você se torna parte do maquinário. Não seria o mais certo para o *Hüsker Dü*...” Apesar disso,

apenas nove meses depois da publicação da matéria de Goldberg, o sexto disco do Hüsker Dü, *Candy Apple Grey*, foi lançado pela Warner Bros.

Apesar de o Hüsker Dü não ter sido a primeira banda “neopunk” dos anos 1980 a assinar contrato com uma grande gravadora — a banda de Minneapolis, The Replacements, havia assinado um contrato com a Sire logo depois do lançamento do brilhante disco de 1984, *Let It Be* —, a decisão do trio de assinar com a Warner foi importante e muito discutida na época. Embora The Stooges, MC5, Ramones, New York Dolls, Television e a maioria das outras bandas da primeira onda do punk rock norte-americano terem entrado no sistema de grandes selos, o movimento hardcore americano nunca havia procurado entrar ativamente nisso.

Em 1981, o Black Flag havia assinado um contrato de distribuição com a afiliada da MCA Records, a Unicorn, para o álbum de estreia, *Damaged*, mas o presidente da MCA, Al Bergamo, declarou que o disco era “antipais” e recusou-se a autorizar seu lançamento. O processo resultante desse fato prendeu a banda juridicamente por dois anos: quando Ginn tentou tirar o álbum da SST, ele e Dukowski foram presos por desacato. O fato de o Hüsker Dü, uma banda da SST, estar preparado para dormir com o inimigo foi visto por muitos na comunidade punk como traição ao cenário no qual haviam nascido e ganhado destaque.

Consciente dos problemas iminentes, em fevereiro de 1986 — um mês antes do lançamento de *Candy Apple Grey* —, Bob Mould assinou uma coluna na *maximumrocknroll* (um fanzine com política editorial que impedia qualquer banda contratada por um grande selo de aparecer em suas páginas fotocopiadas) para enfrentar essas críticas. Mould sofreu para explicar que o contrato do Hüsker Dü com a Warner garantia à banda “total liberdade artística” em termos de música, trabalho de capa e imagem, e enfatizou que o trio ainda tinha administração própria, ainda se comprometia com os shows que marcava e que continuavam sendo punk rockers em sua essência. “Não acredito que o contrato do Hüsker Dü com um selo grande terá um efeito no cenário underground”, escreveu ele. “No mínimo, será um sinal de que algo está acontecendo, de que algumas pessoas finalmente estão ouvindo o underground, e podem até respeitar o que está acontecendo.”

O comentário de Mould foi perspicaz e profético. A matéria de Michael Goldberg na *Rolling Stone* foi apenas um indicativo de que o *mainstream*

não mais via o underground como atraente apenas para um demográfico Michael Stipe, do R.E.M., simplesmente caracterizados como “os malucos, os gays, as meninas gordas, os estudantes de arte e os fanáticos por *indie music*”. Em março de 1986, a MTV lançou seu programa de música “alternativa”, o *120 Minutes*, conferindo exposição nacional às bandas de “esquerda”, como Gene Loves Jezebel, Killing Joke, The Smiths, The Cure e o próprio Hüsker Dü.

Na verdade, a banda de Bob Mould não era a única tentando estourar um teto de vidro bem próximo da pista. O sucesso crescente do R.E.M. e do U2, duas bandas que começaram no circuito pós-punk, deu esperança e coragem a outras bandas underground. O R.E.M., que já havia levado bandas como The Replacements e The Minutemen em turnê, garantiu sua classificação no primeiro lugar do US Gold em 1986, quando *Life's Rich Pageant* ultrapassou a marca das quinhentas mil cópias vendidas. Apesar de esse nível de aceitação popular ter continuado sendo um sonho até para os jovens punks mais ambiciosos, essas conquistas não passaram despercebidas na comunidade underground, como Greg Ginn disse ao jornalista Michael Azerrad em seu texto muito comentado, “Our band could be your life” (“Nossa banda poderia ser a sua vida”).

“[As bandas] começaram com a ambição de que se estivessem em turnê e pudessem fazer isso, seria bacana”, disse Ginn. “O R.E.M. entrou nessa e pensaram: ‘Caramba, podemos fazer disso uma carreira’. Foi uma mudança drástica.”

Suspeitando que essa mentalidade estivesse influenciando sua própria banda, em agosto de 1986, Ginn desfez o Black Flag. Quatro meses depois, após o lançamento do disco *Bedtime for Democracy*, Jello Biafra também deu um tempo no Dead Kennedys. A era hardcore norte-americana estava terminada: a era do “rock alternativo” estava nascendo.

“Quando começamos a fazer muito sucesso, meio que estragamos o cenário para todo mundo”, afirma o guitarrista do R.E.M., Peter Buck. “Todo mundo conseguiu assinar com grandes gravadoras e não tenho certeza de que isso tenha sido bom. Tivemos sorte e fomos relativamente bem-sucedidos em meados dos anos 1980, mas todos os meus grupos favoritos — Hüsker Dü, The Replacements e centenas de outros — iam para as cidades e tocavam para cerca de oitenta pessoas, talvez. Em 1984, consegui um show para o The Replacements em um clube em Athens

[Geórgia] e eu mesmo arrastei todas as pessoas para o show daquela noite: havia vinte e duas pessoas ali. Era totalmente desconhecido. E era divertido. Eram os anos de Reagan e ali estávamos nós, caras esquisitos, de cabelos tingidos e tocando músicas que não tocavam nas rádios. Era como se estivéssemos contra o mundo.”

“E então veio uma época, de cerca de um ano, na qual eu tinha de pedir desculpas sempre que ligava o rádio, porque nas rádios das faculdades só tocavam R.E.M. sem as coisas boas. E então, um ano depois da gente, todo mundo tocava como o The Replacements. E depois todo mundo tocava como o Hüsker Dü. E depois como o Sonic Youth... Talvez o ideal para nós fosse que não tivéssemos feito tanto sucesso.”

Mark Lanegan, na época líder dos roqueiros malucos contratados da SST, o Screaming Trees, que mais tarde foi parceiro de Dave Grohl no Queens of the Stone Age, reconheceu também a crescente influência do R.E.M. e do U2 na cena musical underground de meados dos anos 1980.

“Eu me lembro de que saíamos nas turnês da SST, conhecidas por serem longas, e íamos a todos os lugares, incansavelmente”, lembrou ele em 2002. “E em todos os lugares, tentávamos adivinhar se a [outra] banda [apresentando-se] naquele dia teria o mesmo som do R.E.M. ou do U2 — inevitavelmente, tinha o som de um dos dois.”

“Quando descobrimos o U2, eles estavam na época pré-*Boy*”, afirma Brian Baker, “e aquela era uma banda com letras fortes e som forte, na nossa opinião, naquele tempo. Para nós, eles eram como Stiff Little Fingers ou The Undertones, mas um pouco mais astutos. Eles foram um bom exemplo do que eu achava que era a ética punk dirigindo-se para as massas”.

“Minha banda Dag Nasty existiu de 1985 a 1988 e, naquele momento, muitas coisas tinham mudado. O clima certamente era diferente. O punk rock não era mais tão ameaçador como antes, ele havia se tornado muito mais compreendido e menos temido, e isso fazia com que houvesse muito mais locais onde tocar e as pessoas se dispunham a tocar nossa música nas rádios universitárias. Naquele período, as bandas estavam tentando se conectar de modo mais amplo.”

Foi com esse pano de fundo que o Scream saiu da Dischord em 1987 e assinou com um selo de reggae de DC, o RAS (Real Authentic Sound of Reggae). Fundado em 1979 pelo DJ da WHFS, Doctor Dread (também

conhecido como Gary Himelfarb), o selo queria expandir-se no cenário do rock, e Himelfarb viu o forte e intenso Scream como a primeira banda que não tocava reggae ideal para entrar em sua lista. Na entrevista que deram a Elizabeth Greene, da *maximumrocknroll*, a banda mostrou-se totalmente animada com o novo começo.

“Vai ser um novo começo para o Scream”, disse Skeeter Thompson. “A Dischord está muito limitada em termos do que podem fazer... não limitados, exatamente, eles simplesmente não têm pessoal suficiente, creio eu. Eles não estão muito interessados em produzir mais de dez mil cópias de um disco. Agora, acho que o Scream está pronto para divulgar sua música ao máximo.”

“Temos enviado fitas há muito tempo, tentando fazer com que as gravadoras se interessem por nós”, admitiu Pete Stahl. “Por um motivo ou outro, isso nunca aconteceu, e a RAS foi a primeira que apareceu. A RAS gosta muito de nós e curte o que estamos dizendo; quer nos ajudar a divulgar nossa música e ganhar uma grana ao mesmo tempo.”

“Ian [MacKaye] sabia que tínhamos o sonho de ganhar a vida como músicos e ele foi muito bacana e incentivador”, Stahl disse em 2010. “Ele disse: ‘Vocês devem pagar para ver aonde isso vai dar. De qualquer forma, as portas estão abertas para vocês aqui’. Então tentamos. Não deu muito certo.”



No outono de 1987, o Scream agendou uma grande turnê pelos Estados Unidos para divulgar o material que seria lançado no primeiro disco pela RAS, *No More Censorship*. Para o baterista poder entrar na van, precisou da permissão da mãe para abandonar a escola. Para sua surpresa, a mãe concordou sem hesitar.

“Eu disse: ‘Aleluia! Pode ir’”, lembrou Virginia Grohl em 2008. “Porque, dentre todas as coisas que ele fez brilhantemente na vida, a escola não era uma delas.”

“Naquela época, ela já me conhecia bem o suficiente para saber que eu estaria melhor seguindo o meu sonho”, diria Dave anos depois. “Todos os pais querem que os filhos se deem bem na escola. Mas para que eu ficaria

na escola aprendendo coisas que eu não usaria depois, se podia fazer algo de que realmente gostava com todas as minhas forças: a música?”

Enquanto se preparava para sair de casa para sua primeira turnê, Grohl recebeu um telefonema do velho amigo e mentor de punk rock, Tracey Bradford. Mas, em vez de incentivar as atitudes de Dave em busca de seus sonhos na música, Bradford tentou, desesperadamente, fazer o adolescente pensar melhor.

“Voltei da escola certo dia”, lembra Bradford, “e minha mãe disse: ‘O Dave entrou para uma banda chamada Scream e vai abandonar a escola para sair em turnê’. E então eu telefonei para ele e disse: ‘Meu Deus, Dave, não largue a escola. Veja todas essas bandas que vivem em vans’. David não tinha uma vida glamorosa, mas com os estudos, você consegue um emprego para comer e comprar uma casa. Eu disse: ‘Sua mãe é professora, acha que vai ser bom para você sair da escola sem concluir os estudos? Você é esperto, não é burro, e pode ser um ótimo músico e ainda assim não ter nada’. Eu convivia com alguns músicos ótimos, muito talentosos, e ali estava aquele cara dizendo: ‘Quero ser um astro do rock! E vou ser’. E eu respondi: ‘Ai, meu Deus, por favor, pelo menos garanta algo que possa fazer se não der certo’. Mas ele disse: ‘Não, esta é a minha grande chance’”.

“Como eu ainda estava no ensino médio, não conseguia me imaginar saindo dos bairros residenciais de Virginia”, lembra Grohl. “Por isso, eu me lembro de sempre ter ficado fascinado pelas turnês em vans. Sempre que eu ia a um show, adorava ver a banda guardando suas coisas na van, porque eu imaginava que era como viajar em uma casa na árvore. As vans de turnês representavam a liberdade para mim. Então, entrar em uma pela primeira vez foi como começar uma grande aventura.”

O itinerário do Scream no outono de 1987 os levou por todo o centro-oeste norte-americano, até o Canadá e pela Costa do Pacífico. Eles pararam em lugares como a Johns Hopkins University, em Baltimore, o Community World Theatre, em Tacoma, Washington (onde o Scream foi ajudado pelos punks da região, a banda Diddy Squat, da qual fazia parte Nate Mendel, futuro parceiro do Foo Fighters), e o Speedway Café, em Salt Lake City, onde o quinteto tocou como apoio do Circle Jerks, de Keith Morris. Acompanhado de seu amigo Jimmy Swanson, que estava na van como *roadie* do Scream, Grohl lembra a experiência toda como algo incrível.

Todos os dias aconteciam coisas novas. Em Chicago, Grohl teve a primeira experiência com uma fã (“uma loira do heavy metal. Foi ruim, não foi bom, nada sensual”); em Denver, ele usou tanto cogumelo que mal conseguiu fazer o show. A sensação de liberdade era inebriante.

“Eu escrevia em diários”, lembra Grohl. “Pô, era legal. Todos os dias eu escrevia alguma coisa em meu diário, com diagramas, desenhos e rascunhos dos lugares. Eram coisas mal escritas, com certeza, mas totalmente reais. Eu os relia de vez em quando e quando eu estava bem doido, relia e ria.”

“Eu tinha dezoito anos e fazia exatamente o que queria. Com sete dólares por dia, viajei a lugares que nunca sonhei que conheceria. E tudo por causa da música. Era demais a sensação de atravessar o país dentro de uma van com mais cinco caras, parando em todas as cidades para tocar, dormir na casa dos outros e ver o sol nascer no deserto enquanto eu dirigia. Sem dúvida, aquilo era o meu mundo.”

“Dave se sentiu à vontade com aquele estilo de vida desde o primeiro dia”, afirma Franz Stahl. “E ele tinha personalidade para estar ali. Era um moleque hiperativo, que não parava quieto; sempre parecia que ele havia acabado de beber quatro Coca-colas. Desde o começo, pensei: ‘Esse moleque é um astro’. Soube muito tempo antes, senti. Talvez tenha sido por isso que eu queria que ele ficasse na banda. Foi por causa da maneira como ele tocava, no início, mas eu via mais do que aquilo e percebi que aquele cara chegaria a algum lugar.”

Quando perguntei qual foi a lembrança mais forte daquela primeira turnê, Grohl disse que gosta de lembrar um incidente que quase pôs fim a sua carreira antes mesmo de começar. Ele e Swanson eram responsáveis por dirigir a van Dodge Ram, do *Scream*, à noite: infelizmente para seus novos colegas de banda, que dormiam no fundo da van, a dupla irresponsável estava bem mais interessada em testar um novo item de equipamentos para fumar maconha, o chamado Easy Rider Aqua Pipe. Quando a van ficou tomada pela fumaça, os dois adolescentes maconheiros tiveram um ataque de riso e perderam o controle do veículo.

“Nós dois ríamos histericamente porque não estávamos conseguindo ver um ao outro”, lembrou Grohl. “Eu me lembro de ter olhado para a cara do Jimmy porque ele estava olhando para a minha com os olhos vermelhos e, de repente, a van começou a chacoalhar porque estávamos fora da

estrada, a cerca de cento e dez quilômetros por hora! Todo mundo acordou, saiu dos sacos de dormir e viu aquela nuvem de fumaça. Não pudemos mais dirigir.”

Cerca de dois meses depois de o Scream sair em turnê no outono de 1987, Peter Stahl deixou Dave Grohl no número 5516 da Kathleen Place. Enquanto Grohl saía da van, Stahl perguntou se ele tinha passaporte. Grohl não entendeu e Stahl explicou que o Scream partiria em turnê pela Europa em fevereiro. Quando a van do Scream saiu da frente da casa de sua mãe, Dave, então com dezoito anos, ainda estava parado e boquiaberto.



O Scream fez uma turnê pela Europa pela primeira vez em 1985, tornando-se a primeira banda de hardcore da Costa Leste a fazer isso. Os punk rockers europeus nem sempre aceitavam com normalidade a presença de bandas norte-americanas em seu território — quando o Black Flag fez a estreia do disco *Damaged* no Reino Unido, em dezembro de 1981, foram recebidos com cuspes, agressões contra norte-americanos e violência por parte dos *skinheads* em todos os shows — mas o charme e a simpatia dos garotos de Virginia ganhavam o público em todos os lugares.

“Foi incrível”, afirma Pete Stahl. “As pessoas pareciam ter mais liberdade na Europa para criar pequenos *pockets* de música, arte e cinema, e sempre havia pessoas nessas comunidades que nos apoiavam.”

O Scream tocou em clubes e em centros de jovens, ligados a grupos anarquistas pela maconha e pela sidra, e falavam sobre punk, política e filosofia com fãs que tinham atravessado fronteiras entre países só para ver seus shows. Quando retornaram ao continente em fevereiro de 1988 (como quarteto, pois “Harley” Davidson havia deixado a banda no fim da turnê do outono norte-americano, em 1987), já tinham fãs fervorosos e apaixonados em todas as cidades — e um baterista que não conseguia acreditar que aquela realidade alternativa existia.

“A viagem toda foi uma experiência reveladora”, lembra Grohl. “Viajávamos de Washington DC em uma companhia aérea holandesa chamada Martin Air — eles tinham passagens que era possível reservar, de modo que um voo de DC a Amsterdã custava cento e dez dólares —, então tínhamos dinheiro para ir, mas nunca tínhamos dinheiro para voltar. Então,

tínhamos de fazer shows até termos dinheiro suficiente para voltar para casa. E a gente fazia shows pra caralho. Seguíamos em turnê por três meses seguidos e estávamos sempre duros, o tempo todo.”

“Ao saírem em turnê pelos Estados Unidos no começo dos anos 1980, as bandas não tinham ideia do que esperar, era como se estivessem no Velho Oeste. Mas depois que a network foi estabelecida em meados dos anos 1980, ficou um pouco mais fácil: nunca foi *fácil*, mas talvez você já tivesse passado por aquilo e talvez tivesse um lugar ao qual recorrer, por isso não foi um tiro no escuro todas as vezes. Mas na Europa era muito diferente. Na Europa, chegávamos ao local do show e os caras ainda estavam montando o palco, ou havia alguém no fundo unindo uns fios para roubar energia para a gente poder tocar. Ou então aparecíamos para um show e víamos colchões incendiados em algum protesto que estivesse acontecendo. Ou havia conflitos nos quais intrusos jogavam garrafas e vidro nos *skinheads* que estavam tentando retirá-los do prédio... coisas assim. Coisas malucas.”

“Ao irmos para a Europa pela primeira vez, eu não fazia ideia do que era uma ocupação. Pousamos em Amsterdã — o que foi ótimo para mim, porque eu estava no auge da minha vida de maconheiro, minha fase de fumeiro — e todo mundo com quem trabalhávamos vivia em locais ocupados. Nossa agente, Hedi, vivia em um prédio que era um dos mais lindos que eu já tinha visto na vida, por isso era difícil para eu entender as ocupações. Eu pensava: se um prédio não está sendo usado e você cuida dele, você pode viver ali. Como isso pode estar acontecendo? Mas assim como a rede que era o cenário hardcore nos Estados Unidos unia as pessoas, a mesma coisa acontecia na Europa. Conheci caras de todas as partes do mundo em agrupamentos na Itália, na Espanha e na Alemanha e todos eles adoravam ver as bandas norte-americanas: a Europa tinha ótimas bandas, bandas de hardcore incríveis, mas havia pessoas que queriam nos ver porque sonhavam em ir para os Estados Unidos: queriam ver o deserto, conhecer Nova York ou Los Angeles. Isso mudou, com o tempo a coisa ficou meio foda-se o seu deserto, e fodam-se Nova York e Los Angeles, mas no passado estávamos cantando com o resto do mundo sobre como o nosso país era maluco. Foi uma época incrível.”

“O *Scream* fez muitos amigos na Europa”, afirma Ian MacKaye, que fez a turnê pelo continente pela primeira vez com a banda Fugazi. “Eles

trabalhavam muito e eram adorados, bem recebidos e respeitados. Eles conheciam pessoas boas depois do show, e a fama de caras bacanas se espalhou, assim como a de boa banda. Na primeira turnê europeia do Fugazi, fizemos cerca de setenta e oito shows em três meses e nem sempre ficávamos para a festa depois — tínhamos de enfrentar uma viagem de oito horas, por isso queríamos cair na estrada logo para podermos destruir outro clube na noite seguinte —, mas o Scream sempre ficava para a festa e ganhou a afeição de muitas pessoas.”

Lee Dorrian conheceu o Scream em uma festa no décimo sexto andar de um prédio do conselho de Coventry em 1985. Na época, ele era um garoto de dezessete anos que promovia o punk, mas mais tarde se tornou líder da banda influente de *grindcore* chamada Napalm Death e atualmente é o vocalista da britânica Cathedral e proprietário de um selo de metal importante, o Rise Above. Dorrian lembra que a banda era “totalmente largada”, mas boa gente, com caras agradáveis e simpáticos.

“Pete Stahl era um cara muito bacana”, relembra ele. “Fui ver o Scream algumas vezes e me lembro de um dos shows no Hummingbird, em Birmingham, que acredito ter sido o último show da turnê, e ele citou uma lista de cerca de cinquenta pessoas que havia conhecido na estrada, e se lembrava do nome de todos. Aquilo me impressionou.”

“Quando eles voltaram para a Inglaterra, em 1988, eu os hospedei em um lugar chamado The Inn Hotel em Coventry. Eles não tinham onde ficar e eu tinha um apartamento em Hillfields, Coventry, no número 52 da Hillfields House, então eles foram para lá. Havia buracos na janela e portas feitas por uma banda holandesa que havia ficado ali uma semana antes, e precisei ir a um assentamento na outra rua para conseguir uns móveis. Mas eles estavam felizes por terem um abrigo. Dave era muito simpático. Eu me lembro de que minha namorada na época tinha um logo enorme do Jimmy Page na parte de trás da jaqueta e Dave estava no fundo da van e perguntou: ‘Alguém aqui gosta do Led Zeppelin?’, e ela ficou toda animada e respondeu: ‘Eu, eu!’. É claro que ele estava só brincando, fingindo não ter visto. Ele conhecia muito sobre música também. A Napalm havia acabado de gravar uma música para John Peel [excelente DJ de punk já falecido] e Dave queria escutar, então eu toquei. Eles ficaram malucos, acharam o máximo. Acho que Dave e eu passamos o resto da noite falando sobre Sabbath, Celtic Frost e Voivod.”

De volta a Amsterdã, depois de shows na Inglaterra com Concrete Sox e Subhumans, o show do Scream de 28 de março foi transmitido ao vivo na rádio holandesa. Lançado naquele mesmo ano pela Konkurrel Records como *Live! At Van Hall Amsterdam*, a gravação é uma excelente amostra da banda confiante e incrível em seu auge. “Não me pergunte por que eles querem uma banda norte-americana no rádio sendo que há tantas bandas europeias ótimas”, disse Pete Stahl depois de começar com “Who Knows? Who Cares?”, mas o show incendiário de quarenta minutos que vem depois demonstra por que o Scream estava gerando tanto falatório no continente: o solo frenético de bateria de Grohl em “Feel Like That” por si só justificava o preço do ingresso.

Antes de sair de Amsterdã, Grohl decidiu comemorar sua primeira visita à Europa tatuando o logo de três círculos de John Bonham, do *Led Zeppelin IV*, em seu ombro direito; ele havia tentado fazer o símbolo em si mesmo quando tinha dezesseis anos, mas ficou desapontado com o resultado final, admitindo posteriormente que “parecia que alguém tinha me queimado com um cigarro, pô”. Mas, ironicamente, seria a descoberta de outro baterista de toque pesado, Dale Crover, do Melvins, que deixaria a maior marca em Dave em Amsterdã. E apesar de ele não saber na época, aquela descoberta acabaria sendo um dos acontecimentos mais importantes da vida de Dave Grohl.

“Estávamos matando tempo entre um show e outro, na casa de uns amigos, fumando maconha e não fazendo mais nada”, lembrou ele, em 2004. “Eu estava tocando a coleção inteira de discos de um cara, cada um deles. Quando cheguei ao disco *Gluey Porch Treatments*, do Melvins, pensei: ‘Este é mais um disco de hardcore’. Mas quando comecei a ouvir, fiquei maluco. Foi naquele momento em que me apaixonei pela estética fúnebre. As músicas eram tão lentas que não dava para saber como a banda mantinha o tempo. Entre cada batida, havia o espaço de dez a quinze segundos. Eu nunca havia ouvido algo tão pesado antes, e o fato de eles serem adolescentes de Aberdeen, Washington, tocando músicas mais pesadas do que o Black Sabbath ou qualquer disco de metal que eu já tinha visto, era inacreditável.”

Aclamados pelo respeitado Trouser Press Guide como “senhores inimitáveis do magma lento”, a banda Melvins lida com músicas opressivas que lembram o som da terra engasgando lentamente com o

próprio vômito. Liderada por Buzz “King Buzzo” Osbourne, um selvagem alimentando-se com doses cavalares de Black Sabbath, Black Flag, Flipper, Kiss e Motörhead, a banda era lenda máxima na cena rock underground do nordeste do Pacífico e uma enorme influência para o Nirvana. Para Dave Grohl, a mistura pesada de punk e metal dava outro sentido ao abuso aural.

“Sempre pensei conhecer a definição de pesado”, admitiu Grohl em 2001, “mas ouvir *Gluey Porch Treatments* transformou minha percepção musical”.



O Melvins não foi a única banda que redefiniu as fronteiras do rock underground nos Estados Unidos no final dos anos 1980. À medida que o sonho norte-americano do hardcore azedava e o idealismo do cenário cedia espaço para a amargura, o cinismo e os conflitos internos, uma nova raça de nihilistas barulhentos e provocadores surgia: os melhores entre eles eram o Big Black, de Steve Albini, os texanos Butthole Surfers e Scratch Acid, Pussy Galore, de Washington DC, Killdozer, de Wisconsin, Cows, de Minneapolis, e os nova-iorquinos do Sonic Youth. Influenciados por bandas pós-punk e “no wave”, como The Birthday Party, Suicide, Killing Joke, Swans e Public Image Ltd, esses artistas dissolutos se uniram na busca para derrubar a ortodoxia do hardcore e desafiar a mentalidade punk com volume alto, ideias conflitantes e comportamento exagerado. Uma *raison d'être* comum para essas bandas era provocar, irritar e inflamar pontos sensíveis, a ponto de até mesmo o público mais punk e sábio querer agredi-las fisicamente. Nessa missão, eles se mostraram muito bem-sucedidos.

O fato de esse cenário emergente ser informado, mas não estar preso, pelo movimento hardcore talvez seja mais bem ilustrado pelas primeiras gravações feitas pelo Pussy Galore, uma banda desajustada, irada e barulhenta liderada pelo futuro líder do Blues Explosion, Jon Spencer. Apesar de no encarte do EP de estreia do Pussy Galore, *Feel Good About Your Body*, constar a dedicatória “Obrigado a Ian e Jeff” (os donos da Dischord, MacKaye e Nelson, os havia ajudado a guiar a banda para a formação do seu próprio selo, o Shove Records), o vinil de dentro imitava a justiça do cenário hardcore: a música “HC Rebellion” mostrava a baixista

Julia Cafritz lendo as letras impressas na edição de setembro de 1985 da *maximumrocknroll* como se ali estivessem as respostas para todos os grandes mistérios da vida. Aquela determinação de ofender a comunidade punk em sua cidade natal ficou ainda mais evidente no EP seguinte da banda, *Groovy Hate Fuck*, lançado em junho de 1986. Entre barulhos tão fortes quanto seus nomes desagradáveis — “Cunt Tease”, “Teen Pussy Power”, “Kill Yourself”, “Asshole” —, *Groovy Hate Fuck* tinha uma música muito ofensiva chamada “You Look Like a Jew”, que relacionava o uniforme punk de DC de cabeças raspadas e roupas de brechó com a “moda” dos campos de concentração e celebrava a “*fumaça saindo da Dischord House*”. É difícil imaginar uma maneira pior para o Pussy Galore destruir laços.

Os dois EPs do Pussy Galore foram gravados no estúdio Laundry Room de Barrett Jones. Jones sabia que aquelas sessões seriam totalmente diferentes de qualquer coisa que ele tivesse visto no momento em que Spencer e Cafritz chamaram de “instrumentos” uma motosserra enferrujada, martelos, latas de óleo e diversas folhas de vidro. O produtor se lembra de Spencer incentivando-o a deixar as gravações muito distorcidas e esquisitas — “Ele dizia: ‘O som está bom demais, deixe-o pior’” — e de seus colegas de casa ficarem horrorizados ao verem os caras vestidos com roupas de couro que estavam na casa fazendo barulhos ensurdecedores com as guitarras, com percussão agressiva e gritando obscenidades em suas letras. Quando Jones mostrou as fitas do Pussy Galore a Dave Grohl e Reuben Radding, seus amigos concluíram que as gravações só podiam ser piadas. Jon Spencer, sem dúvida, adorou.

Os críticos de música ficaram enojados e ao mesmo tempo fascinados com aquela nova estética do punk e suas canções de ódio, percebendo uma profunda essência moral oculta sob camadas de reações, nojo e revolta. Ao criticar o álbum de estreia do Big Black, *Atomizer*, a dissecação forense de Steve Albini dos desejos feios enterrados sob a superfície da Agradável América de Ronald Reagan, Robert Christgau disse: “Ainda que eles não queiram que saibamos, esses idiotas são sensíveis — eles são levados a fazer essa coisa horrível pelas coisas horríveis do mundo”. Escrevendo no *Village Voice*, Christgau também cunhou o termo *pig-fuck* para descrever o movimento mal associado ao rock: talvez não surpreenda que esse termo genérico não tenha conseguido passar para a crítica da música popular, mas

é uma palavra desagradável que evoca a natureza violenta, perversa e conhecidamente odiosa da música em questão. Como uma visão geral do cenário, a compilação *God's Favourite Dog*, de Touch and Grohl, de 1986, com Big Black, Butthole Surfers, Killdozer, Scratch Acid, Happy Flowers (uma dupla de Virginia com nomes horrorosos: Mr. Horribly Scarred Infant e Mr. Anus) e Hose (com Rick Rubin na guitarra) é essencial: ouvir uma vez a desconstrução impetuosa de “Sweet Home Alabama” de Lynyrd Skynyrd deveria, rapidamente, determinar sua tolerância pela estética *pig-fuck*.

No verão de 1986, Steve Albini e Scratch Acid participaram de outro álbum de compilação culturalmente importante. O *Sub Pop 100* foi o primeiro lançamento de vinil de um selo novo de Seattle de propriedade do escritor de fanzine da região e DJ, Bruce Pavitt. Apresentando vários sons underground intensos, desde punk a *dance* industrial, a compilação também apresentava as bandas favoritas de Dave, como Naked Raygun, os roqueiros de garagem de Portland do Wipers, Sonic Youth e os punks de Seattle, U-Men. Apesar de a contribuição de Steve Albini ter sido apenas uma breve introdução falada, ela estabeleceu o tom para a grande algazarra que aconteceu em seguida. “*The spoken word is weak*” (“A palavra dita é fraca”), ele dizia com seriedade em um fundo lamurioso. “*Scream, motherfuckers, scream!*” (“Gritem, desgraçados, gritem!”).

O que Albini dizia claramente tocou o Pavitt, de Chicago: apesar de uma mensagem no encarte do álbum dedicar o *Sub Pop 100* “a K-Tel com amor”, o verso do disco trazia a cômica frase: “SUB POP: o novo: o grande: de Deus: uma empresa multinacional poderosa com sede no Nordeste do Pacífico”. No mínimo, demonstrava que o mais novo selo *indie* dos Estados Unidos tinha ousadia e estilo.

Pavitt começou o fanzine *Subterranean Pop* em 1980 enquanto estudava para se formar na Evergreen State College em Olympia, Washington. Ele decidiu que seu fanzine se concentraria no cenário *indie* norte-americano e que daria atenção aos artistas de sua região. A quinta edição do fanzine, na época chamado *Sub Pop*, trazia uma fita de vinte e uma faixas com artistas como Neo Boys, de Portland, Jad Fair, de Michigan, The Embarrassment, de Wichita, e Steve Fisk, de Seattle: ao ser bem recebida, Pavitt incluiu uma compilação de vinte bandas na edição de número sete. Ele descreveu

aquelas fitas como “mapas de áudio para as localidades mais afastadas dos Estados Unidos”.

Enquanto promovia o *Sub Pop 100*, Pavitt foi entrevistado na rádio KCMU, da University of Washington, por Jonathan Poneman, um promotor e DJ nascido em Toledo, Ohio. Os dois tinham um amigo em comum, Kim Thayil, estudante de filosofia da UW que na época tocava guitarra em uma banda chamada Soundgarden; foi Thayil quem sugeriu que os dois fãs de música poderiam pensar em trabalhar juntos. Animados com o desafio de começar um novo selo, os dois concordaram. Como Pavitt já estava usando o nome Sub Pop para seu programa na KCMU e para a sua coluna semanal no jornal de música de Seattle, o *The Rocket*, fazia sentido mantê-lo na nova empreitada.

A atitude animada de Pavitt e Poneman se devia à vontade de manter a mentalidade do cenário musical que eles decidiram documentar. Desde o começo dos anos 1960, a comunidade musical do Nordeste do Pacífico foi motivada por uma ideia única e simples (mais tarde protegida por direitos autorais como slogan por uma das empresas mais bem conhecidas da região): *Just Do It*. De bandas de rock/pop, como Paul Revere e Raiders, passando pelos roqueiros de garagem do Kingsmen e proto-punks, como Wailers e Sonics, a energia, a atitude e a alma eram maiores do que a habilidade técnica para os músicos da região: não foi coincidência o fato de o guitarrista nascido em Seattle, Jimi Hendrix, ter tido de fazer uma viagem internacional à Europa para que sua genialidade fosse reconhecida. Mas o espírito aventureiro e desconjuntado ajudou a propagar um dos cenários mais fecundos, experimentais e viscerais do país.

“No ensino médio, eu tinha uma guitarra, mas não conseguia tocar muito bem”, afirma o veterano do cenário musical de Seattle e guitarrista do Pearl Jam, Stone Gossard. “Um dia eu estava conversando com meu amigo Steve Turner e ele disse: ‘Não aprenda a tocar guitarra, arrume uma banda! Não aprenda, apenas faça! Ser uma banda de rock de garagem é a melhor coisa!’ Nunca na minha vida punk havia ouvido alguém falar daquele jeito, foi a coisa mais libertadora para mim. Pensei comigo: ‘Não preciso fazer aulas? Graças a Deus!’.”

Em 1984, Gossard se uniu ao Green River, uma banda de punk/metal que Turner havia formado com seu melhor amigo obcecado por música, Mark Arm. A banda recebeu esse nome por causa do Green River Killer, um

assassino em série responsável pelo assassinato de pelo menos cinquenta mulheres no estado de Washington no início dos anos 1980; a banda era influenciada por Black Sabbath, Black Flag, The Stooges, The Sonics, Blue Cheer e Aerosmith: assim como o Dain Bramage, de Dave Grohl, do outro lado do país, eles pretendiam dar aos clichês clássicos do rock um estilo barulhento e punk. Essa mesma atitude motivou outras bandas da região. O Malfunkshun, liderado pelo carismático Andrew ‘L’Andrew the Love-Child’ Wood, misturava a atitude teatral do Kiss e do T-Rex com a agressão de “rua” do Discharge. O Soundgarden, liderado por Chris Cornell, colega de quarto de Wood, foi formado para tocar “as músicas do Black Sabbath sem as partes ruins”, de acordo com o guitarrista Thayil. O Skin Yard ficava no meio do caminho entre The Doors e Led Zeppelin. E a banda Melvins mostrava a todos que tocar lenta e vagarosamente era uma maneira eficiente de antagonizar, irritar e abalar os fãs casuais do rock ‘n’ roll que iam para bares, como o Central Tavern e o Ditto Tavern, esperando pela trilha sonora da noite, com covers de “Stairway to Heaven” e “Freebird”.

Mark Arm certa vez atribuiu o som do nordeste do Pacífico ao isolamento e à endogamia.² A isso, ele poderia ter acrescentado intemperança, irascibilidade e irreverência. Como Liverpool, Belfast, Glasgow, Nova York e outras cidades portuárias, os homens de Seattle são fortes, de temperamento difícil e de atitudes inadequadas. A trilha sonora da cidade sempre seria pesada, densa e destemida.

“As coisas ainda são essencialmente selvagens lá em cima”, disse Poneman, certa vez. “Tem atraído um monte de malucos. Há muitos tipos resistentes, que fazem as coisas acontecerem, que sobrevivem e lutam. Além disso, as pessoas que vivem no meio do nada gostam de festas porque não há mais nada a fazer, e é por isso que a música local costuma ser barulhenta.”

No verão de 1985, o baixista do Skin Yard, Daniel House, teve a iniciativa de documentar a mais nova comunidade musical de Seattle, coletando faixas de Green River, Malfunkshun, Soundgarden, Melvins, the U-Men e de sua própria banda para lançar em um álbum de compilação chamado *Deep Six* pelo selo C/Z Record. Agora o disco parece uma coleção desigual e malfeita de *stomp-rock* do Sasquatch, mas na época era prova de que algo estava acontecendo nas áreas mais desconhecidas.

Também foi uma grande inspiração para Poneman e Pavitt quando eles criaram a gravadora independente Sub Pop.

Até certo ponto, a Sub Pop teve vantagens em relação a outros empreendimentos iniciantes. Pavitt e Poneman já estavam na comunidade underground como resultado de seu trabalho na mídia, no rádio e de divulgação, e eles tinham plataformas prontas de mídia a partir da qual criaram a nova empreitada. Mas eles também foram astutos o bastante para reconhecer algo que os proprietários de selos mais simples do hardcore norte-americano nunca reconheceriam explicitamente — que a indústria da música underground ainda era, em sua essência, parte dos negócios de entretenimento, e que no showbiz, a embalagem, a promoção e a percepção são tão importantes quanto o produto. Quando Pavitt trabalhou na loja de discos Bombshelter, de Seattle, percebeu que os fãs de música inglesa pagavam preços exorbitantes de importação por qualquer coisa que fosse lançada pelos selos 4AD, Postcard ou Factory Records, pois esses selos haviam desenvolvido uma identidade icônica que ultrapassava o apelo de artistas individuais. Ele se perguntou como seu selo novato poderia criar uma estética semelhante.

A resposta foi dada a ele na primavera de 1987, enquanto visitava amigos na Room Nine House, uma propriedade alugada dividida por membros da banda de rock psicodélico chamada Room Nine, pelo baterista Dan Peters, pelo aluno de fotografia da UW, Charles Peterson, e um elenco em constante mudança de pessoas do cenário de Seattle. Fã de rock, Charles Peterson vinha documentando shows ao vivo em Seattle desde o início dos anos 1980: suas imagens sem filtro, iluminadas, e mensagens borradas em preto e branco berravam vitalidade e energia, levando o espectador para dentro da pista. Fotos de apresentações de Green River, Malfunkshun e Soundgarden ficavam espalhadas pela Room Nine House, cheirando a suor e álcool, testosterona e adrenalina. Ao vê-los pela primeira vez, Pavitt percebeu uma identidade visual para seu selo novato.

“Olhei para aquelas fotos e imediatamente percebi que ele estava pegando a energia dos grupos, e combinar aquelas imagens com a música daria certo”, disse ele a Pitchfork.com, em 2008. “Todo selo precisa de um motivo visual para estabelecer[-se] e aquelas fotos ajudariam a fazer isso. Aquelas imagens me inspiraram a concentrar-me em tentar lançar discos dos grupos de Seattle.”

O primeiro lançamento de artista solo da Sub Pop foi o EP *Dry as a Bone*, de Green River: em seguida, veio a música de Soundgarden, Blood Circus, Swallow, Fluid e Mudhoney (um meio pós-Green River para Mark Arm, Steve Turner e os amigos Matt Lukin e Dan Peters). Os lançamentos tinham um look definido e uniforme: cada um deles tinha uma tarja preta em cima com o nome da banda escrito em letras de forma, seguido pelo nome do lançamento, em fonte Sans-serif. Charles Peterson fez as imagens de capa. O texto era mínimo: geralmente, Peterson e o produtor Jack Endino recebiam os créditos. A ideia, como Pavitt explicou na biografia oficial da Sub Pop, era “criar uma ligação visceral com os discos e dar uma ‘sensação de mistério’”.

“Não demos ênfase apenas ao design”, Pavitt disse à *NME* em 1992, “mas à consistência do design, *à la* Postcard ou Blue Note. Essa foi a chave. Se eles gostassem dos discos do Mudhoney, houvesse agitação acerca do Mudhoney e depois outro disco que saísse e fosse parecido, então as pessoas automaticamente o escolheriam. É o truque mais velho que existe”.

O lançamento de “Touch Me, I’m Sick”, single do Mudhoney, criou uma agitação verdadeira acerca do selo, nacional e internacionalmente. Lançado em agosto de 1988, “Touch Me, I’m Sick” continua sendo um *dos grandes* hinos punk, um glorioso grito de insatisfação e raiva fortalecido por guitarras do tipo encontro-entre-Stooges-e-The-Sonics e uma bateria do caramba que ameaça desabar a qualquer momento. Duas décadas depois, permanece ao lado da versão de “Louie Louie”, do The Kingsmen, como uma definição eterna do rock de Seattle.

Apesar de toda a comoção e atenção geradas pelo *Touch Me, I’m Sick* no underground, no fim de 1988, a Sub Pop estava ficando sem dinheiro. Em uma aposta de última hora para construir seu perfil industrial, em fevereiro de 1989, Pavitt e Poneman pagaram para que o jornalista da *Melody Maker*, Everett True, visitasse Seattle para descrever a cena. Os dois sabiam que em sua busca incessante para descobrir o próximo “Grandão” da música, as revistas semanais de música no Reino Unido se entregavam à hipérbole e seus jornalistas raramente permitiam que os fatos atrapalhassem uma grande história. Isso combinava bem com as estratégias de marketing da Sub Pop. E com Everett True eles tiveram sorte. Sua participação interessante e atuante em 18 de março de 1989, no “Seattle:

Rock City”, fez o cenário da Sub Pop parecer o epicentro de uma nova revolução do rock.

“Antes de Seattle, eu nunca tinha sido exposto ao rock”, admitiu True, em 2006. “O punk em 1977 garantira isso. É pouco provável que eu tivesse me entusiasmado em relação a Seattle e sua música se eu, como muitos de meus colegas norte-americanos, tivesse crescido com uma dieta de Led Zeppelin e hardcore. Mas não aconteceu isso comigo, assim como não aconteceu com a maioria dos meus contemporâneos ingleses. Criados em uma cultura musical constantemente em mudança, na qual a imprensa determinava que as bandas ficavam velhas depressa demais, estávamos sempre à procura da excitação do novo. Consequentemente, pude escrever a respeito do que era essencialmente rock tradicional com muito entusiasmo. As bandas de rock da Sub Pop, tanto no espírito quanto no som, eram novas para aquele menino inglês ingênuo.”

“Ali estavam as bandas que conseguiam o que eu acreditava ser impossível: elas faziam com que o som do metal ficasse bom. Durante meados dos anos 1980, a *pop music* era contra a guitarra. A genialidade de marketing de Jon e Bruce era a mostrar o rock 'n' roll como rebelião — uma crença antiga —, permitindo que as pessoas ouvissem um rock tolo e mantivessem a credibilidade de *hipster*. Até o grunge, sempre houve um limite entre a música popular e a underground. A Sub Pop confundiu esse limite de uma vez por todas.”

True se concentrava muito nos grandes Mudhoney e Tad, da Sub Pop, uma máquina monstruosamente pesada e de *riffs* fortes liderada pelo enorme Tad Doyle. Em Seattle, ele também foi levado para ver uma das maiores esperanças da Sub Pop, o Nirvana de Aberdeen, Washington, um “trio poderoso” com o vocalista/guitarrista Kurt Cobain (como Kurt Cobain usava o nome na época), o baixista Chris (Krist) Novoselic e o baterista Chad Channing.

True havia acabado de considerar o single de estreia do Nirvana, “Love Buzz/Big Cheese”, um dos singles da semana na *Melody Maker*. Ele aclamara a banda como “a beleza encarnada” que tocava “canções de amor para os perturbados psicoticamente”.

Agora com um segundo guitarrista, Jason Everman, em sua formação, o Nirvana fez seu primeiro show como quarteto no salão HUB da University of Washington no dia 25 de fevereiro de 1989. Ao ver a banda

pessoalmente pela primeira vez, True não ficou impressionado. Em sua biografia de 2006, *Nirvana: the true story*, ele descreveu o Nirvana como “outro compêndio de barulho sem forma pelo prazer do barulho”. “Adorei aquele single”, escreveu ele, “mas o que era aquela confusão de barulho, cabelos e batidas movidas a álcool?”

No entanto, essa não foi a história que ele contou aos leitores da *Melody Maker* em março de 1988.

“Basicamente, aquilo era algo de verdade”, disse ele. “Não uma invenção de astro do rock, não uma perspectiva intelectual, não um plano para o domínio do mundo. Estamos falando de quatro caras de vinte e poucos anos da região rural de Washington que querem rock, que, se não estivessem fazendo aquilo, estariam trabalhando em um supermercado, cortando lenha, ou consertando carros. Kurt Cobain é um grande letrista, apesar de ainda ser um compositor relativamente jovem. Ele faz um riff com *intensidade*.”

As sementes de uma nova revolução do rock tinham sido plantadas.



“Pular o tubarão” é como os críticos de cultura designam o momento exato em que uma marca estabelecida ou uma empreitada criativa deixa sua premissa básica e entra em um movimento de declínio inevitável. Para o Scream, esse momento ocorre com a penúltima faixa do álbum de 1988, *No More Censorship*. “Run to the Sun” é uma música dolorosamente sincera, de rock, que nem mesmo a letra triste de Pete Stahl (“*I remember when we began/Getting together to make a band/Mixed-up teenagers, think you’re strong-minded men/We started playing to take a stand*”) conseguiu redimir. A faixa mal era reconhecida como uma canção do Scream; além disso, era um sintoma de um mal mais amplo dentro da banda na época: pela primeira vez na carreira, o Scream mais parecia um seguidor, e não um líder.

Neutralizado por um trabalho de produção simples e sem traços fortes, o *No More Censorship* não é um disco ruim... mas não chega nem perto de ser ótimo. Apesar de a faixa-título e a música “Fucked Without a Kiss”, um conto detalhado e direto a respeito de um estupro na prisão de DC, estarem entre as mais fortes da carreira do Scream, grande parte do disco é simples

e medíocre, deixando pouco da flexibilidade demonstrada em *Live! At Van Hall*. Feito para ser um disco para tirar o Scream do underground, na verdade o álbum *No More Censorship* ficou estranhamente parecido com o trabalho de uma banda sem inspiração.

“Nossa ideia de fazer esse disco de rock não deu muito certo”, admitiu Grohl, sendo bonzinho até demais.

Em 1989, menos de um ano após o lançamento de *No More Censorship*, o Scream foi dispensado pela RAS Records. O álbum havia vendido cerca de dez mil cópias, um retorno digno para uma banda underground, mas muito menos do que a banda e Gary Himelfarb esperavam: em uma comparação, o disco de Dag Nasty, de 1988, *Field Day*, havia vendido trinta mil cópias, enquanto *Candy Apple Grey*, do Hüsker Dü, estava chegando a cento e vinte mil cópias. O Scream estava correndo o risco de viver de passado.

Esse não foi o único problema enfrentado pela banda em 1989: Skeeter Thompson e as drogas que ele usava também estavam se tornando uma questão difícil. Como banda, o Scream sempre fumara muita maconha, mas conforme o compromisso deles com turnês longas aumentou, aumentou também o uso de drogas. Mais de um dos membros da banda passou da maconha a outras drogas aspiráveis. “As drogas entraram em cena mais para o fim da banda”, afirma Dave Grohl. “Havia cocaína e outras coisas envolvidas. Mas até hoje eu nunca usei cocaína, e um dos motivos para isso é porque vi como ela ferrava com a vida de todo mundo. Eu não posso tocar naquela merda, porque se fizesse isso, certamente ficaria maluco. Fui para o hospital depois de beber café, então imagine o que a merda da cocaína faria comigo! Eu não teria dentes e estaria só o pó.”

Durante uma turnê pela Europa, em 1989, Skeeter Thompson desapareceu, sem dar qualquer tipo de satisfação. Ninguém conseguiu encontrá-lo, por isso Pete Stahl promoveu o *roadie* Guy Pinhas ao posto de baixista, e o Scream cumpriu a agenda de shows sem ele. Quando retornaram para Virginia, eles encontraram Thompson esperando por eles. O baixista atribuiu sua ausência a “problemas com a namorada”: os amigos não se intrometeram mais.

“Não era totalmente incomum Skeeter desaparecer na Europa”, conta Franz Stahl. “Ele era um cara bonitão e tinha jeito com as meninas. Nos

Estados Unidos, ele era chamado de ‘preto’, mas na Europa todas as mulheres brancas se jogavam em cima dele, e ele aproveitou muito a situação, como qualquer pessoa faria. Foi meio como a síndrome de Hendrix, e ele se jogou de cabeça. Ele desaparecia por um tempo e então voltava com outras roupas, com alguma garota que havia comprado um guarda-roupa novo para ele. Mas, daquela vez, seus problemas pareciam ser mais graves e estava claro que ele precisava de espaço para organizar a vida.”

Com Thompson temporariamente incapacitado, o Scream ficou desesperado para conseguir se reerguer. O veterano punk de DC, Ben Pape, foi rapidamente chamado para a próxima viagem por terra nos Estados Unidos. Para surpresa de todos, ele também pulou do barco sem avisar, abandonando a banda no meio da turnê para entrar para o The Four Horsemen, uma nova banda de hard rock formada pelo produtor Rick Rubin, de Slayer/Beastie Boys. Imediatamente, a banda buscou o baixista J. Robbins, ex-Government Issue, para completar a turnê, mas o moral estava afundando. “Eu me diverti pra caramba com aqueles caras, e foi megadivertido tocar com o Dave”, relembra Robbins. “Mas mesmo ali dentro, eu pensava: ‘É bacana, mas esta banda não é o Scream que eu conheço’.”

“Talvez não estivéssemos totalmente satisfeitos com a banda que havíamos conseguido naquele momento, mas certamente aceitamos aquilo como a realidade”, afirma Grohl. “Por termos crescido como crescemos nos bairros residenciais de Virginia, eu tinha a impressão de que não tinha muitas oportunidades. Eu havia me entregado e aceitado a ideia de que eu viveria o resto da vida ali, fazendo as coisas que a maioria das pessoas de lá fazem: como carpintaria, que eu já tinha feito, ou trabalhar na Furniture Warehouse, o que eu já tinha feito também, ou como telhadista. Eu pensava: ‘A ideia não é simplesmente fazer as coisas de que se gosta e ser feliz?’. Por que, afinal, de quanto uma pessoa precisa? Eu estava tocando música, viajando pelas estradas da Europa e não estava ganhando dinheiro nenhum, mas voltava para casa e conseguia um emprego de novo, e tinha dinheiro suficiente para comprar maconha, comer e depois zarpar de novo. Aí eu dormia na van e mandava ver no som com meus amigos, depois voltava para casa e procurava outro emprego. Era assim que as coisas funcionavam. Skeeter vendia maconha, Pete trabalhava no Washington

Post e Franz trabalhava em um restaurante; por mais que quiséssemos ser uma banda adorada por milhões de pessoas, isso não estava acontecendo. O Hüsker Dü tocava em lugares que comportavam mil e duzentas pessoas e nós os considerávamos como o U2. Aquilo era enorme. Se tínhamos qualquer aspiração, era aquilo, e naquele momento nem mesmo aquilo se mostrava como possibilidade.”

Em um momento ruim, a banda retornou ao porão da Scream House para gravar uma demo com material novo. Afetados pela recepção ruim com relação ao álbum *No More Censorship*, e amargurados pelos problemas constantes que atrapalhavam o progresso do grupo, a raiva e a frustração se manifestaram em músicas mais sombrias, pesadas e mais agressivas do que qualquer coisa que eles tinham gravado antes. Uma das faixas em particular, “*Gods Look Down*”, música lúgubre que parecia os últimos gritos angustiados de um homem se afogando em areia movediça, teve destaque. Originalmente gravada em uma demo no Laundry Room Studios, em 1988, aquela era a primeira faixa solo de Dave Grohl.

“Barrett Jones estava em uma banda chamada Churn na época e ele às vezes me chamava para ir tocar bateria em suas demos”, relembra Grohl. “Então, pensei: ‘Acho que vou perguntar se posso experimentar uma coisa nova’, então eu compraria um pouco de erva para o Barrett e ele me deixaria usar as últimas partes de suas fitas. Eu tinha alguns *riffs* e os tocava bem depressa, então corri para fazer a faixa da bateria e depois a do baixo, ouvi e estava ótimo. ‘*Gods Look Down*’ foi a primeira canção que escrevi e gravei com os vocais; ali estava minha primeira música completa.”

“Fiquei totalmente surpreso pela boa qualidade da música”, afirma Barrett Jones. “Ele tinha o arranjo exato em sua mente e fez tudo em vinte minutos, de primeira, sem erros. Parecia que era fácil. Foi incrível ver.”

Gravadas no momento mais pesado, as novas demos de porão do Scream foram uma revelação, o som de uma banda que estava recuada, lançando mão de tudo o que tinha por perto. As fitas demo começaram a circular no circuito underground, e os boatos de que o Scream havia criado uma obra de arte se espalharam. Pete Stahl foi chamado por Glenn E. Friedman, fotógrafo nascido na Carolina do Norte e criado em Los Angeles, cujas imagens dos cenários nascentes do skateboarding, do hardcore e do hip-hop tinham captado perfeitamente a energia anárquica inerente à cultura jovem

emergente dos Estados Unidos. O fotógrafo, que havia ajudado os punks skatistas do Suicidal Tendencies de Los Angeles a ganhar fama, ofereceu-se para ajudar a encontrar uma nova gravadora para o Scream. Por meio de seu trabalho com Beastie Boys, Run-DMC e Public Enemy, Friedman havia feito amizade com os donos do Def Jam, o produtor Rick Rubin e o empreendedor nova-iorquino do hiphop, Russell Simmons, e os três estavam conversando a respeito de lançar o próprio selo de Friedman, que se chamaria World Records. No novo Scream, revigorado, Friedman viu uma boa promessa para sua nova empreitada.

O quarteto retornou para a Europa na primavera de 1990 com bala na agulha. Eles fizeram vinte e três shows em vinte e quatro dias, fazendo um segundo disco ao vivo no Oberhaus, em Alzey, Alemanha, em 4 de maio, para o selo alemão independente Your Choice. A resposta do público foi boa e eles partiram para os Estados Unidos bem animados. Ao voltar para casa, o otimismo logo terminou de maneira cruel. Os planos de Friedman estavam em estado de espera e seus contatos nas grandes gravadoras não ficaram entusiasmados com a nova demo do Scream. Para piorar as coisas, quando Pete Stahl e Skeeter Thompson voltaram para DC, eles descobriram que tinham sido despejados da casa que dividiam. O futuro do Scream, de repente, ficou mais sombrio do que nunca.

“Pete acabou passando um tempo em sua van na frente da casa da minha mãe enquanto pensávamos o que fazer em seguida”, conta Grohl. “Nosso plano era marcar uma turnê e dar o fora dali. Era uma maneira de escapar, era como se conseguíssemos sobreviver melhor na estrada do que em casa. Mas aí começamos a turnê e os shows foram sendo cancelados em todos os lugares. Estávamos ficando desesperados.”

“Se você ler os meus diários, vai ver o declínio gradual no moral conforme a turnê foi acontecendo. A luta ficava cada vez mais difícil. E conforme eu ficava mais velho, apesar de ainda ter só vinte e um anos, comecei a questionar se queria aquilo para a minha vida. Fiquei pensando: ‘Eu quero mesmo ser um sem-teto pelo resto da vida?’. Fiz um registro em New Orleans, onde tive de ficar numa rua, no meio do nada, esperando os caras me buscarem. Estava sem dinheiro, sem comida e sem fumo... nada. Totalmente perdido, sem nenhum recurso, só com uma mochila e meu diário. Então, peguei uma caneta e escrevi sobre todas as coisas das quais estava de saco cheio. Estava cansado por não ter absolutamente nada;

estava cansado de passar fome, de ficar perdido, estava cansado de estar cansado. Queria ir para casa e trabalhar na Furniture Warehouse, ter um lugar onde pudesse tomar um banho e dormir em uma cama todas as noites, perto dos meus amigos e familiares. Porque já estava há três ou quatro anos, dos dezoito aos vinte e um, curtindo cada momento de tocar, mas com o tempo fui me cansando daquela luta e de não ter outra opção.”

“Quando chegamos a Los Angeles, o Skeeter desapareceu. Acordamos um dia e ele não estava ali. Teríamos uma apresentação naquela noite, em um clube chamado The Gaslight; esperamos muito e pensamos: ‘Certo, então quando devemos cancelar?’ Às sete da noite, sem sinal dele, cancelamos. Na noite seguinte, teríamos um show em San Diego. Esperamos, esperamos e começamos a ligar para todo mundo, perguntando: ‘Você viu o Skeeter?’, mas ninguém sabia de nada. Ele simplesmente tinha sumido. Pronto, estávamos de mãos atadas.”

Logo ficou claro que Thompson não voltaria. O *Scream* agora estava sem rumo, sem dinheiro e deprimido na Costa Oeste. Uma banda falida.

“Passamos um mês em Los Angeles, sem nada”, afirma Grohl. “Dormíamos no chão de uma casa bacana alugada por três meninas que lutavam na lama em um clube, o Hollywood Tropicana. Uma delas era a irmã de Pete e Franz, Sabrina, uma menina bonita, meiga e bacana que estava ganhando muita grana na luta na lama, para surpresa de seus dois irmãos mais velhos, que queriam que ela mudasse de vida. Mas eles não estavam em condições de passar sermão. Todas as noites aquelas meninas voltavam para casa e despejavam montanhas de notas de um dólar sobre a mesa e contavam na nossa frente. Elas eram legais, cuidaram de nós, nos levavam para comer comida tailandesa, deixavam a gente usar as motos delas, mas ainda assim estávamos vivendo na pobreza. Pensei comigo: ‘O quê? É só isso? Agora vou passar o resto da minha vida em Los Angeles?’. Eu não tinha como voltar para casa. Acho que poderia ter telefonado para casa e pedido dinheiro para comprar uma passagem, mas eu nem sabia se minha mãe tinha o dinheiro. Estávamos perdidos.”

Enquanto esperava na casa de Sabrina Stahls, na Satsuma Avenue, Grohl leu no *LA Weekly* que a banda *Melvins* estava chegando à cidade. *Scream* e *Melvins* tinham tocado juntos, recentemente, no clube *I-Beam*, de San Francisco, e as duas bandas eram amigas, por isso Grohl ligou para Buzz Osbourne para perguntar se ele conseguia colocar o nome deles na lista de

convidados para o show em Los Angeles. Osbourne ficou surpreso por saber que seus amigos estavam em Los Angeles e perguntou o que faziam ali. Grohl contou toda a história triste.

“Foi quando Buzz disse: ‘Você já ouviu falar sobre o Nirvana?’”, relembra Grohl. “Ele disse: ‘Eles estão procurando um baterista’. E passou para mim o número de telefone do Chris.”

Grohl já tinha ouvido falar sobre o Nirvana; na verdade, ele tinha o álbum de estreia do trio de Aberdeen, Bleach. Mas ele não sabia nada sobre eles, além da música e de seu status como banda underground do momento: ele havia ficado no camarim do i-Beam no mês anterior, mas não reconheceu Cobain e Novoselic.

“Alguém me disse quem eles eram e fiquei pensando: ‘O que? Esse é o Nirvana? Está brincando?’. Porque na capa do Bleach eles pareciam trastes psicóticos. Pensei: ‘O quê? O carinha e esse grandão filho da mãe? Só podem estar de brincadeira’. Eu ri e fiquei pensando: ‘Até parece que eles são o Nirvana’. Mas adorei o Bleach, achei muito bom. Tinha tudo o que eu adorava em música. Tinha a influência dos Beatles em ‘About a Girl’ e umas músicas como ‘Paper Cuts’ e ‘Sifting’ eram pesadas pra caramba. E ‘Negative Creep’ era maravilhosa. E as meninas gostavam do Nirvana. Tive uma namorada que gostava do Nirvana e eu perguntava: ‘Você gosta de uma banda que eu gosto? Uau!’. Então, eu sabia que o Nirvana era conhecido no cenário underground e certamente isso foi uma motivação a mais para eu entrar em contato.”

“Então, conversei com Chris e Kurt por telefone, mas não disse nada a Pete e Franz. Quando liguei pela primeira vez, o Chris disse: ‘Aí, cara, o Dan Peters, do Mudhoney, é o nosso baterista agora’. E eu disse: ‘Bem, se vocês vierem para cá, liguem para mim e vamos nos encontrar, porque estou preso aqui!’. E daí ele ligou e disse: ‘Olha, vamos conversar sobre isso’.”

“Os caras gostavam do Screem e ficaram chateados pela separação da banda, mas eles também adoravam o Mudhoney e não queriam ser responsáveis por dissolver o Mudhoney. Então, quando conversei com Kurt ao telefone e depois de conversar com os dois, meio que percebemos que éramos mais ou menos iguais. Eu adoro Neil Young e Public Enemy, eu adoro Celtic Frost e os Beatles, e eles também. Nós éramos filhos de pais divorciados. Todos descobrimos o punk rock e crescemos ouvindo Black

Flag, mas também adorávamos John Fogerty. Éramos caras largados que adoravam tocar rock. Então, parecia que tínhamos coisas em comum.”

“Então, eu me vi diante de uma decisão a tomar, talvez a decisão mais difícil da minha vida toda. Era deixar Pete e Franz e seguir em frente para me unir a outra banda ou ficar em Los Angeles. Pete e Franz eram meus melhores amigos. Eu respeitava Pete como se ele fosse meu pai, ele me ensinou muita coisa e eu o respeitava muito e nós dois éramos muito próximos. Mas, para ser honesto, eu não queria ficar em Los Angeles sofrendo. E para mim, sair dali seria abandonar Pete e Franz...”

Sofrendo com a decisão que precisava tomar, Grohl pegou o telefone e ligou para a mãe em busca de conselho.

“Ela adorava o Pete e o Franz tanto quanto eu, éramos uma família”, conta ele. “Basicamente, ela disse que eu precisava fazer o que era necessário, mas precisava cuidar do meu lado na situação.”

Quando desligou o telefone, a decisão estava tomada.

“Eu me lembro de ter dito a Franz: ‘Vou lá para ver como é’. E ele disse: ‘Você não vai voltar’. E eu respondi: ‘Bem, eu não sei se vou conseguir’. Ele balançou a cabeça e disse: ‘Você não vai voltar’.”

“No fundo, no fundo, eu sabia que não voltaria.”

[2](#) Casamento entre pessoas da mesma família.

F7

**CAMISETAS
PERSONALIZADAS**

SONIC HIGHWAYS
TOUR BRAZIL 2015

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA

NEGATIVE CREEP

KURT ERA UM SER HUMANO. E TALVEZ SEJA A MINHA MEMÓRIA SELETIVA, MAS NÃO QUERO PENSAR QUE ELE FOI UM GÊNIO SUICIDA. ELE ERA UM CARA BACANA PRA CARAMBA. MAS EU COMPREENDO. É ASSIM QUE AS LENDAS SÃO CRIADAS...

DAVE GROHL

Há uma fotografia famosa de Kurt Cobain que os fãs do Nirvana reconhecem instantaneamente. Feita pelo fotógrafo da *NME*, Martyn Goodacre, em Londres, em outubro de 1990, durante a primeira turnê de Dave Grohl com a banda, a imagem tem aparecido nas capas de revista do mundo todo e foi reimpressa inúmeras vezes em camisetas não oficiais, pôsteres e gravações piratas. Na foto, Cobain olha para baixo, para a câmera, com a franja despenteada caindo no rosto, os olhos marcados por delineador preto “de homem”, o rosto sério. É uma peça forte de iconografia, mostrando vulnerabilidade, desafio e intensidade: a expressão séria do cantor evoca lembranças de vilões de clássicos do cinema, desde o líder de um bando de motociclistas Johnny Strabler, papel de Marlon Brando em *O selvagem*, até o rebelde Richie White, papel de Matt Dillon em *Over the edge*. É uma imagem que mostra Cobain como um desajustado inconstante, o último rebelde sem causa do rock.

No dia 4 de março de 1994, quando a notícia de que o líder do Nirvana estava em coma no hospital Policlinico Umberto Primo em Roma se espalhou pelo mundo, depois de uma overdose no Hotel Excelsior da cidade, uma revista de música do Reino Unido escolheu a foto de Goodacre como possível imagem de capa para acompanhar a cobertura do caso. No dia seguinte, quando Cobain saiu do coma e ficou claro que ele sobreviveria à overdose, a imagem foi devolvida ao arquivo. Aquele ainda não era o momento certo para a beatificação de Cobain. Cinco semanas depois, quando chegou a Londres a notícia de que um corpo havia sido encontrado no quarto de cima da garagem da casa de Cobain, na Washington Boulevard, em Seattle, a foto foi retirada do arquivo mais uma vez. Enquanto a morte de Kurt Cobain era anunciada, sua imortalidade estava sendo embrulhada e vendida.

O ex-editor da *NME*, Steve Sutherland, o homem que agendou a sessão de Goodacre com Nirvana, certa vez disse que a imagem dele “conta a história do grunge, conta a história de Kurt Cobain”. Mas com todo o respeito ao fotógrafo, não conta nem um pouco. É limpa demais, bonita

demais, estilizada demais, perfeita demais. É uma foto que seria boa para mostrar a vida de Cobain em uma revista da Disney, mas não a história verdadeira com suas partes sombrias. Porém, ela ilustra perfeitamente o *mito* de Cobain — a ideia do líder do Nirvana como um gênio poético problemático, um artista sensível e frágil demais para a indústria sufocante do entretenimento na qual ele foi lançado contra a própria vontade pelo sucesso fenomenal do álbum *Nevermind* de sua banda, em 1991. Essa narrativa romântica é bacana, convencional e facilmente compreendida, um mito poderoso com apelo duradouro.

Mas ninguém foi mais responsável por construir mitos ao redor de Kurt Cobain do que ele mesmo. Desde os primeiros registros do seu diário até a carta de despedida, Cobain documentou, distorceu, reviu e reescreveu a história de sua vida de modo obsessivo e compulsivo, a ponto de a realidade e a ficção de sua história de vida terem se fundido. O cantor costumava contar uma história mirabolante sobre como penhorou a arma do padrasto para comprar a primeira guitarra; é uma história memorável, mas não é verdadeira. Depois, veio a história tocante de que Cobain vivera embaixo de uma ponte em Aberdeen na adolescência: forte, mas, de novo, falsa. Para ilustrar mais uma vez sua infância pobre e infeliz, Cobain dizia ter recebido apenas um pedaço de carvão de presente dos pais em um determinado Natal: esse relato triste digno de uma história de Dickens também era pura ficção. Para o vocalista, raramente a verdade podia entrar em uma boa história.

Mas se por um lado Cobain era um narrador no qual não se podia confiar, ele estava seguindo uma tradição aceita. O mundo da música é um corredor de confusão, e o rock 'n' roll sempre dera oportunidades para reinvenção e a fantasia: apesar de sua inegável integridade, “Joe Strummer” e “Iggy Pop” foram construções arquitetadas de John Mellor e James Osterberg Jr., assim como Ziggy Stardust e Alice Cooper foram invenções de David Jones e Vincent Furnier. E assim como as histórias de Robert Zimmerman, que afirmava ser um vagabundo e um artista de circo, eram pura fantasia, sem dúvida enfeitar suas experiências de vida com exageros, passagens obscuras e mentiras era algo que atraía o arteiro Cobain. Na infância, Kurt Cobain leu sobre o punk rock antes de *ouvir* o punk rock — graças a uma matéria da revista *Creem* a respeito da turnê muito anunciada do Sex Pistols, em 1978 — e ao ler sobre as maquinações

e manipulações de Malcolm McClaren, ele entendeu na hora como os mitos podiam servir para inspirar e incitar histórias que fossem além da realidade comum. Reescrever a própria história, então, tornou-se a grande sacada rock 'n' roll de Cobain.

Ao escrever sobre o líder do Nirvana na revista irlandesa *Hot Press*, em 1993, o crítico de música Bill Graham comentou: “As pessoas de cidades pequenas frequentemente acreditam mais intensamente em mitos do rock. Engolindo os sonhos, elas não têm a mundanidade, o agnosticismo e os hábitos camaleônicos de grandes criadores de cena da cidade grande. A versão do punk de Kurt Cobain não era nada além de fundamentalista”. A intensidade de sua convicção seria ruim para o cantor. Na tarde de 5 de abril de 1994, antes de pôr fim à própria vida com um tiro na cabeça, Cobain escreveu pela última vez. “Todas as advertências dadas nas aulas de punk rock ao longo dos anos, desde minha introdução à, digamos assim, ética envolvendo independência e o engajamento de sua comunidade, provaram ser verdadeiras”, ele escreveu. “Há muitos anos não sinto prazer ao ouvir ou fazer música, bem como ler e escrever. A culpa que sinto por isso é indescritível em palavras. (...) A verdade é que não posso enganar vocês, nenhum de vocês. Simplesmente não seria justo comigo e com vocês. O pior crime que posso imaginar seria enganar as pessoas sendo falso e fingindo que estou me divertindo 100%.”

“É melhor apagar de uma vez do que ir sumindo aos poucos”, concluiu ele.

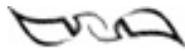
Com essas palavras, de um jeito ou de outro, o posto de mártir do rock 'n' roll foi conferido a Cobain. Mas essa versão reduzida da história do Nirvana não combina com a de Dave Grohl, que conheceu Kurt Cobain melhor do que qualquer pessoa.

“Você precisa entender que, para mim, o Nirvana é mais do que é para você”, disse Grohl a um jornalista em 2011. “Foi mesmo uma experiência pessoal. Eu era um moleque. Nossas vidas foram erguidas e viradas de cabeça para baixo. Ficamos arrasados quando o Kurt morreu. A coisa toda é muito mais pessoal do que o logo, a camiseta ou a imagem do ícone.”

“No que você pensa quando pensa no Kurt?”, Grohl perguntou para mim em 2009. “Você pensa em um astro do rock que se matou pela culpa que sentia por ser um astro do rock, [porque] ele era infeliz com seu sucesso. Mas ele era uma pessoa complicada, e é difícil para todo mundo ainda hoje

compreender totalmente. Ele pode ter dado a impressão de ser um desajustado iconoclasta do punk rock, mas ele ainda adorava o Abba; porra, nós dançamos as músicas do Abba centenas de vezes. Então, quando *eu* penso no Kurt, eu penso na maneira como ele ria, ou no Abba, ou lembro dele me dizendo: ‘Cara, eu queria muito usar calças de moletom’, besteiras assim. Kurt era um ser humano. E talvez seja a minha memória seletiva, mas não quero pensar que ele foi um gênio suicida. Ele era um cara bacana pra caramba. Mas eu compreendo. É assim que as lendas são criadas.”

“Se você ler as entrevistas de John Lennon, vai ver como ele vivia cheio de conflitos, como ele era um amontoado de contradições, como ele era perdido, confuso e intenso, além de gênio. Ao ler muitas dessas entrevistas, eu pessoalmente vejo muitas semelhanças [com Kurt]. Por favor, não mude a minha frase para dizer que eu disse que ele era um compositor como Lennon, mas existem certas semelhanças nas duas personalidades que criaram grandes contradições e é muito complicado entendê-las. O Kurt queria ser considerado o maior compositor do mundo? Acho que sim. Mas ele ficava de boa com tudo o que isso envolvia? Não. Isso o impedia de escrever canções? Não. No fim das contas, se não quer fazer uma coisa, não faça.”



Kurt Donald Cobain nasceu no dia 20 de fevereiro de 1967 no Grays Harbor Community Hospital, em um monte em Aberdeen, Washington. Sua mãe, Wendy, era dona de casa, e o pai, Donald, mecânico em uma oficina da Chevron, em Hoquiam, onde os recém-casados viviam, no número 2830½ da Aberdeen Avenue. Assim como Dave Grohl, Cobain tinha ascendência do norte europeu — a família de seu pai tinha origem irlandesa; a de sua mãe, os Fradenburg, era de ascendência alemã. Também como Grohl, Cobain tinha a música no sangue: seu tio, Chuck Fradenburg, tocava bateria na banda de garagem de Aberdeen, The Beachcombers (cuja gravação na garagem de “Farmer John” pode ser ouvida juntamente com “Louie Louie”, do Kingsmen, e “High Time”, do Sonics, no excelente disco de compilação *The History of Northwest Rock, Volume 2 – The Garage Years*), enquanto a irmã mais nova de Wendy, Mari, tocava violão

e se apresentava como uma cantora/compositora do Velho Oeste nos clubes da região. Aos dois anos, Kurt contribuía na cantoria de músicas dos Beatles, como “Hey Jude”, e “(Theme From) The Monkees”, do The Monkees: em uma das gravações caseiras de Mari Fradenburg, de 1969, é possível ouvir o sobrinho independente gritando: “Vou cantar sozinho!” quando um adulto se oferece para ajudar nas letras.

“Você pedia: ‘Ei, Kurt, cante essa!’ e ele cantava”, contou Mari Fradenburg (que na época era casada e usava o nome Mari Earl) à revista *Goldmine* em 1997. “Ele tinha muito carisma desde muito cedo.”

No dia 24 de abril de 1970, a família de Cobain aumentou com a chegada de sua irmã, Kimberly. Naquela época, a família havia se mudado para Aberdeen, Washington. Derivada das palavras *aber devan*, do gaélico, que significam “encontro de dois rios”, Aberdeen ficava às margens dos rios Wishkah e Chehalis, no lado sul da pitoresca península Olympic. Desenvolvida com base em suas indústrias de madeira e pesca, nos anos pós-Segunda Guerra Mundial, foi uma cidade portuária e porta de entrada para o Pacífico, com fama de cidade na qual a chegada de novos moradores era muito bem recompensada. Essas recompensas nem sempre eram totalmente benéficas: os empreendedores da região reconheciam que a força de trabalho jovem, em grande parte do sexo masculino, tinha renda alta e então uma série de boates, casas de jogos e bordéis surgiram ao redor da Hume Street para obter lucro. A região era conhecida pela falta de leis: a violência e as atitudes ruins se tornaram tão endêmicas que os marinheiros que descansavam em Aberdeen entre as viagens para a Ásia criaram um apelido ruim, “O Inferno do Pacífico”, para definir a cidade. Quando a família Cobain estabeleceu residência no número 1210 da East First Street, no entanto, as ruas de Aberdeen tinham sido limpas e seus bordéis já tinham sido fechados muito tempo antes. Porém, também foi fechada a maioria dos moinhos e fábricas de peixe em lata. Os índices de desemprego, de alcoolismo e de suicídio cresciam, casas e lojas estavam sendo fechadas e abandonadas, e os políticos do estado de Washington decidiram fechar os olhos para os problemas da cidade. À medida que os anos 1970 foram passando, as perspectivas para Aberdeen foram ficando cada vez piores: para muitos de seus moradores, aquela era uma cidade esquecida dando seus últimos suspiros.

Embora no futuro detestasse sua cidade, nos primeiros anos de sua infância, pelo menos, Cobain não se deu conta de sua rápida decaída. Ele era uma criança hiperativa, inteligente e feliz, popular entre amigos e professores, com uma queda por arte e talento para imitações, o que fazia com que ele, em todas as festas, fosse o centro das atenções. Em 1975, porém, a autoconfiança e a autoestima do jovem foram muito prejudicadas com a decisão dos pais de se separarem. Também foi o ano em que Virginia e James Grohl se separaram, mas enquanto Dave Grohl, de seis anos, e muito novo para entender totalmente a gravidade da situação, levou as coisas de uma maneira melhor, Cobain, dois anos mais velho do que seu futuro companheiro de banda e menos poupado das brigas entre os pais, internalizou a separação e teve problemas constantes por causa dela. No verão de 1975, ele escreveu na parede do quarto: “Odeio minha mãe. Odeio meu pai. Meu pai odeia minha mãe, minha mãe odeia meu pai. Isso é muito triste”.

“Aquilo simplesmente destruiu a vida dele”, admitiu Wendy Cobain a Michael Azerrad. “Ele mudou totalmente. Acho que sentia vergonha. Ficou muito retraído e guardava tudo para si. Ele se tornou muito tímido. Ficou magoado, meio bravo e sempre carrancudo e ridicularizando tudo.”

O divórcio de Virginia e James Grohl foi realizado com civilidade e respeito mútuo, e a separação acabou estreitando os laços entre Dave, sua mãe e sua irmã, mas o mesmo não aconteceu com Kurt Cobain. A separação de Wendy e Don Cobain foi difícil, e os dois admitiriam, posteriormente, que os filhos foram usados como objetos na batalha amarga travada pelos dois. Apesar de Wendy Cobain ter ficado com a guarda dos dois filhos, logo depois do divórcio, Kurt pediu para morar com o pai em Montesano, uma cidade próxima, porque ele não gostava do novo namorado da mãe. Mas ele também teve problemas vivendo com o pai. Embora Donald Cobain tenha tentado o máximo que pôde desenvolver um bom relacionamento com o filho, ele era emocionalmente retraído e não afeito a demonstrações exageradas de afeto. Suas tentativas de se relacionar bem com o garoto artístico e sensível por meio do beisebol e da luta foram muito mal interpretadas: Kurt passou a odiar os “esportes” e continuou assim por toda a vida.

Na verdade, tanto pai como filho eram solitários, infelizes e insatisfeitos. Enquanto Don procurou companhia no relacionamento com uma

divorciada da região, Kurt recolheu-se em seu quarto, à procura de uma válvula de escape com a coleção de discos do pai, por meio da qual ele descobriu bandas como Kiss, Led Zeppelin, Iron Maiden e Aerosmith. Ele começou a desenhar o mascote cadavérico do Iron Maiden, Eddie, em cadernos e nas paredes do seu quarto, dando ao monstro uma aparência violenta e vingativa e uma presença forte que ele mesmo não tinha.

Apesar de ter garantido ao filho que não se casaria de novo, em fevereiro de 1978, Don Cobain se casou. Sua nova esposa e os dois filhos pequenos dela se mudaram para o trailer em que eles viviam logo depois. Sentindo-se deixado de lado pelos novos membros, e cada vez mais carente de atenção e afeto, o sentimento de rejeição que Kurt sentia aumentou: ele decidiu que estava na hora de se mudar de novo. Durante o restante da infância, o jovem inquieto morou um pouco com o pai e um pouco com a mãe, além de também ter vivido com três tias e tios diferentes e também com os avós; nos anos seguintes, ele viveu com nada menos que dez famílias diferentes. Mas sempre que deitava a cabeça no travesseiro, ele se sentia um peso, indesejado e não amado. Mudando de escolas em Aberdeen e Montesano, ele teve dificuldades para fazer amizades e foi se tornando cada vez mais retraído e isolado.

“Era uma vida meio parecida com a de um rato, mal desenvolvida, hiperativa... e eu me sentia frustrado”, lembrou ele em seus diários anos mais tarde. “Eu precisava liberar a tensão.”



Como costuma acontecer nesses casos, Cobain logo se envolveu com um grupo de desajustados, caras mais velhos e maconheiros que tinham em comum com ele o amor pelo rock clássico e pelo metal. Mas ele se sentia inquieto no grupo e ainda não tinha certeza da própria identidade. No verão de 1983, porém, o adolescente finalmente encontrou o que buscava inconscientemente, um mundo que desse a ele uma sensação de definição e pertencimento. Esse mundo foi o punk rock. Anos depois do acontecimento, ele fez um esboço de sua própria epifania do punk rock com muitos detalhes em seu diário.

Escreveu: “Eu me lembro de estar em uma rua em Montesano, Washington, quando um entregador de panfletos de cabelos curtos que

mais parecia o cara do Air Supply me entregou um panfleto no qual li: ‘Them Festival. Amanhã à noite no estacionamento atrás do Thriftway. Rock ao vivo e de graça’. Montesano, Washington, não era um lugar acostumado a apresentações de rock ao vivo em seu pequeno vilarejo, uma população de alguns milhares de lenhadores e suas esposas submissas. Apareci com amigos maconheiros em uma van... e lá estava o moleque do Air Supply segurando um Les Paul com uma foto de uma revista de cigarros Kool colada nele, um ciclista mecânico de cabelos ruivos e o cara alto chamado Lukin... Eles tocavam mais depressa do que pensei que fosse possível e com mais energia do que eu ouvia nos meus discos do Iron Maiden. *Era aquilo que eu procurava.* Ah, punk rock. Os outros maconheiros estavam entediados e ficaram gritando: ‘Toca um pouco de Def Leppard.’ Meu Deus, odiei aqueles putos mais do que nunca. Fui à terra prometida de um supermercado e encontrei o meu propósito.”

O “entregador de panfletos que mais parecia o cara do Air Supply” era Buzz Osbourne e sua banda Melvins. E aquela foi a noite que mudou a vida de Kurt Cobain para sempre.

Ou, pelo menos, essa é uma das versões da história. Mais uma vez, pode ser que Cobain estivesse tomando uma certa liberdade com a verdade ali. Em *Come as you are*, Cobain disse ao autor que ele havia visto o Melvins tocar pela primeira vez em uma sessão de ensaio no sótão da casa de alguém, antes de eles se tornarem punks, quando ainda estavam tocando covers de Hendrix e do Who.

Independentemente da verdade nesse caso, não há como negar que a banda Melvins, e em especial Osbourne, seu líder de cabelos selvagens, teve forte impacto na vida dele. O adolescente começou a frequentar os ensaios da banda na casa do baterista Dale Crover, no número 609 da West Second Street, em Aberdeen, com um grupo de outros metaleiros maconheiros a quem Osbourne chamava de “The Cling-Ons” (“Os Seguidores”), porque eles concordavam com tudo o que o adolescente mais velho dizia. Entre seus colegas na Montesano High School, Osbourne era considerado um cara estranho: ali, em sua área, entre os sofridos, incomodados e humilhados, ele era reverenciado como se fosse um filósofo, um astro do rock, um mentor. E ali, abrigado sob a asa de Osbourne com seus desajustados amigos adolescentes, Cobain finalmente

encontrou o senso de comunidade e segurança familiar de que ele tanto precisava na vida.

Foi Osbourne quem apresentou Cobain ao punk rock, por meio de uma série de fitas de compilações caseiras, mostrando bandas como Flipper, Fang, MDC e Black Flag, as mesmas bandas pelas quais Dave Grohl estava ficando obcecado em seu quarto, em Springfield. De acordo com o que dizem, a primeira música que Osbourne mostrou a Cobain foi “Damaged II”, do Black Flag, um dos destaques principais do disco de estreia da banda da Califórnia, lançado em 1981. A música começa com o vocalista Henry Rollins gritando “*Damaged by you/Damaged by me/I’m confused/Confused/Don’t wanna be confused*”. Essa raiva, essa agressão, era música para os ouvidos jovens de Cobain.

No dia 25 de setembro de 1984, Cobain viajou para Seattle com Osbourne e Matt Lukin para ver a banda de Greg Ginn tocar juntamente com o Green River no clube Mountaineers na turnê My War. Para o Black Flag o show foi inesquecível; o registro do diário de Henry Rollins a respeito daquela noite foi: “O show foi bom. A garganta está melhor”. Mas para Cobain, a noite foi uma revelação. Apesar de a banda californiana estar cada vez mais distante do hardcore incansável e tenso do *Nervous Breakdown* e buscar um som de punk metal mais forte, influenciado pelo Black Sabbath, os shows ao vivo continuaram sendo confrontantes e castigadores como sempre, e Cobain sentia-se em casa entre o caos e a violência. Aquele não era o primeiro show de Kurt Cobain. Ele assistira ao ex-líder do Montrose (e futuro Van Halen), Sammy Hagar, balançar o Seattle Center em março de 1983 e já tinha visto também o Judas Priest no Tacoma Dome, na turnê Defenders of the Faith em maio de 1984, quase um ano depois de sua “conversão” ao punk rock — mas o calor da apresentação do Black Flag foi uma experiência transformadora. No caminho de volta para Aberdeen, Cobain falou com animação a respeito do sonho que tinha de dar início a sua própria banda de punk rock.

Cobain sempre se imaginava como baterista e começara batucando no kit de Chuck Fradenburg, na infância, tendo chegado a tocar bateria na banda da Montesano Junior High School quando estava na sétima série. Mas, em seu aniversário de catorze anos, em 1981, ele ganhou uma guitarra e um amplificador de dez watts de seu tio Chuck. A guitarra era usada, japonesa, e com cordas tão esticadas que mal dava para tocar, mas Cobain a levava

de um lado para outro como um troféu. Ele começou a fazer aulas com um guitarrista da região chamado Warren Mason, depois tocou em uma banda com o tio e logo aprendeu as notas da música “Back in Black”, do AC/DC, “My Best Friend’s Girl”, do The Cars, “Stairway to Heaven”, do Led Zeppelin e, inevitavelmente, o hino não oficial do estado de Washington, “Louie Louie”, do The Kingsmen. Com esses pilares do rock ‘n’ roll, ele começou a escrever suas primeiras canções. No ano seguinte, na época do Natal, fez suas primeiras gravações na casa de sua tia Mari Earl, em Seattle, usando o baixo de Earl, uma mala vazia e um par de colheres de pau para dar o acompanhamento rítmico. Ele deu à fita o nome de *Organized Confusion*.

“A maior parte do que lembro a respeito das canções era um monte de distorção da guitarra, baixo muito pesado e o som de batidas de colheres de pau”, Mari Earl disse a Gillian G. Gaar, do *Goldmine*, em 1997. “E a voz dele dava a impressão de que estava resmungando embaixo de um cobertor, com alguns gritos fortes de vez em quando. Musicalmente, era muito repetitivo. Quanto a dividir a música que fazia comigo e perguntar a minha opinião, ele não fazia isso. Kurt era muito sensível a respeito do que escrevia e tinha muito cuidado ao escolher quem podia ouvir suas criações.”

“Eu dizia a ele: ‘Kurt, você pode usar a minha bateria com computador à vontade’, Earl lembrou ao documentarista inglês Nick Broomfield no ano seguinte. “E ele respondia: ‘Eu não quero usar um computador, quero manter minha música pura’.”

Dale Crover era uma pessoa que tinha permissão para ouvir as primeiras gravações de Cobain. Apesar de Kurt ter sido reprovado em um teste para se tornar o segundo baterista do Melvins, o baterista deles ficou impressionado com o material original e rudimentar do adolescente, incentivando-o em suas composições. Em 1985, quando Cobain contou que pretendia começar uma banda chamada Fecal Matter, com o colega “Seguidor” Greg Hokanson na bateria, Crover se ofereceu para ajudar no baixo. Quando o Fecal Matter conseguiu gravar a primeira demo na casa de Mari Earl, em dezembro, o cara do Melvins também estava tocando bateria, pois Hokanson já não fazia mais parte do grupo.

Apesar de ter influência do Scratch Acid, Black Sabbath e da fase final do Black Flag, o mais impressionante a respeito da demo *Illiteracy Will*

Prevail, do Fecal Matter, é como ela parece uma amostra clara do que seria, mais tarde, o som típico do Nirvana. Apesar de as sete canções da fita terem sido mal gravadas, e haver distorções de som e de volume, distinguem-se com clareza o grito de Cobain, suas obsessões líricas mordazes e sombrias, a sensibilidade melódica infantil e o talento pelos *riffs* presos ao punk e ao metal.

O destaque da fita é a comentada “Class of ‘86”, com os comentários ácidos de Cobain a respeito de seus colegas do ensino médio. Mas o futuro Cobain punk provavelmente é mais bem ilustrado pela canção com toques de som de garagem “Laminated Effect”, na qual o cara de 18 anos critica as convenções morais da cidade pequena com letras provocantes e misantrópicas feitas para ofender. A faixa de número quatro, o punk vai e vem de “Spank Thru”, falava sobre amor de adolescentes, celebrava a masturbação e continuaria sendo uma peça presente nos *set lists* do Nirvana até 1992. As sessões na casa de Mari Earl também renderam uma versão da faixa “Downer” da fase *Bleach* do Nirvana: não se sabe exatamente por que Cobain não incluiu a canção político-punk inspirada no MDC na demo, escolhendo as barulhentas, porém comuns, “Sound of Dentage”, “Bambi Slaughter” e “Blathers Log”, mas anos depois, o cantor admitiu se envergonhar um pouco das letras simplórias e iradas de sua juventude.

Com uma capa na qual se via a arte escatológica do cantor, mostrando três moscas ao redor de um monte de fezes, a demo *Illiteracy Will Prevail* gerou falatório entre os garotos punk de Aberdeen. De modo brincalhão, Cobain informou aos amigos que o Fecal Matter seria “maior que o U2 ou o R.E.M.”. Na verdade, a banda se desfez sem ter feito um show, mas a fita rendeu a Cobain status de subcelebridade dentro do seu grupo, e fez com que ele se sentisse valorizado pela primeira vez. Em abril de 1986, Buzz Osbourne escreveu uma carta a outro amigo “Seguidor” de Aberdeen que havia se mudado pouco tempo antes para Phoenix, Arizona, à procura de trabalho, exaltando o talento crescente do seu protegido.

“Algumas das músicas [de Kurt] são de matar!”, Osbourne disse. “Acho que ele pode ter um futuro promissor na música se continuar assim.”



Quem recebeu a carta foi Chris Novoselic, de vinte anos. Primogênito de pais imigrantes, Krist Anthony Novoselic nasceu em Compton, Califórnia, no dia 16 de maio de 1965. Em 1979, a família Novoselic precisou sair da Califórnia em decorrência dos altos preços das casas e teve de se mudar para Aberdeen, estabelecendo residência no número 1120 da Fairfield Street em Think of Me Hill. Krist Novoselic, o pai, conseguiu um emprego de operador de máquinas em um dos moinhos da cidade, enquanto sua esposa Maria abriu um salão de cabeleireiros chamado Maria's Hair Design. Apesar de Aberdeen ter uma considerável comunidade croata — “Há muitos croatas na cidade, e é por isso que estamos aqui”, Maria Novoselic disse ao *Seattle Times* em 1992 —, a cidade era muito estranha para a família. Para os irmãos adolescentes Krist e Robert, ir para Aberdeen foi como dar um passo atrás, pois a experiência de crescer na Califórnia era muito diferente.

Quando o filho mais velho dos Novoselic se matriculou na Aberdeen High School, ele informou seu nome como sendo “Chris”, e não como o nome de batismo, “Krist”, tentando ser mais bem aceito em seu novo ambiente. Uma mudança de nome, por si só, no entanto, nunca seria o suficiente para ajudar o adolescente a se misturar: com um metro e noventa e cinco de altura, o jovem Novoselic se destacava entre os amigos como uma vaca em um galinheiro.

Kurt Cobain percebeu a presença de Novoselic pela primeira vez em uma assembleia da Aberdeen High School. Os dois não estavam na mesma sala e nunca tinham conversado, mas Cobain se lembrava do menino mais velho como “hilário... um falastrão esperto e engraçado”, com talento para deixar mais alegres os rituais da escola com acessos de cantoria e poesia. Mas, apesar de seu humor anárquico, Novoselic estava muito triste com seu novo ambiente, a ponto de, no verão de 1980, seus pais ficarem muito preocupados com seu bem-estar mental e mandá-lo morar com os parentes na Croácia, que ainda fazia parte da Iugoslávia. Foi durante aquele verão que o adolescente se apaixonou pelo punk rock.

Fã de Black Sabbath, Led Zeppelin e Aerosmith no início da adolescência, Novoselic descobriu o Sex Pistols e os Ramones enquanto ouvia um programa de rádio noturno chamado *Your Mother Won't Like It* na rádio KZOK, de Seattle. Na Iugoslávia, ele teve contato com os sons mais novos do punk que nasciam da Inglaterra, um cenário vibrante e

intenso. Incentivado por uma comunidade que bradava com fervor sobre os erros da sociedade, ele voltou para Aberdeen com a missão de difundir o punk gospel. Era inevitável que, mais cedo ou mais tarde, ele encontrasse Buzz Osbourne.

Apesar de sempre andar com o Melvins no espaço onde eles ensaiavam, Novoselic foi atraído para diversos projetos paralelos de Buzz Osbourne. Enquanto estava cantando com uma dessas bandas, o Stiff Woodies, ele conheceu Kurt Cobain, que às vezes participava das sessões da banda tocando guitarra ou bateria. Apesar de Novoselic ser um cantor ruim, o simples fato de ele saber sobre a existência do punk rock foi suficiente para Cobain vê-lo como um possível colaborador.

“Kurt perguntou se eu queria fazer parte da banda dele e me deu uma fita do Fecal Matter”, relembrou Novoselic nos encartes do box *With the Lights Out*, do Nirvana. “Eu ouvi a fita e pensei: ‘Ei, que bacana!’. Gostei do que ouvi. Então eu disse: ‘Beleza, vamos fazer’. Então ele se esforçou para formar tudo, encontrar um baterista... e uma bateria.”

Os dois recrutaram o “Seguidor” Aaron Burckhard para ser o baterista. Maconheiro metaleiro que vivia na rua de Cobain, Burckhard não tinha bateria, mas era o único baterista disponível perto de Aberdeen. Os três começaram a ensaiar para valer em janeiro de 1987.

“Fazíamos os ensaios mais intensos”, relembrou Novoselic em sua autobiografia de 2004, *Of grunge and government*. “Orbitávamos ao mesmo tempo dentro e fora do espaço. Era tão sério que se percebêssemos que estávamos ruins ficávamos desapontados e irritados por um tempo. Deve ter algo a ver com transcendência. Se não sentíamos aquela adrenalina, aquela sensação de liberdade de outro mundo, ficávamos decepcionados: é difícil perder Deus depois de entrar em contato com Ele. Aquelas não eram sessões de músicas cover nem sessões de ensaio de blues. Eram manifestações de dissonância psíquica.”

O trio ainda precisava definir um nome quando fizeram o primeiro show em março de 1987, em uma casa de shows em Raymond, uma cidade próxima, mas ainda mais isolada do que Aberdeen. Para surpresa dos anfitriões, a banda tocou apenas duas canções cover — “Heartbreaker”, do Led Zeppelin, que se fundiu em uma versão ainda mais confusa e rapidamente interrompida de “How Many More Times”, da mesma banda. A maior parte da *set list* era composta por originais mais brutos, entre elas

a recém-composta “Mexican Seafood”, “Hairspray Queen” e “Aero Zeppelin”, uma canção com tom gótico afastada do rock ’n’ roll comum, com letra estranha: “*You could shit on the stage, they’ll be fans*” (“Você poderia defecar no palco e eles serão fãs”).

“Nós éramos soberbos e mandávamos como queríamos”, lembrou Cobain posteriormente. “Mas abalamos”.

Uma prova da confiança de Cobain em sua nova banda foi o fato de ele ter marcado uma sessão ao vivo na KAOS FM, emissora de Olympia, na Evergreen State College, faculdade de artes liberais de Washington, antes mesmo de ter escolhido um nome para sua banda. Cobain amava Olympia, cidade universitária que tinha uma estética voltada para as artes, para a boêmia e para a liberdade de pensamento, seu selo independente (Calvin Johnson’s K Records), uma cultura de fanzine (*Sub Pop*, de Bruce Pavitt, e *Option*, de Richie Unterberger) e uma demografia cultural diversa abrangendo alunos, roqueiros punk, artistas e excêntricos da cidade pequena. Ali, Cobain sentiu, estava o público natural do Nirvana.

Lançadas em 1994, no box *With the Lights Out* do Nirvana, três faixas tiradas da sessão de 17 de abril (as originais de Cobain: “Anorexorcist” e “Help Me, I’m Hungry” e um cover de “White Lace and Strange” dos sombrios *psych-rockers* do Thunder and Roses, da Filadélfia) mostram que o trio recém-formado era uma unidade coesa e forte, com as batidas de John Bonhamesque de Burckhard ancorando os *riffs* soltos e trôpegos “Black Zeppelin” de Cobain e Novoselic. Na noite seguinte, quando o trio estreou no Community World Theater, em Tacoma, finalmente tinham um nome: Skid Row.

O nome não pegou. Quando os três tocaram de novo no Community World Theater, no dia 27 de junho, eles se chamavam Pen Cap Chew. No dia 9 de agosto, eles se apresentaram no mesmo local como Bliss. Quando retornaram no dia 23 de janeiro de 1988, foram apresentados como Ted, Ed, Fred. Em outras ocasiões, tocaram em festas em casas como Throat Oyster e Windowpane.

Apesar de toda a confusa indecisão em relação ao nome da banda, o som deles (e a ambição de Cobain) continuou concentrado e firme. Apesar de ter saído de Aberdeen e se mudado para Olympia para poder morar com a namorada, Tracy Marander, Cobain era favorável à reunião do trio para ensaiar cinco vezes por semana. Quando Aaron Burckhard demonstrou que

não estava a fim de seguir aquela rotina, Cobain logo o tirou da banda. Ele colocou um anúncio na edição de outubro de 1987 da publicação sobre música *The Rocket* à procura de um substituto. No anúncio, estava escrito: “PROCURA-SE BATERISTA COMPROMETIDO. Atitude underground. Black Flag, Melvins, Zeppelin, Scratch Acid, Ethel Merman. Versátil pra caramba. Kurdt 352.0992”. Enquanto não conseguiam ninguém, Dale Crover assumiu a vaga para ajudar os amigos mais uma vez.

Na tarde de 23 de janeiro de 1988, antes do show agendado em Tacoma, o trio gravou uma nova demo no estúdio Reciprocal Recording, de Seattle, com o produtor Jack Endino, gravando dez canções em apenas seis horas.

Apenas “Spank Thru” e “Downer” permaneceram da demo *Illiteracy Will Prevail* do Fecal Matter; as faixas mais novas, como “Floyd the Barber”, “Paper Cuts” e “Beeswax”, davam indícios de que as composições de Cobain estavam entrando em um domínio mais sombrio, pesado e melódico. Endino, que antes havia cuidado das sessões do Soundgarden (o EP *Screaming Life*) e do Mudhoney (o EP *Dry as a Bone*), com a Sub Pop, ficou impressionado a ponto de fazer uma cópia da sessão para ele mesmo. Algumas semanas depois, ele deu uma cópia da demo a Jonathan Poneman, que estava procurando expandir sua lista de contratados no novo selo.

“Acredito que, no começo, ele ficou surpreso, mas não ia lançá-lo”, disse Endino em uma entrevista filmada para a exibição de *Nirvana: taking punk to the masses*, no Experience Music Project, em Seattle, em 2011. “Ele pensou: ‘Hum, que interessante; o vocalista tem personalidade, vamos ver o que acontece com eles’. Então, basicamente, ele estava de olho.”

Na verdade, Cobain tinha pouco interesse no novo selo que batia à sua porta: em 1989, ele admitiu: “Nunca tínhamos ouvido falar da Sub Pop”. O cantor estava desesperado para lançar um disco pelo selo SST, de Greg Ginn, ou pelo Touch and Go, de Chicago, que na época era a casa de seus queridos Scratch Acid, Butthole Surfers e da nova banda provocante de Steve Albini, a Rapeman. Ele enviou cerca de vinte cópias do que havia ficado conhecida como *Dale Demo* para o selo Midwest, cada uma delas com um pequeno presente — isso se preservativos usados e lenços de papel repletos de muco de nariz podem ser chamados de “presentes”.

Não receberiam respostas.

Cobain também estava à procura de um novo baterista. Na primavera de 1988, ele colocou um novo anúncio no *The Rocket*. Lia-se: “PROCURASE BATERISTA: que toque forte, às vezes leve, underground, versátil, rápido, médio, lento, versátil, comprometido, pesado, versátil, bobo, nirvana, faminto. Kurdt 352.0992”. Aquela foi a primeira menção pública ao que seria o nome novo e definitivo da banda: Nirvana.

Ao explicar o nome anos depois, Cobain disse: “O punk é a liberdade musical. É dizer, fazer e tocar o que se quer. Na definição do dicionário, ‘nirvana’ significa libertação da dor, do sofrimento e do mundo externo, e isso é algo bem próximo da minha própria definição do punk rock”.

No dia 24 de abril de 1988, Jonathan Poneman agendou um evento para o Nirvana (na época com o novo baterista, Dave Foster) para ajudar o Blood Circus em um show de domingo da Sub Pop no minúsculo Vogue, um clube em Seattle. Poneman convenceu seu parceiro nos negócios, Bruce Pavitt, Charles Peterson e membros do Mudhoney e Soundgarden a chegarem cedo para conhecerem a banda. Totalmente ciente de que suas canções seriam analisadas por colegas de respeito, Cobain estava tão nervoso que vomitou no estacionamento do clube antes de subir ao palco. Em todos os aspectos, o show apresentado foi um desastre.

“Achei tudo um lixo”, afirmou Charles Peterson. “Não entendi por que Jonathan queria assinar contrato com aquela banda. Eles pareciam um bando de bobalhões. A música não estava boa, não me convenceu. E fui estúpido por não ter tirado fotos deles naquela noite. Pensei: ‘Esta é provavelmente a primeira e única vez que vou ouvir falar dessa banda’.”

“Estávamos nervosos”, admitiu Cobain, mais tarde, à jornalista do fanzine *Backlash*, Dawn Anderson. “Não pareceu um show de verdade. Tivemos a sensação de que estávamos sendo julgados; era como se todos eles estivessem com cartões de notas nas mãos.”

A matéria de Anderson, publicada em seu fanzine em agosto de 1988 com o título “It may be the Devil and it may be the Lord... but it sure as hell ain’t human” (“Pode ser o Diabo ou pode ser Deus... mas com certeza não é humano”), foi a primeira matéria publicada a respeito do Nirvana na imprensa. A jornalista se referia à banda como “o fã-clube do Melvins” e disse “provavelmente é justo dizer que se você não gostou do Melvins, ou se gostou deles, mas acha que a música de Leadbelly já deu, não vai gostar do Nirvana”. E continuou: “Mas também é importante enfatizar que não se

trata de uma banda-clone. O grupo já está bem à frente da maioria dos mortais na questão da composição de músicas e, correndo o risco de parecer blasfêmia, acredito sinceramente que com bastante prática o Nirvana poderia ficar... *melhor do que o Melvins!*”.

Quando a matéria de Anderson foi publicada, o Nirvana já tinha um novo baterista — Chad Channing, de vinte e um anos, de Bainbridge Island, pequena comunidade localizada em Puget Sound — e o convite para lançar um single, além de um espaço no álbum de compilações *Sub Pop 200* que ainda seria lançado, oferta obtida por Poneman, que continuava insistindo na ajuda. Cobain não estava totalmente feliz por saber que para o primeiro single de sua banda, a Sub Pop desejava lançar “Love Buzz”, um cover trôpego e hipnótico de uma música sombria da banda pop holandesa Shocking Blue, e não uma de suas canções originais, mas logo ele concordou. Na verdade, ninguém estava fazendo uma oferta melhor ao Nirvana.

“Love Buzz/Big Cheese” foi devidamente lançada como a primeira oferta da Sub Pop Singles Club, um serviço que entregava discos de vinil de lançamentos todos os meses para os fãs de hardcore do selo, por uma taxa anual de trinta e cinco dólares, em novembro de 1988. De acordo com a tradição da Sub Pop, as cópias promocionais do single vinham com um lançamento na imprensa gloriosamente hiperbólico. Mas, dessa vez, o próprio Cobain foi o homem-assunto do momento. Ele escreveu:

O NIRVANA parece: o Black Sabbath tocando The Knack, Black Flag, Led ZEP, The Stooges e uma pitada de Bay City Rollers.

Entre as influências musicais pessoais deles, estão: H.R. Puffnstuff, Marine Boy, divórcios, drogas, registros de efeitos sonoros, os Beatles, Young Marble Giants, Slayer, Leadbelly e Iggy.

O NIRVANA vê a CENA da música underground tornando-se estagnada e mais acessível em direção a grandes interesses de selos do mercado.

O NIRVANA sente uma obrigação moral de mudar esse mal canceroso?

De jeito nenhum! Queremos ganhar dinheiro e dar um pé na bunda dos grandões na esperança de que nós também possamos FICAR DOIDÕES e FODER. FICAR DOIDÕES e FODER. FICAR DOIDÕES e FODER.

No cenário de 1988, eram poucas as bandas de rock norte-americanas que conseguiam mostrar sarcasmo e humor negro da mesma maneira com que aumentavam o volume e a distorção. As bandas de rock norte-americanas que conseguiam mostrar sarcasmo e humor negro e que conseguiam aparecer como destaques no Single da Semana não em uma, mas em *duas* revistas de música britânicas influentes na mesma semana eram ainda mais raras. Avaliando o single “Love Buzz/Big Cheese” na *Melody Maker* e *Sounds* respectivamente, os jornalistas Everett True e John Robb aclamaram o Nirvana como uma das melhores bandas a surgir do cenário underground dos Estados Unidos em anos. Com o lançamento de *Bleach* sete meses depois, o falatório sobre a banda apenas se intensificou.

A gravadora Sub Pop anunciou o lançamento do álbum com sua maneira tipicamente discreta. Descrevendo o *Bleach* como “hipnótico e adequadamente pesado” e aclamando a banda como “os astros pop de Olympia”, eles disseram: “Eles são jovens, têm a própria van e nos deixarão ricos!”.

“Em nossos lançamentos para a imprensa, anunciávamos que o álbum do Nirvana ganharia duplo de platina e coisas assim, sem acreditar nem por um minuto que aquilo de fato aconteceria”, admitiu Bruce Pavitt em 2008. “Em 1988, vender de cinco a dez mil cópias de discos era algo quase impensável. Grande parte do que Jon e eu estávamos fazendo era viver naquele domínio de hiperfantasia em que fingíamos acreditar — era quase como se tivéssemos cinco anos de idade.”

Com o sucesso fenomenal de *Nevermind*, virou moda dizer que o *Bleach* era uma manifestação muito superior da composição de Kurt Cobain. Isso é bobagem. Como Ira Robbins, respeitado crítico de rock norte-americano, afirmou em sua crítica para a *Trouser Press*, *Bleach* é “um álbum punk de sua época, classe e lugar”, e nada mais. A avaliação de Kurt Cobain do seu próprio disco foi igualmente direta: para ele, *Bleach* era lento, meio grunge, e “unidimensional”, propositalmente simplificado para se encaixar na estética da Sub Pop.

O disco foi gravado com Jack Endino em seis sessões de estúdio no Reciprocal, entre a noite de Natal de 1988 e o dia 24 de janeiro de 1989. Sua faixa de abertura, “Blew”, é uma prova de como o Nirvana era cru na época: inspirados pelos sons sombrios de uma banda de metal suíça *avant-*

garde chamada Celtic Frost, no primeiro dia no estúdio, Cobain e Novoselic afinaram as guitarras descendo duas notas, esquecendo-se de que eles já tinham descido dois passos, do E padrão para um D. Assim, “Blew”, uma ruminação sombria sobre armadilhas, fica ainda mais séria e mais opressiva do que a intenção original.

A faixa dá o tom para grande parte do que vem em seguida. “Floyd the Barber”, um conto sobre o medo e o ódio de uma cidade pequena, parece engasgada e claustrofóbica. “Mr. Moustache”, na qual Cobain fala sobre a cultura de excessiva masculinidade de Aberdeen e a adequação política justa que ele encontrou em Olympia, gira em torno de uma repetição de *riffs* com seis notas *ad nauseam*. “Big Cheese” se arrasta sem muito propósito, enquanto Cobain reclama das tentativas de Jonathan Poneman de se meter com sua arte. E “Sifting” é uma música maçante sub-Melvins que nunca deveria ter saído da sala de ensaio do Nirvana.

Mas há diamantes em meio à lama. “Love Buzz” continua sendo uma demonstração interessante de *grime-pop*, ou pop-sujo, com os toques descuidados de Cobain na guitarra atravessando seus vocais marcados, feios/bonitos. “Negative Creep” é uma lamúria fabulosamente lenta de ódio e pena de si mesmo (“*I’m a negative creep, I’m a negative creep, I’m a negative creep and I’m stoned*”) (“Sou um lixo pessimista, sou um lixo pessimista, sou um lixo pessimista e estou chapado”). “Swap Meet” é uma canção de amor ruim atipicamente alegre, porém tipicamente perturbada, na qual Cobain esconde as preocupações com o relacionamento cheio de problemas com a namorada Tracy Marander em uma letra que detalha os interesses em comum de um casal lutando para se sustentar sob a linha da pobreza. E enquanto em um nível musical “School” é um *sludge* sub-Stooges com clichês, sua letra pungente ataca a comunidade musical de Seattle, elitista e incestuosa, oferecendo uma boa evidência da mentalidade teimosa e não conformista de Cobain.

“About a Girl” sem dúvida é o destaque do álbum, a única prova verdadeira de que o Nirvana tinha mais a oferecer do que a misantropia e o negativismo padrão da Sub Pop. A canção mais pura, sincera e incondicional de amor de Cobain foi escrita para Tracy Marander depois de uma discussão intensa na qual o cantor foi ameaçado de ser mandado embora da casa que o casal ocupava na Pear Street caso não encontrasse um trabalho. Cobain diria, posteriormente, ter ouvido *Meet the Beatles* por

três horas seguidas antes de escrever a delicada melodia da canção para sua namorada. Independentemente de onde veio a inspiração, teve o efeito desejado: ainda que ele não tenha admitido que a música era sobre Marander, a namorada sabia que era e, assim, ele conseguiu mais um ano de moradia gratuita.

As críticas ao álbum foram muito positivas. Escrevendo ao *The Rocket*, Gillian G. Gaar destacou o potencial que o disco tinha de atingir uma gama de fãs de rock, comentando que *Bleach* obtinha sua força elementar do “grunge de garagem, do barulho alternativo e do metal intenso, sem prometer aliança a nenhum deles”. Edwin Pouncey, da *NME*, mais um antigo incentivador da banda, foi ainda mais efusivo em seus elogios.

“Esse é o som maior e mais animal que a Sub Pop conseguiu revelar até hoje”, disse ele. “Tão primitivo que eles conseguiram fazer com que os companheiros de selo do Mudhoney parecessem o Genesis; o Nirvana aumenta o volume e consegue chegar ao topo da montanha musical.”

O álbum custou cerca de seiscentos e sete dólares para ser gravado, uma quantia ínfima em comparação com os orçamentos de grandes gravadoras, mas mais dinheiro do que os membros do Nirvana dispunham na época. O amigo de Chad Channing, Jason Everman, acabou pagando pelos custos do estúdio; em troca, ele recebeu créditos por ter tocado guitarra no álbum, apesar de ele não ter tocado nem um acorde na gravação. No dia 22 de junho de 1989, apenas uma semana depois do lançamento do álbum, a banda entrou em sua van Dodge para começar a primeira turnê nacional, com agenda para vinte e seis apresentações. Everman foi com eles, como segundo guitarrista, para potencializar o som ao vivo. A experiência não deu certo e o guitarrista deixou a banda quando voltaram para Olympia. A ideia de Cobain de colocar mais um guitarrista no grupo foi deixada de lado quando a Sub Pop mandou o Nirvana para a Europa com os companheiros de selo do Tad para uma turnê em parceria, por seis semanas, batizada de Heavier Than Heaven Tour. Houve um grande falatório a respeito das datas: o Mudhoney havia acabado de percorrer a Europa com uma série de apresentações incendiárias que justificavam a comoção em torno da Sub Pop, *Bleach* estava no Top Ten das paradas de selos *indie* do Reino Unido e John Peel estava divulgando o som das duas bandas todas as noites na Radio 1. A revista *Sounds* fez um preview da parte da turnê no Reino Unido com uma matéria de capa sobre

Tad/Nirvana... ainda que o Tad, que estava recebendo críticas muito positivas pelo álbum de estreia *God's Balls*, produzido por Jack Endino, tenha sido escolhido como a principal imagem da capa, e não o Nirvana. Quando a turnê chegou a Londres no dia 27 de outubro de 1989, mil pessoas ocuparam a School of Oriental and African Studies, com capacidade para setecentas, para ver o show. Na turnê norte-americana, um mês antes, o Nirvana mal conseguira atrair moscas para suas apresentações, por isso não é surpreendente saber que eles estavam muito empolgados para fazer o show. Na semana seguinte, a *Melody Maker* aclamou a apresentação deles como “maravilhosa, arrasadora, desesperada e intensa”.

Mas noites transcendentais como aquela não eram comuns. A agenda de shows da turnê *Heavier Than Heaven* foi pesada, totalizando trinta e seis shows em quarenta e dois dias em nove países, e o Nirvana nem sequer tinha a própria van; eles dividiam um Fiat de dez assentos, alugado, com os quatro membros do Tad, o empresário da turnê, Alex MacLeod, o engenheiro de som Craig Montgomery e os equipamentos e artigos das duas bandas. O grupo tinha de enfrentar viagens longas noturnas a temperaturas abaixo de zero, suas acomodações eram simples, os banhos eram raros e as refeições, um luxo. Quase todo mundo da van ficou doente durante a turnê. Os três membros do Nirvana juraram que deixariam a banda, em momentos diferentes.

A turnê voltou a Londres no dia 3 de dezembro de 1989, quando o Nirvana e o Tad receberam a presença do Mudhoney, no Teatro Astoria, com capacidade para duas mil pessoas, para um show especial da Sub Pop chamado *Lame Fest*. O Nirvana agora estava com saudade de casa, cansado da estrada e mentalmente desgastado: perderam o trem que partira da Bélgica e chegaram ao local do show apenas trinta minutos antes de as portas serem abertas, sem tempo de passar o som. Dizem que Cobain e Tad Doyle tiraram no cara ou coroa para ver quem abriria o show e o Nirvana perdeu. Isso não incomodou o líder da banda, que àquela altura só queria que o sofrimento terminasse o mais depressa possível.

Dependendo de quem relata, o *Lame Fest* ruim e de estourar os nervos do Nirvana foi um desastre terrível ou um dos momentos de definição da carreira. O trio apresentou quinze canções, incluindo uma versão cover de “I Wanna Be Your Dog”, do The Stooges, e duas novas e originais de

Cobain, chamadas “Polly” e “Breed”, e o equipamento deles ameaçava ruir a qualquer momento. No ápice da derradeira “Blew”, Cobain tirou a guitarra e a jogou na direção de Novoselic, que balançou seu baixo e o arreventou em pedaços com apenas um movimento. Cobain saiu do palco antes de sua guitarra bater no chão. Foi um encerramento lindamente bruto para uma noite desorganizada e tomada pela tensão.

“O Lame Fest colocou de vez o Nirvana em evidência”, afirma Anton Brookes, na época um jovem assessor de imprensa que tinha a própria empresa, a Bad Moon, que representava o Nirvana, entre outras bandas da Sub Pop. “As críticas na semana seguinte foram meio assim: ‘Esqueça Mudhoney, esqueça Tad, *esta é a banda. Esta é a banda, esta é especial*’. Todo mundo na plateia ficou boquiaberto. Todo mundo disse: ‘Que incrível’.”

Phil Alexander, que na época era colaborador da revista de rock pesado *Raw*, e que atualmente é editor-chefe da revista *MOJO*, entrevistou Cobain e Novoselic antes de eles retornarem aos Estados Unidos. Ele se lembra dos dois como sendo jovens articulados, atenciosos e afáveis, algo muito diferente da imagem fabricada pela Sub Pop, que os mostrava como caras descuidados e despreocupados. Cobain já estava cansado, havia muito tempo, das falcatruas e das histórias da Sub Pop — “Tenho a impressão de que somos tachados de analfabetos, caipiras, moleques idiotas que não têm ideia do que está acontecendo”, reclamou ele ao jornalista Nils Bernstein, do *The Rocket*, naquele mesmo mês. “Isso é algo totalmente mentiroso” — e enquanto conversava com Alexander, bebendo Newcastle Brown Ale no bar The Clachan em Kingly Street, no Soho, o vocalista do Nirvana não fez segredo a respeito de sua vontade de deixar a cena na qual sua banda havia surgido.

“Eu havia acabado de avaliar um disco de uma banda desconhecida da SST, chamada Slovenly, o que pareceu despertar o interesse de Kurt”, relembra Alexander. “Então você é um cara do rock alternativo?”, perguntou ele. Respondi que não tinha certeza absoluta de que era, mas aquilo também forçou o Krist a me perguntar o que eu achava do *Bleach*. Fui bem honesto e disse a eles que eu gostava muito mais do *God’s Balls*. “Opinião é como bunda: todo mundo tem!”, Krist respondeu, aparentando certa irritação. Mas isso abriu caminho para falarmos sobre a direção que a banda estava tomando e sobre suas ambições. Foi naquele momento que

Kurt me disse que ele queria fazer parte da maior banda do mundo. Não foi uma ostentação, mas também não havia modéstia ali: ele simplesmente disse aquilo como se fosse a coisa mais normal do mundo. Pensando bem, dizem que precisamos tomar cuidado com as coisas que desejamos...”



Com a chegada da nova década, a Sub Pop resolveu ganhar dinheiro em cima do falatório crescente em torno no Nirvana e colocou a banda em estúdio de novo para gravar um segundo disco. Jonathan Poneman indicou Butch Vig, um produtor em ascensão, de Madison, Wisconsin, que na época era conhecido no underground graças a seu trabalho em álbuns do Killdozer, Die Kreuzen e Urge Overkill, como o homem que engarrafaria a poção mágica do Nirvana.

“Na época, eu estava envolvido em um monte de projetos para a Sub Pop”, conta Vig, “por isso, quando o Jonathan ligou para mim e perguntou: ‘Quer fazer um projeto com uma banda chamada Nirvana?’, respondi: ‘Beleza, eu quero’. Ele disse: ‘Eles podem ser os próximos Beatles’. E eu meio que ri e respondi: ‘Ah, tá!’”.

“Eu já tinha ouvido o álbum *Bleach* antes e, para ser honesto, não fiquei muito impressionado. Gostei de algumas músicas, achei ‘School’ bem bacana, mas a música que mais marcou, na minha opinião, e acho que todo mundo pensa igual, foi ‘About a Girl’. A maior parte do disco foi muito unidirecional, mas essa música mostrou uma pessoa capaz de escrever uma canção brilhante de oportunidade; com a melodia, a letra e a progressão dos acordes, parecia uma canção dos Beatles. Analisando melhor agora, foi meio um molde do que estava por vir, porque a composição do Kurt havia começado a ficar um pouco mais sofisticada.”

O Nirvana chegou ao Smart Studios, de Vig, em Madison, na manhã de 2 de abril de 1990, depois de passarem a noite na estrada, vindos de Chicago, onde tinham dado o pontapé inicial em uma turnê pelo país que duraria oito semanas, com um show no clube Metro na noite anterior. O produtor lembra de ter visto “três moleques enebados e desarrumados” saindo da van da Sub Pop, sem a companhia de nenhum membro da equipe. O produtor lembra que Novoselic e Channing foram muito “simpáticos,

engraçados e extrovertidos” enquanto colocavam os equipamentos no estúdio; o colega deles, Kurt, era mais reservado.

“Desde o primeiro dia, Kurt foi meio que um enigma”, afirma Vig. “Ele entrou e disse: ‘Oi, meu nome é Kurt’; depois pegou o amplificador e a guitarra e ficou sentado no canto sem dizer nada por cerca de meia hora. Pensei que havia algo errado, que ele não queria estar ali ou que não tinha ido com a minha cara desde o primeiro momento. Não entendi nada. Mas, por fim, Chris me chamou de lado e disse: ‘Está tudo bem, o Kurt fica assim, ele tem esses acessos de introversão, mas sempre melhora’. Respondi: ‘Beleza, não vou levar para o lado pessoal, vou deixar rolar’. E, como já era esperado, Kurt foi saindo de sua concha aos poucos. Acabou sendo ótimo trabalhar com ele, que era esperto e engraçado; desenvolvemos uma relação bem bacana. Mas foi meio esquisito no primeiro dia. Percebi, ao longo da semana, que ele tinha algumas alterações fortes de humor, mas que fazia parte de sua personalidade.”

A primeira música que o Nirvana tocou para Vig foi uma nova faixa chamada “In Bloom”, uma canção que Cobain havia escrito para homenagear seu amigo Dylan Carlson, que havia sido lançada ao vivo na noite anterior. Em seguida, eles mostraram seis originais: “Dive”, “Lithium”, “Immodium” (que recebeu esse título por causa do remédio para conter a diarreia que Tad Doyle havia usado na turnê europeia), “Pay to Play”, “Sappy” e uma faixa acústica chamada “Polly” (que tinha originalmente o título de “Hitchhiker”) baseada na história angustiante de uma menina de catorze anos que havia sido sequestrada, estuprada e torturada sob a mira de um revólver depois de um show de punk rock em Tacoma, em 1987. Vig mal conseguia acreditar que aquela era a mesma banda que gravara *Bleach*.

“Eu pensei: ‘Meu Deus, há canções muito, muito boas aqui’, e fiquei animado”, relembra ele. “Quando eles começavam a tocar, tornavam-se uma banda de som muito poderoso.”

Nos quatro dias seguintes, o trio gravou as novas músicas de Cobain, além de um cover de “Here She Comes Now”, do Velvet Underground. Vig ficou impressionado pela ética de trabalho e pelo profissionalismo demonstrados por eles.

“A única tensão da sessão, na verdade, foi que Kurt estava discutindo muito com Chad por causa da bateria”, relembra ele. “Ou não estava

suficientemente intensa ou ele não gostava das batidas. Às vezes, Kurt, que não sabia tocar bateria, assumia as baquetas e dizia: ‘Toque assim’ ou ‘Toque essa parte’, e ele mal sabia explicar, mas era suficiente para Chad entender.”

No dia 7 de abril, depois de um show no Club Underground, em Madison, o Nirvana entrou na van da Sub Pop e foi para Milwaukee para continuar a turnê. Vig mixou as faixas na semana seguinte e mandou as fitas para Jonathan Poneman, além de cópias da fita para a banda. O plano era que o Nirvana voltasse para Madison em junho para terminar o álbum, que se chamaria *Sheep*, um título que Cobain deu como brincadeira aos *hipsters* que escolhiam o álbum com base no que a Sub Pop oferecia. Mas a van da Sub Pop nunca voltou a Madison e, conforme os meses passaram sem qualquer comunicação do selo, Vig temeu que tivesse estragado as coisas.

Na verdade, a Sub Pop estava enfrentando problemas. Por sempre terem sido uma empresa com poucos recursos — Poneman e Pavitt ficaram conhecidos por andarem com camisetas nas quais se lia QUE PARTE DE “NÃO TEMOS DINHEIRO” VOCÊ NÃO ENTENDEU? —, no verão de 1990, o selo estava correndo sério risco de falir. Nos bastidores, Poneman e Pavitt estavam procurando fechar um acordo com uma grande gravadora usando a nova demo maravilhosa do Nirvana como isca. O que os dois não sabiam, pelo menos no começo, era que seus astros mais importantes também estavam mandando a demo para outros lugares.

A ideia de que Kurt Cobain negociava na indústria da música como um homem das cavernas desesperado é mentirosa. A publicação dos diários do cantor, o *Journals*, em 2002, revelou que ele arquitetava e planejava todos os seus passos na música e na carreira muito antes de colocá-los em prática, além de saber exatamente como a indústria funcionava. Ele sabia muito bem que a Sub Pop via sua banda como um bem valioso; seu plano era tirar os intermediários do caminho e negociar diretamente com as gravadoras; a passagem do Nirvana pelo Smart Studios também fez com que ele percebesse outra verdade dura: que o baterista deles não era bom o suficiente para passar para o próximo nível com ele.

Uma semana depois do fim da turnê da banda nos Estados Unidos, ele e Novoselic foram a Bainbridge Island e disseram a Channing que ele estava

fora da banda. Naquela mesma semana, ele também rompeu com Tracy Marander. Estava na hora de o cantor correr atrás do primeiro lugar.



No dia 11 de julho de 1990, Cobain e Novoselic pegaram emprestado o baterista do Mudhoney e o equipamento do Tad para gravar uma canção inédita, “Sliver”, no Reciprocal para um single da Sub Pop. Uma história meio autobiográfica de um menino infeliz que era deixado com os avós enquanto os pais iam a um show de rock, aquela era a canção mais imediata de Cobain até então, empregando uma dinâmica silenciosa/barulhenta que fazia versos nus explodirem em refrão distorcido enquanto a bateria de Dan Peter batia forte. Bem diferente do arrastar tosco do *Bleach*, o single “Silver” caiu no cenário underground do rock como uma bomba.

“A Sub Pop ainda está para lançar algo que seja mais bacana do que a enorme fusão de rock e pop perfeito que o Nirvana tem”, declarou a *NME*, aclamando o single como: “O melhor que esse selo mostrou desde *Touch Me I’m Sick*’, do Mudhoney”.

“Apenas depois de ‘Silver’ as pessoas começaram a achar que o Nirvana podia ser uma banda comercialmente bem-sucedida”, afirma o biógrafo de Cobain, Charles R. Cross, que na época era editor do *Rocket* de Seattle. “Mesmo em 1990, as pessoas em Seattle achavam que o Mudhoney seria a primeira banda a crescer. O Nirvana foi o azarão.”

Em agosto de 1990, com o convite de Thurston Moore, a banda foi chamada para abrir uma série de shows na Costa Oeste para o Sonic Youth. Moore, sua parceira Kim Gordon e J. Mascis, do Dinosaur Jr., haviam visto um show do Nirvana em Nova Jersey no verão anterior e ficaram surpresos com o poder da banda. Depois de comprarem uma cópia da fita do Nirvana no Smart Studios, ele começou a falar sobre a banda a todas as pessoas que conhecia. Para Cobain, a oportunidade de apoiar os barulhentos reverenciados de Nova York era boa demais para deixar passar, independentemente do fato de sua banda estar, mais uma vez, sem baterista. Com Dan Peters comprometido em uma turnê europeia do Mudhoney, Cobain pediu ajuda a seu amigo Dale Crover mais uma vez.

Dois dias antes de a turnê começar no Bogart's de Long Beach, Califórnia, Cobain, Novoselic e Craig Montgomery dirigiram para San Francisco para se encontrarem com Crover na casa de Buzz Osbourne. Foi então que Osbourne sugeriu que o grupo fosse ao I-Beam para assistir aos amigos dele do Scream.

Foi preciso convencer Cobain. Juntamente com seu vizinho Slim Moon, dono do selo Kill Rock Stars, de Olympia, o cantor tinha ido ver a banda de Bailey's Crossroads tocar no Community World Theater, em Tacoma, em outubro de 1987, durante a primeira turnê de Dave Grohl com os irmãos Stahl. Esperando ver punk rock, Cobain ficou horrorizado ao descobrir que o show ao vivo do Scream havia se moldado com o tipo de hard rock pomposo que ele mesmo estava tentando renegar.

“Kurt detestou”, relembra Slim Moon, ainda uma figura respeitada na comunidade musical e independente de Olympia. “Ele ficava dizendo: ‘É uma merda quando uma boa banda se transforma em Van Halen’. Por algum motivo, ele ficou bem irritado por eles estarem fazendo solos de guitarra com Telecasters. Durante todo o caminho de volta, ele comentou que havia odiado.”

De volta a San Francisco, Cobain concordou em ir ao I-Beam para deixar todo mundo feliz. Dessa vez, ele não percebeu quais guitarras Franz Stahl estava tocando ou que Pete Stahl se vestia mais como Sammy Hagar do que como Ian MacKaye. Dessa vez, seu foco ficou apenas na bateria poderosa do Scream.

“Eu estava com o Kurt e o Chris”, relembra o ex-produtor do Nirvana, Craig Montgomery, “e o Kurt disse: ‘É de um baterista assim que precisamos’. Dave tinha uma energia que era difícil não notar e Kurt e Chris ficaram bem surpresos com sua maneira de tocar. Ele parecia bem adequado para o que eles estavam fazendo”.

Seis semanas depois, Dave Grohl guardou a bateria em uma caixa grande de papelão e pegou um voo para Seattle.



Grohl chegou a Seattle na tarde da sexta-feira, dia 21 de setembro de 1990. Cobain e Chris Novoselic estavam no aeroporto Sea-Tac para recebê-lo. Enquanto Novoselic saía com sua van Volkswagen do aeroporto

para começar o trajeto de vinte e nove quilômetros até a sua casa em Tacoma, onde Grohl ficaria durante as primeiras semanas em Washington, o baterista ofereceu uma maçã a Cobain, para quebrar o gelo.

“Não, obrigado”, Cobain disse. “Vai fazer meus dentes sangrarem.”

O resto do trajeto foi feito em silêncio.

Na noite seguinte, o Nirvana tinha uma apresentação marcada com os punks do Derelict, Dwarves e Melvins no Motor Sports International Garage, de Seattle, com capacidade para mil e quinhentas pessoas. O show era muito importante para a banda: era, de longe, o maior show na cidade até aquele momento, e a Sub Pop havia enviado o jornalista Keith Cameron e o fotógrafo Ian Tilton, da revista Sounds, de Londres, para escrever uma matéria de capa sobre o grupo antes de sua primeira turnê grande no Reino Unido, em outubro. Com o Mudhoney dando um tempo enquanto o guitarrista Steve Turner terminava a faculdade, Cobain havia pedido a Dan Peters que tocasse bateria naquela noite. Naquela tarde, Cobain informou a Grohl que não poderia conversar com ele nem apresentá-lo a seus amigos, no show, pois o surgimento repentino de um baterista desconhecido no show poderia dar início a fofocas entre os caras do cenário. Grohl, surpreso, assistiu ao show da plateia, sentindo o clima. Ficou boquiaberto ao ver que todos os presentes ao local estavam usando a nova camiseta do Nirvana, com a estampa “Fudge Packin’ Crack Smokin’ Satan Worshippin’ Motherfuckers”.

Ali, na multidão, Grohl foi reconhecido por Greg Anderson, de vinte anos, um metaleiro da região que havia visto um show do Screem em Olympia semanas antes. Os dois começaram a conversar sobre o heavy metal das antigas enquanto esperavam o Melvins subir ao palco. Anderson, que havia tocado com Nate Mendel, futuro Foo Fighters, em apresentações regionais de punk e que atualmente dirige o selo peso-pesado de metal norte-americano, Southern Lord, além de tocar guitarra em várias bandas experimentais e amadoras — incluindo a Goatsnake, liderada por Pete Stahl —, lembra que Grohl estava mais animado para ver a banda de Buzz Osbourne do que seus novos empregadores.

No dia seguinte, os Novoselic fizeram um churrasco na casa deles para os jornalistas britânicos, e o baterista ficou em seu canto, enquanto Cobain, Novoselic e Peters delineavam seus planos futuros para Keith Cameron. No dia seguinte, ele se uniu a Cobain e Novoselic no Dutchman, uma sala

de ensaio suja em Seattle, onde os dois tinham escrito “Silver” com Peters apenas alguns meses antes, e fez um teste para uma vaga que Peters compreensivelmente pensava já ter sido preenchida. Antes mesmo do fim da primeira música do trio, Cobain e Novoselic sabiam que tinham encontrado o cara certo.



No dia seguinte, Kurt Cobain chegou sem avisar ao programa de rádio KAOS, de Calvin Johnson, para uma sessão acústica de quatro músicas. Durante o show, ele informou a Johnson, casualmente, que o Nirvana tinha um novo baterista, nada menos que “o baterista dos nossos sonhos”.

“O nome dele é Dave e ele é um mini-Dale Crover”, disse Kurt. “Ele toca quase tão bem quanto Dale. E daqui a alguns anos, ele vai ganhar muita grana.”

“Esse novo kid on the block não sabe dançar tão bem quanto os seus queridinhos da MTV, mas ele desce a mão na bateria como se estivesse arrancando a cabeça deles!”, escreveu Cobain em um press release animado da Sub Pop. “O nome dele é Dave Grohl. Dave é ex-baterista do Scream, banda de Washington. Ele passou pelos ritos de iniciação do Nirvana com folga e agora é um membro importante dentro do grupo.”

Dan Peters não viu o anúncio-surpresa de Cobain na KAOS. Então, quando o líder do Nirvana telefonou para ele no dia seguinte, Peters pensou que Cobain quisesse falar sobre a turnê da banda pelo Reino Unido, que estava para acontecer. Mas foi informado de que a banda havia contratado um novo baterista fixo. A comunicação nunca foi um dos pontos mais fortes de Cobain, como o próprio Grohl havia descoberto logo de cara.

“Não me lembro de eles terem dito: ‘Você está na banda’”, admitiu ele anos depois. “Apenas continuamos.”

O novo baterista do Nirvana fez seu primeiro show com a banda no North Shore Surf Club em Olympia no dia 11 de outubro de 1990. O clube, com capacidade para trezentas pessoas, havia vendido todos os ingressos em um dia, fato que deixou Grohl tão impressionado que ele sentiu vontade de telefonar para a mãe para contar a novidade.

“O local ficava na mesma rua em que Kurt e eu morávamos”, lembrou ele, em 2005. “Passamos o som e fui comprar alguma coisa para comer. Quando voltei, havia uma fila dando a volta no quarteirão. Telefonei para minha mãe e disse: ‘Mãe, há pelo menos duzentas pessoas na fila!’. Fiquei maravilhado. Com o *Scream*, a banda geralmente era mais numerosa do que a plateia.”

O show foi quente, intenso e agitado. Grohl teve de começar a primeira música, um cover de “*Son of a Gun*”, do *Vaselines*, nada menos que três vezes, pois a banda não parava de derrubar a eletricidade do pequeno clube. Algumas músicas depois, o baterista sem camisa estourou a pele da bateria com as baquetas: Cobain ergueu o tambor rasgado como se fosse um troféu de guerra para a plateia, que gritava, poder ver. Grohl havia chegado oficialmente.

“Senti que tinha algo a provar”, disse ele posteriormente. “Sabia que éramos uma boa banda. E fomos muito bem naquela noite. Eu estava muito nervoso. Não conhecia ninguém — ninguém na plateia, ninguém na banda. Estava totalmente sozinho. A única coisa que importava era aquele momento no palco. Era naquilo que eu estava me concentrando.”

“Grohl era simplesmente um monstro”, diz Charles R. Cross. “Chad Channing costuma ser subestimado; ele foi um ótimo baterista no começo das turnês do *Nirvana*, de van, porque ele era um cara afável, um baterista talentoso e tocava músicas da era punk do *Nirvana* bem como ninguém. No entanto, com Dave Grohl, o *Nirvana* se tornou uma fera diferente. Ele imprimia energia aos shows do *Nirvana* e transformava tudo em acontecimentos espetaculares. Foi Grohl quem transformou o *Nirvana* na usina de força que a banda se tornou.”

“A contribuição dele nos transformou em uma força da natureza”, disse Novoselic. “O *Nirvana* agora era uma fera na Terra.”

LOUNGE ACT

A PRINCÍPIO, NÃO ACHEI “TEEN SPIRIT” GRANDE COISA. PENSEI QUE FOSSE APENAS MAIS UMA DAS JAMS QUE ESTÁVAMOS FAZENDO: FAZÍAMOS TANTAS JAMS COMO AQUELAS, E SIMPLEMENTE GRAVÁVAMOS E PERDÍAMOS A FITA COM A CANÇÃO PARA SEMPRE. MAS “TEEN SPIRIT” ERA UMA QUE SEMPRE RESGATÁVAMOS...

DAVE GROHL

Na escuridão, ninguém podia ver as lágrimas escorrendo pelo rosto de Dave Grohl. Era a noite do dia 20 de outubro de 1990 e Grohl e Kurt Cobain haviam entrado discretamente na Brixton Academy de Londres para ver o último show dos alquimistas do rock de Boston, os Pixies, cuja turnê pelo Reino Unido já estava com os ingressos esgotados. Por ter encarado um voo internacional de onze horas naquele mesmo dia, Grohl estava sentindo os efeitos do *jetlag* e estava um pouco “passado”, mas ao olhar ao redor, no espaço cavernoso, e ver a alegria pura no rosto dos quatro mil e quinhentas fãs de *indie rock* molhados de suor que gritavam as letras surreais de Black Francis, que estava no palco, a euforia da noite tomou conta dele, que chorou lágrimas de felicidade. O fato de uma banda tão elétrica, tão desajustada, tão totalmente descompromissada conseguir se conectar de modo tão visceral e humano em um salão daquele tamanho e tão longe de casa parecia para Grohl algo transcendental. Assim como a participação do B-52s no *Saturday Night Live* uma década antes, aquilo representava uma pequena, porém significativa, vitória dos caras de fora, dos malucos. Um dia, Grohl pensou ao secar as lágrimas, quero estar em cima daquele palco.

O Nirvana tinha outros palcos para conquistar na semana seguinte, em Birmingham, Leeds, Edinburgh, Nottingham, Norwich e Londres, onde o Teatro Astoria, com capacidade para duas mil pessoas, já estava com os ingressos esgotados um mês antes da chegada deles. Havia um burburinho grande acerca da banda, e Kurt Cobain sentia. Com Grohl atrás dele, no entanto, ele sabia que a banda estava pronta. Pela primeira vez o Nirvana estava caminhando direito.

Uma surpresa esperava por Grohl em Birmingham na noite de estreia da turnê. A banda de apoio do Nirvana, a L7, com meninas roqueiras, já estava do lado de dentro do Goldwyn's Suite quando a van do grupo estacionou do lado de fora e Grohl ouviu alguém chamar seu nome assim que ele saiu do local. A baixista do L7, Jennifer Finch, havia conseguido um show para o Scream para abrir o do Bad Religion em Los Angeles

alguns meses antes e ela reconheceu o ex-baterista imediatamente. Antes do fim da noite, os dois ficaram nos amassos, como dois adolescentes.

Apesar de ter passado a maior parte dos últimos quatro anos de sua vida enfiado em vans malcheirosas com caras do punk rock como companhia, sair com meninas nunca foi um problema para Grohl. Manter relacionamentos, no entanto, já era um pouco mais complicado. Seu primeiro amor, aos treze anos, foi Sandy Moran, a menina “mais linda e angelical” da sétima série da Oliver Wendell Holmes Middle School. Os dois namoraram por duas semanas inteiras — “Nós nos encontrávamos no armário dela todos os dias, depois da aula, e ficávamos nos pegando”, Dave contaria anos mais tarde — até ela dizer ao apaixonado namorado que não queria se comprometer e abandoná-lo. No ano seguinte, aos catorze anos, ele perdeu a virgindade com uma jogadora de basquete dois anos mais velha, em uma festa na casa de alguém; quando voltou para a escola na semana seguinte, soube que sua parceira havia deixado a escola e se mudado para outro lugar. Aos dezesseis anos, ele se apaixonou “perdidamente” por uma garota chamada Wendy, mas logo ela se mudou para o Arizona com a família, semanas depois do começo do namoro. Analisando o passado, Grohl admite que costumava se apaixonar com muita facilidade. Mas ele nunca tinha conhecido uma garota como Jennifer Finch.

Garota esperta, por dentro do que acontecia nas ruas, e meio moleca, de vinte e quatro anos, Finch havia começado a tocar violão aos dez anos e viu o Ramones no primeiro show de sua vida, aos onze anos. Aos catorze ela vivia nas ruas de Los Angeles usando drogas durante o dia e tirando fotos de bandas de hardcore para fanzines à noite. Resumindo, ela era a menina mais punk rock que Dave Grohl já tinha visto. Os dois se tornaram inseparáveis durante o restante da turnê.

“Começamos a namorar no segundo em que nos conhecemos”, relembra Finch, que atualmente trabalha com desenvolvimento de sites e marketing on-line em Los Angeles, sua terra natal. “O Dave era muito bonitinho, muito gentil e uma pessoa muito doce. Ele era tímido e muito carismático, mas também era modesto. Gostei dele desde o começo.”

Abençoado com uma namorada bacana e uma banda nova de abalar, Grohl logo se esqueceu das lembranças ruins da última turnê com o Scream. Os dez dias do Nirvana no Reino Unido foram uma confusão de

apresentações, entrevistas para a imprensa, brincadeiras, guerra de comida e bebedeira. O trio fez uma sessão de quatro músicas na rádio para John Peel, incentivador de longa data, no estúdio Maida Vale, da BBC; foi sondado pela divisão de A&R (Artistas e Repertório) de uma grande gravadora; posou para *aquela* sessão de fotos com Martyn Goodacre, da *NME*. Sem conseguir parar de sorrir durante todo o tempo em que esteve no Reino Unido, o jovem baterista encantava a todos que conhecia.

“A banda progrediu definitivamente quando Grohl chegou”, o assessor de imprensa do Nirvana, Anton Brookes, me disse em 2010. “Ele levou as coisas além, a ponto de tornar tudo muito intenso. Ele deu a dimensão extra de que precisavam. O Nirvana se tornou um sério candidato. Kurt havia enviado uma fita para mim, gravada por cima de uma cópia de *Bleach*, que tinha ‘In Bloom’, ‘Sliver’, ‘Dive’ e mais algumas faixas que foram para o *Nevermind*, trabalhos em progresso. Lembro de ter pensado: ‘Caramba, essas músicas serão grandes, eles conseguirão esgotar os ingressos na Brixton Academy!’. Kurt me disse que ele tinha outras músicas que entrariam na parada Top Ten. Ele acreditava totalmente nisso. Ele sabia.”

“Estamos mudando um pouco”, admitiu Cobain a Keith Cameron em sua entrevista para a *Sounds*. “O álbum *Bleach* é bem diferente do que estamos fazendo agora. Achemos que podemos ir para a rádio e ganhar um pouco de dinheiro com ele. Não quero nenhum outro tipo de trabalho, não sei trabalhar com pessoas. Posso tentar e fazer carreira na música. Durante toda a minha vida, meu sonho foi ser um grande astro do rock... vou aproveitar enquanto puder.”



Quando o Nirvana voltou do Reino Unido, Dave Grohl foi morar com Cobain na casa de número 114 da North Pear Street, em Olympia. Ele não estava preparado para a bagunça na qual seu amigo morava: o local fazia com que os “assentamentos” ruins da Europa, nos quais Grohl havia dormido durante os dias passados com o *Scream*, parecessem mansões de Georgetown. A cozinha era *imunda*, coberta por bolor e repleta de alimentos largados, latas de cerveja e restos de comida em decomposição. Havia apenas um quarto minúsculo, que Cobain pintara de preto. A sala de

estar estava abarrotada de coisas e tinha um cheiro ruim; a televisão estava quebrada e mal se via o chão embaixo de todo o lixo da vida de solteiro de Cobain. Metade da sala era ocupada pelo aquário de tartaruga malcheiroso de Kurt; a outra metade era ocupada por um sofá que se transformava em cama. Aquela seria a casa de Dave Grohl nos oito meses seguintes.

“O Kurt era um artista”, contou Grohl, “e como era um compositor brilhante, a intensidade e a criatividade saíam por todos os seus poros. O apartamento no qual moramos era uma experiência: você entrava e via esculturas e quadros; havia tartarugas, livros de medicina e discos de Leonard Cohen. Era um caos. Mas era o ‘Kurt’”.

Apesar de estar em uma cidade nova, Grohl já tinha alguma familiaridade com o bairro no qual Cobain vivia. Quatro ou cinco meses antes de se mudar para Olympia, ele tinha ido a uma festa na casa do vizinho de Cobain, Slim Moon, com seus amigos do *Scream*. Não foi uma noite de boas lembranças para o baterista.

“Nós havíamos tocado em uma galeria de artes”, lembrou ele, “e depois que tocamos, Slim disse: ‘Está tendo uma festa no meu apartamento, vocês deveriam ir’. Dissemos: ‘Uma festa? Legal! Vamos pegar umas cervejas e depois seguiremos para lá’. Mas acho que nossa ideia de festa era diferente da deles... Chegamos, os caras do *Scream*, com algumas caixas de cerveja; estávamos em Olympia, então a ‘festa’ era uma reunião de pessoas ouvindo Joni Mitchell. Aquilo era coisa velha. E não entendi nada. Aí veio uma menina tocando guitarra e ela tocou uma música *normal*, mas não foi bem. Quando terminou, ficamos sem entender porra nenhuma!”.

Grohl foi até a van da turnê do *Scream*, pegou uma fita do álbum *Frizzle Fry*, da banda de funk-rock Primus, de San Francisco, inspirada em Frank Zappa, e colocou para tocar no rádio de Moon. O anfitrião e os outros convidados teriam ficado menos abismados se Grohl tivesse voltado ao apartamento pelado, balançando o pênis, amassando latinhas de cerveja na cabeça.

“Coloquei a fita do Primus para tocar e de repente fiquei muito sem graça”, lembra Grohl. “Fiquei meio que me perguntando: ‘O que foi, não sou um cara legal? Vocês são uns nerds desgraçados! Vamos curtir e beber!’. Aquela cena... meu Deus, eles eram muito parados! Como a maioria das coisas em Olympia, parecia que todo mundo ali estava em uma

realidade paralela, como se tivessem treze anos, com aquela tensão sexual desconfortável de ter aquela idade, de ter passado da puberdade. Todo mundo era retraído e meio nerd, era algo estranho. Conteí essa história ao Kurt na primeira vez em que falamos ao telefone. Eu disse: ‘Uma menina apareceu, tocou uma música ruim e ela não era muito boa...’ e ele respondeu: ‘É, essa daí era a minha namorada, Tobi...’. Eu falei: ‘Cara, não estou entendendo mais nada’.”

Tobi Vail, namorada de Cobain, era uma pessoa importante no cenário orgulhosamente anticorporativo do *indie rock*, em Olympia. Baterista da banda minimalista de rock *lo-fi*, The Go Team, de Calvin Johnson, em 1990, ela formou a banda feminista de punk Bikini Kill com a cantora Kathleen Hanna, e cunhou o termo “Riot Girl” como um crachá de identificação em um movimento de ativistas do sexo feminino politicamente conscientes que estavam começando seus próprios fanzines, bandas, selos e galerias sob o domínio do punk “faça você mesmo”. Juntamente com Calvin Johnson, Candice Pedersen, a coproprietária da K Records, e uma série de outros jovens artistas, músicos, ativistas e criativos, Vail vivia na Martin Building, a resposta de Olympia à Dischord House, e o centro do cenário de Olympia.

“Eu gostava de Olympia, mas era meio como um meio-irmão retardado de Washington DC”, afirma Grohl. “Havia uma conexão entre as duas cidades porque Calvin e Ian [MacKaye] se conheciam, e talvez porque Calvin morou em DC por um tempo. Mas era um cenário esquisito. Era divertido e eu não diria coisas ruins a respeito de Olympia porque algumas coisas incríveis vinham de lá, mas eu me sentia uma pessoa de fora, com certeza. O tempo todo que passei em Seattle eu me senti perdido.”

“Eu me lembro de Slim Moon me chamando de ‘O Roqueiro’. Era a primeira vez que alguém me chamava daquele jeito e eu meio que não acreditei, mas eu era do *Scream* e o *Scream* tinha os caras de cabelos compridos e tatuagens, por isso eles sabiam que eu não era um cara certinho que frequentara a Georgetown University. Mas nunca pensei no que eu era, exatamente. Eu não era um invasor, nem um doido, bem um *indie*... eu era só um cara de cabelos compridos, jaqueta de couro, que tocava bateria. Mas desde os meus primeiros dias em Olympia, eu me tornei ‘O Roqueiro’. Havia uma banda na cidade com a qual eu me identificava chamada Fitz of Depression: eu podia andar com aqueles caras

porque eles eram meio largados como eu. Mas eu era solitário. Não demorou muito para eu telefonar para Los Angeles e dizer ao Pete Stahl: ‘Ei, cara, sinto muito sua falta’. Franz e Pete estavam bem putos da vida e eu conseguia entender, mas eu precisava fazer o que tinha de ser feito. Então eu telefonava para lá, conversava com o Pete e ele perguntava ao Franz: ‘Quer conversar com o Dave?’. Aí havia um longo silêncio e ele dizia: ‘É, o Franz não está a fim de falar com você’. Então foi um período muito solitário. Eu não conhecia ninguém ali. Estava sozinho com um monte de desconhecidos que, para ser honesto, eram muito esquisitos.”

“Só fico imaginando como alguém como Dave deve ter se sentido em Olympia depois de anos na estrada com os festeiros do *Scream*”, afirma o músico, ativista e fundador da gravadora Simple Machines, Jenny Toomey, morador de DC que vivia na Martin Building no verão de 1990. “Baileys Crossroads e Olympia não são cidades parecidas. Eu adoro Olympia, por isso não quero ser irritante, mas era, ao mesmo tempo, um dos lugares mais legais e mais estranhos em que eu havia estado. Quando Dave diz que o pessoal era esquisito... eles eram mesmo! Todos se vestiam com roupas dos anos 1950 e 1960, com óculos de gatinho, assavam tortas e faziam geleia de maçã, organizavam bailes e gravavam fitas. Todo mundo fazia parte de uma banda, todo mundo fazia artesanato, todo mundo tinha um fanzine, todo mundo era o maior fã de todo mundo... mesmo quando não era. Era a falsidade que só acontece quando se vive em um prédio com quinze ou vinte apartamentos habitados por um monte de artistas que já tinham dormindo juntos, rompido, escolhido um lado e fermentado miniguerras enquanto mantinham uma fachada de inclusão, receptividade e revolução. Pareceu adequado ver a segunda temporada de *Twin Peaks* começar enquanto eu estava lá. Aquele programa era tão nordeste do Pacífico, com valores de cidade pequena e segredos sombrios e malvados... exatamente como eram os apartamentos da Martin Building.”

“Como o aluguel era muito baixo e havia muito apoio para o estilo de vida artístico e boêmio, e até certo ponto as pessoas conseguiam viver uma vida muito adolescente por muito tempo e com muita facilidade ali, havia um certo elemento Peter Pan em Olympia”, admite Slim Moon. “Para as pessoas de outras partes do país, os habitantes de Olympia podiam parecer um pouco ingênuos. Mas eles eram Peter Pans que ficavam incentivando uns aos outros a fazerem coisas. As pessoas incentivavam umas às outras

para serem melhores, para fazerem arte, para participarem de bandas, para realizarem shows, qualquer coisa, para fazer o que queriam fazer e não serem apenas consumidores. Podia ser elitista, e talvez houvesse um conjunto secreto de regras que as pessoas de fora não conseguiam entender, e, sim, podia ser meio doido. Mas mesmo que Dave acreditasse que aquelas pessoas eram apenas irritantes, acho que aquele pequeno empurrão que a subcultura toda daquela cidade dava aos músicos provavelmente o tocava de alguma maneira. Kurt passou a adorar bandas como The Raincoats, The Vaselines e até Leadbelly por causa de Olympia — antes de chegar à cidade, ele ouvia principalmente música forte e pesada, como Scratch Acid e Flipper —, por isso Dave nunca teria tocado músicas como ‘Molly Lips’ [do The Vaselines] não fosse por Olympia. E talvez essas influências tenham entrado em suas composições quando ele começou a escrever as próprias canções.”

Grohl trabalhou em suas músicas enquanto dividiu uma casa com Cobain, testando ideias para canções com um violão no gravador de quatro faixas do cantor. Mas a prioridade, obviamente, era o Nirvana. A banda havia alugado um espaço para ensaios em Tacoma, essencialmente um celeiro acarpetado com equipamentos, e Cobain insistia para que eles ensaiassem todos os dias. Grohl logo se adequou àquela nova rotina; em Tacoma, novas canções começaram a tomar forma.

“Meu dia começava perto de três ou quatro da tarde”, afirma Grohl. “Era inverno no nordeste, por isso acordávamos quando o sol estava indo embora. Íamos à loja de conveniência AM/PM para comprar lanches e cigarros. Depois, íamos para Tacoma e ensaiávamos no celeiro até perto de meia-noite; depois voltávamos dirigindo para Olympia. Sempre começávamos os ensaios com uma *jam*, uma *jam* livre, aberta, e muitas das músicas surgiam dali. Na época, estávamos experimentando a dinâmica, os versos calmos/refrão alto. Muito disso pegamos do Pixies e do Sonic Youth. Dava para saber quando o refrão tinha de ficar mais alto, e dava para saber o ponto da música no qual quando se pensa que não dá para crescer mais, você vai lá e sobe mais um degrau. A partir daquilo, surgiram músicas como ‘Drain You’ e ‘Smells Like Teen Spirit’. A princípio, não achei ‘Teen Spirit’ grande coisa. Pensei que fosse apenas mais uma das *jams* que estávamos fazendo: fazíamos tantas *jams* como aquelas, e simplesmente gravávamos e perdíamos a fita com a canção para sempre.

Mas ‘Teen Spirit’ era uma que sempre resgatávamos porque os acordes de guitarra eram simples e fáceis de lembrar. Essa canção sem dúvida estabeleceu a dinâmica baixo/alto à qual recorriamos muitas vezes. E se tornou a canção que personifica a banda.”

O hino nacional do grunge teve início, na verdade, como uma piadinha à custa de Kurt Cobain. Seu título vem de uma frase que a vocalista do Bikini Kill, Kathleen Hanna (que Grohl namorou brevemente antes de Jennifer Finch), havia grafitado na parede do quarto de Cobain: “Kurt Smells Like Teen Spirit” (“Kurt Cheira a Espírito de Adolescente”). Cobain achava que a frase tinha uma certa poesia em alusão à atitude rebelde que ele mantinha desde a adolescência, mas Hanna estava, na verdade, querendo dizer, de modo brincalhão, que o líder do Nirvana era tão próximo de sua colega de banda Tobi Vail, que agora estava marcado com o cheiro do desodorante preferido dela. A canção em si foi escrita com raiva semanas depois de Vail largar Cobain, em novembro de 1990. Apesar de ser tomada por enfado, insatisfação, resignação e estranheza, em sua essência há um jovem confuso e triste por causa de uma menina “*superchata e autossuficiente*”. Uma das primeiras versões da música trazia a frase “*Who will be the King and Queen of the outcasted teens?*” (“Quem serão o Rei e a Rainha dos adolescentes párias?”). Cobain teria esperado que fossem ele e sua namorada moderna, esperta e brilhante. Antes de o casal se separar, ele havia pedido a Grohl que o ajudasse a tatuar o logo da K Records no braço para impressionar Vail; agora, em canções recém-compostas, como “Lounge Act” e “Drain You”, ele lamentava o poder que sua ex tinha sobre ele. Aquelas feridas não cicatrizariam tão depressa.

No Natal de 1990, Dave Grohl deixou o amigo sofrendo por amor e voltou para casa para ver a família em Virginia. Na verdade, ele estava feliz por poder escapar de Olympia por uma ou duas semanas; ele havia assumido o posto de dono de casa na Pear Street, limpando a sujeira que Cobain fazia, e até lavava as roupas dele, então pensar em aproveitar o conforto de casa tinha um certo apelo. Enquanto estava em sua cidade, ele foi até Arlington para ver o velho amigo Ian MacKaye.

“Estávamos na Dischord House e o Dave disse: ‘Estou com uma fita das coisas que estamos gravando’. Falei que queria ouvir”, relembra MacKaye. “Então ele tocou ‘Teen Spirit’, um *mix* dela. Eu disse: ‘Cara, que canção

legal. Vai ficar muito famosa’. Em 1990, minha banda Fugazi havia lançado o *Repeater*, que talvez tenha vendido umas duzentas ou duzentas e cinquenta mil cópias, e o Nirvana havia vendido cerca de quarenta a cinquenta mil cópias de *Bleach*, por isso, quando eu disse que a música seria famosa, pensei que venderia coisa de oitenta a cem mil cópias. Eu me lembro de ter dito a ele: ‘Caramba, vai ser um sucesso’, mas não pensei que fosse chegar ao topo das paradas; pensei que seria apenas um sucesso dentro da nossa massa imunda de punks.”

J. Robbins, que havia acompanhado o Screem em uma turnê pelos Estados Unidos durante um dos períodos de pausa de Skeeter Thompson, também estava na Dischord House quando Grohl apareceu.

“Eu me lembro de ter ouvido ‘Teen Spirit’ de outra sala e pensado: ‘Uau, essa é boa’”, lembra ele. “Dave estava muito orgulhoso dela, muito animado. Naquele dia, todo mundo na Dischord começou a dizer: ‘Nossa! A nova banda do Dave é ótima’.”



Conforme as novas músicas do Nirvana começaram a adquirir forma, tomou forma também a equipe de apoio que assumiu a tarefa de levar a banda ao próximo nível. Em novembro de 1990, a banda assinou um contrato de assessoria com a Gold Mountain, uma empresa poderosa de Los Angeles, fundada pelo publicista ex-Led Zeppelin Danny Goldberg e o esperto John Silva que na época, assim como agora, cuidava dos negócios do Sonic Youth. Em sua primeira reunião com a banda, respeitando o relacionamento deles com Poneman e Pavitt, da Sub Pop, Goldberg perguntou se o trio estaria interessado em continuar com o selo de Seattle. “Com certeza não”, respondeu Cobain no mesmo instante. Não havia mais volta.

Cobain tinha motivos para ser agressivo. A demo do Smart Studio de Butch Vig havia gerado falatório na divisão de A&R (Artistas e Repertórios) de grandes gravadoras, e MCA, Capitol, Charisma, Columbia e Geffen já tinham demonstrado interesse em assinar com a banda. Antes mesmo de as negociações começarem, o Nirvana e seu empresário tinham preferência pela Geffen, que na época gozava de um período comercialmente favorável graças ao sucesso fenomenal de lendas

rejuvenescidas do rock: o Aerosmith, seus protegidos famintos e cada vez mais fora de controle do Guns N' Roses, os ingleses mais experientes do Whitesnake e Cher. Mais importante para o Nirvana era o fato de o responsável pela divisão de artistas e repertórios da Geffen, Gary Gersh, ter recentemente contratado o Sonic Youth... e o Sonic Youth era do interesse de Kurt Cobain.

“Não dá para falar sobre o Nirvana na Geffen sem falar do Sonic Youth”, afirma Mark Kates, que na época era diretor de promoções na Geffen e atualmente é empresário do MGMT, The Cribs e dos favoritos de Dave Grohl, Mission of Burma, na Fenway Recordings. “Quando fechamos com o Sonic Youth, Kim Gordon me disse bem especificamente: ‘A próxima banda com quem você deveria assinar é o Nirvana’. Comprei o Bleach, ouvi e me pareceu muito denso; acho que nem ouvi ‘About a Girl’ logo de cara. Mas na primeira vez em que os vi no Kennel Club, em San Francisco, com o Tad em fevereiro de 1990, lembro de ter pensando que o que eles estavam fazendo não era tão denso quanto parecia no disco.”

“Mas o show que me impressionou muito em vários aspectos foi quando eles tocaram no Motor Sports Garage. Muitos de nós estávamos em Seattle para o lançamento do álbum Dear 23, do The Posies, e ver uma banda da região tocar para mais de mil pessoas foi significativo. Havia muitas pessoas ali das gravadoras e nossas conversas [com a banda] começaram pouco depois daquilo — não necessariamente por causa daquele show, mas ele certamente mostrou que eles eram uma boa aposta comercial.”

No dia 30 de abril de 1991, o Nirvana assinou formalmente com a Geffen. Eles receberam um adiantamento de duzentos e oitenta e sete mil dólares. Como parte do acordo, outros setenta e cinco mil dólares foram pagos à Sub Pop como taxa de compra. Além disso, o selo de Seattle negociou um acordo pelo qual eles receberiam uma porcentagem e teriam seu logo, nos dois primeiros lançamentos DGC, uma atitude sagaz que acabou garantindo a sobrevivência financeira deles.

Independentemente do que ele pudesse ter dito anos mais tarde, Kurt Cobain agora estava envolvido no grande mercado do rock popular. Em sua casa, em Olympia, ele fez uma lista de possíveis produtores para o Sheep — entre eles, o produtor/engenheiro do Guns N' Roses, Bill Price, o produtor do Black Crowes, George Drakoulis, o produtor do Jane's Addiction, Dave Jerden, e Steve Thompson e Michael Barbiero, que

tinham trabalhado no álbum do Metallica... And Justice for All. Aquilo era música para os ouvidos da Geffen.

À época, todas as grandes gravadoras dos Estados Unidos estavam procurando uma banda que pudesse cobrir o espaço entre o rock alternativo/indie e o hard rock/heavy metal. A Elektra tinha o The Big F, um trio denso e desafiador de rock barulhento de Los Angeles. A Epic tinha o Mindfunk, de Nova Jersey, um quinteto de groove-rock liderado pelo ex-líder do Uniform Choice, Pat Dubar, e trazendo o ex-baterista do Celtic Frost, Reed St. Mark, e Jason Everman na guitarra. A Atlantic tinha o Kings X, um trio de rock progressivo de Springfield, Missouri. A MCA tinha a brilhante banda de Quebec, Voivod, aprovada por Dave Grohl. E a Geffen tinha o The Nymphs, de Los Angeles, liderado pelo provocador Inger Lorre.

A conversa comum ao se descrever o sucesso do Nirvana no início dos anos 1990 era que a banda de Kurt Cobain representava uma alternativa crua, visceral, mais real ao heavy metal, especificamente às bandas de “metal” de Los Angeles inspiradas em Aerosmith/Zepplin/Kiss — entre elas, Mötley Crüe, Poison, Ratt e Guns N’ Roses — que dominaram a MTV e as listas das rádios com o sucesso enorme do álbum de estreia do Guns N’ Roses, Appetite for Destruction. Isso certamente faz parte da história, mas não é a história toda. Para aqueles preparados para ver além dos enfeites de Sunset Strip, o metal nos Estados Unidos estava evoluindo, assim como o número de fãs. Uma nova classe de bandas havia surgido com sons alternativos/metal que se equiparavam tanto a Killing Joke e Joy Division como às grandes tradicionais. A consciência acerca dessas bandas não estava limitada apenas aos círculos de metal underground, tampouco; a indústria da música norte-americana percebeu o novo clima incluindo o Ultramega OK do Soundgarden e o álbum que ganhou disco de platina do Faith No More, The Real Thing, juntamente com o single “One” do Metallica (de ... And Justice for All), nos indicados para a categoria de metal do Grammy Awards de 1990.



Foi o Metallica que mudou as coisas. Formado em Los Angeles em 1981 pelo vocalista/guitarrista James Hetfield e pelo baterista Lars Ulrich, e

influenciado pelo punk do Motörhead, o New Wave of British Heavy Metal [Nova Onda Do Heavy Metal Britânico], o Misfits e do niilista West Coast, o quarteto começou como representante do cenário violento e caótico do thrash metal. Desenvolvendo-se ao longo de linhas paralelas à cena hardcore dos Estados Unidos, o thrash foi um movimento no qual jovens irados e alienados cantavam músicas agressivas e antissociais para e sobre outros jovens irados e alienados, uma comunidade underground fortalecida por fanzines, troca de fitas malfeitas e um boca a boca e burburinhos que aos poucos deixavam de ser um sussurro e se tornaram um grito. E foi o Metallica que tirou esse som feroz e arrebatador das garagens dos bairros residenciais e o levou ao mercado popular... a sua própria maneira. Se, como Kurt Cobain definiu, o punk significava “liberdade musical... dizer, fazer e tocar o que se quer”, então pelo padrão de todos, na primeira década de sua carreira, a banda de Hetfield e Ulrich era tão “punk” quanto qualquer outra banda no circuito underground.

O disco de estreia do quarteto, Kill 'Em All, lançado em julho de 1983, teve uma força cinética forte e incansável, que animou os adolescentes metaleiros dos bairros que procuravam sons mais sombrios e mais feios do que a pirotecnia perfeita oferecida pelo Iron Maiden e pelo Judas Priest. Aos catorze anos, Dave Grohl encomendou o disco pelo correio por meio de uma ficha no fanzine de metal Under the Rainbow, e logo ele se tornou a trilha sonora de suas desventuras com Jimmy Swanson: “Eu ainda escuto Kill 'Em All uma vez por semana”, confessou ele, vinte e cinco anos depois. Em março de 1986, o terceiro disco do Metallica, o inigualável Master of Puppets, chegou à lista Top 30 da Billboard e começou uma subida constante à marca de um milhão de discos vendidos sem um único single, um vídeo ou qualquer apoio significativo da imprensa. Tão esperado foi o disco de 1991 — conhecido pelos fãs como “O Álbum Preto” por causa de sua arte de capa preta — que no dia 3 de agosto de 1991, a gravadora Vertigo reservou o lendário complexo de esportes e entretenimento da Madison Square Garden, em Manhattan, para um preview das doze faixas nos potentes aparelhos do espaço para quem quisesse ouvir. Quando os primeiros acordes da faixa de abertura arrasadora do disco, “Enter Sandman”, tomaram a arena, cerca de catorze mil fãs do Metallica estavam sentados para ouvir; entre eles, estavam os fãs Kurt Cobain e Chris Novoselic. Dentro da indústria dos discos, os fãs

de heavy metal podem ter sido chamados de brancos, sujos e simplórios, mas a paixão, a lealdade e a devoção extrema à música eram inegáveis... assim como o músculo financeiro. Houve a conscientização crescente dentro da indústria de que aquele era um público bom para ser explorado.

Em 1990, não havia banda aparentemente mais bem posicionada para abrir a divisão entre o rock alternativo e o heavy metal do que os roqueiros politizados do Warrior Soul, contratados da Geffen. Liderado pelo impetuoso Kory Clarke, nascido em Detroit, e orientado pela poderosa empresa de assessoria do Metallica, a Q Prime, o álbum de estreia da banda Last Decade, *Dead Century*, gritava em nome dos desiludidos e abandonados. Em abril de 1990, depois de um mês da chegada do disco às lojas, Clarke figurou na capa da revista *Kerrang!* — na época, como agora, a maior e mais influente revista de rock/metal do mundo — com sua banda sendo aclamada como “a nova banda mais quente do ano!”. No final, problemas de administração da gravadora e a recusa teimosa de Clarke a entrar no jogo do mercado conspiraram contra eles, mas eles aprenderam lições importantes com aquele episódio: quando o Nirvana assinou contrato com o selo, novas estratégias estavam sendo implementadas e testadas, e o pessoal conhecedor do indie, como Kates, ex-vendedor da SST, Ray Farrell e o ex-jornalista de música que se tornou gerente de marketing, Robert Smith, tinha sido contratado. Dentro da empresa, havia a sensação de que se o Nirvana conseguisse se conectar ao que Kates chama de “pessoas diretas do hard rock” por canais tradicionais, como a rádio influente de Los Angeles, a KNAC, e o *Headbangers’ Ball*, da MTV, então a banda conseguiria tentar alcançar ou até superar a marca de duzentas mil discos vendidos batida pelo álbum de estreia do Sonic Youth na gravadora, o Goo.

Se os grandões da Geffen precisassem de um modelo para essa campanha, eles só precisariam ver o sucesso alcançado por outra banda de rock de Seattle, o Alice in Chains, da Columbia Records. Frequentemente riscado da história do rock de Seattle — em grande parte, suspeita-se, porque nem a Sub Pop, os anunciadores semanais da música inglesa, nem os funcionários do The Rocket poderiam levar qualquer crédito pela descoberta da banda —, o quarteto prejudicado pelos narcóticos havia alcançado uma boa marca de quinhentas mil cópias vendidas do disco de estreia, *Facelift*, no fim dos anos 1990 graças a um único single matador (o

hipnótico “Man in the Box”) e uma incansável turnê de divulgação na qual apoiaram bandas como Iggy Pop, Poison, Slayer e Van Halen. Apesar de ser muito mais metal e infinitamente menos “crível” do que o Nirvana, o Alice in Chains, assim como o Soundgarden antes deles, estabeleceu que havia um mercado genuíno para o rock “alternativo” e ajudou a derrubar as portas para o “Seattle Sound” na rádio da faculdade, na rádio de rock e também na MTV. Quem diz algo diferente disso simplesmente não estava prestando atenção.



No dia 17 de abril de 1991, o Nirvana agendou um show à tarde, de última hora, no minúsculo OK Hotel em Seattle com a banda Bikini Kill e o Fitz of Depression, amigos de Dave Grohl. As primeiras palavras de Kurt Cobain no salão cheio foram: “Olá, somos roqueiros de uma grande gravadora que vende muito”. Atrás da bateria, Dave Grohl não conseguiu conter o riso: o show havia sido agendado apenas com o objetivo de levantar dinheiro para a iminente viagem da banda para Los Angeles, onde gravariam o novo disco.

Depois de quarenta e cinco minutos do início, Cobain apresentou uma nova música: “Esta canção se chama ‘Smells Like Teen Spirit’”. A música claramente ainda não estava terminada. Cobain cantou as mesmas frases (“Come out and play, make up the rules...”) no começo de cada um dos três versos e se atrapalhou no solo de guitarra esquisito com base na melodia da canção. Mas a maneira como “Teen Spirit” mudou, deixando de lado os versos de canção de ninar e passando a ter refrões explosivos e amplos, tirou o fôlego dos presentes. Antes do segundo refrão da música, havia pessoas na sala subindo no palco e se lançando à plateia.

“O público”, relembra Dave Grohl, “ficou doido. Não sei se foi o ritmo ou a melodia, mas as pessoas curtiram logo de cara. No fundo do clube, Jonathan Poneman, da Sub Pop, observava incrédulo a força que sua banda adquirira”.

“Eu me lembro de ter dito: ‘Essa canção é muito boa’”, Poneman disse à jornalista Carrie Borzillo. “Estavam tocando e eu pensando: ‘Nossa! Que verso bacana!’. E na hora do refrão, todo mundo comentou: ‘Caramba, esse

é um dos melhores refrões que já ouvi na vida!’. Eu me lembro de ter ficado lá no fundo olhando ao redor com a sensação de: ‘O que é isso?’.”

O publicista da Sub Pop, Nils Bernstein, também estava presente naquela tarde. Entrevistado em 2004 para a série Classic Albums, ele se lembrava do show como um ponto importante na carreira do Nirvana até então, e uma visão emocionante do que o futuro guardava.

“Foi um show maravilhoso”, disse ele. “Eu me lembro de ter visto e pensado: ‘Certo, acabou, eles estão escrevendo músicas incríveis’.”

O homem com a tarefa de colocar aquelas músicas “incríveis” em fita, para a sua surpresa, foi Butch Vig. O produtor estava terminando seu trabalho no disco Gish do Smashing Pumpkins, em Madison, quando recebeu um telefonema de Cobain perguntando se ele estava livre para produzir o novo álbum do Nirvana. Como Cobain havia riscado todos os nomes da curta lista de produtores em potencial, sua ligação para Vig teve um tom mais de ordem do que de pedido: a Geffen já tinha reservado um estúdio — o Sound City, em Van Nuys, Los Angeles, uma área mais bem conhecida por gravar filmes pornográficos — e a banda começaria a gravar dentro de apenas cinco dias. Após aceitar o trabalho, Vig pediu para ouvir o material mais recente da banda e Cobain enviou a ele uma gravação que o Nirvana havia feito durante um dos ensaios em um celeiro de Tacoma.

“Estava horrível, totalmente distorcido”, relembra Vig. “Mas no meio de todo aquele ruído branco, aquele chiado, consegui ouvir o ‘hello hello hello’ da música ‘Teen Spirit’ e também ouvi ‘Come As You Are’, e pareciam ótimas. Depois da primeira música, eu me lembro de ter ouvido Kurt gritar: ‘Temos um novo guitarrista, e ele é o melhor guitarrista do mundo, porra!’; depois ouvi uma batida de címbalo. Eu ri... mas ele estava certo mesmo.”

Na última semana de abril, Grohl e Cobain saíram de Olympia e dirigiram por 18 horas pela I-5 para Los Angeles, no Datsun B210 de Cobain; Chris e Shelli foram na frente deles, com a van Volkswagen. Vinte minutos depois, Grohl e Cobain tiveram de encostar o carro, porque o motor do Datsun estava superaquecido. Dez minutos depois, eles estavam no acostamento de novo, enchendo o radiador. Esse processo se repetiu a cada quinze minutos, aproximadamente. Depois de cinco horas na estrada, eles ainda estavam em Oregon: “Parecia um pesadelo no qual você corre, corre, corre, mas vai ficando para trás”, lembrou Grohl. Depois de

telefonar para Novoselic de um orelhão, eles tomaram a decisão de voltar para Tacoma para pegar a van Dodge do baixista. A viagem de volta foi igualmente demorada.

“Ficamos tão irritados que paramos em uma pedreira e apedreamos o maldito carro durante uma meia hora”, relembrou Grohl em sua entrevista para a série Classic Albums. “Estouramos os vidros... e deixamos o carro na frente da casa do Chris; depois pegamos a van e fomos embora.”

A banda estava hospedada no condomínio Oakwood, perto de Sound City, em sua estada em Los Angeles. “Chamávamos o lugar de ‘The Cokewoods’”, lembra Vig, “porque era onde todos os candidatos a ator e as bandas de rock ficavam”. Entre os vizinhos, estavam a banda de rock sueca Europe — que estava em Los Angeles para gravar o disco *Prisoners in Paradise* — e os membros do Nirvana se divertiram muito nos dias seguintes, enquanto ficavam sentados perto da piscina do condomínio, bebendo cerveja barata, observando os caras suecos, de cabelos compridos e com roupas de banho da Speedo, flertando com atrizes usando biquínis sumários. Mas eles também tinham de trabalhar. Antes de irem para Sound City, Vig agendou um ensaio para a banda em North Hollywood, para poder ouvir as novas músicas e acertar os arranjos. A primeira música que o Nirvana escolheu para mostrar ao produtor foi “Smells Like Teen Spirit”.

“Eu me lembro de caminhar pela sala dizendo: ‘Caramba, que música boa’”, lembra Vig. “Falei: ‘Nossa! Foi demais. Podem tocar de novo?’. Dave não tinha microfones em sua bateria, e Kurt e Chris estavam com os amplificadores no máximo, mas ainda assim ficou perfeito. Eu chamei o empresário e disse: ‘Acho que só precisamos de dois ou três dias de ensaio, não quero desgastá-los’. Era uma daquelas coisas que é preciso resolver, não se podia pensar demais e devíamos simplesmente gravar logo. Foi a primeira oportunidade que eu tive de conhecer o Dave. Chris havia me dito o nome dele, mas eu não sabia quem ele era nem nada sobre o *Scream*. Eu só o conheci no dia em que fui para Los Angeles. Mas ele elevou aquelas músicas. Ele usava direito o tempo e mandava ver na bateria como um mestre. Ele é o melhor baterista de rock que conheço, sem a menor dúvida. Ele unia Chris e Kurt; aquelas músicas são muito fortes e muito disso tudo tem a ver com o fato de ele tocar bem, porque ele sabe das coisas.”

O Nirvana começou a gravar no Sound City no dia 2 de maio de 1991. O estúdio tinha uma história rica: a banda Fleetwood Mac havia gravado ali

faixas para o álbum de 1977, *Rumours*, e via-se nas paredes discos de ouro e de platina do Jackson 5, Dio, Cheap Trick, Foreigner e do lendário Evel Knievel. Havia uma grande sala, uma antiga mesa de mixagem Neve e os preços, pelos padrões de Hollywood, eram baixos: a banda precisou pagar quinhentos dólares por dia (do orçamento reservado de sessenta e cinco mil dólares para o disco).

Grohl decidiu alugar uma bateria para a sessão de gravação. No dia 2 de maio, ele alugou um kit Tama Artstar II com um tambor de 16X24 polegadas, um rack de 12X15 e uma armação de chão de 16X18 da Drum Doctors, na Sherman Way, em North Hollywood. Ele também pegou um tambor de cordas latão Black Beauty, o mais pesado tambor de cordas da loja, com o apelido de “O Exterminador”. Lars Ulrich, do Metallica, havia utilizado um Black Beauty no *Master of Puppets* e Rick Allen, do Def Leppard, havia utilizado um em *Pyromania*: para Grohl, aquele era um item de luxo.

A única orientação de Kurt Cobain para Butch Vig quando a banda começou a sessão foi clara como água: “Quero um som pesado”, disse ao produtor. A banda se aqueceu com clássicos do Led Zeppelin e do Aerosmith; Grohl tocava com tanta força que precisava trocar as peles a cada duas músicas. Mas o processo de gravação foi rápido e livre de problemas. Vig chegava ao Sound City perto da hora do almoço e a banda se reunia perto das três da tarde; gravando o baixo e a bateria primeiro, eles faziam as faixas básicas de duas ou três músicas por dia e saíam do estúdio perto das onze da noite, deixando Vig cuidar de um estrago ou outro. Cobain, a princípio, estava relutante em deixar mais de uma faixa de guitarra ou vocal por canção — pois assim como na sua primeira sessão de gravação, na casa da tia Mari, ele preferia manter as coisas “puras” —, mas Vig o convenceu a dobrar partes mostrando que John Lennon também usava faixas duplas em músicas do álbum dos Beatles.

“Foi muito divertido fazer aquele disco”, diz o produtor. “Não houve pressão. Eles conseguiram um adiantamento, então finalmente tinham algum dinheiro para poderem sair e comprar discos ou outra guitarra... e gostavam de fazer festa. Às vezes, depois da sessão, eles iam para Venice Beach, em Santa Monica, usavam cogumelos, bebiam cerveja, ouviam discos dos Beatles e viam o sol nascer. Eles estavam se divertindo, cara. Eu percebia que o Kurt entrava em uns momentos maníacos-depressivos,

quando se retraía e ficava de canto por um tempo, e isso, em determinado momento, passou a acontecer uma vez por dia, pelo menos: ele entrava em um buraco negro e depois acabava saindo dali. Às vezes, ele estava gravando e simplesmente soltava a guitarra e saía caminhando para a outra sala. E então, uma hora e meia depois, ele voltava e dizia: ‘Bom, vamos tocar’, e eles começavam a tocar de novo. Precisei lidar com essas mudanças de humor, mas na maior parte do tempo, eles se divertiram. Dave era muito engraçado, ele ria o tempo todo.”

Gravar no Sound City deu a Grohl uma nova perspectiva sobre Los Angeles. Ele comprou a primeira moto de um cara chamado Jeff por oitocentos dólares e rodava por Hollywood Hills à noite, admirando a beleza da cidade e sonhando em ser uma banda de sucesso. Voltando a Los Angeles, ele também teve a chance de se reaproximar dos irmãos Stahl. Pete Stahl foi ao Sound City certa tarde e ficou surpreso com os mixes que ouviu. Franz Stahl, por sua vez, ajudava a banda a se “divertir”: em uma carta que não enviou e deixou em seu diário, Cobain escreveu sobre como ele se drogara no Tropicana com Grohl e Stahl e quase deram de cara com um confronto entre a polícia de Los Angeles e gangues da região.

“Eu não me lembro desse incidente”, Stahl divertiu-se quando comentei sobre a história em 2010. “Eu me lembro de outros incidentes no French Cottage, em Hollywood, que era um hotel muito ruim. Para eu estar no Tropicana com o Kurt comprando drogas, eu certamente estava muito bêbado e louco...”

Na tarde do dia 18 de maio, Vig se viu sozinho no Sound City. Quando ele perguntou a John Silva onde estava sua banda, foi informado de que Novoselic havia acabado de sair da cadeia. Na noite anterior, o produtor havia pedido um tempo na sessão, para que ele e a banda pudessem ir a um show de Butthole Surfers/Red Kross/L7 no Hollywood Palladium. Novoselic, que havia comemorado seu aniversário de vinte e seis anos na noite anterior, havia levado a banda ao show em sua van Volkswagen, bebendo de uma garrafa de Jack Daniels enquanto dirigia. Depois de se perder dos amigos no show, Vig pegou um táxi para voltar ao hotel; os meninos do Nirvana não foram tão espertos. Perto das duas da manhã, a polícia de Los Angeles apreendeu a van de Novoselic quando ele tentou voltar pelo Laurel Canyon; o baixista foi preso por dirigir alcoolizado. Alterados pelos cogumelos, embriagados e desorientados, Grohl e Cobain

tiveram de caminhar por onze quilômetros para chegar ao apartamento. “Eles estavam muito mal naquela noite”, lembra Vig. “Graças a Deus ninguém se feriu.”

Aquela noite foi importante por outro motivo: era a primeira oportunidade real que Kurt Cobain tinha de sair com sua mais nova paquera, Courtney Love, vocalista e guitarrista de vinte e seis anos da Hole, banda de rock alternativo de Los Angeles. Love, cujo nome de batismo era Courtney Michelle Harrison, era a melhor amiga da namorada de Dave Grohl, Jennifer Finch — as duas tinham tocado juntas em uma banda chamada Sugar Baby Doll em meados dos anos 1980 —, e era uma estrela em ascensão no cenário do rock indie. Kim Gordon, do Sonic Youth, havia acabado de gravar o álbum de estreia da banda, *Pretty on the Inside*. Love e Cobain já tinham se encontrado quando o Nirvana tocou no clube Satyricon, em Portland, em janeiro de 1990, e os dois se sentiram mutuamente atraídos. Ao ver Cobain no Hollywood Palladium, Love deu um soco no estômago dele e o derrubou no chão, em um ritual de paquera primitivo, mas estranhamente carinhoso. Cobain, alucinado pelos cogumelos e tomando um xarope para a tosse, ficou sob o feitiço dela durante o resto da noite.

Courtney Love não era uma mulher fácil de ignorar. Falava alto, era chamativa, sincera e esperta, simplesmente uma força da natureza. Assim como Cobain, ela era filha de pais separados e havia sido criada de um lado para outro. Filha do ex-empresário da banda Grateful Dead, Hank Harrison, e da terapeuta Linda Carroll, Love passou a infância entre Los Angeles, Portland, Oregon e Nova Zelândia, estabelecendo-se, por fim, com uma amiga de sua mãe, em Eugene, Oregon. Ali, ela se apaixonou por meninas adolescentes duronas e passou a ter fama de problemática, uma fama da qual ela ainda não se livrou.

“Encontrei minha puta interior e fugi com ela”, informou ela, animada, à revista *Spin*, em 1995.

Love e sua “puta interior” viajaram para longe. Ela trabalhou como stripper no Japão, estudou no prestigiado Trinity College de Dublin, fez amizade com Julian Cope e Echo and the Bunnymen em Liverpool, liderou uma versão do Faith No More em San Francisco (“Ela provocava um furacão de problemas”, o baixista Bill Gould contou certa vez. “Ela era um ímã que atraía o caos.”) e fez uma ponta no filme do diretor britânico Alex

Cox, uma produção chamada Sid e Nancy — o amor mata, em Nova York — tudo isso antes de completar vinte e dois anos. Em 1989, ela voltou para Los Angeles com a missão de montar uma banda influenciada por Sonic Youth, Big Black e Fleetwood Mac; enquanto o Nirvana estava saindo da Sub Pop, a gravadora fazia planos para lançar o segundo single do Hole, o abrasivo Dicknail. Depois de passar um tempo com Love no Palladium, Cobain começou a dizer a seus amigos que tinha conhecido a garota mais bacana do mundo. Cinco meses se passaram até os dois se encontrarem de novo; a partir daquele dia, as vidas deles estariam para sempre interligadas.

No começo de junho, o álbum do Nirvana, agora intitulado *Nevermind*, estava pronto. O orçamento de gravação havia dobrado dos sessenta e cinco mil dólares estimados para cento e vinte mil dólares, mas na opinião de todos, o dinheiro fora bem gasto. Quando os executivos da Geffen começaram a aparecer no estúdio para ouvir as mixagens de Butch Vig, já havia boatos em Los Angeles que davam conta de que o Nirvana havia criado um monstro. O velho amigo de Grohl, Barrett Jones, foi uma das primeiras pessoas a ouvir as mixagens do disco; ele saiu do Sound City “boquiaberto” com o que tinha ouvido.

“Eu me lembro de ter ficado arrepiado enquanto ouvia as gravações no estúdio”, diz ele. “Achei que estava muito bom. Eu disse a Kurt, no estúdio, que eles seriam capa da Rolling Stone antes do fim do ano... e acertei.”

“John Silva e eu fomos ao estúdio ouvir quando a mixagem terminou”, conta Mark Kates. “Era um álbum muito forte, completo. Você não vai ouvir nenhum de nós dizer que podíamos prever o que ia acontecer — quem disser isso estará mentindo —, mas sentíamos que eles tinham alcançado o máximo do que podia ser esperado deles.”

“Enquanto estávamos mixando o álbum, Chris, Kurt e eu pegamos uma fita com as canções e ficamos dirigindo por Hollywood Hills ouvindo”, lembrou Grohl uma década depois. “Aquilo estava animal. Mais ou menos quando ouvimos ‘Smells Like Teen Spirit’ pelo alto-falante; as únicas demos que tínhamos feito da música estavam em uma boombox — estávamos acostumados a ouvi-la como uma gravação malfeita... e de repente ouvimos a nova, que o Butch Vig havia feito parecer uma música do disco Led Zeppelin IV.”

Em meio a todo o positivismo que cercava a gravação, havia uma opinião diferente. Um tanto estranho para Dave Grohl, essa opinião diferente vinha de sua namorada.

“Quando eu estava no estúdio ouvindo as canções, não gostei”, admite Jennifer Finch. “Achava que as canções tinham ficado muito aguadas e comerciais. Dave, Kurt e eu fomos juntos ao primeiro festival Lollapalooza e ouvimos a primeira versão do álbum juntos, o mix do disco de Butch, e eu disse: ‘Caramba!’. Não acho que disse algo negativo, mas falei: ‘Nossa! Está muito, muito diferente’, com aquele sorriso amarelo. É difícil quando você está namorando alguém, você não quer ser ‘a namorada que tem a opinião’, sabe? Mas eu não curti muito tudo aquilo e não consegui esconder totalmente. Pensei que talvez eles tivessem se tornado comerciais demais e rápido demais.”

“Mas, é claro, naquele momento, não achávamos que nada aconteceria com o disco”, conta Grohl. “Foi como lançar um disco do Jesus Lizard ou algo do tipo. Pensei que ‘Teen Spirit’ era mais uma música boa, que poderia entrar no 120 Minutes e fazer com que pudéssemos sair em turnê com o Sonic Youth, ou talvez conseguíssemos um show na Brixton Academy, mas ninguém pensou que seria um sucesso gigante, porque era inimaginável. Não tínhamos a ambição de dominar o mundo. Porque aquilo simplesmente não aconteceria. Não podia acontecer.”

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

O PROMOTER DISSE: “AQUELE CARA VAI VOLTAR COM OS AMIGOS E VAI MATAR VOCÊ, PORRA! ENTÃO, FIQUE AQUI E QUANDO EU FIZER A BATIDA COMBINADA, TIRO VOCÊ DAQUI E VAMOS PARA UM TÁXI”. ENTÃO ELE CORREU PARA FORA: KURT ENTRou NO CARRO, CHRIS ENTRou NO CARRO... E AÍ CHEGA O CARA COM TODOS OS AMIGOS, E O TÁXI PARTE...

DAVE GROHL

Dave Grohl está em cima do palco da boate Venus de Milo, em Boston, prendendo o riso enquanto observa Kurt Cobain passar banha branca e densa no traseiro nu do melhor amigo. Em cima de um tapete de plástico do jogo Twister, Chris Novoselic arruma a cueca pequena e preta que cobre o quadril magricela e tenta retomar sua dignidade, ou o máximo de dignidade que pode recuperar um cara de um metro e noventa e cinco vestindo apenas cueca, meias brancas, meio tubo de banha e ostentando um sorriso. Aguardando para entrevistar o Nirvana em sua primeira aparição na televisão, a garota boazinha da MTV não sabe muito bem para onde olhar.

“O que está acontecendo aqui?”, pergunta ela um tanto extrovertida, quando Novoselic começa a passar crisco (um tipo de gordura vegetal) nos mamilos. “O que estão fazendo aqui?”

“Estamos brincando de Crisco Twister”, diz o baixista do Nirvana, como se aquilo fosse a coisa mais natural do mundo, como se fosse uma atitude padrão para as novas bandas que serão entrevistadas na MTV.

Ao ver Grohl rindo fora do alcance da câmera, Novoselic se afasta da entrevistadora e joga um punhado de banha do outro lado do palco, na direção do baterista. Quando Grohl joga um punhado da substância pegajosa de volta para o baixista quase nu, o diretor da MTV, irritado, decide acabar com a brincadeira. Com o sinal dele, as câmeras são desligadas e o microfone também. É o dia 23 de setembro de 1991 e a primeira entrevista do Nirvana para a MTV termina antes mesmo de ter começado.

Um homem menos paciente do que Mark Kates poderia ter jogado a toalha naquele momento. A permanência do Nirvana em Boston não foi exatamente tranquila para o diretor de promoção de música alternativa da Geffen. Foi decisão de Kate marcar a primeira data de show da banda nos Estados Unidos no clube Axis, com capacidade para mil pessoas, em sua cidade natal naquela noite. A apresentação, na qual o Nirvana entraria entre o Smashing Pumpkins, de Chicago, e os roqueiros alternativos da região,

os Bullet LaVolta, seria uma comemoração de aniversário da rádio WFNX, de Boston, e a participação da banda de Seattle era um agradecimento da Geffen ao diretor da emissora, Kurt St. Thomas, o primeiro e maior incentivador do Nirvana na rádio. Porém, ao saber que o evento da WFNX seria apenas para maiores de vinte e um anos, Cobain logo exigiu que Kates conseguisse um segundo show no local, um show para pessoas de todas as cidades, na noite seguinte, dando aos promoters apenas vinte e quatro horas para vender mil ingressos.

Naquela mesma noite, Cobain encontrou a cantora e compositora Mary Lou Lord, moradora da região, em uma apresentação do Melvins no clube Rat de Boston e, sem comunicar sua intenção a Grohl, Novoselic e Kates, logo decidiu cancelar todos os seus compromissos para promoção do disco já agendados (incluindo uma entrevista muito importante com Karen Schoemer, do *New York Times*) para poder passar o dia com sua mais nova bela amiga. Na noite do lançamento de *Nevermind*, o álbum que ele esperava que o tornasse um astro, o descompromisso de Cobain representou um ato de desobediência para com seus chefes na gravadora, sua declaração de independência com um bater de pé ao estilo punk rock.

Apesar disso, qualquer irritação que Kates possa ter sentido por Cobain acabou quando o Nirvana subiu ao palco do Axis no dia 23 de setembro. Kates sabia que o Nirvana era bom, mas a apresentação deles naquela noite foi algo além de bom: explosiva, caótica, viva, transcendental. Enquanto uma parte do público subia ao palco para mergulhar na multidão, Cobain mandava ver nas cordas da guitarra e gritava como se seus tênis surrados estivessem pegando fogo. “*With the lights out, it’s less dangerous. Here we are now, entertain us ...*”

No auge da apresentação, Monty Lee Wilkes, empresário da turnê do Nirvana, passou por Kates balançando a cabeça.

“Essa turnê vai ser muito louca”, disse ele.



O Nirvana começou a testar seu novo álbum dias depois de deixar o Sound City. No dia 10 de junho de 1991, o trio começou uma turnê de oito shows na Costa Oeste, apoiando o Dinosaur Jr, de J. Mascis, grupo pelo qual Cobain tinha muita consideração e em quem sua banda havia se

inspirado. Mas desde a noite de estreia da turnê no Gothic Theater, em Denver, Colorado, ficou evidente que a maioria das pessoas presentes estava mais animada para ver a banda de abertura do que a atração principal.

“Eles estavam queimando o Dinosaur Jr todas as noites, simplesmente acabando com eles”, lembra Franz Stahl, que havia assumido o posto de técnico de equipamentos do trio naqueles shows. “Quando o Dinosaur Jr aparecia, mais da metade das pessoas já tinha ido embora; as pessoas não se davam ao trabalho de ficar ali.”

“Foi antes do lançamento do *Nevermind*, por isso a banda tinha todas as fitas com eles, com diferentes mixagens de todas as músicas, e eles ouviam durante a viagem e conversavam sobre uma coisa ou outra. Eu ficava sentado ouvindo as músicas e falava: ‘Caramba, essa é ótima’. E Kurt dizia: ‘É, é normal...’. Para ser honesto, eu não me lembro de ‘Teen Spirit’, não era uma das músicas que pensei que fosse estourar, mas eu disse: ‘Caras, essa fita é louca, maravilhosa!’. E eles diziam: ‘É, é...’. Mas percebi, consegui ver. Conversava com meu irmão e dizia: ‘Cara, isso vai ser um sucesso enorme’.”

“Ouvi ‘Teen Spirit’ pela primeira vez naquela van fedida também”, conta o engenheiro de som do Nirvana, Craig Montgomery. “Ouvíamos no *boombox* e me lembro de que quando entrou na parte mais silenciosa da guitarra, logo depois da introdução, eu falei: ‘Caramba... Pixies’. E então Kurt perguntou: ‘Você acha que está muito parecida com o som dos Pixies?’. E eu respondi: ‘Não, a música parte de lá’. Mas era uma progressão meio lógica do que eles estavam fazendo ao vivo: Kurt estava tentando incorporar mais daquela influência pop nas músicas porque era o que ele fazia na época. Depois de passar uma turnê europeia na van ouvindo Abba, não era surpreendente para mim que mais sensibilidade pop fosse demonstrada na música.”

Danny Goldberg, do Gold Mountain, viu o Nirvana tocar ao vivo pela primeira vez quando a turnê chegou ao Hollywood Palladium de Los Angeles, no dia 14 de junho. O veterano da indústria da música lembra de ter ficado “totalmente surpreso” ao ver a nova banda.

“Kurt tinha uma conexão mística e poderosa com o público que me deixava sem fôlego”, lembrou ele em sua autobiografia com o título modesto de *Bumping into geniuses* (“Encontrando gênios”). “Depois de

anos de cinismo crescente a respeito do que o rock 'n' roll havia se tornado, eu senti a animação ingênua de um adolescente. De certa forma, Kurt Cobain era capaz de estar no palco e na plateia, chacoalhando a plateia e também entre eles. Foi só então que percebi que Kurt Cobain não era apenas um artista de rock esperto, mas também um gênio de verdade.”

“Há certos líderes que não pensam nisso nem por um segundo”, afirma Dave Grohl. “Há algumas pessoas — independentemente de serem Ian Curtis, Bob Dylan ou Kurt — cuja mensagem, letra e personalidade são realmente maiores do que uma guitarra, um palco e uma plateia. E isso pode ser o mais poderoso. Alguns líderes têm uma presença física muito marcante, como Henry Rollins ou H.R., do Bad Brains, e há pessoas que têm uma presença emocional que marca. Acho que Kurt tinha uma presença emocional incrivelmente profunda e poderosa, de modo que ele não precisava dar um passo em nenhuma direção, porque o som de sua voz e a intenção do que ele estava fazendo no palco eram suficientes para deixar impressionada uma arena cheia de gente. Para quem tinha saído de um cenário de hardcore no qual a maioria dos cantores era totalmente maluca — eles subiam na sua cabeça, davam cambalhotas e sangravam, cobertos de vidro e pasta de amendoim — ver alguém que conseguia ficar em pé e gritando e ver que isso bastava era muito especial. Eu nunca tinha participado de uma banda com alguém daquele jeito. E nunca mais participarei, tenho certeza.”

“É engraçado como eles não faziam ideia do que estava prestes a acontecer”, afirma Pete Stahl. “Eu me lembro de estar na van com Dave e Chris perto do Hollywood Palladium, estávamos conversando sobre o disco que estava prestes a ser lançado e eles diziam: ‘Caramba, nunca vamos vender discos o suficiente para pagar a conta do estúdio’. Mas dava para saber que havia algo acontecendo. A partir do momento em que vi Kurt cantar no estúdio, percebi que sem dúvida havia alguma coisa acontecendo. Quando eles voltaram a Los Angeles, nossa banda [Wool] abriu o show para eles no Roxy. Parecia um manicômio. Eu me lembro de ter colocado os equipamentos na van e de alguém ter se aproximado e me oferecido duzentos dólares pela minha pulseira. Perguntei: ‘Mas que merda está acontecendo?’. Coisas daquele tipo não aconteciam no nosso mundo.”

No dia 17 de agosto, dois dias depois do show do Nirvana/Wool no Roxy, o Nirvana gravou um vídeo para o primeiro single do *Nevermind*,

“Smells Like Teen Spirit”, no GMT Studios, em Culver City, Califórnia. Com base em dois dos filmes preferidos de Kurt Cobain, o *Rock and roll high school*, do Ramones, e o filme cult rebelde adolescente *Over the edge*, o conceito do vídeo, que envolvia a banda dublando diante de uma “plateia do Inferno” anárquica, foi todo trabalhado pelo cantor. Cobain esboçava cada parte do vídeo antes da gravação: como artista, ele compreendia o poder da imagem e o impacto que ela podia ter.

“Eu vi esse filme, o *Over the edge*”, disse ele aos jornalistas da *Melody Maker*, os Stud Brothers, em 1993. “Eu me lembro de ter saído do cinema e quase todo mundo que estava ali dentro saiu correndo, gritando pra caramba, quebrando vidros, vandalizando e querendo ficar doidão. O filme afetou todos eles e também os influenciou. Pode não ter sido a intenção da pessoa que fez o filme, pois foi um filme ótimo, mas foi o que aconteceu.”

Como sua história muito bem formulada para o vídeo de “Smells Like Teen Spirit”, a intenção de Cobain era simples: ele queria apenas provocar aquele mesmo tipo de confusão em todos os bairros residenciais dos Estados Unidos.

A Geffen escolheu o desconhecido diretor Samuel Bayer, recém-formado pela escola de Artes Visuais de Nova York, para cuidar do vídeo. Era sua primeira participação na indústria da música, fato que logo ficou claro até mesmo para Dave Grohl, que nunca tinha feito um vídeo.

“O diretor tinha um megafone”, lembrou o baterista para a *Newsweek* em 1999, “e estava tentando explicar o conceito para a plateia; ele dizia: ‘Certo, agora, no primeiro verso, vocês têm de parecer entediados, complacentes e infelizes. Fiquem sentados e batam os pés com cara de distraídos’. E então, no fim da música, eles tinham de estar arrebrandando o lugar. Quando chegaram ao primeiro refrão, a plateia já estava totalmente fora de controle, e o diretor berrava para que todo mundo se acalmasse e ficasse mais tranquilo, ou então seriam expulsos dali. Então foi muito hilário, na verdade, ver aquele homem tentando controlar um pessoal que só queria destruir”.

Conforme a filmagem foi se desenrolando, a tensão no palco de som aumentava. Cobain não tinha escondido a vontade de dirigir o vídeo sozinho, e enquanto bebia uísque Jim Beam entre as cenas, observando Bayer caminhar como se fosse um grande cineasta, ficou irritado e sua frustração ficou mais clara. Quando ele gritava as letras nas lentes do

diretor, era pra valer. No fim da noite, percebendo que sua agitação estava se refletindo entre os adolescentes cada vez mais inquietos que assistiam às filmagens, Cobain incentivou os figurantes a se largarem ao redor da banda como se, de fato, estivessem em um show de rock. Foi um pandemônio. Na sala de edição, Cobain reassumiu sua independência mudando o fim do vídeo proposto por Bayer. Contra a vontade do diretor, ele inseriu uma sequência na qual ia aproximando o rosto da câmera, em um close. Foi um toque de mestre. Ao longo do vídeo, Cobain havia passado a imagem de desajustado agitado, com os traços finos cobertos pelos cabelos loiros. Mas ali, no desfecho violento e desordeiro do vídeo, a expressão maliciosa em seu rosto bonito era um convite à dança, com seus olhos gritando “VENHA CONOSCO!”. Foi um convite irresistível.

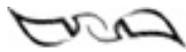
Com o vídeo de “Teen Spirit” pronto, o Nirvana fez o que tantas bandas norte-americanas fazem no verão, e foram para a Europa para a época de festivais. Naquele mês de agosto, o trio entremeou participações em festivais no Reading, da Inglaterra, no evento Monsters of Spex, em Colônia, Alemanha, e no Pukkelpop, da Bélgica, com apresentações únicas para apoiar seus novos colegas de gravadora e de assessoria, o Sonic Youth. No dia 20 de agosto, eles lançaram sua turnê europeia com uma apresentação no Sir Henry’s, em Cork; no dia seguinte, tocaram no clube Top Hat com capacidade para quinhentas pessoas em Dún Laoghaire, uma pequena cidade litorânea ao sul de Dublin. Grohl e Cobain estavam animados por estarem na Irlanda: na primeira manhã no país, Dave Grohl telefonou para a mãe, Virginia, e disse: “Mãe, todas as mulheres daqui se parecem com você!”.

O Top Hat foi o local escolhido para os dois shows na Irlanda. Vinte anos depois, um dos presentes, Colin Fennelly — que na época era aluno no St. Kieran’s College, em Kilkenny, e mais tarde se tornou o baixista do Kerbdog, cujo álbum de 1998, *On the Turn*, é um dos melhores lançamentos de rock alternativo da década —, guarda muitas lembranças daquela noite.

“Grande parte da minha turma estava ali só para ver o Sonic Youth”, afirma ele, “mas meu amigo Cormac e eu ouvíamos *Bleach* em nossa casa, em Dublin, no ano anterior, e ‘Negative Creep’ em especial fazia muito sucesso conosco. Conseguimos ficar na frente do palco para vermos o começo do show do Nirvana, mas assim que eles começaram a tocar

“School”, a música de abertura, todo mundo começou a pular para a frente. Eu me lembro de ter ficado impressionado com a energia da banda, principalmente de Dave: a maneira como ele jogava o corpo em cima da bateria está na minha mente até hoje. Não consigo me lembrar muito do Sonic Youth naquela noite: depois do show, nós só conseguíamos falar do Nirvana”.

“Era a primeira vez que eu via um público tão animado”, disse Grohl ao *Irish Independent*, em 2011. “Eles estavam endoidecendo. E isso foi antes do lançamento do *Nevermind*. Detesto dizer que foi a calmaria antes da tempestade, porque seria maluquice, mas se você consegue imaginar que aquilo foi uma calmaria, tente imaginar a tempestade.”



Nevermind foi lançado nos Estados Unidos no dia 24 de setembro de 1991, e um dia antes no Reino Unido. “Não haverá um disco de rock melhor do que o *Nevermind* este ano”, previu Everett True em sua crítica ao disco na *Melody Maker*. Na verdade, não haveria álbum de rock melhor do que o *Nevermind* durante toda a década.

Vinte anos após seu lançamento, o segundo disco do Nirvana continua sendo um trabalho indecentemente brilhante, uma coleção de músicas de tirar o fôlego e acelerar o coração misturadas a desespero, alma, humanidade e ira pura e primitiva que parece fazer a hora parar. Ao mesmo tempo antagônico e acessível, *Nevermind* destila quatro décadas de história do rock 'n' roll em 12 partes imortais de barulho — um pouco pop, um pouco punk, um pouco rock clássico — que se reveza entre apatia e raiva, ódio e sensibilidade, humor e horror com agilidade estonteante e explosiva e quem ouve não consegue conforto nem segurança dentro de seu envolvimento. Mas, ainda assim, não para de ouvir sem parar.

O primeiro “lado” do álbum é muito intocável em termos críticos, com “Smells Like Teen Spirit” abrindo o disco como uma injeção de adrenalina no coração. A tentativa de Cobain de conseguir a música pop perfeita, o hino mais icônico do Nirvana em uma mistura de sussurro/grito, de dinâmica calma/matadora e quatro apoios de acordes fortes “Louie Louie” em um momento pop intenso que o tempo não pode afetar. “In Bloom” vem depois, recentemente interpretada como um golpe nos babacas

esportistas que cantavam com as “*músicas bonitas*” do Nirvana, apesar de ter sido escrita como um tributo (meio) sincero a Dylan Carlson, e mistura melodia de canções de ninar com um toque meio mole, guiada pelas batidas de Grohl. “Come As You Are”, o convite aberto de Cobain aos marginalizados e incompreendidos, aqueles “adolescentes párias” com os quais ele instintivamente simpatizava, se apropria do *riff* de baixo do apocalíptico “Eighties”, do Killing Joke, para se transformar em uma das canções mais viciantes do disco: desde seu tema até a melodia brincalhona, é a mudança mais desavergonhada do álbum para um hino underground.

A faixa quatro, “Breed”, originalmente gravada como “Immodium” no Smart Studios, é mais sombria e mais séria, misturando *riffs* de guitarra com batidas tempestuosas e incansáveis que enfraqueceriam o baterista mais forte. “Lithium”, que era para ser o primeiro single do disco, é um fragmento da adolescência infeliz de Cobain, empilhando imagens inquietantes de depressão, solidão, insegurança e insanidade contra uma das linhas melódicas mais doces do álbum. No disco, a música toma um rumo simples e decepcionante, mas marcar o tempo acabou sendo um desafio para Grohl. No fim, o baterista frustrado relutantemente concordou em gravar uma trilha de cliques pela conveniência, apesar de o compromisso ainda causar ressentimento. “Quando você diz a um baterista: ‘Acho que você poderia usar uma trilha de cliques’, é basicamente como perfurar o coração dele com uma faca enferrujada”, ele comentou mais tarde.

“Polly”, triste e gráfica, fecha a primeira metade do disco. Cantada em primeira pessoa pela perspectiva do estuprador, trata-se de uma música desconfortável e inquietante, mas, sem dúvida, a faixa mais forte do disco. Gravada pela primeira vez em Madison, com Cobain tocando uma guitarra de cinco cordas de uma loja de usados, sua *vibe* minimalista e nítida foi considerada impossível de recriar no Sound City, então a gravação original se tornou a única faixa da demo do Nirvana feita no Smart Studio a ser transferida intacta para o *Nevermind*.

Se o lado dois de *Nevermind* não mantém o drama e o ímpeto dos primeiros vinte e três minutos e meio do álbum, ainda assim mantém a genialidade. Gravada de uma vez, “Territorial Pissings” é um punk rock frenético e rudimentar sobre o machismo, um tema pelo qual Cobain andava obcecado desde a demo do Fecal Matter. “Drain You”, a reflexão

amarga de Cobain a respeito da ruptura do relacionamento com Tobi Vail, foi originalmente concebida como uma faixa da banda-extra Cobain/Grohl/Dale Crover chamada The Retards, e gravada na casa de Crover em San Francisco em 1990, com Grohl tocando o baixo; mas por que Cobain originalmente a considerou indigna do Nirvana é um mistério, pois a versão captada no Sound City é um dos momentos de destaque do *Nevermind*. “Lounge Act” também é sobre Vail: em uma carta a sua ex, que Cobain não enviou, ele escreveu: “Eu não escrevo músicas sobre você, exceto ‘Lounge Act’, que eu não toco, exceto quando minha esposa não está por perto”.

“Stay Away” (gravada no Smart como “Pay to Play”) e “On a Plain” são as duas faixas do álbum menos conscientes; elas também são os momentos mais fracos de *Nevermind*, ainda que a doce melodia de Cobain na última e a bateria arrasadora de Dave Grohl na primeira mereçam ser ouvidas de novo. O álbum termina não com uma batida, mas com um suspiro, com a frágil e assombrosa “Something in the Way”, o conto questionável porém inegavelmente emotivo de Cobain a respeito de viver sob a Young Street Bridge, em Aberdeen, como um adolescente sem casa: “Dave quase morreu por ter tido de tocar tão baixo”, Butch Vig contou depois.

Nevermind também tinha uma surpresa oculta — “Endless Nameless”, uma décima terceira faixa de *riffs* desconexos e urros retirada de uma *jam* sem forma no fim de uma gravação particularmente frustrante da música “Lithium”. No fim da canção, pode-se ouvir Cobain frustrado arrebatando seu Fender Stratocaster preto, uma maneira adequadamente comprometida com a qual terminar a obra de arte de punk rock da banda.

Nos vinte anos que se passaram desde seu lançamento, *Nevermind* já foi aclamado, muitas vezes, como um dos melhores álbuns de rock de todos os tempos. A história e as inúmeras matérias analíticas dedicadas a sua criação nos anos que se passaram podem ter tirado um pouco do mistério do álbum, mas na época do lançamento — assim como os EPs do Stooges, *Never Mind the Bollocks* e *Nervous Breakdown* antes dele — essa mistura inebriante de ira, atitude, guitarras aos berros e enigmas fragmentados nas letras levava a uma pergunta: quem são essas pessoas e o que elas querem?

“Recebi fitas do *Nevermind*”, afirma Anton Brookes, “e foi bizarro, porque sempre que eu ia a uma apresentação era cercado por pessoas que perguntavam: ‘Ei, você tem uma fita daquele álbum do Nirvana?’”. Havia

um grande burburinho acerca dele. Às vezes, as pessoas me paravam na rua e diziam: ‘Meu Deus, fulano de tal tocou o álbum do Nirvana para eu ouvir e é incrível’. Na rua, *todo mundo* estava falando sobre ele”.

“Ouvi *Nevermind* pela primeira vez em uma fita que tinha a primeira música levemente falhada”, afirma Charles R. Cross. “Sinceramente, acredito que fiz uma centena de cópias dela e elas provavelmente se transformaram em milhares: anos mais tarde, conversei com pessoas que também tinham acabado com uma cópia daquela fita com as falhas. *Nevermind* foi mais do que um enorme salto adiante: sob muitos aspectos, o álbum não parecia ser da mesma banda que havia gravado o *Bleach*. Na questão sonora, era totalmente diferente. Mas foram as canções — ‘Smells Like Teen Spirit’, ‘Come As You Are’, ‘Something in the Way’ — que fizeram isso. É difícil dizer como o álbum era sólido. Pode ter sido o último álbum que atraiu diversos amantes do gênero e que todo mundo tinha na coleção. Desde então, não surgiu nada parecido.”

“Eu tinha uma cópia da fita do *Nevermind* porque meus amigos que marcaram o show deles durante a era *Bleach* receberam uma fita do álbum meses antes do lançamento”, lembrou a futura namorada de Dave Grohl, Melissa Auf der Maur, na época estudante de arte de dezenove anos, em Montreal, sua terra natal, em uma entrevista para o *Taking Punk to the Masses*. “Coloquei no meu tocador de fitas do apartamento e chorei. Convidei todas as pessoas para ouvir e dizia: ‘Você precisa ouvir isso. O mundo mudou’. Eu falava: ‘Ninguém vai ouvir mais nada além deste álbum, porque o mundo mudou’.”

“Ao ouvir as primeiras notas do disco do Nirvana, você simplesmente sabia, dava para saber, que ele com certeza mudaria *alguma coisa*”, diz o guitarrista do Pearl Jam, Stone Gossard, que havia ajudado a dar o pontapé inicial no “Seattle Sound” com o Green River. “Ficou muito óbvio que era o equilíbrio perfeito de rock blues totalmente puro e o punk rock. E sonoramente não tinha nada a ver com o Mötley Crüe, o que era muito novo: por mais que eu adorasse o primeiro disco do Mötley Crüe, eu estava pronto para algo novo.”

As primeiras críticas sobre o *Nevermind* foram muito positivas. Em sua crítica 9/10 da *NME*, o jornalista (e futuro apresentador) Steve Lamacq afirmou que o álbum era “para as pessoas que gostam do Metallica, mas que não suportam sua falta de melodia” e previu que o disco “seria um

novo ponto de referência para a próxima geração pós-hardcore”. Gordon Goldstein, da *Kerrang!* (também conhecido como promotor de hardcore/escritor de fanzine Mike Gitter), deu nota máxima ao álbum e disse se tratar de “um disco franco com uma alma ferida”. A *Rolling Stone* foi mais cautelosa, atribuindo apenas três estrelas das cinco possíveis (apesar de haver uma correção no site da revista sugerindo agora que foram dadas quatro estrelas ao *Nevermind*), mas a crítica Ira Robbins reconheceu o álbum como um lançamento que marcou o rock norte-americano underground.

A Geffen produziu 46.251 cópias do álbum nos Estados Unidos e seis mil cópias no Reino Unido e torceu para que o melhor acontecesse. Na verdade, o foco deles estava em outro lugar; naquela mesma semana, os álbuns épicos *Use Your Illusion*, do Guns N’ Roses, e *Use Your Illusion II* estrearam como número 1 e 2, respectivamente, na lista *Billboard* 200 com vendas na primeira semana de seiscentos e oitenta e cinco mil dólares para o primeiro volume e setecentos e setenta mil dólares para o segundo. Em comparação com a banda favorita de hard rock do país, o Nirvana se tornou uma grande preocupação.



Na manhã do dia 24 de setembro, como parte da campanha promocional do disco, Dave Grohl, Chris Novoselic e Mark Kates visitaram a Newbury Comics, loja de discos independentes mais badalada de Boston. Eles não viram uma pessoa pegar uma cópia do novo disco do Nirvana.

“Estávamos esperando ver uma fila dando a volta no quarteirão, mas não vimos”, admite Kates. “Não havia nenhuma *vibe*.” Na manhã seguinte, a banda e a equipe levantaram cedo, entraram na van Dodge de sempre e foram para Providence, Rhode Island, para continuarem a turnê no Club Babyhead. Entre as pessoas da turnê, o clima era o profissional de sempre.

“A turnê começou em Toronto, no Opera House, e parecia um show comum do Nirvana”, afirma Grohl. “Acho que havia quinhentas ou seiscentas pessoas ali. E, na minha opinião, é preciso se lembrar de como era aquilo — passar de trinta e duas pessoas que costumavam ver o *Scream* em todas as cidades e começar a ver quinhentas pessoas. Considerei aquele o maior sucesso de minha vida toda. A capacidade de público de muitos

locais nos quais tocávamos era baixa — tocamos em um local em Portland, Maine, ou talvez em Vermont com capacidade para sessenta e sete pessoas, como se fosse uma pequena sala de estar, e foi caótico. Mas quando o vídeo chegou à MTV, fez uma enorme diferença.”

No dia 30 de setembro, a MTV apresentou o vídeo “Smells Like Teen Spirit” como “Lançamento Mundial” no *120 Minutes*, programa considerado “alternativo”. Duas semanas depois, o vídeo passou ao “Buzz Bin” do canal, programa que mostrava novos talentos: artistas selecionados para o “Buzz Bin” podiam ver seu vídeo transmitido entre doze e trinta vezes por dia. Com “Teen Spirit” no topo das paradas *Billboard* Alternative, Modern Rock e Top 40, estava ficando cada vez mais difícil evitar o trio de Seattle.

“Não importava a hora do dia ou da noite. Sempre que sintonizávamos na MTV, ‘Teen Spirit’ estava tocando”, lembra Anton Brookes. “Andando pela rua, de repente ouvíamos a música tocando no rádio. Nas lojas e nos bares, estava sempre tocando. Estava em todos os lugares. Era surreal.”

“Eu havia me formado na faculdade e estava em casa passando aspirador de pó. Ouvi os *riffs* e pensei: ‘Que legal!’”, lembra a amiga de infância de Dave, Tracey Bradford. “Desliguei o aspirador de pó e me virei para a televisão para assistir a MTV e vi aquele cara de cabelos compridos tocando a bateria com uma camiseta do *Scream*. Falei: ‘Caramba! É o Dave Grohl! Meu Deus!’.”

“Minha banda *Kyuss* estava em turnê”, lembra o líder do *Stone Age/Them Crooked Vultures*, Josh Homme, “e eu me lembro de ter visto o vídeo na MTV às três da madrugada, em um quarto de hotel. Eu disse: ‘Cara, isso é bom demais, todo mundo deveria curtir essa música, mas não vai ser assim, não vai ser tocada porque é boa demais’. Cerca de uma semana depois, percebi como estava errado...”

“O vídeo provavelmente foi o elemento-chave naquela música que estava se tornando um sucesso”, conta Dave Grohl. “As pessoas ouviam a música no rádio e pensavam: ‘Que barato’, mas quando o pessoal via o vídeo na MTV, pensava: ‘Que animal! Esses caras são meio feios e estão arrasando na escola deles’. Estávamos em turnê e quando voltávamos para o quarto do hotel e ligávamos a televisão, víamos nosso vídeo e dizíamos: ‘Isso é muito engraçado, estamos na TV e acabamos de tocar no 9:30

Club!’ ou algo do tipo. E então, com o vídeo, mais pessoas chegavam e os clubes tinham de ser cada vez maiores.”

“O único sinal de que nosso mundo estava virando de cabeça para baixo era quando chegávamos ao lugar do show. Era nessa hora que pensávamos: ‘Caramba, essas pessoas são todas malucas, porra’. Chegávamos a um espaço com capacidade para quinhentas pessoas e havia quinhentas *a mais* lá. Ainda estávamos dentro de nossa pequena bolha — estávamos em nossa van, nós três, a esposa de Chris, Shelli, nosso monitor Miles [Kennedy] e Monte Lee Wilkes, nosso empresário de turnê — e não parecia que nada de incomum estava acontecendo até chegarmos ao espaço e vermos o caos. Começamos a perceber que havia pessoas normais ali. E dizíamos: ‘O que eles estão fazendo aqui? Aquele cara parece um esportista, porra, o que ele está fazendo aqui?’. Também dizíamos: ‘Talvez o lance do vídeo esteja atraindo alguns malucos’.”

No dia 12 de outubro de 1991, *Nevermind* entrou para a parada de discos da *Billboard* na posição 144. Naquele mesmo dia, Butch Vig saiu de Madison e foi para Chicago para encontrar a banda no show deles no Metro, o mesmo local onde Cobain, Novoselic e Chad Channing tinham tocado como banda de apoio na noite da sessão deles no Smart Studio, dezoito meses antes. O baterista ficou surpreso ao descobrir que cerca de cinco mil pessoas estavam esperando na fila para entrar no clube com capacidade para mil e cem pessoas.

“Naquele momento, havia um grande burburinho rolando”, conta Vig. “As pessoas estavam telefonando para mim e dizendo: ‘Meu Deus, o disco do Nirvana é maravilhoso’. E eu sabia que a coisa estava elétrica, que algo aconteceria com eles. Levei um artista amigo meu, Bill Rock, ao show e ele perguntou: ‘Quem é Nirvana?’. Respondi: ‘Eles serão os próximos Beatles’. Um pouco antes de a banda entrar, estavam tocando o fim da música *Gish*, do Smashing Pumpkins, muito alto, o que foi interrompido de repente quando o Nirvana se encaminhou para o palco; de certa maneira, eu estava muito orgulhoso. E assim que o Nirvana entrou, foi como uma *Beatlemania*, o pessoal gritava e chorava. Bill comentou: ‘Caramba!’. Ele não conhecia nenhuma das músicas; ele só os viu tocar e viu a reação da plateia; depois disse: ‘Que incrível!’. E era mesmo. Eu estava pensando: ‘Nossa! Esse disco afetou mesmo as pessoas’.”

Por coincidência, Courtney Love também estava em Chicago no dia 12 de outubro. A líder do Hole fora ao Windy City para ver o namorado Billy Corgan, do Smashing Pumpkins, com quem mantinha um relacionamento de idas e vindas, mas depois de uma discussão com ele, Love decidiu ir com a baterista do Babes in Toyland, Lori Barbero, para o Metro. Mais tarde naquela mesma noite, ela e Kurt transaram pela primeira vez. O encontro aconteceu no quarto de hotel que Cobain estava dividindo com Dave Grohl; depois de tentar, sem sucesso, bloquear os sons emitidos pelos dois na cama ao lado, Grohl saiu da cama onde estava deitado e foi para o quarto de Craig Montgomery. Ele e Cobain nunca mais seriam tão próximos.



A turnê pegou fogo. Em St. Louis, Missouri, os proprietários do clube Mississippi Nights chamaram a polícia depois que Cobain, frustrado por ver a apresentação da banda ser interrompida diversas vezes por “mergulhadores de palco” ou *stage divers* exagerados, convidou a plateia toda, de quinhentas pessoas, para subir ao palco. Em Lawrence, Kansas, a banda se encontrou com a lenda do “Beat”, William Burroughs, um ídolo tanto para Kurt Cobain quanto para o pai de Dave Grohl, James. Mas, em Dallas, no Texas, no dia 19 de outubro, a turnê quase acabou repentinamente, quando os leões de chácara do clube Trees ameaçaram matar os membros da banda.

“Nós nos divertimos pra caramba naquela turnê”, Grohl ri ao se lembrar. “Em Dallas, Kurt estraçalhou o monitor eletrônico que pertencia ao leão de chácara que estava diante dele, depois saltou na plateia e bateu na cabeça do cara. A cabeça do homem começou a sangrar e ele partiu para cima do Kurt. E Kurt ficou bem machucado. Depois, o promotor disse: ‘Aquele cara vai voltar com os amigos e vai matar você, porra! Então fique aqui e quando eu fizer a batida combinada, tiro você daqui e vamos para um táxi’. Então ele correu para fora: Kurt entrou no carro, Chris entrou no carro... e aí chega o cara com todos os amigos, e o táxi parte... e eu tenho de voltar para dentro do clube sozinho. Aí eles ficam presos no tráfego e um cara quebra a janela. Enquanto isso, uma menina me leva para o carro dela... e se envolve em um acidente. Foi insano.”

Para promover o novo álbum *Every Good Boy Deserves Fudge*, o Mudhoney também estava passando pelos clubes dos Estados Unidos em outubro de 1991. Os itinerários das duas bandas iriam coincidir no fim do mês, com dois shows em parceria, no Fox Theater, em Portland, Oregon, no dia 29 de outubro e no Paramount, em Seattle, no Halloween. Quando o Nirvana chegou a Portland, foi informado, pela representante regional de vendas da Geffen, Susie Tennant, que *Nevermind* ultrapassara a marca dos quinhentos mil discos vendidos e que seria, a partir de então, classificado como disco de ouro pela Recording Industry Association of America. A ideia de Nirvana e Mudhoney se revezarem como atração principal nos dois shows restantes da turnê foi descartada: o Nirvana seria a banda de destaque das duas apresentações.

A banda voltou para Seattle como ídolos bem-sucedidos. Parecia que a comunidade toda da música da região nordeste estava ali para recebê-los. Apesar de a decisão da Geffen de filmar o show para possíveis futuros lançamentos ter criado certa tensão, o Nirvana apresentou uma série tempestuosa de dezenove músicas que não deixou dúvidas de que sua época como ídolos do underground regional realmente havia chegado ao fim.

“Antes, o Nirvana nunca havia tocado em Seattle com expectativas”, afirma Charles R. Cross. “Todos os outros shows tinham sido para chamar atenção. Finalmente, eles voltaram em outubro de 1991 e todo mundo foi vê-los, esperando que fosse ótimo. E eles foram.”

No público do Paramount naquela noite, estavam os ex-colegas da banda Mission Impossible, Chris Page e Bryant Mason, que tinham se mudado para Seattle no verão anterior. Depois da apresentação, Grohl procurou os dois e sentou-se para conversar com eles enquanto a área dos bastidores se enchia com amigos, familiares, pessoal da imprensa e colegas.

“Os bastidores foram tomados”, relembra Page. “Dava para ver que as coisas estavam começando a se espalhar por caminhos que ninguém esperava. Dave fez um comentário do tipo: ‘Isso tudo é muito maluco’. Ele ficava dizendo: ‘Tudo está acontecendo muito depressa. Tudo está acontecendo muito depressa’.”



No dia 2 de novembro de 1991, quando o Nirvana partiu para a Europa para seis semanas de apresentações, o álbum *Nevermind* ficou entre os primeiros 40 da *Billboard 200*, chegando à trigésima quinta posição. Na semana seguinte, o álbum passou para a décima sétima. Uma semana depois, para a nona; na outra, passou para a quarta. Nos dois meses transcorridos desde seu lançamento, o álbum já havia alcançado a marca de um milhão e duzentas mil de cópias vendidas, só nos Estados Unidos.

Esse sucesso inesperado garantiu ao Nirvana manchetes em outros tipos de publicações, que iam além das revistas de música. À medida que *Nevermind* escalava a parada musical, o *New York Times* dedicou a primeira página de sua seção de negócios a uma análise investigativa da “orquestração” da Geffen para a ascensão do Nirvana. “Não fizemos nada”, admitiu o presidente da DGC, Ed Rosenblatt. “Foi apenas um disco que saiu do caminho normal e arrasou.” Entrevistado pela revista *Details*, Mark Kates admitiu que, em vez de se preocupar com as aparições do Nirvana na televisão ou no rádio, naquele momento da campanha, seu tempo poderia ser mais bem aproveitado levando cópias do *Nevermind* diretamente da gravadora para as lojas de discos, pois a demanda estava muito grande.

“Eu estava na Geffen quando o *Appetite for Destruction* [disco de estreia enormemente bem-sucedido dos Guns N’ Roses, de 1987] foi lançado”, afirma Kates, “então eu já tinha visto um fenômeno acontecer antes. Nessa área, é muito importante já ter tido experiências desse tipo, ser capaz de entender os sinais e conseguir ver as coisas que indicam muito mais do que a natureza específica do que são. Digamos apenas que se tem a sensação de que algo está acontecendo que você não pode controlar e que também não quer poder controlar”.

Essa falta de controle do sucesso que cercava o Nirvana pode ter sido emocionante para os executivos da Geffen, mas em pouco tempo, os três jovens no olho do furacão passaram a ter a sensação de que não tinham mais vida. De repente, todo mundo queria um pedaço do Nirvana — um autógrafa, uma entrevista, uma foto, um aperto de mão, uma ajuda, uma frase ousada, um gesto de punk rock. E Cobain, Novoselic e Grohl tinham de concordar com todos os pedidos, com todas as ordens.

Para se ter ideia da realidade da esteira promocional de uma grande gravadora, podemos citar o exemplo do Royal Trux — uma banda formada

das cinzas do Pussy Galore, a banda de DC que assustou Barrett Jones no Laundry Room no outono de 1985 — gravando chamadas para programas “alternativos” de rock na TV a cabo durante o breve período em que tiveram destaque como banda underground da Virgin Records, em meados dos anos 1990. Enquanto os covocalistas Neil Hagerty e Jennifer Herrema fazem seu discurso para cem programas diferentes — “Somos o Royal Trux e você está assistindo ao nosso mais novo vídeo no Over the Edge... no *Outrageous*... no *Bohemia After Dark*... no *Notes from the Underground*... no *Rock 'n' Roll Circus Show*... no *Subculture* ...” —, dá até para ver a palidez deles e a vontade de viver se esvaindo. Multiplique os compromissos de divulgação do Royal Trux por cem e terá uma ideia aproximada da agenda do Nirvana à medida que o disco de estreia em uma grande gravadora foi ganhando posição nas paradas.

Em abril de 1984, logo depois de seu álbum de estreia chegar ao número dois nas paradas do Reino Unido, o guitarrista Johnny Marr e o vocalista Morrissey, do The Smiths, foram convencidos pela gravadora deles a aparecer em um programa de televisão infantil chamado *Charlie's Bus*. O programa mostrou os dois músicos inspirados no punk passeando por Londres em um ônibus sem teto com um grupo de crianças, que faziam perguntas aos dois: o desconforto de Morrissey e Marr e a frustração por estarem naquela tarefa embaraçosa de divulgação estão estampados na cara deles. “Aonde vamos?”, uma garota pergunta ao cantor em determinado momento. “Vamos todos à loucura” é a resposta difícil de sair dada por Morrissey. O primeiro indício de que as pressões geradas pelo sucesso inesperado do *Nevermind* podiam estar tendo efeito parecido na saúde mental dos três músicos envolvidos apareceu durante a turnê europeia do Nirvana, em 1991.

No Reino Unido, a decisão da Geffen de produzir apenas seis mil cópias do *Nevermind* havia feito com que o álbum mal chegasse ao Top 40 depois de se esgotar totalmente em apenas dois dias — na verdade, ele estreou na posição número 36, dois lugares abaixo da colocação de estreia do *Every Good Boy Deserves Fudge*, do Mudhoney, um mês antes — mas com “Smells Like Teen Spirit” confortável entre as dez primeiras posições, o burburinho ao redor da banda aumentava todos os dias. No dia 2 de dezembro de 1991, o jornalista John Aizlewood, da revista de música mensal *Q* foi enviado para Newcastle-upon-Tyne (onde o Nirvana tinha um

show agendado, com ingressos esgotados, no clube Mayfair) para registrar uma imagem de apresentação da banda. Quando Aizlewood se apresentou a Cobain antes do show, o vocalista ignorou a mão que o jornalista estendera para um cumprimento e olhou para ele fixamente e em silêncio. Mantendo o olhar fixo no jornalista, Cobain subiu em cima da mesa do camarim e começou, calma e metodicamente, a jogar sanduíches das bandejas da banda no carpete. Em seguida, despejou cereal matinal em cima dos sanduíches e então virou o conteúdo de uma caixa de suco de laranja em cima da bagunça. O cantor, então, mergulhou da mesa, deu uma cambalhota em cima dos alimentos no carpete e ficou em pé olhando para Aizlewood em silêncio, com pedaços de sanduíche, folhas de salada e frios escorrendo das roupas e dos cabelos. Ninguém no camarim disse coisa alguma e o jornalista e o fotógrafo da *Q* se afastaram, envergonhados. A entrevista não aconteceu.

O Nirvana não queria a atenção da imprensa durante o tempo que passou no Reino Unido, graças, em grande parte, a três participações inesquecíveis na TV. No dia 8 de novembro, no programa de entretenimento para jovens *The Word*, Cobain deu início a uma versão incendiária de “Smells Like Teen Spirit” com a declaração de que com Courtney Love, “a líder do sensacional grupo de pop Hole” ele havia tido “a melhor foda do mundo”. No dia 27 de novembro, com uma apresentação do single mais famoso agendada para ocorrer no programa *Top of the Pops*, da TV britânica, o Nirvana tirou sarro do formato imitado do programa, com Grohl e Novoselic fazendo uma apresentação fora de ritmo e Cobain cantando ao vivo com um tom gótico arrastado que ele afirmou, posteriormente, ser uma homenagem a Morrissey. “Você se importaria em fazer isso de novo?”, os produtores do show, nada impressionados, perguntaram ao cantor depois. “Não, estou bem satisfeito assim, obrigado...” foi a resposta de Cobain. No dia 6 de dezembro, no programa *Jonathan Ross Show*, do Channel 4, ocorreram mais travessuras da banda, quando eles deixaram de apresentar a música que tinham combinado cantar, “Lithium”, e escolheram mostrar “Territorial Pissings”, com gritos e performance estridentes. Enquanto o trio destruía seus equipamentos, Ross, sempre muito rápido em situações inusitadas, comentou a respeito da disponibilidade da banda para tocar em “festas de aniversário infantis e Bar Mitzvahs”, mostrando sua irritação da mesma forma que ocorrera com Bill

Grundy ao falar sobre o Sex Pistols em horário nobre na TV inglesa, quinze anos antes. Mais alto do que os gritos no estúdio do Channel 4 foi o som da rachadura que se abria separando uma geração.

A turnê europeia da banda terminou no dia 7 de dezembro com um show no TransMusicale Festival, em Rennes, França. O show começou com Dave Grohl assumindo os vocais em um cover periclitante de “Baba O’Riley”, do The Who — durante o qual ele mudou a letra e cantou “*It’s only a major label wasteland*” (“É apenas um deserto de uma grande gravadora”) —, e terminou com os três estraçalhando todos os equipamentos no palco. Os shows na Irlanda e na Escandinávia foram imediatamente cancelados e a banda voltou para Seattle cansada, estressada e totalmente assustada com a mudança em sua vida. A queda no que Grohl mais tarde denominaria “um tornado de insanidade” havia começado.

“Naquela turnê europeia, eu me lembro de que a ansiedade começou a fazer parte de minha vida”, conta Grohl. “Eu tinha medo de ficar sozinho, porque estava muito cercado: eu era puxado de um lado para outro para dar entrevistas, aparecer na televisão e cumprimentar um monte de pessoas aqui e um monte de pessoas acolá. Não tínhamos a menor ideia do que era tudo aquilo na época. Eu não tinha um quarto só para mim no hotel, tinha de dividir um com Alex MacLeod, e quando voltei para casa, era difícil dormir à noite se eu estivesse sozinho no quarto. Fiquei tão acostumado a ficar cercado pelo caos que o silêncio ou a solidão meio que me aterrorizavam.”

“Mas eu me sentia confortável vendendo dez milhões de discos e comprando uma casa, finalmente podendo me sustentar com a música? Sem dúvida. Eu nunca tive problema com isso, nunca, em tempo algum, desejei ter menos.”

“Era inacreditável”, disse Grohl à *Rolling Stone* em 2001. “Passamos de pobretões que vendiam de tudo para comer a donos de milhões de dólares. Saído de Springfield, Virginia, passei de uma vida sem dinheiro nenhum e trabalhando na Tower Records e fiquei feito para o resto da vida. Eu me lembro da primeira vez em que recebemos um cheque de mil dólares. Ficamos muito animados. Saí e comprei um revólver BB e um Nintendo — coisas que sempre quis na infância.”

“Tive a sorte de, naquela banda, não ser o foco principal; eu era praticamente anônimo, então conseguia aproveitar muitas coisas boas sem os problemas”, Grohl me contou no ano seguinte. “Eu ia para casa, na Virginia, ou voltava para Seattle, saía com o Barrett, assistia televisão — tudo era absolutamente normal. Eu não tinha um estilo de vida extravagante e decadente, mas, caramba, era maravilhoso. Eu não usava drogas, não fiquei deprimido. Eu via tudo como uma bênção. Por não ser a pessoa sob o holofote, podia ficar sozinho e levar uma vida normal. Mas percebi que outras pessoas podiam ter problema com isso.”

“Num dia, éramos uma banda praticamente desconhecida que por acaso havia fechado um contrato com uma gravadora grande; no outro, todo mundo estava dizendo que éramos a melhor banda do mundo”, lembrou Chris Novoselic. “Como é que alguém lida com isso?”

Talvez tivesse sido prudente a Gold Mountain tirar o Nirvana da estrada naquele momento, para dar ao trio um tempo para que se acostumassem com a nova realidade. Mas a empresa já havia aceitado uma oferta de dez mil dólares por show para a banda apoiar o Red Hot Chili Peppers nas datas dos shows na Costa Oeste da turnê *BloodSugarSexMajik* dos californianos; por isso, no dia 27 de dezembro, Cobain, Novoselic e Grohl foram empurrados de volta ao palco mais uma vez. Apesar de a recepção dada ao Nirvana todas as noites beirar a histeria — “Eu me lembro de ficar arrepiado todas as noites, porque o local enlouquecia”, afirma Barrett Jones, que na turnê atuou como técnico de bateria para Grohl. “Foi a primeira vez que vi uma arena inteira pulando no mesmo ritmo” —, aquelas apresentações não trazem boas lembranças para Dave Grohl.

“Aquelas apresentações nos clubes norte-americanos e a turnê europeia seguinte foram o auge do Nirvana”, diz ele. “Estávamos quebrando tudo na época, éramos uma banda arrasadora, muito mais do que depois. Mas a turnê com o Chili Peppers foi estranha. Kurt não estava muito bom naquela viagem e nós não ficávamos muito juntos até chegarmos em casa, todas as noites. Então, era meio esquisito. E estar em arenas era definitivamente como experimentar roupas que ainda não serviam bem. Para ser honesto, nunca serviram. E sempre expliquei isso dizendo que seria como ir ao primeiro show de sua vida para ver o Naked Raygun em um clube pequeno. Demorei muito para entender a grandeza do rock de estádio: saber como era tocar no velho 9:30 Club ou nos clubes pequenos nos quais

tocávamos, e a intensidade de uma sala tão pequena com música tão alta, é algo que eu acho que não se pode recriar em uma construção que comporta vinte mil pessoas. Acho que nenhum de nós estava totalmente à vontade com aquilo.”

A atmosfera tensa dos shows piorou pelo fato de o grupo de abertura da turnê ser a nova banda de Stone Gossard, o Pearl Jam, a quem Cobain sempre criticava em entrevistas, por terem o que ele via como atitude “carreirista”, inaceitável nos círculos de punk rock.

“Foi um pouco esquisito”, admite Gossard. “Era como sair com o novo namorado de sua ex-namorada, que odeia você.”

A rivalidade entre as duas bandas conferiu um tom pesado à turnê. Em San Diego, cidade natal do líder do Pearl Jam, Eddie Vedder, o cantor subiu em uma estrutura de iluminação de trinta metros de altura, enquanto Dave Grohl observava assustado. “Estávamos tocando antes do Nirvana, era preciso fazer alguma coisa”, explicou Vedder, uma década mais tarde. “Nosso primeiro disco era bom, mas o deles era melhor.” Em San Francisco, na noite de Ano Novo, o Pearl Jam tocou a introdução de “Smells Like Teen Spirit” durante sua apresentação e Vedder disse à plateia: “Não se esqueçam, nós tocamos essa primeiro”. A equipe do Nirvana não gostou. Mas logo eles teriam motivos para rir. Mais tarde, na mesma noite, um membro da indústria fonográfica entrou no ônibus do Pearl Jam para contar que o álbum *Nevermind* estava chegando ao topo da *Billboard*.



No dia 11 de janeiro de 1992, *Nevermind* desbancou *Dangerous*, de Michael Jackson, do topo da *Billboard* 200. O Nirvana passava a ser a nova banda mais querida e popular do país. Naquela mesma semana, o trio estava na cidade de Nova York para se apresentar no *Saturday Night Live*, programa de televisão mais assistido dos Estados Unidos e pelo qual Dave Grohl tomara conhecimento da existência do punk rock doze anos antes. Foi um fim de semana que se tornaria inesquecível para o Nirvana.

Na manhã do dia 11 de janeiro, Danny Goldberg recebeu um telefonema em sua casa, de Courtney Love, perguntando se ele podia entregar cinco mil dólares em espécie para ela no Omni Hotel no centro de Manhattan,

pois ela e Cobain estavam pensando em fazer compras antes da gravação do *SNL*. O empresário do Nirvana entregou o dinheiro em notas de cem dólares naquela mesma manhã. À tarde, Love e Cobain foram para a “Alphabet City”, no mal falado Lower East Side, compraram uma quantidade de heroína China White, voltaram para o quarto do hotel e trancaram a porta.

De acordo com a biografia *Come as you are*, Cobain e Love usaram heroína pela primeira vez juntos em Amsterdã durante a turnê europeia do Nirvana, no inverno de 1991. Ambos já tinha experimentado a substância antes — Cobain começara a usar de modo casual em Olympia, e Love admitiu, posteriormente, ter experimentado pela primeira vez em uma festa na casa do ator Charlie Sheen —, mas o fato de usarem juntos ajudou o casal a se fechar dentro do próprio casulo do qual se abrigavam do mundo externo cada vez mais turbulento. Quando usaram droga juntos de novo, uma semana depois, em Londres, os dois decidiram ficar noivos. Cobain mais tarde afirmaria que usava a heroína apenas como analgésico para lidar com as dores fortes de estômago que sentia, mas até mesmo sua parceira mais próxima no consumo da droga percebia que ele estava negando o vício.

“Ele sempre saía à procura de algo que o fizesse esquecer, era um maldito indolente”, afirmou Courtney, em 2010. “Eu nunca quis aquilo. Eu era o tipo de viciada que só queria se sentir bem consigo mesma. Procurava o escapismo de vez em quando, mas não era a minha praia. Kurt ia em frente até cair.”

Por mais discreto que Cobain tenha sido a respeito do uso de drogas no começo, nem sempre ele conseguia disfarçar os sintomas associados ao consumo de heroína. No dia 10 de janeiro de 1992, a publicação sobre música da Califórnia, *Bam*, publicou uma entrevista com o cantor, realizada nos bastidores do Los Angeles Sports Arena duas semanas antes, que fazia alusão à possibilidade de Cobain estar usando heroína. O jornalista Jerry McCulley percebeu que Kurt “cochilava de vez em quando no meio de uma frase...” e escreveu: “Ele afirma ter dormido apenas uma hora. Mas as pupilas vermelhas, o rosto esquelético e a pele cheia de marcas e amarelada sugerem algo mais sério do que apenas fadiga. O semblante extenuado e o corpo magro fazem com que ele pareça ter quarenta anos, e não vinte e quatro”.

A “equipe” do Nirvana, inicialmente, considerou a história como sendo fofoca espalhafatosa, mas os acontecimentos em Nova York naquele fim de semana foram mais difíceis de ignorar.

Na madrugada de 12 de janeiro, enquanto Dave Grohl e sua mãe Virginia conversavam com Wendy O’Connor na festa pós-*Saturday Night Live*, Courtney Love acordou sozinha no Omni Hotel. Ela havia retornado à suíte sem seu noivo, pois Cobain tinha uma entrevista tarde da noite marcada com Kurt St. Thomas em outro hotel de Manhattan, mas o cantor já deveria ter chegado àquela hora. Esforçando-se para enxergar no quarto escuro, Love assustou-se ao ver o futuro marido deitado de bruços no chão do quarto do hotel, depois de ter consumido heroína e sofrido uma overdose. Mantendo a calma, Love tentou ressuscitar o parceiro, jogando água em seu corpo e pressionando seu estômago várias vezes até ouvir um suspiro. Sua atitude salvou a vida de Cobain. Dave Grohl só soube do incidente quando a banda voltou para Seattle.

“Aconteceram muitos daqueles... incidentes dos quais só ficávamos sabendo depois”, ele me contou com hesitação, em 2009. “De maneira estranha, aquilo se tornou algo sobre o qual ninguém sabia o que fazer. Se você já conheceu alguém que passou por isso, simplesmente sabe que não tem o que fazer.”

Foi em Nova York, naquele fim de semana, que Grohl se deu conta de que seu parceiro de banda era viciado em heroína. Em um dos trechos mais fortes, vívidos e carinhosos de *Come as you are*, o baterista lembrou um dia em que entrou no quarto do casal, no Omni, e deu de cara com a realidade dura do consumo de heroína.

“Eu me lembro de ter entrado naquele quarto de hotel e pela primeira vez perceber, de fato, que aqueles dois estavam fodidos”, contou ele. “Eles estavam balançando a cabeça na cama, chapados. Foi nojento e repugnante. Não me faz ter raiva *deles*, mas, sim, por eles terem sido tão patéticos ao fazer uma coisa daquelas. Acho patético uma pessoa fazer uma coisa para transformar a si mesma em um ser incapaz, um bebê babão. É mais ou menos assim: ‘Ei, vamos usar uma droga que nos derrube e nos faça parecer idiotas’. É estúpido, nojento e patético que alguém chegue a esse ponto.”

“Não sei quando o Kurt começou a usar, mas evidentemente ele já usava enquanto morávamos juntos”, Grohl me disse em 2009. “Mas eu não

percebi. A nossa rotina era ir para Tacoma, ensaiar no celeiro até perto de meia-noite e voltar para Olympia. Não tínhamos televisão, então íamos à casa de um amigo para ouvir discos e fumar, ou então voltávamos para o apartamento e Kurt se trancava no quarto e escrevia todos aqueles diários que foram publicados. E eu ficava no meu sofá, que também era a minha cama, tocando violão e escrevendo músicas. Havia um aparelho de quatro faixas no quarto, então às vezes eu gravava, mas tinha de fazer bem baixo para não acordá-lo. E acho que foi nessa época que ele começou a usar drogas.”

“Ingressei na banda no dia 23 de setembro de 1990 e partimos para fazer o *Nevermind* em abril, então foi só depois do *Nevermind* que Kurt começou a se ferrar de verdade. Fico tentado a dizer que foi na Europa que tudo começou, mas não sei, não sei mesmo, porque sinceramente, naquela época, eu nem fazia ideia, você podia estar chapado de heroína agora e eu não saberia. Agora eu sei, mas na época, eu não sabia mesmo.”

“Eu era um moleque. Não sabia nada sobre heroína. Mal sabia sobre cocaína. Minha carreira nas drogas se restringiu a alucinógenos pesados e montes de maconha. Nunca usei cocaína, nunca usei heroína, não precisava de adrenalina... mas também, na Virginia, ninguém tinha dinheiro para comprar drogas. Era assim: ‘Como vou me drogar?’. ‘Tem fluido de isqueiro? Beleza, vamos lá...’ Coisas assim. Ainda que desse para comprar a heroína, acho que não daria para comprar as agulhas.”

“Então, a época do *Saturday Night Live* foi ruim. E aí o Kurt se mudou para Los Angeles. E quando ele foi para lá as coisas ficaram ruins de vez...”

A overdose de Cobain em Nova York mostrou à Gold Mountain que eles não podiam mais ignorar o fato de que seu bem mais precioso estava usando heroína. Goldberg e Silva entraram em contato com a agência William Morris para pedir a eles que não mais marcassem shows para o Nirvana até que eles decidissem como lidar com o problema, acabando com uma proposta de shows nos Estados Unidos. Enquanto eles quebravam a cabeça tentando descobrir como abordar a questão, uma avalanche de problemas jurídicos surgiu.

O primeiro deles envolvia o nome do “Nirvana”. Cobain não sabia, mas uma banda chamada Nirvana já existia. O Nirvana original era uma banda britânica de rock progressivo/psicodélico que gravou com a Island Records

no fim dos anos 1960; ainda em turnê com o mesmo nome no começo dos anos 1990, a banda inegavelmente tinha motivos para processar seus xarás de Seattle. O caso foi resolvido longe dos tribunais, quando a Gold Mountain concordou em pagar cem mil dólares ao grupo inglês, um acordo que permitiu que as duas bandas continuassem trabalhando com o nome de Nirvana.

O segundo caso envolveu uma questão do passado de Dave Grohl. Logo depois de o Nirvana assinar seu contrato com a Geffen, Glen E. Friedman entrou em contato com a Gold Mountain para lembrar a eles que ainda tinham um contrato com Grohl, como membro do Scream. Friedman alegou ter investido dez mil dólares do seu próprio bolso para financiar a demo final do Scream — essencialmente, a fita que se tornou o álbum *Fumble*, de 1993 —, e ele queria recuperar seu investimento. A Gold Mountain, em um primeiro momento, ignorou o pedido de Friedman e a disputa se arrastou por meses.

Por decisão da justiça, Dave Grohl não pode falar sobre esse assunto. Quando conversamos em Los Angeles em 2009, ao mencionar o nome de Friedman, o líder do Foo Fighters me pediu para desligar o gravador, a única vez durante a conversa de cinco horas em que ele fez um pedido assim.

Friedman não respondeu ao pedido para realizar uma entrevista para este livro.

Se a disputa com seu ex-empresário ensinou a Grohl uma lição a respeito das práticas de negócios no mercado fonográfico, não chegou nem perto da tempestade que se aproximava. Em abril de 1992, Kurt Cobain anunciou a Grohl e a Novoselic que ele desejava refazer o acordo de ganhos do Nirvana. Até aquele momento, a divisão dos royalties tinha sido feita igualmente entre os três membros da banda; com o novo acordo proposto por Cobain, o contrato do grupo seria alterado de modo que Kurt passaria a receber 90% dos lucros... E o pior: o acordo seria aplicado retroativamente, desde a data do lançamento do *Nevermind*. Assim, o contrato estabelecia que Grohl e Novoselic agora deviam dinheiro a Kurt Cobain. As discussões quase provocaram a separação da banda.

“Esse papo é pesado”, Grohl me disse em 2009, “mas, sim, digamos que as coisas mudaram. E eu percebi: ‘Beleza, espere aí, não somos mais três caras em uma van’. Eu meio que sabia como era, minha mãe já sabia, mas

foi quando comecei a pensar: ‘Olha, não sei se eu aceitei isso, acho que não foi esse o combinado’”.

“Quando assinamos o contrato, o combinado era que a divisão seria feita em três partes iguais. E de repente as coisas mudam quando se vende dez milhões de discos, sabe? Então a questão dos lucros surgiu... e não levei nada. Quase nada. Nada... tipo, nada. Minha primeira reação foi: ‘Ok, entendi... de quanto você precisa? Já ganhei dinheiro suficiente para comprar uma casa... Porra! Então não é o fim do mundo’. E então descobri qual era o lance *de verdade*. E disse: ‘Espera um pouco... vou ser punido porque eu não sabia o que estava assinando?’. Porque aparentemente ninguém mais sabia. Então foi complicado. Pensei em sair naquele momento. Mas fiquei...”



Enquanto o Nirvana dava um tempo, procurando lidar com os conflitos internos longe dos olhos da imprensa mundial, a “revolução grunge” ganhou ritmo. Ninguém havia prestado muita atenção à época, mas no dia em que o álbum *Nevermind* alcançou o topo da *Billboard* 200, outra banda de rock de Seattle teve uma conquista modesta, porém significativa. Para o Pearl Jam, a notícia de que seu single “Alive” havia entrado na parada Hot Mainstream Rock Tracks da *Billboard*, na posição 32, não era motivo para grandes celebrações, mas demonstrou que quatro meses depois do lançamento do disco de estreia *Ten*, eles ainda tinham força, ainda tinham vigor. E a grande conquista do Nirvana havia definido uma nova marca: “Eu me lembro de ter pensando: ‘Caramba, agora começou’”, disse o guitarrista Mike McCready a um jornalista norte-americano, uma década depois. “Mudou alguma coisa. Tínhamos algo a provar: que nossa banda era tão boa quanto eu pensava.”

Cinco meses depois, no dia 5 de maio de 1992, o álbum *Ten* recebeu disco de platina nos Estados Unidos, ao ultrapassar a marca de um milhão de discos vendidos. Em meados de julho, quando o Pearl Jam e seus amigos do Soundgarden saíram de sua cidade natal para começar a segunda turnê anual do Lollapalooza, ao lado de Red Hot Chili Peppers, Ministry e o rapper Ice Cube, ex-N.W.A., tanto o grupo de Chris Cornell quanto o Alice in Chains também tinham discos de platina. Um pouco

atrasados na onda, a *Rolling Stone* e a *Spin* começaram a falar de Seattle como sendo “a nova Liverpool”, e muitos executivos da divisão de Artistas e Repertórios de grandes gravadoras atacaram a comunidade com ferocidade à procura de “bens”. Em qualquer *riff* baixo e gemido melancólico que saía do Crocodile Café, do Showbox e do Off Ramp, os homens pensavam que dali surgiria um “Novo Nirvana”: o Mudhoney deixou a Sub Pop pela Reprise, o Tad assinou contrato com o selo Giant Records da Warner e o Melvins fechou com a Atlantic. Enquanto o ex-jornalista da *Rolling Stone*, Cameron Crowe, levava o “Seattle Sound” a Hollywood, com Matt Dillon (que retratou o problemático adolescente Richie White em *Over the edge*) atuando como o roqueiro revoltado Cliff Poncier na açucarada comédia romântica *Vida de solteiro*, gravada em Seattle, com trilha de grunge, uma série de bandas de rock californianas, famintas por fama, começou a usar camisetas de flanela e botas Doc Martens vermelho-cereja, seguindo na direção oposta e esperando entrar na onda que envolvia a cidade. Uma geração de maltrapilhos intratáveis da região ficou tentando descobrir onde tudo aquilo daria.

No meio de todo aquele drama, barulho e confusão, quase ninguém percebeu o novo álbum solo de Dave Grohl surgir discretamente pelo pequeno selo Simple Machines, em uma casa de um bairro residencial em Arlington, Virginia, por Jenny Toomey e sua colega da banda Tsunami, Kristin Thompson. Lançado apenas em fita, como parte da série Tool Set, da Simple Machine, *Pocketwatch* foi preparado como o trabalho de uma banda chamada Late!, mas os cartões de crédito da fita revelavam que “todas as músicas e os instrumentos” eram trabalho de um tal “Dave G.”. E ali estava a base de uma carreira que, naquele ponto, o jovem multi-instrumentista, não poderia ter imaginado que seguiria.

Oficialmente, a fita *Pocketwatch* foi gravada em apenas duas sessões de estúdio: as primeiras seis faixas foram gravadas na Ampex com Barrett Jones no “Upland Studios”, também conhecido como Laundry Room, em Arlington, no dia 23 de dezembro de 1990, e as quatro faixas restantes foram gravadas por Geoff Turner, da Gray Matter, em seu estúdio WGNS, em Arlington, no dia 27 de julho de 1991. Há uma certa controvérsia a respeito da cronologia, no entanto: Barrett Jones afirma que as dez faixas foram reunidas em diferentes sessões de estúdio, enquanto o lendário produtor de DC, Don Zientara, também afirma ter trabalhado na fita com

Grohl no Inner Ear. De qualquer maneira, a verdade é que o talento crescente de Grohl como compositor poderia nunca ter sido revelado não fosse a paixão por uma menina bonita.

“Basicamente, eu estava morando em Olympia e havia uma menina em DC por quem eu nutria uma baita paixão. Ela se chamava Jemmy Toomey”, Grohl me contou em 2009. “Eu sempre tive interesse nela, que era totalmente linda, e me apaixonei por ela, mas em segredo. Ela foi ao estúdio um dia e eu estava gravando com o Barrett. Ela disse: ‘Uau, isso é muito bacana, deveríamos passar para uma fita’. Até aquele momento, as únicas pessoas que tinham ouvido alguma coisa que eu havia feito tinham sido minha mãe, minha irmã, Barrett, Pete [Stahl] e meu amigo Jimmy [Swanson] — eles eram meu público —, mas ela ouviu, gostou e eu queria fazer, então eu disse: ‘Beleza!’. Fiquei muito animado por ver que alguém estava interessado o suficiente a ponto de querer ouvir.”

“Minha banda estava gravando com o Barrett também”, relembra Toomey, “e descobrimos que Dave estaria ali; fui lá ver o que estava rolando, ou foi um encontro casual, quando eles estavam guardando as coisas deles e nós estávamos chegando com as nossas. Mas eu me lembro de ter gostado muito e pedi uma fita a ele. Talvez eu estivesse gostando dele também, mas achei o som muito bom”.

“Foi bem nessa época que PJ Harvey estava começando a fazer coisas, e de repente pessoas como PJ e Dave saem do nada com uma criatividade natural e a habilidade de sintetizar todas aquelas coisas: há uma luz forte e radiante que irradia deles quando fazem o que sabem e parece não haver qualquer esforço. Achei muito interessante.”

Ainda que seja certo dizer que sem o Nirvana e o Foo Fighters a fita *Pocketwatch* de Dave Grohl não teria qualquer importância para a história, assim como os projetos paralelos e curtos de Toomey na série Tool Set (*My New Boyfriend* e *Slack*) não tiveram, sua produção discreta, a dedicação, a graça e o humor dão a essas empreitadas um charme especial.

O destaque da fita (e a faixa mais bem conhecida) é “Friend of a Friend”, uma meditação séria e delicadamente dedilhada de Grohl a respeito dos seus primeiros meses em Olympia tentando encontrar seu lugar em uma cidade desconhecida com colegas de banda que ele mal conhecia. Escrita no sofá de Kurt Cobain durante as madrugadas de um inverno escuro, trata-se de uma observação sensível e delicada da amizade próxima entre

Cobain e Novoselic, o compositor que “*toca um violão velho, com uma moeda encontrada ao lado do telefone*” e seu melhor amigo mais sociável e enturmado que “*acha que ele bebe demais*”. Primeira canção de Dave Grohl composta com o violão, “Friend of a Friend” reapareceria em 2005, regravada por Grohl para a parte acústica do álbum duplo do Foo Fighters, *In Your Honor*: os acontecimentos dos anos seguintes à composição apenas aumentam a força da canção.

Pocketwatch também marcou a primeira aparição em público de “Color Pictures of a Marigold”, outra faixa delicadamente desdobrante e em tom baixo muito querida por Grohl: apesar de a versão no *Pocketwatch* ser relacionada à sessão com Jones, no Natal de 1990, Grohl a gravou de novo no Laundry Room no dia 16 de fevereiro de 1991, sugerindo que ele ainda não estava totalmente convencido de que estava com a gravação definitiva em fita. Dois anos depois, ele faria a faixa de novo com Steve Albini, que alcançaria o status de cult por ser a única canção do Nirvana que não tinha sido composta nem era interpretada por Kurt Cobain, quando surgiu no lado B do single “Heart-Shaped Box” com o título encurtado para “Marigold”.

O fato de as duas faixas mais bem conhecidas em *Pocketwatch* serem esboços acústicos fracos não dá uma ideia correta do álbum: na maior parte do tempo, o solo de estreia de Dave Grohl oferece o tipo de rock alternativo agitado que o cantor levaria adiante com o Foo Fighters anos depois. Entre os componentes mais barulhentos, “Petrol CB” (reintitulada de modo confuso como “There’s That Song Again” quando apareceu em vinil no box da Simple Machines, de 1992, *Neapolitan Metropolitan*) se destaca; com um *riff stop-start*, vocais muito distorcidos e um refrão reverberante, ela sugere que Grohl, como muitos de seus amigos na Nação Alternativa, no começo dos anos 1990, estava pegando algumas dicas de composição de My Bloody Valentine. “Just Another Story About Skeeter Thompson” é memorável por motivos totalmente diferentes, pois sobre um *riff* insistente e punk, Grohl faz um “tributo” bem-humorado ao baixista inconstante do Screem: ele lembra que, enquanto estava na casa de seu amigo Tos Nieuwenhuizen, em Amsterdã, durante sua segunda excursão europeia com a banda de Bailey’s Crossroads, foi interrompido enquanto lia a *maximumrocknroll* (“ou a *Flipside... uma dessas publicações punks*”)

por Thompson, que estava segurando o pênis para ele ver e perguntou: “Você acha que isto é pus?”. Engraçado.

A futura música do lado B do Foo Fighters, “Winnebago”, a “Hell’s Garden”, cantada com a voz rouca à la Hüsker Dü, e a dinâmica e instrumental, com gosto de DC, “Pokey the Little Puppy” são animadas, mas não envolventes; porém, o som cheio de personalidade contrasta bem com as partes de rock alternativo corrosivo feitas pelos contemporâneos dos selos Amphetamine Reptile, Trance Syndicate e Matador no começo dos anos 1990. Assim como o *Bleach*, do Nirvana, *Pocketwatch* merece mais respeito do que reverência, e sua importância seria medida pelos acontecimentos ocorridos no futuro, mas permanece como base do estilo de compor característico de Grohl.

Com a relutância de Grohl em promover o *Pocketwatch* — o baterista temia que o álbum fosse visto como uma maneira crassa de ganhar dinheiro com a popularidade do *Nevermind* —, Jenny Toomey relembra que “ninguém percebeu” a fita durante muito tempo. Quando os boatos sobre sua existência se espalharam, a gravadora Simple Machines recebeu muitos pedidos por ela, e Toomey precisou gravar cada cópia da fita demo de segunda geração de Grohl manualmente em seu quarto: “As pessoas não pensam nisso em relação às gravadoras, mas os selos *indie* não têm problemas quando não são bem-sucedidos; eles têm problemas quando têm um artista que é mais bem-sucedido e exige mais recursos do que eles têm”, afirma ela.

“No fim, simplesmente a tiramos do catálogo, porque estava ficando pesado”, admite. “Eu não guardo ressentimentos do Sr. Grohl, e não o vi muitas vezes ao longo dos anos, mas diversas vezes literalmente imploramos para que ele permitisse que a fita fosse passada para CD, não apenas porque seria bom ter ‘um motor’ que ajudasse a pagar pelos outros discos, mas também porque era um transtorno ter de gravá-la cinco vezes todas as vezes! Mas tudo bem, nós o respeitamos e com certeza sentimos muito orgulho por tê-la lançado. Sempre fiquei impressionada por ver que Dave duvidava dela; ele parecia muito modesto em relação a suas habilidades.”



O lançamento da fita *Pocketwatch* teve o efeito colateral inesperado de colocar o Nirvana em ação de novo. Impressionado pela produção de Barrett Jones, Cobain agendou uma sessão de um único dia no novo Laundry Room Studio — no porão da casa no lado oeste de Seattle que Jones e Grohl vinham dividindo desde julho de 1991 — para gravar um material novo. Reunindo-se na casa de Grohl no dia 7 de abril de 1992, a banda voltou a engrenar imediatamente, gravando apresentações de uma vez do futuro lado B “Curmudgeon” e “Oh, The Guilt” (separada para um single futuro com o brilhante Jesus Lizard, que fez os discos do Touch and Go) e tocando duas vezes um cover de “Return of the Rat” pelos roqueiros de garagem de Portland, The Wipers (que seria lançado no box de singles *Eight Songs for Greg Sage and The Wipers*, que também contou com contribuições do Hole e da banda peso-pesado de hardcore Poison Idea, de Portland).

“Chegamos ao ponto em que simplesmente conseguíamos produzir músicas”, afirmou Chris Novoselic mais tarde. “Kurt improvisava e éramos tão bons em tocar que apenas escolhíamos a música; na segunda vez em que tocávamos a mesma, já gravávamos. Foi o que aconteceu com aqueles lados B que fizemos no Laundry Room.”

Com Cobain compreensivelmente preocupado em cuidar da esposa, que agora estava grávida, em Los Angeles, demorou dois meses e meio para o Nirvana voltar à ação adequadamente. Nesse ínterim, Grohl aproveitou seu tempo livre para incluir baixo, guitarra e bateria no EP solo de Buzz Osbourne, do Melvins, *King Buzzo*, no Laundry Room, demonstrando bom humor e conhecimento da história do punk rock ao adotar o pseudônimo “Dale Nixon” nos créditos do disco. “Dale Nixon” era o mesmo nome que Greg Ginn havia adotado ao fazer as partes do baixo no álbum *My War*, do Black Flag. O EP trazia um retrabalho de “Just Another Story About Skeeter Thompson”, que agora contava apenas com o título “Skeeter”.

Em meados de junho, o Nirvana se reuniu para voltar à Europa para compensar os shows que tinham sido cancelados no fim de 1991. Velhos problemas reapareceram quase imediatamente. Três dias depois do início da turnê, após um show maravilhoso no dia 22 de junho no King’s Hall de Belfast, Irlanda do Norte, que eu, autor deste livro, tive o privilégio de assistir, Cobain desmaiou no café da manhã do Europa Hotel. Oficialmente, a notícia dada aos jornalistas ingleses que cobriam o

“retorno” do Nirvana foi a de que o cantor sofrera uma “úlceras supurada”. “É porque ele come muita *junk food*”, o assessor de imprensa Anton Brookes falou de modo inexpressivo. Na realidade, Cobain estava sofrendo uma crise de abstinência de metadona. Quando um jornalista da *Melody Maker* questionou o diagnóstico oficial, perguntando sem rodeios ao assessor se havia certa verdade nos boatos de que o problema de Cobain era resultado de uma overdose de heroína, Brookes foi direto, seco e desmentiu a história.

“Todo mundo está dizendo isso, mas essa história não existe”, disse ele. “Afinal, quantas vezes Kurt supostamente morreu em acidentes de carro no ano passado? Algumas pessoas afirmam que ele deu início aos conflitos em Los Angeles! É tudo mentira. Tudo isso porque o Nirvana é a banda mais invejada do mundo atualmente.”

Foi uma performance admirável do rapaz, mas poucas pessoas se deixaram convencer. A decisão do jornal de anunciar a história com a manchete “Astro do Nirvana Internado às Pressas com ‘Misterioso Vírus’” dava indícios da grande desconfiança e dos problemas mais profundos e sombrios que eles sabiam estar perturbando o trio de Seattle.

“Tínhamos de dizer e fazer muitas coisas para manter a fachada da banda”, admitiu Brookes posteriormente. “Fiz aquilo por lealdade, não porque eles estavam me pagando, mas porque eles eram meus amigos. Tudo havia mudado. O Nirvana havia se tornado uma indústria multimilionária. Para os empresários e todas as outras pessoas, continuava sendo a mesma família unida, mas eu me lembrei de que todos andávamos juntos naquele tempo — a banda, os funcionários, o Teenage Fanclub [banda de apoio]. Todos — menos Kurt e Courtney, que ficavam dentro do quarto do hotel. Eram eles e todo o resto.”

Apesar dos esforços do assessor de imprensa, as rachaduras na estrutura do Nirvana não puderam ser contidas por muito tempo. Com boatos correndo de que a participação do Nirvana no festival Reading, em agosto, tinha chances de ser cancelada, em julho, o escritor Keith Cameron, um dos confidentes mais leais, incentivadores e confiáveis do Nirvana na imprensa, e um homem que havia morado com Dave Grohl na casa de Novoselic, em Tacoma, menos de dois anos antes, foi para a Espanha entrevistar a banda para a *NME* com o intuito de tirar a história a limpo.

Ele fez isso, mas não do modo que a assessoria ou os relações-públicas do Nirvana pensaram que seria.

Quando chegou à Espanha, Cameron notou que a atmosfera no grupo do Nirvana estava pesada, com os membros da equipe e até da banda pisando em ovos para não perturbar Cobain e sua esposa, grávida de seis meses. Depois de esperar dois dias para poder entrevistar o vocalista, no dia 3 de julho, Cameron ficou perplexo ao ver Cobain sendo levado pelos vestiários subterrâneos do Palacio de los Deportes de la Comunidad de Madrid por Love, que gritava e anunciava de modo sarcástico: “Aqui está ele! Aqui está o pequeno investimento de todos vocês!”.

Quando Cameron finalmente sentou-se para conversar com seu velho amigo, Cobain negou veementemente que estivesse usando heroína — chegando ao ponto de pedir ao escritor que examinasse seus braços para ver se havia marcas de agulha. Mas o atento Cameron rapidamente compreendeu que a verdadeira história da turnê não estava nos problemas pessoais do cantor, mas nas atitudes de sua esposa gestante.

Refletindo sobre como o Nirvana conseguira passar de “zês-ninguém para superastros e então para idiotas” no período de seis meses, a conclusão de Cameron foi condenatória:

“Passe dois dias em exaustiva turnê com essa nova máquina Nirvana compatível com arenas — “Não sei os nomes da maioria dos membros”, admite Dave — e perceberá que o maior problema ali não é o fato de Kurt Cobain usar heroína (ou não usar, ou ter usado, ou estar usando e tentando parar””, mas o fato de a esposa dele ser osso duríssimo de roer””, escreveu.

A matéria forte de Cameron foi publicada com a brilhante manchete “Love will tear us apart” (“O amor vai nos separar”). “A coisa é séria”, escreveu ele, “e não surpreende que algumas pessoas estejam com medo e dizendo que o Reading já era. Acabou. Fim.”

Na mesma época, Everett True, da *Melody Maker*, escreveu um relato mais compreensivo a respeito do estado do Nirvana. A parte final da matéria foi dedicada a Dave Grohl, que parecia ter mantido um senso excelente de perspectiva em meio ao que ele, mais tarde, chamaria de “tornado de insanidade” que envolvia a banda.

“Qualquer músico estaria mentindo se dissesse que não quer que as pessoas gostem de seu som”, disse ele com cuidado. “Mas algo desse nível é perverso e bizarro demais para ser aceito às vezes, principalmente para

nós. Definitivamente, não quisemos isso. Só não quero que um fiasco desses arruíne a minha vida.”



Nas semanas que antecederam o festival Reading, Anton Brookes foi forçado, diversas vezes, a negar que a saúde debilitada de Kurt Cobain tiraria o Nirvana da lista de artistas do evento. Um dos press releases da Bad Moon, que Brookes divulgou, foi finalizado com as palavras: “O Nirvana vai tocar na porra do Reading”. Mas, na verdade, ninguém sabia realmente se aquela apresentação aconteceria; nem Brookes, nem John Silva, nem Dave Grohl, e possivelmente nem o próprio Kurt Cobain.

Na primeira semana de agosto, Cobain e Courtney Love deram entrada no Cedars-Sinai Medical Center de Los Angeles; Love, para se preparar para a chegada do primeiro filho do casal; o marido, para receber tratamento para o vício em narcóticos. Às sete horas e quarenta e oito minutos do dia 18 de agosto, Love deu à luz uma menina pesando três quilos e quatrocentas gramas; o casal deu a ela o nome Frances Bean, em homenagem a Frances McKee, da banda The Vaselines. Mas mesmo naquele acontecimento feliz, havia nuvens escuras pairando sobre eles. Em 1995, em uma entrevista a Craig Marks, da revista *Spin*, Love contou que Cobain chamou um traficante ao hospital naquele mesmo dia e pediu a ele que injetasse drogas na bolsa de morfina que ele estava recebendo via venosa; depois disso, ele teve uma overdose: “Ele parecia totalmente morto”, disse ela. Em uma entrevista para David Fricke, da *Rolling Stone*, em 1994, Love afirmou que o marido levara uma arma ao hospital no dia 19 de agosto e que o casal pesou os prós e os contras de um pacto de suicídio. Sem dúvida, foram tempos problemáticos.

Na sexta-feira, 28 de agosto, Dave Grohl e Chris Novoselic apareceram na Richfield Avenue para conhecer a Public Image Ltd, de John Lydon, e os barulhentos New Yorkers Cop Shoot Cop e The Lunachicks; nenhum sinal de Kurt Cobain. Na noite de sábado, 29 de agosto, a banda fez um ensaio desconfortável e tenso em Londres, e aos poucos Grohl foi percebendo que aquele podia ser o fim da linha.

“Ensaíamos uma vez, na noite anterior, e não foi bom”, lembrou ele. “Pensei: ‘Isso vai ser um desastre, será o fim de nossa carreira, com

certeza’.”

O Reading 1992 era para ter sido mais do que uma apresentação para o Nirvana. Além de ser o show mais bem pago da carreira deles — o trio cobrou duzentos e cinquenta mil dólares para ser a última banda na última noite da vigésima edição do festival —, a programação inteira do palco principal do domingo, 30 de agosto, havia sido pensada tendo a banda como base, um sinal do poder e do respeito que eles tinham na época.

“Estavam ali todos os nossos amigos!”, lembrou Grohl. “Quem foram os primeiros? O Melvins. Quem mais tocou naquele dia? L7. Screaming Trees. Teenage Fanclub. Mudhoney. E Bjorn Again [banda de homenagem ao Abba] tocando ‘Teen Spirit’ às três da tarde? Aquilo foi incrível pra caralho...”

Não era apenas uma apresentação. Era para ser uma coroação.

“Mas estávamos muito tensos”, lembrou Grohl. “Antes do show, todo mundo estava se perguntando: ‘Eles virão? Estão em reabilitação? Estão mortos?’.”

“A boataria a respeito de um cancelamento foi tanta que até nossos amigos de outras bandas ficaram surpresos quando chegamos. Era um momento difícil para a banda e então tivemos de nos apresentar para quarenta mil pessoas. Felizmente, algo especial aconteceu. Pensamos que seria o maior desastre do ano, mas acabou sendo um dos momentos mais incríveis da minha vida.”

Um pouco depois das nove da noite, quando a escuridão tomou conta do condado real de Berkshire, Everett True, o jornalista que tinha sido o primeiro a colocar o Nirvana sob os holofotes, empurrou uma cadeira de rodas com um cara curvado em cima dela, usando um avental branco de hospital e uma peruca loira no meio do amplo palco do festival.

“Você vai conseguir, cara”, disse Chris Novoselic, abaixando-se para um aperto de mão.

“Com a ajuda de seus amigos e familiares, ele vai conseguir”, o baixista disse à plateia.

Segurando-se no pedestal do microfone para se apoiar, Kurt Cobain ficou em pé, com um esforço exagerado, e colocou-se diante dos quarenta mil rostos que esperavam.

“*Some say love it is a river...*” cantou ele com fraqueza, e então tropeçou para trás no palco.

Quando aplausos, risos e gritos tomaram o local, Dave Grohl batucou a introdução de “Breed” e a apresentação mais comentada da carreira do Nirvana começou. Vinte e quatro músicas e noventa minutos depois, quando Cobain finalizou “Territorial Pissings” com a cantoria terrivelmente desafinada do hino norte-americano — uma brincadeira com a performance mais lendária de outro músico icônico de Seattle —, Grohl saiu pela esquerda sorrindo de orelha a orelha.

“Foi uma noite incrível”, lembra o fotógrafo Charles Peterson, que havia saído de Seattle especialmente para assistir ao show. “Havia quarenta mil pessoas em pé, suando, e Kurt estava diante delas com seu avental branco e a luz incidindo sobre ele. Ele parecia Jesus. Por ter visto o Nirvana em clubes, tocando para quase ninguém apenas alguns anos antes, não consigo nem explicar como foi surreal e especial o que senti. Foi uma vitória.”

“Nós provamos”, disse Dave Grohl com modéstia, posteriormente. “Provamos que não éramos um monte de merda.”

I HATE MYSELF AND I WANT TO DIE

*“ALGUMAS PESSOAS DE SUA VIDA VOCÊ SIMPLEMENTE SABE
QUE NÃO VIVERÃO MUITO. ENTÃO, NO FUNDO, VOCÊ SE
PREPARA EMOCIONALMENTE PARA ALGO DESSE TIPO
ACONTECER... NÃO PARA TORNAR AS COISAS MAIS FÁCEIS, MAS
PARA QUE QUANDO ACONTECER, SEU MUNDO NÃO DESMORONE
COMPLETAMENTE...”*

DAVE GROHL

Na manhã do dia 23 de julho de 1993, Courtney Love ouviu um baque dentro do banheiro de sua suíte no hotel Omni Berkshire Place de Nova York. Ela abriu a porta e encontrou o marido de vinte e seis anos caído no chão, com os olhos arregalados e uma seringa espetada no braço. Kurt Cobain não estava se mexendo. Não estava respirando. E, a menos que a esposa agisse depressa, ele não veria o nascer do dia em Manhattan de novo.

Mantendo a calma, Love pegou o telefone e ligou para o quarto da pessoa que cuidava de Frances Bean, Michael ‘Cali’ DeWitt, e do assessor de imprensa inglês, Anton Brookes, para pedir ajuda. Quando os dois chegaram, conseguiram fazer Cobain recuperar a consciência jogando água em seu rosto e aplicando pressão no estômago. Brookes, então, arrastou o cantor zozzo e grogue para fora do hotel e o forçou a subir e descer a rua até conseguir caminhar sozinho. Depois o assessor discretamente retornou ao quarto do casal, recolheu do chão os objetos usados no consumo da heroína, jogou-os dentro do vaso sanitário e deu a descarga.

A admirável calma de Courtney Love sob pressão revelava uma triste realidade: salvar a vida de Kurt Cobain havia se tornado uma rotina deprimente para a vocalista do Hole. Aquela era a segunda overdose do marido em alguns meses. No dia 2 de maio, Cobain retornara para a casa alugada do casal, no número 11.301 da Lakeside Avenue, em Seattle, depois de injetar heroína na casa de um amigo; de acordo com o relatório feito na Delegacia de Seattle naquela mesma noite, depois disso ele se trancou no quarto, onde “sua condição física lentamente piorou, a ponto de ele ficar tremendo, vermelho, delirando e dizendo coisas incoerentes”.

O investigador George percebeu que o cantor estava consciente, mas “incapacitado até certo ponto”. “Incidentes daquele tipo já tinham acontecido com Cobain antes”, concluía o relatório.

A mãe de Cobain, Wendy O’Connor, e a irmã dele, Kim, estavam em casa com Courtney Love no momento do incidente. Conforme os fatos se

desenrolaram, Love levou O'Connor ao andar de cima para mostrar a ela a situação em que o filho se encontrava.

“Eu disse: ‘Aqui está seu maldito filho’”, lembrou Love dois anos depois. “Ele só olhou para ela e disse: ‘Não estou usando drogas, mãe, não estou usando drogas’.”

Vinte e quatro horas depois da overdose em Manhattan, sentado em cima de uma mesa da sala de reuniões do Omni Berkshire, Cobain disse a mesma frase aos jornalistas da *Q* e da *Melody Maker*, que não tinham conhecimento do que havia ocorrido no dia anterior.

“Acho que as pessoas que glamurizam as drogas são imbecis e, caso exista um inferno, é para lá que elas vão”, disse o cantor aos jornalistas da *Melody Maker*, os Stud Brothers. “É um carma ruim.”

Analisando o passado, se as palavras de alerta de Cobain soaram falsas, essa falsidade era compreensível. Ele próprio havia recebido uma lição da vida no ano anterior, a respeito da capacidade da indústria fonográfica de enfiar a cabeça na terra e ignorar a realidade inconveniente do vício em drogas quando lhe era conveniente. Enquanto Cobain passava por um período de desintoxicação no Cedars-Sinai, em Los Angeles, perguntaram a Danny Goldberg se o Nirvana aceitaria tocar no MTV Awards, na cidade, no dia 9 de setembro. Goldberg respondeu que como o vocalista da banda estava em reabilitação, seria improvável.

Mas Goldberg já conhecia bem o jogo e reconhecia os riscos inerentes de se tornar inimigo de uma poderosa organização da imprensa. De modo relutante, e com o coração pesado, ele telefonou para Kurt Cobain no hospital e perguntou se o cantor podia pedir alta mais cedo, para aceitar o compromisso. “Kurt concordou na hora”, afirmou Goldberg em *Bumping into Geniuses*, “mas a melancolia em sua voz foi clara”. No dia 9 de setembro, o Nirvana e seu vocalista encarcerado com as drogas obedientemente fingiram alegria e cantaram “Lithium” no evento da MTV; obviamente, o fato de que, naquela mesma noite, a banda foi ovacionada por vencer as categorias de Melhor Artista Revelação e Melhor Vídeo de Banda Alternativa (por “Smells Like Teen Spirit”) foi uma feliz coincidência.

Pode ser que Dave Grohl estivesse usando sua experiência quando conversou com Phil Sutcliffe, da *Q*, no Omni Berkshire no mês de julho seguinte. Recém-chegado de uma turnê por clubes norte-americanos com

seus velhos amigos do *Scream*, que haviam se reunido para celebrar o lançamento muito esperado do excelente álbum *Fumble*, na Dischord, a alma e a consciência punk rock de Grohl tinham sido despertadas: “Montar nosso equipamento no CBGB e dormir no chão da casa de amigos devolveu a minha fé”, comentou ele.

Não mais um ingênuo no punk rock, o crescente desgosto de Grohl pela realidade da vida dentro da grande indústria das gravadoras ficou evidente em sua conversa rápida com Sutcliffe. O negócio da música, para ele, estava “repleto de pessoas arrogantes, pessoas sem vergonha, pessoas sem noção de decência, pessoas que só queriam saber de dinheiro, dinheiro, dinheiro”. Grohl, há muito tempo, procurava não entrar em discussões a respeito das questões financeiras e de negócios do Nirvana; sua resposta-padrão para perguntas desse tipo era dar de ombros, sorrir e dizer: “Sou só um baterista”.

“Para mim, está tudo bem, desde que eu possa subir no palco para tocar bateria com Krist e Kurt”, disse ele ao jornalista da *Q*.

Na verdade, Grohl não tivera muitas oportunidades de se entregar ao simples prazer de tocar no palco com os amigos depois do triunfante festival Reading. Nos onze meses que haviam se passado entre aquele já lendário mês de agosto na Richfield Avenue e a participação da banda no Roseland Ballroom, em Nova York, no dia 23 de julho de 1993 (na mesma semana em que *Nevermind* finalmente saiu da *Billboard* 200 depois de noventa e duas semanas na parada), o Nirvana fizera um total de apenas oito shows. Mas no mais recentes destes, em abril de 1993 — um show beneficente em San Francisco para as vítimas de estupro na Bósnia, organizado por Novoselic, que já havia passado a usar seu nome croata, Krist —, o trio havia lançado oito faixas da sequência muito aguardada do fenomenalmente bem-sucedido álbum de estreia na grande gravadora. Por fim, depois de meses de drama, boatos, bobagens e burburinho, o Nirvana estava voltando a ser uma banda de rock produtiva e criativa.

O ano de 1993 havia começado com circunstâncias ruins para os três, com dois shows definitivamente ruins em estádios no Brasil, como parte do primeiro festival Hollywood Rock. A banda não havia ensaiado bem e Cobain não estava muito bem: depois de misturar comprimidos com álcool antes do primeiro show, marcado para o dia 16 de janeiro no estádio Cícero Pompeu de Toledo, em São Paulo, com capacidade para oitenta mil

pessoas, ele quase não conseguiu tocar guitarra, situação ridícula que fez Krist Novoselic sair do palco por trinta dos noventa minutos propostos de show, empurrando seu baixo para Cobain na saída. Quando a equipe do Nirvana conseguiu convencer o baixista a retornar, pois temiam que eles fossem perder um pagamento polpudo se não tocassem por pelo menos quarenta e cinco minutos, conforme constava no contrato, o trio trocou de instrumentos, com Cobain tomando o lugar de Grohl na bateria, Novoselic passando para a guitarra e Grohl assumindo o baixo e os vocais.

O que aconteceu em seguida foi um nirvana do punk rock ou uma desordem vergonhosa, dependendo do ponto de vista, quando a banda de rock mais respeitada do mundo começou a tocar, de qualquer jeito, uma série de versões cover de bandas — “Run to the Hills”, do Iron Maiden, “Heartbreaker”, do Led Zeppelin, “We Will Rock You”, do Queen, e “Kids in America”, do Wilde, entre outras — para total perplexidade e crescente irritação do público. A tentativa do Nirvana de atuar como uma jukebox de rock ’n’ roll chegou ao auge com Grohl sem camisa cantando desafinado versões ruins de “Seasons in the Sun”, de Terry Jack, de 1974, e “Rio”, do Duran Duran; naquele momento, uma minoria considerável do público havia partido, irritada. Ian MacKaye, do Fugazi, que havia sido convidado para ir ao Brasil como parte da equipe de turnê L7, relembra que a viagem foi “horrível”. “Fui junto e pensava: ‘Hum, isto é o que não deve ser feito’”, ele me disse um tempo depois. Ao conceder uma entrevista para o *MTV News* naquele mesmo ano, Novoselic relacionou o show a “um problema mental”.

“Eu me senti deste tamanho”, admitiu Grohl a Phil Sutcliffe, mostrando o polegar e o indicador separados por um centímetro. “Pensei: ‘Que merda estamos fazendo? O que é isso?’.”

“Ainda estava divertido”, Grohl insistiu em me dizer em 2009. “Não tão divertido como era quando estávamos em turnê com o Urge Overkill em 1991, tocando em lugares para setecentas pessoas, mas ainda éramos as mesmas pessoas; é que tudo ao nosso redor havia mudado, nosso ambiente havia mudado. E infelizmente Kurt estava em uma fase difícil com as drogas. Eu tive sorte. Eu conseguia sair de cada show e desaparecer. Ninguém sabia quem eu era, eu podia ficar na fileira da frente de um de nossos shows e ainda assim as pessoas não me reconheceriam. Tive muita sorte de passar por todas as coisas boas e evitar muitas das coisas ruins.

Independentemente de eu ser esperto ou apenas um burro de sorte, era assim que as coisas eram.”

Apesar da bagunça nas apresentações, a viagem ao Brasil rendeu benefícios para o Nirvana. Como o trio teria uma semana livre entre o show do 16 dia de janeiro, em São Paulo, e a apresentação de encerramento do festival Hollywood Rock, na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, no dia 23 de janeiro, Cobain agendou para a banda três dias de gravação de uma demo no estúdio da BMG Ariola Ltda, no Rio, para o tão esperado álbum que viria depois do *Nevermind*.

A última sessão de gravação do Nirvana tinha sido um desperdício de tempo e dinheiro. Inspirado pela sessão sem frescura no Laundry Room, em abril de 1992, Cobain havia marcado uma sessão no estúdio Word of Mouth em Seattle — mais conhecido por seu nome antigo, Reciprocal Studio — com o produtor do *Bleach*, Jack Endino, nos dias 25 e 26 de outubro de 1992. Cobain vinha reunindo material para o terceiro álbum do Nirvana antes mesmo de eles começarem a gravar o *Nevermind*. Composição feita no apartamento da Pear Street que ele e Grohl dividiam, “Pennyroyal Tea” tinha sido tocada pela primeira vez no show da banda no OK Hotel no dia 17 de abril de 1991; versões rudimentares de “All Apologies” (na época chamada “La La La”) e “Radio Friendly Unit Shifter” (que tinha o título original de “Nine Month Media Blackout”) tinham sido gravadas com o engenheiro de som deles, Craig Montgomery, no Music Source, em Seattle do Ano Novo de 1991; e “Dumb” foi a primeira música a ser gravada para a sessão de rádio de John Peel no dia 3 de setembro de 1991. Assim, a expectativa era de que a banda gravaria a maior parte do álbum novo em dois dias, com Endino. Mas no primeiro dia marcado, Cobain simplesmente não apareceu; o fato de Grohl e Novoselic terem aceitado calmamente esse fato falava por si só. No dia seguinte, o vocalista apareceu pedindo desculpas, e a banda começou a gravar, completando seis faixas básicas e uma gravação não muito boa dos vocais de “Rape Me” — e a chegada de Courtney Love e Frances Bean, de dois meses, acabou com o interesse de Cobain pela sessão. Em comparação com o profissionalismo e o foco que o Nirvana havia demonstrado ao gravar “Demo Dale” e *Bleach*, para Endino, a sessão foi decepcionante e até problemática.

“Para mim, foi muito estranho ver Kurt aparecer atrasado para a sessão e ainda mais preocupante foi o fato de todo mundo ver aquilo como um comportamento ‘esperado’”, o produtor me contou em 2010. “A mim pareceu, na época, um comportamento de ‘astro do rock’, mas pensando bem, foi um comportamento irresponsável. Quando ele apareceu, estava concentrado como sempre, mas a sessão toda foi um pouco esquisita para mim.”

Repetindo a sessão de garagem que gerara *I Scream Not Coming Down*, do Dain Bramage, o incidente mais memorável no Word of Mouth envolveu a polícia de Seattle chegando ao local depois de receber uma reclamação por barulho, pois a bateria feroz de Dave dentro da sala à prova de som estava tão alta que dava para ouvir por todos os bairros próximos. “Eu disse: ‘Olha, o Nirvana está aqui dentro, eles são uma banda enorme’”, relembra Endino. “O policial disse apenas: ‘Não me importa quem está aí dentro, vocês precisam tocar mais baixo’.” Aquela era a primeira vez que algo daquele tipo acontecia naquele estúdio, em cinco ou seis anos.

“No fim, ninguém do selo ou da banda pediu as fitas, nem mesmo as mixagens, para ouvir”, admite o produtor. “Fiquei tentando descobrir por que eles tinham se importado em marcar a sessão.”

Em forte contraste, na BMG Ariola Ltda, de 19 a 21 de janeiro, o Nirvana fora certo, afiado e concentrado. Com Craig Montgomery cuidando dos controles de mixagem mais uma vez, o trio gravou sete novas faixas nos três dias — “Heart-Shaped Box”, “Scentless Apprentice”, “Milk It”, “Very Ape”, “Moist Vagina”, “Gallons of Rubbing Alcohol Flow Through the Strip” e a canção de título sarcástico “I Hate Myself and I Want to Die”, marcada por Cobain como o título do terceiro álbum da banda, além de duas versões cover de brincadeira, “Seasons in the Sun” e “Forward into Countless Battles”, da banda de metal sueca Unleashed, que Grohl cantou sozinho. A sessão calma porém produtiva aumentou o entusiasmo do baterista pelas sessões do álbum.

“Foi bem cru”, afirma Grohl, “mas as canções eram tão bizarras que eu estava animado porque não sabia que tipo de álbum faríamos”.

Mas Kurt Cobain sabia exatamente que tipo de álbum o Nirvana faria. Ou talvez, mais corretamente, ele soubesse exatamente que tipo de álbum a banda *não* faria. Assim que o álbum *Nevermind* começou a ser vendido, e não antes disso, Cobain dizia a todos que detestava o som, pois era polido e

limpo demais; o próximo álbum do Nirvana, prometeu ele, seria mais cru, mais primitivo e mais punk rock.

“Eu não ouço discos como ele [*Nevermind*] em casa”, disse ele ao jornalista inglês Jon Savage, na noite do show da banda, em julho de 1993, no Roseland Ballroom. “Não consigo ouvir aquele disco. Gosto de um monte de músicas. Gosto muito de tocar algumas delas ao vivo. De modo comercial, acredito ser um álbum muito bom, tenho de admitir isso, mas em um sentido mais “Cheap Trick”. Mas para o meu prazer, sabe, é tranquilo demais.”

Mesmo enquanto o Nirvana estava gravando o material novo com Barrett Jones, Jack Endino e Craig Montgomery, Kurt Cobain tinha uma ideia fixa a respeito do produtor que queria que cuidasse das sessões do terceiro álbum do Nirvana. E essa escolha, por si só, podia ser uma afirmação do punk rock.

As observações escritas por Steve Albini para o álbum póstumo ao vivo do Big Black, *Pigpile*, podem ter se referido especificamente ao *modus operandi* da banda, mas elas são um guia bom dos princípios básicos que deram rumo ao trabalho da vida de Albini, desde sua época como escritor de fanzine, em Evanston, e ao longo de sua carreira como músico e produtor. “Trate todos com o respeito que eles merecem (e não mais que isso)”, escreveu Albini em 1992. “Evite pessoas que apelem para a sua vaidade ou ambição (elas sempre terão vantagem). Aja o máximo que conseguir longe do ‘cenário musical’. E não aceite desaforos.”

Como crítico de música e músico, o nome de Albini era sinônimo de integridade, sinceridade crua e rock inteligente, forte e não convencional. Essa fama era atribuída a seu trabalho como produtor, a ponto de Albini não aceitar o termo “produtor” em relação a seu trabalho de estúdio com as bandas: ele vê o seu papel como o de um engenheiro de som e se concentra em passar o som de uma banda tocando ao vivo em um estúdio para a fita — *sempre* para a fita — sem filtro ou tratamento. Não importa se Albini gosta da música de uma determinada banda — “Não é meu papel ser juiz de cultura e dizer: ‘Não, você não merece fazer um disco’”, ele me disse em 2002. “Se eu sinto que o propósito da banda é sincero, o fato de eu gostar ou não da música dela artisticamente falando se torna irrelevante.” — e ele não tem o menor interesse em oferecer orientação a respeito de arranjos, letras de música ou escolha das canções. As bandas à procura de

um homem antenado capaz de fazer mágica com ideias mal formadas seriam aconselhadas a procurar um assessor de gravação em outro lugar, mas com seus preços razoáveis (em 2002, quando seu currículo incluía os trabalhos realizados com os álbuns de pesos-pesados da indústria, como Page & Plant, Cheap Trick e PJ Harvey, o preço-base de Albini para trabalhar com bandas de selo independente era de apenas trezentos dólares por dia) e sua postura de não adotar a prática do mercado de ganhar porcentagem sobre as vendas dos álbuns, os serviços profissionais de Albini continuam ao alcance da maioria das bandas atuantes.

Em 1992, quando a *Melody Maker* pediu a Kurt Cobain que elencasse dez discos que mudaram sua vida, ele relacionou *Pod*, do The Breeders, e *Surfer Rosa*, do Pixies, como a primeira e a segunda escolhas; Steve Albini produziu os dois. Albini também gravou os primeiros quatro álbuns de bandas favoritas de Cobain: The Jesus Lizard, o quarteto de Chicago, inquieto e desajustado, formado das cinzas do Scratch Acid; no som aterrorizante deles, Cobain viu uma pureza de expressão que ele buscava desde as primeiras experiências que fez com a gravação de música na casa de sua tia Mari Earl. O cantor estava convencido de que apenas Albini poderia arrancar os demônios de sua cabeça. Ele também sabia que Albini tinha a capacidade de impedir a interferência da gravadora no projeto, por pior que o resultado pudesse ser. E ainda, fazendo juz a sua abordagem passiva-agressiva à comunicação, o cantor não procurou Albini para convidá-lo a trabalhar com o Nirvana até o produtor decidir escrever uma carta a uma publicação inglesa de música, de periodicidade semanal, negando que tivesse sido chamado para fazer o disco. Quando Cobain reuniu a coragem para telefonar, Albini pediu um tempo para pensar. O produtor não estava fazendo jogo; sua reticência se dava em virtude de possivelmente ser o único da indústria da música que ainda não tinha ouvido o *Nevermind*, por isso achou que seria de bom tom familiarizar-se com a banda antes de se comprometer com o projeto.

“Eu sabia que o Nirvana *existia*, mas não me consideraria um fã”, ele me disse em 2010. “Eu não era muito fã de um monte de coisas de Seattle. Achava que o Mudhoney tinha um single bacana e gostava da banda Tad: Tad Doyle tinha uma personalidade curiosa e eu considerava a abordagem daquela banda um pouco mais agressiva e interessante. Mas não curti várias bandas da Sub Pop. Porém, após trabalhar com o Nirvana por um

tempo, passei a admirá-las e tenho certeza de que isso não teria acontecido se eu tivesse continuado por fora.”

Os executivos da Geffen estavam determinados a dar tempo e espaço para o Nirvana trabalhar em um ritmo tranquilo no terceiro álbum. Para facilitar isso (e para explorar o fã-clube crescente da banda), o selo lançou as raridades, as sessões de rádio e a coleção de demos *Incesticide* em dezembro de 1992. Mas Albini tinha opinião formada a respeito de como o próximo disco do Nirvana deveria ser feito. Ele insistiu que se a banda decidisse trabalhar com ele, eles deveriam gravar como tinham feito antes do *Nevermind*, rápida e eficientemente, e sem distrações externas; ele propôs uma agenda de trabalho de apenas duas semanas para a gravação do disco. Além disso, propôs que o Nirvana deveria pagar os vinte e quatro mil dólares pela sessão de gravação do próprio bolso em vez de depender da gravadora; isso, segundo ele, acabaria por dar à banda maior independência no processo. Além disso, Albini criou um contrato entre ele, a gravadora e a banda, pedindo a todos os envolvidos que tomassem consciência de que independentemente de como o disco fosse feito, seria lançado sem interferência e sem mais adornos. Não surpreende que ninguém da Geffen estivesse preparado para assinar aquele contrato.

“Nosso assessor na época, Gary Gersh, ficou aterrorizado”, contou Grohl a Phil Sutcliffe, em 1993. “Eu disse: ‘Gary, cara, não tenha medo, o disco vai ser demais!’. E ele respondeu: ‘Não estou com medo, vão em frente, façam o melhor que puderem’. Foi mais ou menos como dizer: ‘Vá e se divirta e depois vamos procurar outro produtor e fazer o álbum de verdade’.”



No dia 12 de fevereiro de 1993, Kurt Cobain e Krist Novoselic pegaram um voo de Seattle para o St. Paul International Airport de Minneapolis, onde Brent Sigmeth, de vinte e três anos, esperava por eles para levá-los de carro ao Pachyderm Recording Studio, um estúdio de gravação em uma residência na pequena cidade de Cannon Falls, Minnesota. O baterista Dave Grohl saiu de Washington DC no dia seguinte. O Nirvana havia sido agendado no estúdio com o nome de The Simon Ritchie Bluegrass Ensemble — uma piadinha interna punk rock, pois John Simon Ritchie era

o nome real de Sid Vicious —, mas a chegada, no Pachyderm de um caminhão repleto de caixas nas quais constavam as palavras “Nirvana, Seattle” revelou quem eles eram.

Steve Albini escolheu o estúdio. Ele havia gravado o álbum *Seamonsters*, do The Wedding Present, no Pachyderm, em 1991, e voltara ao local para fazer o *Rid of Me*, do PJ Harvey, em dezembro de 1992; ele gostou da sala do estúdio, gostou dos antigos consoles de gravação Neve 8068 (que antes ficava no Electric Ladyland Studio, de Jimi Hendrix) e gostava do fato de Cannon Falls ficar no meio do nada, sem qualquer distração para os músicos. A Gold Mountain aprovou: a prioridade deles era manter Cobain longe de qualquer lugar com acesso a drogas, para impedir que traficantes de heroína se aproveitassem do artista. Localizado em uma floresta particular de vinte mil hectares, com vista para um rio de trutas, o Pachyderm era ideal. O estúdio isolado não tinha muito movimento em suas cercanias nem mesmo nos melhores períodos do ano, muito menos no verão forte de Minnesota.

Quando o Nirvana chegou, Albini pediu à chef do Pachyderm, Carter Nicole Launt, que estava namorando o engenheiro (e baixista do Shellac) Bob Weston, para preparar o jantar. Enquanto a comida estava sendo preparada, ele fez uma proposta incomum à banda.

“Nós nunca tínhamos visto o Albini antes e, claro, ele é uma lenda, por isso estávamos todos um pouco nervosos e encantados por estarmos trabalhando com aquele cara que tinha produzido discos incríveis que cansamos de ouvir”, afirma Grohl. “Ele tinha fama de ser um idiota, o maior cínico do mundo, mas era muito bacana. Logo de cara, ele disse: ‘Certo, eu faço isso com todas as bandas. Se vocês me derrotarem em um jogo de bilhar, farei o álbum de graça. Se eu vencer vocês, vocês me pagarão o dobro’. Estávamos pagando cem mil dólares para ele fazer aquele disco. Quem tem coragem de apostar tudo aquilo deve ser um jogador incrível, então todo mundo disse não. Além disso, ele tinha o próprio taco e não queríamos entrar para perder.”

“Não sou um jogador tão bom”, Albini diz, dando de ombros, “mas sei jogar de modo justo e acho que a proposta foi perfeitamente razoável: o dobro ou nada em um jogo justo. Mas acho que eles tinham mais medo dos riscos do que eu”.

O trabalho com o terceiro disco do Nirvana começou no dia dos namorados no Hemisfério Norte, em 1993. A banda montou o próprio equipamento. Albini posicionou os microfones e a gravação das faixas básicas começou imediatamente. Fazendo jus à metodologia purista de Albini, quase todas as canções foram gravadas de uma vez só ou duas. Dave Grohl gostou do desafio.

“Ao gravar com Steve”, conta Grohl, “ele liga a máquina, aperta o botão vermelho e diz: ‘Certo, pode ir’. Você toca a música e então, quando termina, ele aperta o botão de parar e pergunta: ‘O que vem agora?’. Quando conversamos com ele antes da gravação, ele perguntou sem rodeios: ‘Suas músicas estão preparadas? Vocês estão vindo para o estúdio para enrolar por duas semanas? Vão escrever no estúdio?’. Nós dissemos: ‘Não, não e não’. Então gravamos”.

“Fiquei muito impressionado quando os três se prepararam e começaram a tocar as músicas”, afirma Brent Sigmeth, atualmente produtor interno do Pachyderm, mas que, à época, era assistente de estúdio. “Foi muito rápido, muito cru e legal. Era como se eu fosse testemunhar algo muito único, e foi assim que saiu.”

“As sessões transcorreram tranquilamente”, afirma Albini. “Nenhuma delas foi difícil. Eles tinham enviado as demos do Brasil e eram apenas a estrutura ainda — havia apenas duas canções adequadas ali —, então fiquei um pouco surpreso porque quando eles chegaram a Minnesota, parecia que as coisas tinham ganhado corpo. Eu considerava todos eles excelentes músicos, principalmente o Dave, que é um baterista monstro. Sei que Dave é muito respeitado como baterista, mas ainda acho que é pouco, tamanho o talento que ele possui.”

“Quando o Dave chegou, montou a bateria e começou a tocar naquela sala, Bob Weston e eu meio que nos entreolhamos e dissemos: ‘Caramba, precisamos sair daqui ou teremos problemas no ouvido””, conta Sigmeth. “Literalmente saímos da sala e comentamos: ‘Nossa! Ele toca *alto*’. Eu estava tentando ficar de fora, mas estava gostando muito.”

“Sabíamos que o Albini não queria lidar com uma banda de rock importante ou ter de enfrentar músicos meia-boca”, Krist Novoselic disse a Keith Cameron em 2001. “Então, sabíamos fazer rock! Estávamos fazendo rock havia anos, sabíamos como as coisas eram. Eu me lembro de ver Albini ali, em pé ao lado do gravador, com os braços cruzados, balançando

a cabeça, e nós mandávamos ver, uma música atrás da outra. ‘Beleza, ficou legal. Vamos fazer.’”

Grohl terminou suas faixas de bateria para o álbum em apenas três dias. Depois, ficou sentado sem ter o que fazer durante vários outros dias. Certa tarde, entediado, o baterista despejou um pouco de álcool para limpar os equipamentos dentro do boné, ateou fogo e entrou na sala em que Albini estava dormindo, gritando que sua cabeça estava pegando fogo. Albini abriu os olhos, olhou para a cabeça em chamas de Grohl, suspirou e voltou a dormir. O boné chamuscado de Dave ganhou lugar de destaque dentro do *Pachyderm* durante uma década.

“O Dave provavelmente se sentia entediado”, afirma Brent Sigmeth. “Ele é meio agitado. Queria sair para pescar no gelo, queria andar de carrinho de neve, mas o tempo passou tão depressa que eu não pude fazer nada por ele. Assim, ele ficou assistindo ao filme de Steve Martin, *Antes só do que mal acompanhado*, mais vezes do que deveria.”

Depois de apenas uma semana no *Pachyderm*, um total de dezessete canções tinham sido gravadas. Entre elas, ainda que não estivesse reservada para entrar no álbum, estava a nova versão de “Marigold”, também conhecida como “Color Pictures of a Marigold”, da fita *Pocketwatch* de Dave Grohl.

Quando a segunda semana de gravação em Minnesota começou, uma visitante inesperada chegou: Courtney Love decidira fazer uma visita-surpresa a Cobain; Grohl acabou ficando dentro do seu quarto durante o restante da sessão após discutir com ela.

Brent Sigmeth admite, sem pudor, que Love o “aterrorizava”; Steve Albini, posteriormente, disse que ela era uma “cadela maluca”. Hoje em dia ele é um pouco mais contido.

“Não gosto de gastar energia pensando ou falando sobre Courtney Love, mas quando ela apareceu, as coisas ficaram mais lentas”, disse o produtor em 2010. “Eu não sei se a banda dizia alguma coisa para ela, mas eu nunca levava seus comentários a sério. Não sei se ela tentava influenciar as sessões, mas certamente não tinha influência sobre mim.”

Apesar da perturbação causada pela visita de Love, o Nirvana finalizou a gravação do novo álbum um dia antes do programado. Vinho e charutos foram liberados e o clima de missão cumprida tomou conta de todos. Contrariando a tudo, o Nirvana havia reunido uma coleção de canções tão

fortes e intensas quanto as do álbum *Nevermind*. Independentemente de como fossem as vendas — e Albini previu: “Eu não acho que os babacas e trouxas que gostaram do último álbum gostarão deste” —, o trio estava convencido de que tinha criado sua obra de arte.

“Adoro aquele disco”, disse Grohl. “Gosto dele mais do que do *Nevermind*, porque não houve nada entre a banda e a fita. Nada mesmo. Não ficamos nervosos para fazê-lo, tínhamos uma coleção de músicas que considerávamos desafiadora, interessante, poderosa e linda. Aquele álbum é o mais puro que poderia ser.”

A banda saiu do Packyderm bem animada, mas logo voltaria à realidade cruel. Apenas duas semanas depois de saírem de Cannon Falls, Kurt Cobain telefonou para Steve Albini para dizer a ele que Gary Gersh, seu assessor de repertório, havia detestado o disco.

“Quando entregamos o disco à gravadora, eles ouviram uma vez e ligaram para mim perguntando: ‘Vocês estão de brincadeira? É alguma piada?’”, lembrou Grohl. “E nós dissemos: ‘Não, esse é o nosso disco’. Eles responderam: ‘Não, não, não, não, não, esse não será o próximo disco. Isso é uma piada’. E rebatemos: ‘Somos o Nirvana. Esse é o nosso novo disco’.”

A teimosia por parte do Nirvana não durou muito. Algumas semanas depois, Steve Albini recebeu outro telefonema de Kurt Cobain. Dessa vez, Cobain foi mais modesto.

“Ele disse que estavam começando a acreditar que não estavam felizes com o disco e queriam mixar algumas coisas”, lembra Albini. “Eu falei: ‘Beleza, vou ouvir e se achar que dá para melhorar ou se sentir que posso mudar alguma coisa, vou fazer isso’. Então ouvi a obra de novo em casa, em Chicago, e realmente senti que não poderia melhorar o que havíamos feito. Depois disso, liguei para Kurt e perguntei: ‘Bem, o que exatamente vocês gostariam de fazer, quantas canções querem mudar?’. E ele respondeu: ‘Olha, tudo, basicamente’. Naquele momento, percebi que havia algo rolando que ia além do fato de eles estarem insatisfeitos. Como se alguém tivesse feito a cabeça deles em relação a algo. Kurt podia estar em um estado vulnerável naquele momento — não sei se ele havia recomeçado a usar drogas ou se sentira receio pelo seu contrato, não sei, não faço ideia do que aconteceu —, mas assim que ele disse aquilo,

percebi que alguma coisa estava acontecendo e não tinha nada a ver com o fato de eles estarem ou não satisfeitos com o disco.”

No dia 19 de abril, o *Chicago Tribune* publicou uma matéria do jornalista Greg Kot intitulada “Gravadora não gosta do novo trabalho do Nirvana”. No texto de Kot, Albini dizia com sinceridade que a Geffen havia detestado o disco que ele fizera com a banda. “Não acredito que o disco será lançado”, disse ele. Kot apoiou os comentários de Albini mencionando fontes desconhecidas da Geffen, que afirmavam que o álbum era “impossível de ser lançado”. A matéria foi divulgada nos meios de comunicação do mundo todo, incluindo *Newsweek*, *Billboard* e *Rolling Stone*, e todas as histórias chamavam a atenção para o que era visto como interferência na arte do Nirvana. Tamanho foi o furor acerca do álbum que no dia 11 de maio, a Geffen se sentiu pressionada a divulgar um comunicado refutando a ideia de que eles enterrariam o álbum.

A essa altura, o produtor do R.E.M., Scott Litt, já estava mixando duas canções do álbum — os possíveis singles “Heart-Shaped Box” e “All Apologies” — no Heart’s Bad Animals Studios de Seattle.

“Até o momento em que terminamos as mixagens naquele disco, eu estava me divertindo bastante com o Nirvana”, afirma Albini, “e continuo tendo boas lembranças. Depois disso — quando a assessoria e a gravadora começaram a botar pilha na banda e eles começaram a falar besteira na imprensa — a coisa ficou feia”.

“Mas tenho de admitir que fiquei impressionado ao ver como as pessoas da gravadora eram maldosas, fazendo coisas muito bizarras como plantar mentiras a respeito de mim na imprensa. Não esperava que eles fossem tão medíocres. Na minha opinião, tudo estava sendo feito para manipular a banda. Não era porque eles estivessem realmente insatisfeitos com o disco, o disco tem seus méritos, mas foi feito de uma maneira que fugia da zona de conforto deles. Eles viam como perigoso o fato de uma banda poder fazer um disco sozinha, daquele jeito. E então a gravadora tentou acabar com isso como de fato conseguiram, porque temiam que um disco feito de modo não convencional pudesse ser bem-sucedido e então eles teriam de permitir isso em seu paradigma.”

“Não alimento nenhum sentimento ruim pela banda”, insiste Albini. “Foram pessoas de fora da banda que estavam dizendo essas bobagens. Já disse antes e ainda acho que os três caras da banda foram muito razoáveis e

fáceis de trabalhar, mas literalmente todas as outras pessoas envolvidas naquele disco eram idiotas.”

Ao ser questionado, em 2007, a respeito de como as gravações retiradas do *Pachyderm* se comparavam com a versão do *In Utero* que chegou às lojas de discos do mundo todo em 13/14 de setembro, Dave Grohl disse que as duas eram “bem parecidas”. Isso é e não é verdade, como pode claramente ser percebido quando as mixagens de Albini (posteriormente lançadas de modo não oficial pelo selo Small Clone) são tocadas em comparação com a versão da Geffen para o álbum. Apesar de “Heart-Shaped Box” e “All Apologies” terem sido as únicas duas faixas mixadas — com Scott Litt dobrando os vocais de Cobain, tirando um pouco da distorção e do feedback, comprimindo as faixas de guitarra e acrescentando reverberação ao tambor de Grohl —, a masterização do álbum serviu para dar um novo brilho às gravações naturais e atmosféricas de Albini.

Pode-se dizer que o som da bateria de Grohl é o que mais sofre, principalmente nas faixas mais pesadas do álbum (“Radio Friendly Unit Shifter”, “Milk It”, “Scentless Apprentice”, “Serve the Servants”) nas quais as baterias são diminuídas para permitir que Cobain tenha mais espaço para respirar. Apesar de Albini não ter enterrado tanto os vocais de Cobain como costumava fazer nos vocais dos álbuns do The Jesus Lizard, com David Yow (nos quais Yow grita, geme e urra como um homem se afogando em areia movediça), em suas mixagens originais, Cobain parece mais desesperado e angustiado enquanto se esforça para ser ouvido acima da batida instrumental; na versão masterizada, há mais clareza, mais separação e menos estresse audível.

Seria muito simplista dizer que, com a versão final de *In Utero*, o Nirvana se rendeu a forças comerciais — “Radio Friendly Unit Shifter” e “Tourette”, principalmente, não são o que poderia ser visto como sucessos —, mas o fato é que diante da oportunidade de desconstruir o tom amigável e típico do que toca nas rádios de *Nevermind*, como Cobain sempre afirmou ser sua intenção, a banda tomou a decisão consciente de se afastar do tom cru captado por Albini para apresentar uma versão mais convencional e menos desafiadora das gravações ao mundo. Assim como Cobain teve o cuidado de não colocar o álbum dentro de um território barulhento demais — os momentos “pop” ultrapassam os acessos “punk”

mais abrasivos —, a versão final de *In Utero* oferece um som comprometido com o que o público quer consumir. Devido aos constantes conflitos e contradições na atitude de Cobain com o sucesso, essa atitude não deve ter surpreendido quem o conhecia bem.

Mas além das especificidades de mixagem e masterização, *In Utero* mantém ou ultrapassa a força de suas músicas, e em termos de ideia e composição, as letras de Cobain suplantam qualquer coisa de seu passado. Sabendo que a faixa de introdução do álbum depois do *Nevermind* seria muito analisada, sua decisão de começar o *In Utero* com a frase “*Teenage angst has paid off well/Now I’m bored and old*” (“A ansiedade adolescente compensou/Agora estou entediado e velho”) é mesmo destemida. “*Serve the Servants*” também guarda as ideias de Cobain a respeito da demonização, por parte da imprensa, a sua esposa, suas lembranças da infância sem atenção e as reflexões a respeito do seu novo status de celebridade em quatro minutos: trata-se de uma performance destemida. “*Scentless Apprentice*”, baseada no romance *Perfume* de Patrick Süskind, de 1985, e construída em cima de um *riff* de guitarra de Dave Grohl, forte e ascendente, é o segundo *momento* inegável do álbum, e apesar de Cobain posteriormente ter dito que o *riff* central é “um *riff* clichê do grunge do Tad”, é a parte mais memorável de guitarra de todo o álbum. Mas é “*Heart-Shaped Box*” que é o ponto alto artístico do álbum: a mais pesada das canções de amor, ela incorpora temas líricos familiares a Cobain — envolvimento, dependência, vício — em uma reflexão linda a respeito do amor obsessivo que consome.

Na verdade, *In Utero* é um álbum profundamente confuso e conflitante que não é um bilhete de suicídio da carreira como muitos pensavam nem um conjunto de canções que deixa as fórmulas do grunge na poeira. Como percebeu o escritor John Mulvey em sua ótima análise do álbum na *NME*, o *In Utero* parece o trabalho de uma banda procurando direcionamento com o qual consiga lidar psicologicamente falando. Para cada chique petulante punk rock — a letra da vibrante “*Tourette*” é relacionada simplesmente em forma de anagrama como “*Cufk Tish Sips*” — há um momento de beleza sublime e delicada, dos vocais roucos e suaves de Cobain em “*Pennyroyal Tea*” até a simplicidade bonita de “*Dumb*”. Em meio à raiva pesada e crescente, existem momentos de leveza: “*Very Ape*” é um golpe maravilhoso na competição para ver quem é o melhor nos

círculos de rock *indie* — e a inclusão da escabrosa “Rape Me” com os acordes de “Smells Like Teen Spirit” é brilhantemente intencional. Foi um álbum que levantou mais questões do que respondeu a respeito do estado mental de Cobain.

As críticas ao álbum foram divididas. A *Melody Maker* disse que “o tão esperado terceiro álbum do Nirvana não é cru, confrontante, uma catarse que aliena os fãs, como se disse”, mas concluiu: “Ainda precisamos de pessoas que possam dizer a verdade dessa forma”. A *NME* comentou que o álbum era “uma bagunça, mas totalmente divertido”. Escrevendo para a *Rolling Stone*, David Fricke disse: “O álbum *In Utero* é um monte de coisas: brilhante, corrosivo, irado e cuidadoso, e consegue ser a maioria dessas coisas de uma vez”, além de observar também que “nada dessa discussão auto-obcecada seria tão forte ou convincente se o Nirvana não fosse uma banda de mestres”. Como se esperava, *In Utero* estreou na primeira posição tanto nas paradas dos Estados Unidos quanto do Reino Unido, mas a assessoria da banda, a gravadora, os críticos de música e os fãs tinham total consciência de que aquilo era um prelúdio da história real: o mundo estava esperando para ver como Kurt Cobain lidaria com o fato de voltar a ser destaque.



No outono de 1993, o Nirvana começou a fazer algo que não fazia havia dois anos: uma turnê pelos Estados Unidos. Quando a banda subiu ao palco do Veterans Memorial Coliseum no Arizona State Fairgrounds, em Phoenix, Arizona, no dia 18 de outubro, eles se apresentaram como quarteto, com o ex-guitarrista do Germs, Pat Smear, recém-incorporado à banda. Naquela época, Dave Grohl já havia informado — e voltado atrás — sua decisão de sair da banda.

Entre as imagens sombrias e perturbadoras do aclamado vídeo de “Heart-Shaped Box” para o *In Utero*, de Anton Corbijn, há um momento de ternura que não foi percebido por muitos naquele outono. Três minutos depois do início do clip, Krist Novoselic abraça Dave Grohl pelo ombro delicadamente e puxa o baterista para mais perto; Grohl estende o braço e segura a mão do baixista. Os problemas dentro do Nirvana estavam recaindo sobre os dois. A alegria que Grohl e Novoselic sentiram ao sair do

Pachyderm com as músicas do novo álbum havia desaparecido muito tempo antes. Os meses do verão tinham sido repletos de drama — overdose, alegações de violência doméstica (acusações que tanto Cobain quanto Love negavam veementemente), discussões da banda e ameaças veladas — e a tensão dentro da banda crescia: o fato de Pat Smear ter sido contratado como segundo guitarrista do Nirvana sem que Cobain se importasse em avisar sobre sua decisão era um sintoma de falta de comunicação dentro do grupo na época. E enquanto os preparativos para a turnê eram feitos, Grohl percebeu que sua posição na banda estava sendo analisada. Em um voo de Seattle a Los Angeles, o baterista decidiu se afastar daquela loucura.

“Entramos no avião”, lembra ele, “e o Kurt estava meio passado. Ele estava sentado duas fileiras atrás de mim e ouvi quando ele disse que eu era um baterista de merda. Saí do avião e perguntei ao Krist: ‘Ei, do que ele estava falando?’. Ele respondeu: ‘Aí, cara, não é nada, ele só estava dizendo que acha que você deveria comprar uma bateria menor e tocar mais como o Danny [Peters] ou algo assim’. E eu disse: ‘Ah, é? Beleza’. Naquele momento, os dois lados fizeram isso...”. Aqui, Grohl abre os braços para indicar a distância entre Cobain e Love de um lado e Novoselic e ele do outro. “No hotel, telefonei para nosso empresário de turnê e disse: ‘Quer saber? Tô saindo fora, cara! Pronto! Pode parar de marcar shows. Vou concluir os que foram agendados, mas estou fora, não quero mais fazer essa porra, esse povo é maluco. Só quero fazer música, não preciso lidar com toda essa doideira’. Não foi divertido. Mas aí ele me convenceu a reconsiderar.”

“Éramos a banda mais desequilibrada que você pode imaginar. Éramos totalmente passivos. Kurt não era uma pessoa que confrontava. Se tinha um problema com alguém, essa pessoa sentia o clima, mas ele não gritava com o cara por ter feito algo errado. Eu não me lembro de vê-lo fazendo isso nem uma vez, com ninguém, nunca. E Krist e eu éramos mais ou menos da mesma maneira. Andávamos sobre ovos, com certeza. Então, muitos daqueles conflitos eram ignorados ou resolvidos com tranquilidade. Não havia muitas reuniões de banda. Era muito esquisito.”

“Mas eu fiquei. E foi minha decisão. Minha responsabilidade era com Krist e Kurt, meu trabalho era estar ali por eles. Nunca havia ninguém me dizendo: ‘Você tem que isso, você tem que aquilo’. Nada. Todo o restante

das pessoas trabalhava para mim, eu sabia disso. Percebi isso na primeira vez em que tentei sair. ‘Fodam-se todos vocês, não venham me dizer o que fazer! Fodam-se! Preciso passar por isso? Não preciso passar por isso. Eu *gosto* de trabalhar na Furniture Warehouse!.’ Você sente responsabilidade pelo seu público e pelos seus fãs, mas eu não queria chegar ao ponto de que isso me matasse.”

O novo guitarrista do Nirvana fez muito para melhorar o clima na banda. Nascido no dia 5 de agosto de 1959, Pat Smear era um apaixonado pelo punk rock, com um senso de humor ácido afinado no começo do cenário punk de Hollywood com a banda The Germs, uma banda da qual Dave Grohl se lembra como sendo “os maiores filhos da mãe do mundo”. Formada em 1977 por Georg Ruthenberg (pseudônimo de Pat Smear), fã de Queen/Alice Cooper/Runaways, e por seu melhor amigo, o audacioso e provocador Darby Crash (pseudônimo de Paul Beahm), o The Germs se formou e se tornou a banda mais notória, controversa e falada de Los Angeles: depois de apenas um show no Orpheum, na Sunset Boulevard, eles alcançaram o objetivo, com o fanzine *Raw Power* dizendo que eles eram “a maior piada do ano”.

“Ninguém no Germs sabia tocar um instrumento”, o fanzine dizia. “Eles demoraram uma hora para se prepararem e depois tocaram por dois minutos. O vocalista espalhou pasta de amendoim no próprio rosto e no rosto de todos os componentes do grupo; depois ficaram cuspidos uns nos outros até serem expulsos. Pode apostar que não voltarão.”

“Nós dizíamos e fazíamos coisas que a maioria das pessoas nunca diria nem faria”, lembrou Smear ao escritor de rock/punk rocker de Hollywood, Brendan Mullen, em sua ótima e altamente recomendada biografia do Germs, *Lexicon devil*. “Era mais ou menos como dizer: ‘Vamos começar uma banda, vamos mudar nossos nomes e seremos assim... seremos exatamente assim todos os dias, o dia inteiro, não vamos fingir!... e não vamos parar! Independentemente do que escolhermos ser, seremos os melhores... Se vamos ser punks, então seremos mais punks do que o Sex Pistols! Se é para ser a pior banda do mundo, então vamos ser a *pior* de todas!’.”

A primeira vez de Smear tocando com o Nirvana aconteceu quando a banda participou do programa *Saturday Night Live*, em 25 de setembro de 1993. Antes do Halloween, sua personalidade efervescente havia

aumentado o moral a ponto de o Nirvana subir ao palco da University of Akron, no dia 31 de outubro, com roupas engraçadas: Cobain vestido como o dinossauro do programa infantil Barney, Smear vestido de Slash, Grohl fantasiado de múmia e Novoselic como Ted Danson, de cara preta, uma referência à aparição controversa do comediante em uma “pegadinha” dedicada a sua então namorada, Whoopi Goldberg.

Na semana seguinte, o álbum *Nevermind* ultrapassou a marca de cinco milhões de discos vendidos nos Estados Unidos. Goldberg disse à *Newsweek* que o crédito por ter empurrado o disco para aquele número deveria ser da MTV: a Gold Mountain já tinha aceitado o convite da gravadora para receber o Nirvana em seu *Unplugged* (“Acústico”), de grande audiência.

A banda fez sua apresentação *Unplugged* no Sony Studios, em Nova York, no dia 18 de novembro de 1993: o show de catorze músicas foi filmado de uma vez só. Esquivando-se das canções mais conhecidas — “Come As You Are” foi a única da era *Nevermind* —, Cobain escolheu colocar no repertório versões cover de David Bowie (“The Man Who Sold the World”), The Vaselines (“Jesus Don’t Want Me for a Sunbeam”), Leadbelly (“Where Did You Sleep Last Night”) e nada menos que três canções do Meat Puppets, do SST (“Plateau”, “Oh Me” e “Lake of Fire”). Com a participação da violoncelista Lori Goldston, o Nirvana nunca tinha parecido tão desolado, desesperado ou assustador: aquele era um show de punk rock da mesma maneira que o álbum *Nebraska*, de Bruce Springsteen, é um disco de punk rock. Em um palco que fazia lembrar uma sala de velório, Cobain cantou sobre morte, libertação, traição e rejeição; quando o especial foi lançado como *MTV Unplugged in New York*, um ano depois, cada palavra carregaria uma carga emocional a mais.



“O ano de 1994 foi ruim desde o começo”, conta Dave Grohl. “As coisas tinham mudado muito. Kurt já tinha passado por um monte de coisas e nós estávamos tentando nos acertar com a ideia de sermos uma banda enorme, creio eu. Aquele ano todo virou um borrão para mim porque fiquei perdido o tempo todo.”

O ano começou com Kurt Cobain na capa da revista *Rolling Stone*. Em uma entrevista sincera e emotiva, sensivelmente realizada por David Fricke, Cobain falou sobre a fama, o casamento e a paternidade, e também falou sobre sua luta constante com as drogas e sobre o futuro de sua banda com termos diretos e honestos. Ele admitiu que seu consumo de drogas havia causado problemas entre ele, Novoselic e Grohl e afirmou crer que, criativamente, o Nirvana estava “empacado”.

“Krist, Dave e eu temos trabalhado com uma fórmula — essa coisa de passar do silencioso para o barulho — há tanto tempo que está, literalmente, ficando chato para nós”, admitiu ele. “É como se disséssemos: ‘Certo, temos esse *riff*. Vou tocar baixinho, sem uma caixa de distorção, enquanto canto o verso. E agora vamos ligar a caixa de distorção e bater nos tambores com mais força’. Quero aprender a entrar nessas coisas, ir para a frente e para trás, quase me tornar psicodélico, de certa forma, mas com muito mais estrutura. É uma coisa muito difícil de se fazer e não sei se seremos capazes disso... como músicos.”

Mas ao mesmo tempo que Cobain explicava o uso de sua fórmula de composição, ele estava criando uma nova canção, “You Know You’re Right”, que se mantinha firme à estrutura. Do dia 28 ao dia 30 de janeiro, um pouco antes da primeira parte da turnê da banda pela Europa, a Gold Mountain marcou uma apresentação para ele no Robert Lang Studios, em Shoreline, Seattle — local que ficava a dez minutos de caminhada da casa de Dave Grohl —, para gravar a música. Mais uma vez, Cobain não apareceu no primeiro dia marcado de estúdio. Também não houve qualquer sinal do cantor no dia 29. Mas na tarde do dia 30, ele finalmente apareceu... sem guitarras e amplificadores. Não era um bom indício. Mas em apenas três takes a música — um punk purgativo clássico de sussurro-grito com um refrão sucinto de uma palavra, “Pain” — foi gravada. A banda prometeu voltar ao estúdio depois da turnê europeia para completar a sessão. As circunstâncias fariam com que essa promessa não fosse cumprida.

“Da última vez em que havíamos feito uma turnê pela Europa, nós ainda éramos o Nirvana de Seattle, mas agora nós éramos o NIRVANA!”, conta Dave Grohl. “As coisas tinham mudado muito. Os Buzzcocks e depois o Melvins estavam conosco e eu estava muito feliz por isso; estávamos fazendo bons shows, mas quando chegamos à Alemanha, acho que Kurt

não queria mais estar ali. Eu me lembro de que naquela turnê, acho que foi a primeira vez em que senti depressão, uma das únicas vezes em que senti depressão, aquela coisa do tipo: ‘Não consigo sair da cama’. Foi em Milão, e eu estava louco para ir para casa. Eu nunca havia me sentido daquele jeito. Acho que nunca senti tanta falta de alguma coisa a ponto de cair de cama. E aquilo foi um sinal bem claro de que eu não estava feliz e de que eu não queria estar ali. Mas eu havia firmado um compromisso de que faria aquilo e não queria decepcionar ninguém. E não demorou muito para eu saber que Kurt sentia a mesma coisa...”

No dia 1º de março de 1994, o Nirvana fez o último show no Terminal Einz de Munique, Alemanha. Não houve espaço para “Smells Like Teen Spirit” na *set list* de vinte e três canções. Quando Cobain saiu do palco, ele pediu ao agente da banda, Don Muller, para cancelar as outras datas, porque ele estava mal demais para se apresentar.

“Kurt queria ir para casa”, Grohl afirma, “por isso acho que ele estragou a própria voz, para que qualquer médico de bom-senso examinasse sua garganta e dissesse que ‘estava meio inflamada’. Ele estragou a própria voz intencionalmente para que pudéssemos voltar para casa. Precisei ficar mais um dia para fazer um vídeo para a trilha sonora do *Backbeat* e então, no dia seguinte, voei para casa, via Heathrow e San Francisco. Finalmente cheguei em casa, larguei as malas e me joguei na cama. Acordei às cinco da manhã com um telefonema. Era um cara que disse: ‘Dave? É mesmo o Dave Grohl?’. E eu respondi: ‘Sim, quem é?’. E ele disse: ‘Sou o John, moro em Boston e sou um puta fã, cara, só queria dizer que vocês são ótimos’. E eu perguntei: ‘Como você conseguiu meu número de telefone?’. Ele respondeu: ‘Eu disse à atendente que era uma emergência’. Respondi: ‘Beleza, legal, mas não telefone de novo’. Cinco minutos depois, o telefone tocou de novo e alguém disse: ‘Cara, liga na CNN’. E daí eu vi o Kurt em Roma. Foi quando eu soube: ‘Ai, não, já era...’”

Era 4 de março de 1994, e Kurt Cobain estava em coma no hospital Policlinico Umberto Primo, em Roma, depois de ingerir de cinquenta a sessenta comprimidos de Rohypnol na suíte que estava dividindo com a esposa no Hotel Excelsior.

“Eu acordei, era tipo quatro da manhã e procurei Kurt, basicamente para transar, porque fazia tempo que a gente não se via”, Courtney Love contou posteriormente à revista *Spin*. “E ele não estava ali. E eu sempre me

assusto quando Kurt não está, porque sempre acho que ele está em algum canto fazendo alguma coisa ruim. E eu o encontrei no chão, sem vida.”

Na mão direita, Cobain segurava mil dólares norte-americanos. Na mão esquerda, um bilhete de suicídio. “Assim como Hamlet, tive de escolher entre a vida e a morte”, estava escrito. “Escolhi a morte.”

“Então, vi aquilo [na CNN] e não entendi porra nenhuma”, afirma Grohl. “Depois, eu e o Krist nos falamos ao telefone e alguém disse: ‘Ele está bem, só está em coma, não morreu’. Foi caótico e maluco. Algumas pessoas de sua vida você simplesmente sabe que não viverão muito. Então, no fundo, você se prepara emocionalmente para algo desse tipo acontecer... não para tornar as coisas mais fáceis, mas para que *quando acontecer*, seu mundo não desmorone completamente. Mas foi tão estranho e surreal, porque vinte e oito horas antes, eu estava com ele. Mas aí alguém telefonou para mim e disse que ele havia morrido. Perdi o rumo, perdi totalmente. E isso foi apenas vinte minutos depois. Em seguida ligaram de novo e disseram: ‘Ei, ele não morreu não’. Foi complicado.”

“E aí ele voltou para casa e conversamos ao telefone. Eu disse a ele: ‘Cara, Kurt... pô...’. Eu não disse a ele que alguém havia me dito que ele tinha morrido, mas disse que estava aterrorizado e muito preocupado. E ele meio que se desculpou dizendo: ‘Sinto muito, eu estava fazendo farra, bebendo e não prestei atenção ao que fazia’. Eu falei: ‘Olha, eu não acho que você deveria morrer!’. E aí, eu acho, bom, aí, você sabe o que aconteceu...”

“Depois disso, não demorou muito para ele morrer. Foi um negócio idiota. Eu não senti nada. Nem sei se eu estava em choque, simplesmente me fechei. Eu me lembro de ter tentado chorar, mas não consegui.”



As circunstâncias dos últimos dias de vida de Kurt Cobain ainda são um tanto confusas. No dia 18 de março, Courtney Love telefonou para a polícia de Seattle dizendo que seu marido havia se trancado em um quarto e que pretendia se matar. Na semana seguinte, com Danny Goldberg, John Silva, Gary Gersh, Krist Novoselic e outros amigos íntimos, Love encenou uma intervenção para convencer Cobain a se internar para reabilitação em Los Angeles. No dia 1º de abril, Cobain pulou o muro da clínica Exodus e

pegou um avião de volta para Seattle. Quatro dias depois, o cantor se prendeu na estufa de sua casa em Lake Washington, injetou 1,52 miligramas de heroína, encostou uma arma na cabeça e puxou o gatilho.

Quando Dave Grohl fala sobre os últimos dias de Kurt Cobain, sua linguagem corporal e maneira de falar mudam. A animação desaparece da voz e suas lembranças são contadas de maneira hesitante. Quando conversamos, em novembro de 2009, ele se afundou a ponto de quase deitar no sofá do quarto no Sunset Marquis, com as mãos na cabeça e lágrimas nos olhos.

“É difícil para mim sequer falar sobre isso”, disse ele por fim. “Foi uma coisa muito louca. Nem sei como explicar. O tempo antes daquilo... não consigo falar. Também não posso falar muito porque um monte de merda aconteceu sobre as quais ninguém sabe. E o Krist e eu sempre mantivemos segredo a respeito de muita coisa que aconteceu porque é um assunto pessoal. As pessoas sabem que houve uma intervenção. Elas sabem que ele foi para Los Angeles. Elas sabem que ele saiu da clínica e desapareceu. E eu sei a mesma coisa que todo mundo sabe.”

“Mas há outras coisas que aconteceram muito antes de todas essas coisas que deixam claro que talvez não teríamos sido uma banda para sempre. E eu acho que naquele momento talvez fosse a hora de todo mundo se afastar. Eu já tinha passado por muita coisa antes de ele desaparecer, acho que o Krist e eu já tínhamos passado por coisas demais.”

“Uma das minhas frases favoritas de uma música do Nirvana — que é bem pesada e eu só percebi seu peso quando estava em minha casa em Seattle tocando para Ian MacKaye as primeiras mixagens do In Utero, sem uma folha com as letras — é a frase da música ‘Scentless Apprentice’ na qual Kurt canta: ‘You can’t fire me because I quit’ (“Você não pode me despedir, porque eu estou me despedindo”). Ian ouviu aquilo e disse: ‘Que esquisito’. E aí me dei conta: ‘Nossa, esquisito mesmo!’. Então, se eu tiver de dizer uma frase que me dê arrepios naquela música, a frase é essa. Talvez todas as coisas que as pessoas escreviam sobre ele o pintavam de uma maneira que era difícil mudar.”

Quando as notícias da morte de Cobain percorreram o mundo, Grohl trancou as portas de sua casa na Shoreline e se fechou em seu luto com a noiva Jennifer Youngblood. Um dia, semanas depois, uma carta chegou. Ela tinha sido enviada a Grohl por seu amigo Nick Christy, o líder do

Nameless, a primeira banda de Grohl. Christy oferecia condolências e tentava consolar o amigo pela perda. No fim da carta, ele tentou colocar um pouco de luz na escuridão.

“Cara, você é maravilhoso, é ótimo no que faz, é talentoso e tenho certeza de que vai conseguir se erguer”, escreveu ele. “Você é uma pessoa especial e tenho certeza de que Deus tem um plano para a sua vida. E sei que vai ficar tudo bem.”



F7

**CAMISETAS
PERSONALIZADAS**

**SONIC HIGHWAYS
TOUR BRAZIL 2015**

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA

I'LL STICK AROUND

*QUANDO KURT MORREU... A MANEIRA COMO EU PENSAVA E
OUVIA MÚSICA MUDOU PARA SEMPRE. TODA AQUELA BOBAGEM
QUE EU TENTAVA EVITAR COM TANTO ESFORÇO, TODA AQUELA
COISA DE “BACANA”, TODA AQUELA CULPA DO INFERNO, TUDO
SUMIU. PENSEI: “OLHA, ISSO É TÃO INÚTIL”. POR QUE ESTOU
AQUI, PRA COMEÇO DE CONVERSA? ESTOU AQUI POR CAUSA DA
MÚSICA. MUITAS PESSOAS GOSTAM DELA? CLARO QUE SIM. EU
ME IMPORTO SE ELAS ME ACHAM BACANA? NÃO, SÓ QUERO
TOCAR, PORRA...*

DAVE GROHL

Por fora, com suas paredes de tijolos aparentes, entradas abobadadas e telhas vermelhas, o Robert Lang Studios em Seattle lembra um castelo encantado. Localizado na encosta de um monte oferecendo vista espetacular das Puget Sound e Olympic Mountains, é uma estrutura imponente, com uma impressionante lista de clientes e uma história fascinante.

No começo dos anos 1970, Lang e seu melhor amigo Dubby tinham o sonho de construir um estúdio de gravação em Seattle. Em 1974, eles realizaram esse sonho ao abrir um pequeno estabelecimento em Richmond Beach, Shoreline. O estúdio era compacto e bonito — os primeiros clientes o batizaram de “Munchkin Studios” graças a suas minúsculas dimensões —, mas para os donos, ele era tão maravilhoso quanto o Abbey Road ou o Ocean Way, um templo da música com magia no ar. Em 1979, Dubby faleceu, mas antes avisou ao amigo que mantinha uma quantia enterrada na terra perto de sua propriedade. No ano seguinte, Lang encontrou o tesouro do amigo — um pouco menos de cem mil dólares em notas de cem dólares — e prometeu que o homenagearia criando um estúdio top de linha no mesmo terreno no qual Dubby havia guardado o dinheiro que ganhou ao longo da vida. Nos anos seguintes, Lang literalmente abriu um espaço de estúdio no monte e criou uma sala de gravação cavernosa, que ele revestiu com granito, mármore e madeira. Enquanto o projeto estava em andamento, Lang sentiu o espírito do amigo orientando-o: até hoje, ele acredita que o espírito de Dubby “corre livre” pela propriedade. Essa ideia teria sido mais fácil de esquecer se diversos clientes não tivessem sentido atividade paranormal inexplicável, desde aparições corpóreas a equipamentos que ligavam e desligavam sozinhos, enquanto usavam o local.

No dia 28 de junho de 1993, Lang estava cortando uma peça de mármore chinesa para o chão do estúdio quando um flash de luz interrompeu seu trabalho. Quando ele voltou à tarefa, notou o que parecia ser o corpo de uma pessoa presente nos sulcos da pedra: analisando mais de perto, ele

identificou a pessoa como sendo Jesus Cristo ressuscitado, envolto por uma forte luz, segurando uma tocha em chamas ao Céu, uma imagem de ressurreição e renovação. Um homem vê o que ele quer ver e esquece o resto, citando Paul Simon, mas a imagem, sem dúvida, assusta, e para Lang, um homem racional e de bom-senso, é mais uma prova de que seu estúdio é um local especial e espiritual.

Foi nesse estúdio, no verão seguinte, que Dave Grohl deu o seu primeiro passo rumo ao renascimento criativo.



Nas semanas e nos meses que se seguiram ao suicídio de Kurt Cobain, em abril de 1994, Grohl se viu sem direção e sem motivação: ele estava perdido, sem rumo e sem saber o que fazer.

“Quando Kurt morreu”, ele me contou em 2009, “para ser honesto, acho que foi na manhã seguinte, acordei e pensei: ‘Caramba, ele se foi e eu ainda estou aqui: eu consigo acordar e ele está morto’. E a minha vida, então, mudou totalmente para sempre”.

Enquanto se esforçava para viver sem Cobain, Grohl procurou consolo nos braços de sua namorada Jennifer Youngblood. Apenas algumas semanas depois da morte de Cobain, os dois decidiram se casar. Mas mesmo comemorando a vida como um recém-casado, Grohl tinha a noção de que continuava longe da única coisa que sempre lhe deu segurança, suporte e firmeza: o simples ato de fazer música.

“Depois da morte de Kurt, fiquei mais confuso do que nunca”, admitiu ele em 1995. “Continuar parecia algo em vão, praticamente. Eu sempre seria ‘aquele cara da banda do Kurt Cobain’ e eu sabia disso. Eu não sabia se queria continuar fazendo música.”

Mas mesmo ali, no que foi, sem dúvida, o ponto mais desorientador e sombrio da vida de Grohl, o músico continuou tendo uma noção de perspectiva. “Por mais que eu sentisse falta do Kurt”, disse ele, “e por mais que me sentisse perdido, eu sabia haver apenas uma coisa que eu sabia fazer, e era a música. Sei que isso parece bem bobo, mas sentia isso de verdade”.

“Quando Kurt morreu... a maneira como eu pensava e ouvia música mudou para sempre. Toda aquela bobagem que eu tentava evitar com tanto

esforço, toda aquela coisa de “bacana”, toda aquela culpa do inferno, tudo sumiu. Eu pensei: “Olha, isso é tão inútil”. Por que estou aqui, pra começo de conversa? Estou aqui por causa da música. Muitas pessoas gostam dela? Claro que sim. Eu me importo se elas me acham bacana? Não, só quero tocar, porra...”



O senso de perspectiva de Grohl foi reavivado pelas palavras enviadas a ele em um cartão postal escrito pela banda 7 Year Bitch, grupo punk de Seattle. A banda tivera de enfrentar a triste realidade da vida quando, em 1992, a guitarrista Stefanie Sargeant sucumbiu a uma overdose fatal de heroína; dois anos depois, os membros se sentiram suficientemente tocados pela situação de Grohl para enviar uma mensagem a ele desejando tudo de bom, uma mensagem que foi a luz no fim do túnel do presente para um futuro mais conformado. A mensagem do cartão postal era a seguinte: “Nós sabemos o que você está passando. O desejo de fazer música sumiu agora, mas ele vai voltar. Não se preocupe”.

“Aquele cartão postal”, confessou Grohl posteriormente, “salvou a minha vida”.

Apenas dois meses depois de o nome de Kurt Cobain aparecer na coluna do obituário dos jornais do mundo, Grohl fez sua primeira aparição pública pós-Nirvana. No dia 4 de junho de 1994, o baterista se reuniu com Thurston Moore, Dave Pirner, Greg Dulli e amigos como a Backbeat Band para uma apresentação de tirar o fôlego, e às vezes caótica, de “Money (That’s What I Want)”, dos Beatles, e “Long Tall Sally”, de Little Richard, no MTV Movie Awards em Los Angeles. Com os cabelos presos em um rabo de cavalo e um sorriso meio escondido por um boné, Grohl atacou seu instrumento de modo quase psicótico, enquanto a banda improvisada tocava aqueles clássicos da história do rock ‘n’ roll com uma intensidade punk que os autores deles certamente aprovariam. A noite única, que nunca seria repetida, selou o status quase mítico da Backbeat Band dentro do mundo do rock alternativo.

Apenas um mês depois, no dia 12 de julho, Grohl se reuniu no palco com Krist Novoselic, em Olympia, quando, ao lado do guitarrista do Yo La Tengo, Ira Kaplan, os dois uniram forças para dar apoio musical para

Simon Timony, de dez anos, no famoso festival Yo Yo A Go Go. Timony, enteado de Half Japanese, líder do Jad Fair, vinha sendo a força motriz por trás do EP *The Stinky Puffs*, uma gravação de quatro faixas lançada por um pequeno selo *indie* do Texas, em 1991, que o menino havia mostrado a Kurt Cobain, que ficara encantado. Half Japanese abriu o show do Nirvana na turnê de outono da banda, em 1993, e Timony conheceu Kurt Cobain, Chris Novoselic e Dave Grohl no Roseland Ballroom, em novembro de 1993. Logo depois do festival, o pequeno havia escrito a Novoselic perguntando se ele poderia acompanhá-lo no palco em seu show do dia 12 de julho. Na noite do show, Grohl também estava com Mark Kates e tomou a decisão de se unir a eles.

Apesar de a aparição deles não ter sido anunciada, a imprensa presente na noite de abertura do festival fez com que as notícias da reunião breve da banda do Nirvana se espalhassem mundialmente. “Um dos jornalistas disse que Simon havia realizado uma cura em massa”, Fair contou à jornalista Gillian Gaar. “E foi essa a sensação que tivemos.” A apresentação do *Stinky Puffs*, que incluía uma canção para Cobain intitulada “I Love You Anyway”, foi gravada e lançada no ano seguinte.

Mais tarde naquele mesmo verão, Grohl e Novoselic se reuniram de novo, dessa vez na sala do Robert Lang Studios. Grohl havia sido apresentado ao baixista Mike Watt, ex-Minutemen/FireHose, no MTV Movie Awards em junho, e o lendário punk rocker perguntou ao baterista se ele poderia emprestar seus talentos para a gravação do seu álbum solo de estreia, *Ball-Hog or Tugboat?* Contratado da Columbia Records na era de ouro pós-Nirvana, Watt já havia recrutado nada menos que *cinquenta* músicos convidados (entre eles Eddie Vedder, Thurston Moore, J. Mascis, Adam Horowitz, do Beastie Boys, Frank Black, Henry Rollins, o baixista do Circle Jerks, Zander Schloss, e o baterista do Jane’s Addiction, Stephen Perkins) para o projeto, que seu criador relacionava a uma “luta” criativa. Em termos de autenticidade, para não falar do componente comercial, *Ball-Hog...* será difícil de ser superado: Grohl não precisou ser convidado duas vezes.

Ele tocou bateria para as duas faixas no *Ball-Hog or Tugboat?* — “Big Train” e “Against the 70’s”. Apesar de a primeira ser um blues de som confuso com uma letra tão sugestiva que pode fazer o Mötley Crüe corar (“*Big train, big train, do you wanna ride my big train?*” ou, em português,

“*Trem grande, trem grande, trem grande, você quer andar no meu trem grande?*”), é na segunda faixa que o álbum de estreia de Mike Watt chega perto de alcançar uma mágica. “*The kids of today should defend themselves against the 70’s*” (“Os jovens de hoje deveriam se defender contra os anos 1970”), canta Eddie Vedder, líder do Pearl Jam, com a combinação certa de sinceridade, determinação e irritação. “*It’s not reality, it’s just someone else’s sentimentality*” (“Não é a realidade, é apenas a sentimentalidade de alguém”), ele continua. A música foi um sucesso modesto nas rádios universitárias dos Estados Unidos: ao ouvi-la na época, era difícil não desejar que a *rhythm section* do Nirvana pudesse ser reunida de modo permanente.

Além de destacar as credenciais impecáveis do punk rock de seu criador, *Ball-Hog or Tugboat?*, de Watt, tem um legado incrível: foi o impulso para reacender os desejos criativos de Grohl.

“Depois que fomos ao Robert Lang e fizemos algumas músicas com Watt, pensei: ‘Certo, vou reunir minhas coisas, gravar uma demo em casa e depois marcar uma sessão sozinho’”, Grohl me disse em 2009. “Então marquei seis dias com Barrett. Foi uma coisa meio catártica: eu precisava sair daquele lugar onde havia me trancado por um tempo e pensei que aquilo seria a melhor terapia para mim.”

Grohl revisitou as diversas gravações que fizera com Barrett Jones no porão da casa deles em Bellevue e selecionou doze canções para regravar. Além disso, ele havia assinado e gravado em casa três novas canções depois do falecimento de Kurt Cobain: “I’ll Stick Around”, “Oh, George” e “This Is a Call”: ele também as regravou no *bunker* à prova de som do Robert Lang. “Antes, no Barrett, eu gravava músicas em quinze minutos, mas dessa vez eu estava planejando gravar três músicas por dia”, lembrou ele. “Eu já havia feito uma sequência do álbum na cabeça antes de gravar, então fui lá e as gravei na ordem.”

E assim, entre 17 e 22 de outubro de 1994, Grohl se comprometeu a gravar quinze músicas com Barrett Jones no estúdio que ficava localizado a minutos de sua casa. “This Is a Call” foi gravada primeiro, em duas vezes, totalizando quarenta e cinco minutos de tempo de estúdio. A partir de então, o ritmo e o tom da sessão foram estabelecidos.

“As quatro primeiras horas foram passadas conseguindo os sons”, revelou Grohl no primeiro press release do Foo Fighters. “Foi café

pequeno para Barrett, a quem eu havia pedido para produzir as músicas, já que ele era a única pessoa no mundo na frente de quem eu me sentia à vontade cantando. Às cinco da tarde, já estávamos prontos para gravar. Ao longo dos últimos seis anos, Barrett e eu havíamos aperfeiçoado nosso método de gravação. Comece com a bateria, ouça o playback enquanto murmura o tom na cabeça para ter certeza de que o arranjo está correto, coloque duas ou três faixas de guitarra, faça a faixa do baixo e passe para as canções seguintes, deixando os vocais por último. Mas, dessa vez, aquilo se transformou em um tipo de jogo. Eu queria ver o tempo mínimo de que precisaríamos para gravar as quinze canções, com os *overdubs* e tudo. Fiz as faixas básicas em dois dias e meio, ou seja, eu estava correndo de um instrumento para outro, tocando tudo de primeira, na maioria das vezes. Todos os vocais e mixagens foram finalizados em tempo: uma semana.”

É tentador, analisando o passado, colocar uma ordem no período que veio depois da gravação daquelas faixas e o lançamento subsequente na forma de álbum. Mas a vida raramente é tão ordenada quanto pode parecer para quem está de fora, um altruísmo que se aplica a um nível ainda maior quando se trata de bandas, músicos e indústria fonográfica. Fatos felizes são comuns e o eixo sobre o qual decisões passam a ser vistas como definitivas costuma ser precário mesmo. Ainda que não haja dúvida de que conforme os dias de 1994 ficaram mais curtos e mais frios Dave Grohl passou a ter a ideia de uma criação que logo se tornaria o Foo Fighters, é muito fantasiosa a ideia de que ele havia planejado mentalmente um caminho que ia do porão no qual gravava fitas para os álbuns de platina e a consagração internacional. Apesar de o fim do Nirvana oferecer a Grohl a passagem óbvia pelo pesar e até o trauma, de algum modo também foi um tipo de emancipação: Grohl era jovem, saudável e de repente se viu livre para seguir sua intuição como nunca pudera fazer antes. E assim, no começo de novembro de 1994, quando o baterista recebeu um convite da assessoria de Tom Petty para se unir à lendária banda The Heartbreakers em uma apresentação no *Saturday Night Live*, ele agarrou a oportunidade, temporariamente deixando de lado as ideias do seu próprio projeto.

“Minha primeira reação foi: ‘Por quê? Ele não conseguiu encontrar um baterista de verdade?’”, divertiu-se Grohl em 2011. “É claro que aceitei a oportunidade. Porque sempre adorei o Tom Petty. Mesmo quando eu era

um idiota cínico e teimoso do punk rock, eu já adorava o Tom Petty. Porque sentia que ele também era um idiota cínico e teimoso do punk rock.”

Em 1994, Tom Petty estava passando por um dos ápices de sua carreira artística. Durante os dois anos anteriores, o cantor e compositor nascido em Gainesville e um ícone norte-americano, havia passado muito tempo no Sound City and Ocean Way Recording, em Los Angeles, com o produtor Rick Rubin, criando o *Wildflowers*, seu segundo álbum solo sem a banda de apoio de muito tempo, os Heartbreakers. Lançado em novembro daquele ano, o disco de quinze músicas e sessenta e dois minutos de duração pode ser considerado quase uma obra de arte. Convidado para tocar duas faixas do álbum — “Honey Bee” e “You Don’t Know How It Feels” — no *Saturday Night Live*, Petty conseguiu contar com o auxílio dos brilhantes Heartbreakers de novo, mas a banda não tinha um baterista, pois havia perdido pouco tempo antes a contribuição do sempre inconstante Stan Lynch. Assim, Dave Grohl havia sido convidado.

“Quando o lance com o Stan Lynch aconteceu, já estávamos agendados para aparecer no *Saturday Night Live*, então ficamos em uma situação difícil” contou Petty à revista *MOJO* em 2009. “Então pensamos: pra começo de conversa, quem é um ótimo baterista? Dave Grohl é o nosso baterista favorito no momento e ele não está fazendo nada. Então telefonei para o escritório dele. Ele retornou e ficou animado para participar. Não entrei em detalhes com ele a respeito de Kurt Cobain. O que conversamos foi sobre ele entrar para o Heartbreakers. Ele pensou nisso, mas ficou arrasado. Disse que havia acabado de completar [o que se tornou] o primeiro álbum do Foo Fighters no qual havia tocado tudo, então a ideia de estar dentro de uma banda o animava. Mas eu disse que com aquilo em curso, e com um contrato, ele ficaria infeliz conosco. Somos um bando de caras velhos e achei que ele ficaria mais feliz fazendo as coisas dele.”

Apesar de ele ter recusado respeitosamente o convite de Tom Petty de continuar com os Heartbreakers, no outono de 1994, muitos boatos correram a respeito da situação de trabalho de Grohl. Diziam que o baterista podia unir forças com o ex-líder do Misfits, Glenn Danzig, na banda de rock coletivo *noiri* Danzig, substituindo ninguém mais que Chuck Biscuits, um de seus ídolos da adolescência. Ainda maior foi o boato de que Dave Grohl entraria para o Pearl Jam, um boato que chegou

aos ouvidos de Virginia Grohl por um de seus alunos em Alexandria, e que ela comentou com o filho. “Eu não sei de onde essas merdas de boatos aparecem”, foi a resposta de Dave Grohl, sem pensar na ideia como totalmente absurda.

Mas se em 1994 o mundo todo ainda via Dave Grohl como um baterista — mesmo sendo um baterista de primeira —, sua percepção a respeito de si mesmo estava mudando. Despertado para as possibilidades da fita demo nova, Grohl logo percebeu que naqueles poucos dias de outubro, ele havia incluído seu nome em algo que tinha qualidade e potencial. Ou, mais corretamente, ele *não havia* incluído seu nome, pois se havia algo que Dave desejasse mais do que sua música naquele momento era anonimato e proteção contra as sombras complicadas lançadas pelo fantasma do Nirvana. Mesmo assim, os boatos acerca da fita estavam começando a se espalhar.

“Um dos DJs de uma rádio de Seattle foi ao estúdio do Barrett para ouvir alguma coisa e Barrett tocou para ele uma demo de ‘I’ll Stick Around’”, Grohl me contou. “Na verdade, quando gravei aquela canção com Barrett, quando eu a ouvi pela primeira vez, mixada, tive um ataque de ansiedade, porque finalmente me dei conta de que ela era boa, enquanto tudo o que eu havia gravado nos seis anos anteriores eu considerara ruim. Pensei: ‘Caramba, é verdade. Não! Agora eu tenho de ir atrás disso’.”

Grohl levou sua demo a um estúdio de reprodução em Seattle e saiu com cem cópias da fita de quinze músicas. Inspirado pela decisão do ex-baterista do Police, Stuart Copeland, de lançar seu primeiro material sob o pseudônimo de Klark Kent, o baterista decidiu intitular a demo com um nome fictício de banda, como fizera ao dar à fita *Pocketwatch* o nome de Late! O nome escolhido foi Foo Fighters.

Em 1995, no primeiro press release de sua banda, Grohl explicou a origem do nome da banda: “No fim da Segunda Guerra Mundial, a Força Aérea norte-americana que patrulhava os céus da Alemanha teve contato com diversos fenômenos aéreos estranhos na área entre Haguenau (na Alsácia-Lorena) e Neustadt an der Weinstrasse (no vale do Reno). Parecidos com OVNI’s ou ‘discos voadores’ que vemos hoje, aqueles objetos passaram a ser chamados de ‘Foo Fighters’ (‘Foo’ era uma gíria francesa para *feu*, fogo)”. Em 2009, ele me disse simplesmente: “Resolvi

colocar o nome de Foo Fighters porque não queria que as pessoas soubessem que era eu”.

Na sua tentativa de criar música no anonimato, fazendo diversas cópias da demo dos Foo Fighters, Grohl mais tarde reconheceria que aquele tinha sido seu “primeiro erro”. E o segundo? “Minha generosidade cega”, disse ele. “Aquela merda de fita de espalhou como o vírus do Ebola, deixando minha secretária eletrônica repleta de contatos de gravadoras.”

No começo, Dave distribuiu a demo do Foo Fighters a um seleto grupo de amigos, incluindo Chris Novoselic, o ex-assessor de turnê do Nirvana, Alex MacLeod, Gary Gersh e Mark Kates. Quem também recebeu a fita foi o técnico de guitarras de Kurt Cobain (que posteriormente se tornaria técnico de Grohl), Ernie Bailey, que conta uma história muito bacana sobre quando recebeu a demo em *Taking punk to the masses*.

“Certo dia, o Dave telefonou para mim e disse que tinha uma fita demo, sabe, que ele queria que eu ouvisse”, lembrou Bailey. “Eu me lembro de ter me sentido esquisito com aquilo, sabe, é muito difícil quando amigos entregam uma demo para você. Então ele disse que ia dar uma passada na minha casa. Eu me lembro de quando ele tocou a campainha. Acho que disse a ele ao telefone: ‘Se eu não estiver aqui, deixe na caixa de correspondências’, e então esperei ele colocar a fita na caixa de correspondências; quando ele partiu com o carro, fui lá, peguei e ouvi. Senti vontade de ligar para ele na mesma hora e dizer: ‘Nossa! É muito boa!’.”

Outra pessoa importante do cenário musical de Seattle que ficou impressionada foi Eddie Vedder. Ele ficou tão impressionado, na verdade, que em 8 de janeiro de 1995, o líder do Pearl Jam mostrou ao mundo o primeiro gostinho do Foo Fighters: no terceiro quarto de seu show de quatro horas “Self Pollution Radio”, Vedder tocou as faixas “Gas Chamber” — um cover da música de abertura de *Back to Samoa*, do álbum da banda Angry Samoans que Grohl havia comprado no campo de lacrosse uma década antes — e “Exhausted”. Ao falar ao vivo sobre a música, Vedder apresentou as canções assim: “Esta é uma oportunidade rara de tocar isto para vocês. São duas canções de Dave Grohl. Até onde eu sei, ele tocou tudo nessas canções, ele está tocando todos os instrumentos, e ele a tocou para mim um tempo atrás... Acabamos gravando uma ou duas

músicas com Mike Watt... Vou deixar essas músicas tocarem... Elas são muito boas”.

Os boatos a respeito desses projetos musicais underground aos poucos se espalhavam. No final de 1994, a revista *Kerrang!* finalmente revelou exclusivamente que a mais recente incursão de Dave Grohl seria conhecida como Foo Fighters; a revista afirmava que o ex-baterista do Nirvana, a partir daquele momento, cantaria e tocaria guitarra. Uma “fonte da indústria fonográfica” afirmava que o Foo Fighters era uma “grande banda”.

Na verdade, na época em que a história se espalhou, no começo de dezembro, o Foo Fighters ainda não podia ser chamado de “banda”. Apesar de as músicas do Foo Fighters existirem em uma fita cassete, passando agora a cópias de segunda e terceira gerações, muito parecidas com as fitas dedicadas a bandas de trash metal e hardcore trocadas por Grohl uma década antes, em dezembro de 1994, o Foo Fighters não existia como banda. Em um estúdio de gravação, era possível para Grohl tocar cada um dos instrumentos ouvidos na fita; porém, ao vivo, isso não era possível. Se seu criador desejasse levar o Foo Fighters além do âmbito da música gravada, e para alcançar grande amplitude, ele precisava de uma banda.

E assim, sem alarde ou confusão, ele saiu à procura de uma.



Em um primeiro momento, ou talvez um segundo, parte do enigma do Foo Fighters chegou na forma do baixista Nate Mendel, de 26 anos. Nascido e criado em Richland, Washington, no lado leste da cadeia de montanhas Cascade, um local que posteriormente ele descreveu como “um lugar esquisito para se crescer”, Mendel, pensativo e tranquilo, foi apresentado ao punk rock aos catorze anos: se encontrar discos de punk rock no leste de Washington era difícil, encontrar qualquer sinal de “cenário” era mais difícil ainda.

“Eu tocava em uma banda de punk chamada Diddy Squat e estávamos no meio do deserto, do outro lado das montanhas de Seattle”, o baixista me contou em 2009. “Havia um cenário de punk rock desenvolvido e uma infraestrutura nas cidades maiores, mas onde eu vivia não havia nada daquilo. Então resolvi procurar lugares nos quais pudesse tocar. Havia um

local chamado The Hoedown Center; eu havia telefonado para lá para fazer um pequeno show de música e levava as bandas de fora da cidade. Não havia aonde ir e nenhuma banda para ver, então fizemos acontecer sozinhos.”

“A *maximumrocknroll* era o *New York Times* do cenário do punk rock. Você colocava o nome ali e, quando chegava a hora de as bandas agendarem turnês, elas podiam ver que você havia agendado shows e então telefonavam. Era uma ótima maneira de ver a música crescendo. Ninguém tinha dinheiro nem lugar para ficar; por isso, as bandas ficavam na minha casa. Eu acordava de manhã e o Fat Mike, da NOFX, estava comendo panquecas preparadas pela minha mãe.”

Em um show marcado por Mendel, no dia 24 de outubro de 1987, a Diddy Squat abriu para o Scream, lenda do hardcore de DC. Foi ali que Mendel conheceu seu futuro parceiro de música, Dave Grohl.

“Eu me lembro muito pouco do show”, admitiu o baixista para mim, “mas devo ter cumprimentado Dave, no mínimo. Não consigo me lembrar de ter me impressionado com sua maneira de tocar, mas na época, eu não era um músico que prestava atenção na habilidade de diferentes músicos. Eu só queria me mexer por ali e fazer loucuras”.

No ano seguinte, Mendel se mudou para Seattle. Ali, ele abriu as asas musicalmente, tocando com uma versão reformada dos punks de DC, Christ on a Crutch, enquanto também fazia um som com o guitarrista adolescente Greg Anderson na Galleon’s Lap e a banda *straight edge* Brotherhood. A banda Christ on a Crutch contribuiu com uma faixa (“Off Target”) na compilação de 1989 da Dischord, *State of the Union*, e lançou diversos singles independentes na região antes de se desfazer em 1993; Mendel, então, foi para outra banda da região, o grupo que tinha um nome fabuloso, Chewbacca Kaboom, onde estabeleceu amizade instantânea com o baterista William Goldsmith.

Nascido em Seattle, em 1972, o afável e extrovertido Goldsmith havia começado a mexer com a bateria na pré-adolescência, na época pré-adolescência. Por ter um estilo livre e pouca atenção para se concentrar na folha de notas entregue pela professora de música da escola, o adolescente recebeu muitas advertências por errar as batidas na bateria da escola. Seu irmão mais velho, posteriormente, mostrou a música do Led Zeppelin a ele, além de músicas do The Who e muito punk, new wave e rock clássico.

Segundo Goldsmith: “Eu só queria ser uma mistura de Keith Moon e John Bonham”.

Logo, o Chewbacca Kaboom se transformou em Sunny Day Real Estate, uma banda menos “hardcore”, mas mais habilidosa e emocional, liderada pelo compositor Jeremy Enigk. O álbum de estreia do grupo, de 1994, *Diary*, lançado pela Sub Pop, recebeu muito clamor underground: em um determinado momento, ele se tornou o segundo álbum mais vendido no catálogo da Sub Pop, ficando atrás apenas de *Bleach*, do Nirvana. Intenso e apaixonado, o álbum, desde então, tem sido reconhecido como um dos lançamentos que formou a estrutura da subcultura do punk rock conhecida como “emo”, uma ressurreição da palavra aplicada primeiramente a bandas como Rites of Spring e Embrace durante o Revolution Summer de DC. Em comum com seus padrinhos espirituais de DC, a Sunny Day Real Estate não durou muito tempo; as coisas começaram a dar errado para o grupo quando o líder “encontrou” Jesus e sugeriu aos colegas que a música da banda seguisse, a partir daquele momento, um caminho cristão. A reação de Nate Mendel foi muito anticristã: “Eu quis matá-lo”, contou o baixista.

Mais ou menos na mesma época, Mendel encontrou Dave pela segunda vez em um show da Sunny Day Real Estate em Seattle. Ao ver o baterista nos bastidores, o baixista se lembra de ter dito, talvez para si mesmo: “Ei, é aquele cara do Nirvana”.

“Eu nunca tinha conhecido alguém de uma banda famosa antes”, ele me disse, em 2002. “Mas ele parecia legal e amigável, e eu sabia, pelas suas raízes no hardcore de DC, que provavelmente era um cara legal... acho que aquelas primeiras impressões foram muito acertadas.”

Ocorre que Jennifer Youngblood era amiga da namorada de Nate Mendel, uma ligação que fez com que o baixista fosse convidado para jantar na casa de Grohl no Dia de Ação de Graças, em novembro de 1994. O anfitrião recusou-se a dizer ao convidado que acreditava que sua casa em Shoreline era assombrada. Depois da refeição, o grupo se sentou para uma sessão de *ouija board*, sessão essa que chamou a atenção de uma “pessoa não convidada” que demonstrou sua insatisfação com os outros na sala batendo na mesa de jantar. Grohl relembra que o baixista “ficou com medo”; a reação de Mendel foi única.

No mês seguinte, a banda Sunny Day Real Estate chegou ao fim. No fim de uma turnê de um mês com punks do Shudder to Think e do New

Yorkers Soul Coughing, da Dischord, o quarteto se despediu com um show no Black Cat de Washington, no dia 16 de dezembro de 1994. No auge da apresentação, Enigk deu as costas para a plateia e, para desgosto visível dos amigos de banda, começou a rezar baixinho.

“Foi exatamente aquilo que fez com que todos se sentissem totalmente desconfortáveis”, o líder do Soul Coughing, Michael Doughty, contou posteriormente à revista *Magnet*. “Nate simplesmente ergueu as mãos, colocou o baixo no chão e saiu do palco. O Dan [Hoerner, guitarrista do SDRE] começou a reclamar. O clube ficou tão quente que eles abriram uma porta atrás do palco e Willie, que havia se esforçado tanto durante o show, suando, estava extravasando sua fúria, olhando para Jeremy, explodindo de raiva.”

Por acaso, Dave Grohl havia visto o último show do quarteto semanas antes. Foi então que ele percebeu que talvez não precisasse procurar longe demais para encontrar pessoas para sua nova banda.

“Naquela época, minha amiga Tracey disse: ‘Você já ouviu falar da banda Sunny Day Real Estate?’”, Grohl me disse. “Eu já tinha ouvido falar, mas não tinha ouvido o som deles ainda. Quando falei sobre eles a Barrett, ele disse: ‘Sim, o som deles parece de DC’. E então Tracey disse: ‘Eles farão o último show amanhã à noite’. Então fui vê-los. Vi Will e pensei: ‘Caramba, se esse cara não estiver em uma banda amanhã, ele estará na *minha*’.”

No dia 16 de dezembro, Grohl deixou uma mensagem para Goldsmith no Black Cat, um clube do qual ele era sócio-proprietário, pedindo ao baterista que entrasse em contato com ele.

“Eu liguei para ele”, lembrou Goldsmith quatro anos depois, “e ele disse: ‘Então a sua banda está com problemas, não é?’. Eu respondi que sim. Ele perguntou: ‘Bom, você e Nate querem formar uma banda comigo e com o Pat [Smear]?’. E eu disse: ‘Claro, acho que sim’”.

Desde a morte de Kurt Cobain, Pat Smear vinha levando a vida de um recluso quase completamente, dentro de sua casa de Los Angeles, fumando cigarros e zapeando pelos canais que estivessem sendo transmitidos à noite. “Depois de fazer parte da melhor banda do mundo, o que se deve fazer?”, perguntou ele mais tarde, com razão. Enquanto estava em Los Angeles, cuidando de assuntos póstumos do Nirvana, Grohl deixou a demo na casa de Smear, torcendo para que o guitarrista gostasse do material. E o

entusiasmo de Smear pelo que ouviu acabou indo além de simples aprovação.

“Ouvi a fita quando ele foi embora e fiquei maluco”, Smear me contou em 2009. “Pensei: ‘Caramba, isso é ótimo, quero fazer isso’. E então, cerca de uma hora depois de ouvir a fita, fui ao clube onde Dave estava e disse: ‘Adorei, quero fazer parte da sua banda’.”

“Eu sabia que a banda precisaria de duas guitarras, mas não acreditei que Pat se comprometeria com coisa alguma”, admitiu Grohl em 1995. “Para minha surpresa, além de gostar da fita, ele expressou interesse em se unir a nós.”

O Foo Fighters de Dave Grohl se tornou oficialmente uma banda.



Assim que Eddie Vedder mostrou o Foo Fighters no “Self Pollution Radio”, assessores de Artistas e Repertórios de grandes gravadoras começaram a telefonar para Grohl em sua casa. Grohl já lidara com a indústria de discos antes com o Nirvana, claro, mas naquele momento ele não era mais “apenas o baterista” que se contentava em ficar de lado enquanto as negociações corriam: com o Foo Fighters, mesmo depois da chegada de Smear, Mendel e Goldsmith, ele era “A Banda”, efetivamente. Dois anos antes, em um texto brilhante, ainda que tipicamente controverso, intitulado “The problem with music”, Steve Albini expos cruamente as maquinações do mundo das grandes gravadoras, explorando as diversas maneiras com que contratos de discos aparentemente lucrativos podiam assombrar os artistas; seu texto terminava assim: “Alguns de nossos amigos provavelmente já estão fodidos”. Foi uma matéria que causou burburinho na comunidade de rock underground, e Grohl não o ignorou. Um pouco irritado com o número de mensagens que lotava sua secretária eletrônica, nos primeiros dias de 1995, ele procurou John Silva para pedir conselhos. O veterano velhaco dos negócios da música sugeriu que o baterista conversasse com sua advogada, Jill Berliner, antes de contratar mais alguém. E Berliner deu a Grohl o mesmo conselho que Phil Spector dera a Andrew Loog Oldham, quando o londrino estava comprando demos dos Rolling Stones para grandes selos, em 1963.

“Eu telefonei para Jill Berliner, que é uma mulher maravilhosa”, Grohl me contou, “e ela disse: ‘Você deve abrir sua própria gravadora; você tem o disco, então pode comercializá-lo por uma gravadora’”.

Sem pestanejar, e antes do seu aniversário de vinte e seis anos, o jovem músico que formara o Foo Fighters também criou a própria gravadora para lançar sua música. A empresa recebeu o nome de Roswell Records, inspirado na localização secreta, no Novo México, do lugar em que eram mantidos os supostos destroços de uma espaçonave alienígena descoberta pelo governo norte-americano. E em um estilo totalmente independente, até socialista, com atitude e pela primeira vez em sua vida profissional, Dave Grohl assumiu as rédeas dos meios de produção e se tornou o mestre do próprio destino.

“Sou dono de todas as coisas que o Foo Fighters tem feito, do catálogo todo”, disse ele, explicando a mecânica da situação para mim, em 2009. “Eu licencio as coisas para a gravadora e digo: ‘Você pode ficar com isso por seis anos; depois de seis anos, precisa me devolver. E se quiser mantê-la por mais um tempo, vai ter de pagar’. Então, a cada dois anos, outro álbum entra em negociação; assim, a ideia é ter um catálogo a cada dois anos. Eu só assino acordos de um ou dois álbuns, não me tranco em acordos de dez álbuns, então, sempre é hora de assinar um novo acordo...”

“A melhor parte é que ninguém nunca me diz o que fazer”, disse ele sorrindo. “Ninguém nunca me disse com quem gravar, onde gravar, como fazer um vídeo, que vídeo fazer, quando sair em turnê. Como sou o presidente da Roswell Records, no fim das contas, estou sempre no controle.”

Grohl estava dando início a um novo jogo, desde o primeiro passo. Logo chegou a hora de revelar sua nova banda. A primeira aparição ao vivo do Foo Fighters foi em uma festa em Seattle. “Não foi muito ruim. Mas meio que foi”, lembrou Grohl posteriormente. A primeira apresentação da banda em um clube comum — o Jambalaya Club em Arcata, Califórnia, no dia 23 de fevereiro de 1995 — foi um show de abertura para a banda Unseen, grupo de adolescentes bem vestidos e musicalmente habilidosos. Antes desse show, Grohl comprou camisetas usadas em um brechó da região e, com a ajuda de um estêncil caseiro, pintou com spray o nome de sua banda nelas, uma atitude que acabou sendo um sucesso tão grande com o público quanto o próprio show. No mês seguinte, o Foo Fighters passou a

status de atração principal, apresentando-se no Satyricon Club, em Portland, Oregon, a primeira maior cidade pela qual se passa ao viajar para o sul, partindo de Seattle. Na plateia, na noite de 3 de março, estava Jerry A, líder dos punks hardcore da região, o Poison Idea. Ao escrever o que havia testemunhado nas páginas da *Kerrang!*, Jerry disse que Grohl possuía “uma voz para cantar bem desenvolvida”, que ele utilizava bem com harmonias agradáveis e emotivas em um estilo parecido com o de sua ex-banda, mas sem as partes mais tensas”.

“Porém, em comparação com Kurt”, escreveu ele, “Grohl não tem nem o carisma nem a presença de palco divertida”.

No dia seguinte, o Foo Fighters partiu em direção ao sul, para Seattle, para fazer o primeiro show como atração principal em sua cidade natal. Apresentando-se no clube Velvet Elvis, o grupo mostrou uma lista de nove músicas para uma plateia com muitos rostos conhecidos e não causou muita surpresa. Ainda assim, a apresentação foi convincente o suficiente para obter uma crítica positiva de Kevan Roberts, jornalista da *Kerrang!*. “Parece que Dave Grohl foi o segredo mais bem guardado do rock”, escreveu ele.

Mas aquele show foi apenas uma amostra que preparou o terreno para a temporada comum. Depois do lançamento de *Ball-Hog or Tugboat?*, na primavera de 1995, Mike Watt estava prestes a embarcar em uma turnê solo pelos Estados Unidos. Sua ideia original era convidar Dave Grohl e Eddie Vedder para fazerem parte do grupo — uma proposta com a qual os dois concordaram, desde que cada um deles também pudesse se apresentar antes da vez de Watt. Eddie Vedder apareceria como membro do Hovercraft, o projeto de art-rock que ele iniciou com a esposa, Beth, enquanto Grohl levaria o Foo Fighters para sua primeira excursão pelo país. E assim nasceu a turnê alternativa mais curiosa do ano.

“Eu estava com muito medo daquela turnê, cara”, Mike Watt me disse posteriormente. “Com o Minutemen, D Boon [vocalista do grupo já falecido] era como o Kurt, porque empurrava os outros dois caras, por isso nunca fiquei atrás, mas também nunca fui o líder. Então aquilo me assustou muito. E vi como podia ser assustador para Dave também. Mas foi legal. Foi uma turnê como a do passado. E eu não acho que os caras queriam a agitação, mas ficou estranho porque com a agitação, a atenção se voltou para eles.”

O Foo Fighters embarcou em turnê de uma maneira que a atração principal certamente aprovaria. Eles não viajaram em um ônibus de turnê, mas em uma van; Nate Mendel lia o jornal político norte-americano *Harpers* enquanto a banda ouvia Queen e o álbum *Jesus Christ Superstar*, de Andrew Lloyd Webber. De vez em quando, William Goldsmith pegava a câmera do líder para tirar fotos da própria genitália. Aqueles momentos foram felizes e descomplicados.

“Dave tinha muito entusiasmo e uma ótima atitude a respeito do que aquela banda poderia ser”, Mendel disse. “Nós abordávamos tudo com a ideia de que transformaríamos em uma grande aventura todos os shows e tudo o que fizéssemos. E nos concentramos nisso. Não nos sentamos para fazer um plano de dez anos. Não fiquei surpreso por chamar atenção desde o começo. Mas o principal desafio para nós era estabelecer nossa identidade e não usar o passado de Dave como muleta.”

Desde o começo, a turnê foi um sucesso, com entre quatrocentas e oitocentas pessoas todas as noites. Sobre o palco, Dave olhava e via diante dele diversas camisetas do Nirvana, uma visão sobre a qual ele foi filosófico e até animado: aqueles reunidos ali estavam familiarizados com as tradições da música underground que a turnê buscava mostrar, estavam curiosos e queriam apoiar a mais nova empreitada de Dave Grohl. E apesar de o próprio líder ter se rebaixado um pouco e, em alguns casos, até ignorado suas habilidades como um artista capaz de chamar atenção do meio do palco, uma gravação dessa época mostra um cara que o mundo via como baterista demonstrando charme e carisma para projetar a si mesmo e sua música em todos os salões nos quais tocava.

“Quando comecei a cantar com o Foo Fighters, nunca tinha pensado em me tornar o líder de uma banda”, Grohl me disse cerca de quinze anos depois. “Eu me sentia totalmente à vontade sendo o baterista e não tinha a intenção de ser a pessoa sob o holofote central. Mas quando o Foo Fighters começou, percebi que tinha sido colocado naquela posição e foi incrivelmente desconfortável para mim: eu podia ser um palhaço no mundo real, e adorava ser o centro das atenções, mas a responsabilidade de ser alguém tão grande parecia demais para mim.”

“Para mim, um bom líder de banda é aquela pessoa que vejo que está sendo quem ela é, e não um personagem. Sempre estive cercado de música e músicos reais: consigo valorizar um Bowie, um Marilyn Manson, um

Gene Simmons, ou um Alice Cooper, mas existe algo em um Neil Young, em um Paul McCartney ou em um Ian MacKaye com o que me identifico mais. Gosto dos caras que se tornam o show, se transformam nos donos do show e da arena sem terem de vestir uma fantasia. Isso para mim é muito foda. É o que acontece com John Wayne.”

Toda caminhada começa com o primeiro passo, e a turnê do Foo Fighters com Mike Watt representava os passinhos de bebê em uma caminhada que os acabaria levando para as arenas espalhadas pelo país e até para a Inglaterra. Mas, em algum momento, no fim de todas as noites, de 12 de abril a 20 de maio, Dave Grohl foi capaz de reassumir uma posição mais familiar atrás da bateria, mantendo o ritmo para a atração principal da turnê. Ele fez isso com sua atitude de sempre — o próprio Watt me contou: “Dave era uma coisa. Seu senso de tempo e sua musicalidade eram maravilhosos” —, certo, todas as noites, de que sua banda estava se tornando melhor do que ele esperara e tocando melhor do que ele sonhara.

Nós quatro, da banda, somos de bandas que tinham parado prematuramente, por isso aquela primeira turnê e tudo que veio com ela era quase como uma refeição caseira, de certa maneira”, ele me disse quinze anos depois. “Tínhamos uma van e construímos uma plataforma nela; saímos em turnê com as bandas de que gostávamos e não foi uma tentativa de trazer de volta a época boa, era apenas onde nos sentíamos mais à vontade. E foi bacana daquele jeito, porque agíamos como uma banda e tocávamos como uma banda, era muito bom. Mas não fiz aquilo para me esquecer do que havia acontecido antes; fiz porque eu não estava terminado. Havia mais a ser feito.”



Quando a turnê do Foo Fighters com Watt chegou ao fim em San Diego, no dia 20 de maio, a banda teve duas semanas para se preparar para o show de estreia em solo estrangeiro, no pequeno salão do grêmio estudantil do King's College londrino, no dia 3 de junho.

A apresentação recebeu críticas ótimas dos presentes. Mas para quem estava prestando atenção, o acontecimento do verão não foi tanto a apresentação em pequenos clubes de cidades pequenas, mas o álbum de estreia da banda em questão. Dois meses antes, em abril, a *Kerrang!* Já

havia tocado cada uma das quinze canções que compunham a demo de Grohl gravada no ano anterior com Barrett Jones, e havia julgado a música “maravilhosa”. Em julho, com menos três músicas — “Winnebago” e “Podunk” seriam usadas como futuras lado B, enquanto a excelente “Butterflies” ainda não foi lançada —, o primeiro álbum do Foo Fighters estava pronto para ser vendido.

Lançado pela Roswell Records, do próprio Grohl, distribuído pela Capitol Records e com arte de Jennifer Youngblood, *Foo Fighters* foi lançado mundialmente no dia 4 de julho de 1995, talvez por ser uma data conhecida para os norte-americanos como o Dia da Independência. A divulgação prévia foi calorosa e incentivadora. A *Rolling Stone* deu quatro estrelas ao disco de doze faixas, com o crítico Alec Foege observando que “Dave Grohl pode acabar sendo o equivalente punk de Tom Petty dos anos 1990”. A *Melody Maker* aclamou o álbum como “um sucesso do verão”, enquanto a *NME* comentou que a banda de Dave Grohl havia gravado um disco que era “extremamente importante”, elogio de uma revista que se descrevia exatamente com os mesmos termos. A *Kerrang!* deu ao álbum uma classificação KKKKK, prevendo que seria uma coleção que “venderia milhões”. A *Q*, como de hábito, foi mais desconfiada. “Muita coisa pode se esperar do Foo Fighters, expectativas que Grohl, que nunca foi considerado compositor nem vocalista, não merece nem precisa”, escreveu John Aizlewood. “Essas expectativas podem não dar em nada, mas o mais provável no momento é que elas podem ser bem cumpridas. Ele tem feito o que pode.”

O álbum *Foo Fighters* é uma prova do esforço. No começo de 2011, conversando sobre sua maneira de compor na *Guitar World*, Dave Grohl disse: “Procuro escrever o maior refrão que consigo em todas as canções. O que faço é usar isso como pré-refrão e escrevo um refrão ainda maior”. Essa fórmula toma conta do *Foo Fighters*, principalmente em três canções brilhantes — “This is a Call”, “I’ll Stick Around” e “Alone + Easy Target” — que misturam o Pixies da era dos The Beatles, The Beach Boys, Hüsker Dü e *Trompe Le Monde* em pérolas irresistíveis e distorcidas do pop. A última delas tem um brilho tão forte que Kurt Cobain chegou a ter vontade de pegá-la para interpretar no Nirvana.

“Gravei ‘Alone + Easy Target’ no final de 1991”, Grohl me contou. “Barrett e eu estávamos morando juntos e gravei músicas como ‘Floaty’,

‘Alone + Easy Target’ e talvez ‘For All the Cows’ em nosso porão. Eu disse a Kurt que estava em casa gravando e ele estava em um hotel de Seattle na época, pois morava em Los Angeles, e ele disse: ‘Ah, eu quero ouvir, traga-a aqui...’ Então fui para o hotel dele e toquei com ele ‘Alone + Easy Target’. Ele estava dentro da banheira ouvindo o walkman, ouvindo a música, e quando a fita terminou, ele tirou o fone, me deu um beijo e disse: ‘Ah, finalmente agora não preciso ser o único compositor da banda!’. E eu disse: ‘Não, não, não, acho que estamos indo muito bem apenas com as suas composições’. Mas foi engraçado, porque o Nirvana tocava o *riff* de ‘Alone + Easy Target’ na passagem de som às vezes. Acho que ele gostava do refrão.”

Cobain, é claro, não teria a oportunidade de ouvir as outras duas faixas do *Foo Fighters*, pois tanto “This Is a Call” quanto “I’ll Stick Around” foram escritas depois de sua morte. Esta é, sem dúvida, a canção mais controversa do disco. Procurando referências à recente dor de Grohl, fãs e críticos se apegaram ao refrão da música — “*I don’t owe you anything*” (“Não devo nada a você”) — e foram precipitados ao concluir que a faixa era sobre o falecido líder do Nirvana, uma interpretação que deixou Grohl irritado e envergonhado. Na verdade, com letras como “*How could it be I’m the only one who sees your rehearsed insanity?*” (“Como é que só eu via sua insanidade ensaiada?”), a música tem a ver com Courtney Love, apesar de Grohl ter negado isso durante anos. “Acho que não é segredo para ninguém que escrevi ‘I’ll Stick Around’ para falar de Courtney”, ele finalmente admitiu para mim, em 2009. “Neguei por quinze anos, mas finalmente estou dizendo. É só ler a maldita letra!”

“This is a Call” é a faixa pungente de abertura, mais difícil de decifrar. Escrita em um hotel de Dublin, enquanto Grohl e Jennifer passavam a lua-de-mel na Irlanda, os versos da canção têm referências inegáveis a unhas, Ritalin e ao remédio contra acne Minocin, antes de explodir em um refrão amplo — “*This is a call to all my past resignations*” — que parece uma despedida ao drama dos anos de Nirvana.

“Intencionalmente, escrevi letras sem sentido, porque havia muito a ser dito”, Grohl me disse. “Quero dizer que com relação a ‘This Is a Call’, os versos são bobagens, não significam nada, eu escrevi a música no banheiro, mas o refrão, por outro lado, representa muito para mim. Era como finalmente dizer adeus a meu passado.”

Mas, em outras faixas, o disco *Foo Fighters* claramente fica em dívida com o passado de Grohl, ou com sua coleção de discos da adolescência. A bela e animada “Big Me” parece o R.E.M. no início da carreira, “Wattershed” (que recebeu esse título em homenagem ao papel que Mike Watt teve ao colocar Grohl em pé de novo) poderia ter sido tirada de *Back to Samoa* e “X-Static” (com um show de guitarras de Greg Dulli) se aproxima mais do som brilhante de sonho-pop de My Bloody Valentine. Mas seria grosseiro sugerir que o álbum *Foo Fighters* é totalmente preso aos anos 1980: o calor e a esperteza da favorita, gravada em um show ao vivo, como em um encontro entre o jazz e o hardcore, “For All the Cows”, e daquela que arde lentamente, com um cantar arrastado, “Exhausted”, mostram uma nova abertura e um lado experimental na composição de Grohl que sugeria que ele tinha capacidade e meios de se afastar de fórmulas familiares e do passado.

No entanto, em 1995, sem exceção, todos os críticos do álbum de estreia do Foo Fighters contextualizaram o álbum com referências ao Nirvana. Talvez isso tenha sido inevitável. Mas quando chegou a hora de discutir as músicas do novo álbum, o autor delas não se mostrou disposto a participar daquilo. Esperava-se que os jornalistas quisessem fazer perguntas a respeito não apenas da música da banda anterior de Grohl, mas também do seu fim caótico, mas a recusa do líder do Foo Fighters em comentar esses assuntos — por motivos que eram tão políticos quanto pessoais, pelo menos no aspecto de tentar colocar seu novo grupo o mais distante possível de Kurt Cobain — foi de encontro às expectativas e aos desejos dos editores da revista.

“Eu compreendo que as pessoas queiram saber disso, mas precisa haver um limite”, disse Grohl à *Rolling Stone*, com firmeza. “Porque um dia depois que seu amigo morre, o *American Journal* quer falar com você, Diane Sawyer [âncora da ABC] quer fazer uma entrevista... aquilo me deixou muito bravo. Eu ficava muito irritado por ver que nada mais é sagrado. Ninguém podia simplesmente parar, nem mesmo por um dia ou um ano, ou pelo resto da vida e simplesmente calar a boca. Então decidi que eu calaria.”

Mas enquanto no mundo todo os jornalistas batiam a cabeça contra uma parede em forma de Dave Grohl, as coisas para ele estavam indo bem. No Reino Unido, o *Foo Fighters* estreou na posição de número três na parada

de discos nacionais; nos Estados Unidos, entrou para a *Billboard* Top 200 na posição de número 23. Além dessas estatísticas, Grohl ficava satisfeito com a ideia de que aqueles que compravam o álbum de estreia do Foo Fighters pareciam se concentrar no que ele era e não no que ele não era, aceitando o grupo de acordo com os termos estabelecidos por seu criador — como uma banda que eram, e não apenas como uma extensão do Nirvana.

A evidência desse fato chegou no fim do verão de 1995, no que se tornaria uma das mais famosas histórias do arquivo do Foo Fighters. O último fim de semana de agosto foi marcado pelo festival Reading, local em que o Nirvana havia se apresentado como banda principal para mais de setenta mil pessoas três anos antes. Talvez para evitar comparações com esse evento — que rapidamente ganhara o status de grande importância cultural — Dave Grohl decidiu que o primeiro show do Foo Fighters em Berkshire não seria no palco principal, mas em uma das tendas que ficavam armadas ao redor do espaço. E foi assim que no sábado, 26 de agosto, a nova banda de Grohl apareceu no espaço totalmente inadequado da tenda *Melody Make*, espaço esse que poderia abrigar apenas alguns milhares de pessoas, mas que, ali, havia atraído a atenção de dezenas de milhares de participantes, todos eles desejando ver o Foo Fighters pela primeira vez.

O show foi assistido pelo crítico de música Paul Travers, que se lembra muito bem da ocasião.

“Quem quer que tenha decidido — e parece que foi Dave Grohl — que uma banda que estava despertando tanto interesse e ansiedade como o Foo Fighters deveria fazer um de seus primeiros shows no Reino Unido em uma pequena tenda no Reading não batia muito bem da cabeça”, diz ele. “Meia hora antes de a banda subir ao palco, os espaços ao redor estavam lotados e era preciso se espremer muito entre as pessoas para conseguir ver alguma coisa. Quando eles chegaram, o local explodiu. As paredes e o teto pingavam suor e as pessoas começaram a desmaiar de calor. Outras pessoas começaram a tentar escalar a estrutura do centro e das laterais. Alguns conseguiram e foram muito aplaudidos ao chegarem à lona que começava cerca de quatro metros e meio acima da haste central e continuaram subindo para o teto. Quando a energia caiu e Dave anunciou que disseram a ele que o show seria finalizado se as pessoas não

descessem, por um momento pareceu que as coisas poderiam dar errado. Mas felizmente os escaladores mais proeminentes acabaram descendo para os braços dos seguranças, a energia foi restaurada e a bagunça generalizada foi contida.”

Mas se o show do Foo Fighters no festival Reading foi a apresentação ao vivo mais marcante que o grupo fez em apoio ao seu disco de estreia, estava longe de ser a única. No período entre o lançamento do disco de estreia da banda e a data final da turnê para divulgar aquele lançamento, o Foo Fighters fez nada menos que cento e cinquenta e um shows pelo mundo. Apesar de alguns shows serem glamorosos no que dizia respeito a seu perfil — nos dias 14 e 15 de novembro de 1995, Grohl realizou seu sonho de tocar no palco da Brixton Academy de Londres não apenas uma vez, mas duas —, outros shows, como aquele realizado no confortável teatro de Paris, o Bataclan, foram compromissos feitos por uma banda disposta a trabalhar pela plateia e ganhar asas. Essa estratégia funcionou muito bem. Com esforço e também com inspiração, a insistência de Dave Grohl de que o Foo Fighters era mais do que uma excursão, na verdade era uma banda que tinha chegado para ficar, tornou-se uma profecia que se cumpria. Quando o quarteto retornou para casa depois dos shows, mais de doze meses depois do lançamento do *Foo Fighters*, tinha a seu favor quase dois milhões de discos vendidos. Nada mau para um grupo que Grohl temeu que fosse visto como nada além de uma bobagem “daquele cara da banda do Kurt Cobain”.

“Eu me lembro que muita ênfase foi dada ao significado daquele disco, ou ao que o álbum representava”, lembrou ele, conversando comigo cerca de catorze anos depois do fato. “Eu lia críticas e parecia que, para muitas pessoas, era mais do que apenas uma fita demo gravada ali na rua, era um tipo de continuação, e como a maioria das coisas que faço, tento não pensar muito nas coisas, ou penso muito em ser algo desse tipo. Eu sabia como era fazer música. Depois do Nirvana, era difícil para mim sequer ouvir música; durante um tempo após a morte de Kurt foi assim. Então, ir a um estúdio e pegar treze ou catorze músicas de que eu mais gostava e marcar seis dias, o que eu considerava uma eternidade, gravar aquelas músicas, era algo difícil para mim: era importante que eu fizesse aquilo naquele momento da minha vida. Mas eu me lembro de que certas pessoas se ressentiram por eu ter a audácia ou a coragem de continuar

tocando depois do Nirvana. Foi a coisa mais ridícula. Eu tinha quantos anos, vinte e cinco? Porra! Eu era um moleque. Não estava morto.”

“Ninguém nunca disse nada na minha cara algo do tipo: ‘Você foi um puta idiota por fazer isso’”, Grohl disse ao jornalista Tom Doyle em 1996. “Mas, de vez em quando, eu sentia uma onda de ressentimento. Tenho certeza de que eu deveria ter me tornado um recluso da sociedade e pronto. O Nirvana acabou, pronto, minha vida acabou também. Até parece! Foi maravilhoso. Sinto falta do Nirvana do fundo do coração; ouço as músicas ao vivo porque sinto muita saudade. Sinto falta do Kurt. Sonho com ele muitas vezes — tenho sonhos ótimos com ele e já disse também que já tive sonhos ruins e tristes. Sinto muita falta de tudo. Mas se uma coisa ruim acontece, você precisa encarar. Não vou me largar e deixar de viver.”

“Quando o Nirvana terminou, eu não morri. Ainda não morri, porra.”

MY POOR BRAIN

*COMO A MINHA VIDA ESTAVA INDO PELO RALO, EU FICAVA
SENTADO EM CIMA DO MEU SACO DE DORMIR À NOITE, NO
QUARTO DOS FUNDOS DA CASA DE PETE STAHL, E RELACIONAVA
TODOS OS MEUS PROBLEMAS ASSIM: 1. SEM CASA. 2.
DIVORCIADO. 3. SEM ACESSO A UMA CONTA BANCÁRIA... PORQUE
SE EU PENSASSE EM TUDO AQUILO DE UMA VEZ, TERIA UM
ATAQUE DE NERVOS...*

DAVE GROHL

Em abril de 1997, cópias promocionais do segundo disco do Foo Fighters, *The Colour and the Shape*, foram entregues a jornalistas, a rádios e a outros setores pequenos porém necessários na engrenagem da indústria fonográfica, em uma fita cassete colocada dentro de um pequeno tocador portátil e simples. Apesar de a era digital de compartilhamento de arquivos ainda estar nascendo — o Napster, a revolucionária plataforma de compartilhamento de arquivos inventada pelo *geek* de dezoito anos Shawn Fanning, seria lançado apenas em 1998 —, Dave Grohl e sua gravadora sabiam que o sucessor do álbum *Foo Fighters*, que havia vendido dois milhões de cópias, era um dos discos de rock mais aguardados, além de saber também que cópias estavam aparecendo na internet antes do lançamento, que ocorreria em meados de maio. Havia também uma lógica mais teimosa na raiz dessa decisão de mostrar o álbum por meio de um canal de distribuição meio antiquado: fazer o álbum custara a Dave Grohl seu casamento, metade de sua banda e, em certos momentos, sua sanidade; por isso, após discussões, lágrimas, ataques e noites sem dormir, ele achou que aqueles agraciados com as primeiras cópias do álbum podiam muito bem se esforçar um pouco para ouvir também.

Apesar de Grohl ainda ter várias composições solo não lançadas juntando poeira nas prateleiras do estúdio de Barrett Jones, o Laundry Room — “Butterflies”, a lentamente incandescente “Mountain of You” e “Make a Bet”, uma mistura pop de Cheap Trick e Replacements —, ele estava determinado a fazer com que o segundo disco do Foo Fighters fosse um trabalho em grupo, construído desde o começo. Desde os primeiros ensaios no porão de William Goldsmith, em Seattle, o quarteto havia começado a escrever um novo material, músicas com energia positiva e repletas de poder pós-punk. Elas tinham sido separadas, repensadas, afiadas e melhoradas durante as passagens de som pré-show, de Minneapolis a Manila, ao longo da agenda de shows de quinze meses; Grohl estava confiante de que sua banda poderia fazer um álbum tanto ambicioso quanto libertador. Depois de ganhar o mundo com uma fita

demo gravada em cinco dias, o líder do Foo Fighters estava focado em fazer com que sua banda explorasse territórios novos.

“Já fiz discos de punk rock”, explicou ele, “e são divertidos e ótimos; é fácil e existe empolgação. Mas fiz isso com o primeiro disco. Nunca fiz um disco grande de rock propriamente dito, então, por que não? As pessoas não parecem mais fazer isso, então podemos experimentar”.

Para ajudar a concretizar sua grande ideia, Grohl contou com o auxílio do talentoso produtor inglês Gil Norton. Com seu trabalho de produção moderno e pomposo em álbuns clássicos, como *Ocean Rain*, do Echo and The Bunnymen, *Chrome*, de Catherine Wheel, e o lançamento autointitulado do Throwing Muses, de 1986, Norton tinha fama de ser um técnico de estúdio criativo, mas foi seu trabalho de mestre com o Pixies, especificamente o álbum deles de 1991, *Trompe Le Monde*, que realmente despertou a criatividade de Grohl. “Eu adorei poder ouvir a banda se desfazendo, se espalhando, se espatifando em mil direções distintas”, comentou ele em 1997. “Por isso, trata-se do LP mais extremo deles: o mais barulhento, o mais calado, o mais alegre, o mais esquisito.” O álbum teve uma ressonância pessoal para Grohl também: foi a trilha sonora do início do seu romance com a fotógrafa Jennifer Youngblood.

Norton estava terminando o trabalho no disco *Recovering the Satellites*, do Counting Crows, quando Grohl o procurou para perguntar se ele gostaria de cuidar do segundo disco do Foo Fighters. O produtor ficou muito feliz de poder se envolver no projeto.

“Quando ouvi o álbum do Foo Fighters pela primeira vez, tive a sensação de estar escutando um compositor muito talentoso; gostei muito da força bruta que ele mostrava”, ele me disse em 2010. “E adorei as demos que Dave havia feito para o novo álbum. Então percebi que tínhamos muitas músicas boas.”

As primeiras sessões para o segundo álbum do Foo Fighters começaram no dia 18 de novembro de 1997, no Bear Creek Studios, um celeiro de quinhentos metros quadrados localizado em uma fazenda de criação de cavalos na zona rural, na calma cidade de Woodinville, Washington. Como costumava fazer nas sessões de gravação dos Pixies, Norton passou muitos dias sozinho com Grohl antes, em um hotel ali perto, analisando os componentes básicos das canções e desafiando o compositor a mostrar a verdade que se escondia atrás de cada uma delas. Só depois disso, Smear,

Mendel e Goldsmith foram convidados a participar das sessões durante duas semanas de pré-produção extensa, depois da qual o processo de gravação começou. Conhecedor da arte do punk rock — na qual a atitude e a agressão têm prioridade, e não a técnica e o tempo —, o quarteto não tinha ideia de como as sessões seriam intensas e desafiadoras. Nem todos eles chegariam ao outro lado.

“Gil tem fama de ser controlador no estúdio”, afirma Grohl. “Ele faz estalar o chicote e qualquer pessoa que tenha trabalhado com ele dirá a mesma coisa. Ele não aceita nada além de perfeição absoluta no que fazemos — seja um caos dissonante e barulhento ou um ritmo perfeito, uma apresentação de uma música pop. Ele precisa do melhor. Então, trabalhar com ele era difícil. Demais.”

Por um tempo, pareceu que nada que o quarteto mostrava a Norton satisfazia seus padrões. O inglês exigia passo a passo dos jovens músicos, apontando erros no ritmo, no tempo, na entonação e nas harmonias, a ponto de Grohl, Mendel, Smear e Goldsmith começarem a questionar seriamente suas próprias habilidades. No documentário *Back and forth*, William Goldsmith afirma que Norton se referia a Mendel e a ele mesmo, o aclamado “motor” da banda, como “a seção sem ritmo” (“o que era superincentivador”, Goldsmith disse com muito sarcasmo), e o moral e a confiança dentro da unidade começaram a falhar. À medida que a sessão foi se tornando cada vez mais tensa e frágil, Goldsmith passou a sentir que estava sendo injustamente criticado e começou a fraquejar sob a pressão.

“O Dave me fez repetir noventa e seis vezes uma canção, e eu precisei fazer treze horas de ensaio em outra”, contou o baterista ao *Miami New Times*, em 1998. “Parecia que tudo o que eu fazia não era bom o suficiente para ele nem para ninguém. Acho que todo mundo na gravadora queria que o Dave tocasse a bateria no disco. O produtor queria que ele tocasse a bateria no disco, e parecia que todo mundo estava tentando me fazer desistir.”

“Quando se é um produtor, o objetivo do jogo é obter as melhores performances, as melhores canções e o melhor álbum do resultado final”, afirma Norton, com calma. “Não estou *tentando* ser um ditador. Só quero que eles tenham orgulho do que fizeram no fim. Fazer qualquer álbum é algo muito pesado emocionalmente, e qualquer artista que esteja gravando novas canções fica nervoso: o processo criativo dá muito trabalho.”

“Eu e William nos demos muito bem durante a criação do álbum”, afirma ele. “Costumávamos sair e eu adoro o William: na verdade, o problema estava apenas na cabeça dele. De repente, ele começou a pensar demais e ficou inseguro; por mais que eu tentasse, ele não estava melhorando. Sou da opinião de que um músico sempre passe pelo processo de gravação; nunca pensei: ‘Não quero que o William toque aqui’.”

“Acho que o William se sentiu intimidado pelo Gil”, afirma Grohl, “e tenho certeza de que ele provavelmente se sentiu meio esquisito por eu ser um baterista e estar no estúdio. Foi muito difícil e havia muita pressão para que tudo ficasse maravilhoso. Estávamos nos esforçando muito”.

Como se os acontecimentos no Bear Creek não fossem suficientemente tensos, em meados de dezembro, Grohl recebeu os papéis do seu divórcio no estúdio. Seu casamento com Jennifer Youngblood estava na corda-bamba havia algum tempo, e o relacionamento problemático inspirara muitas das letras do disco no qual ele estava trabalhando, mas o momento não ajudou, para dizer o mínimo. Utilizando as mesmas reservas de coragem que ajudaram tanto sua mãe na época em que se divorciou do marido, Grohl manteve o foco no trabalho — “Ele não demonstrava suas emoções para mim, e eu não o vi chorando nem nada, mas sem dúvida aquilo era uma parte importante de sua vida e uma preocupação na época”, afirma Norton. Porém, com o trabalho no estúdio aquém das expectativas, logo ficou evidente que apertar o botão de “pausa” ajudaria a todos. Como costumava fazer em épocas difíceis, Grohl foi para a casa da mãe, em Virginia, sem saber exatamente o que fazer com o álbum.

“Levei a fita para casa e ouvi”, relembra ele, “e eu me lembro de ter conversado com Pat e dito: ‘Olha, *tem* de ficar melhor do que isso, tem, mesmo, que ficar melhor do que está’”.

Deprimido, entediado e sozinho em Virginia, Grohl procurou refúgio no estúdio WGNS, de Geoff Turner, em Arlington, onde começou a tocar com dois novos *riffs* que ele havia escrito no Bear Creek. Uma hora depois, ele havia terminado duas músicas novas, duas canções de amor dolorido. A primeira, “Walking After You”, com letra que falava sobre um “coração partido ao meio”, é delicada e assombrosa; a segunda, “Everlong”, é a canção de amor mais pura e perfeita que Grohl já escreveu. Com base em um *riff* insistente que Grohl inicialmente considerara algo tirado do Sonic Youth, ela se constrói e parte em direção a um refrão de parar o coração

que segue sem parar para respirar, todo inocente, triste e desejoso de amor. Continua sendo a música de amor mais linda dele.

“Eu sabia que se tratava de uma música legal, mas não pensei que seria a canção com a qual a maioria das pessoas reconheceria a banda”, admitiu Grohl, em 2006. “E acho que foi a primeira vez em que as pessoas citaram frases da letra e comentaram: ‘Aquela música é linda! Aquela frase na qual você diz “*Breathe out, so I can breathe you in...*’. As meninas se aproximavam e me diziam isso. Aquela música, basicamente, tem a ver com estar conectado a alguém, de tal maneira que não só ama aquela pessoa física e espiritualmente, mas ao cantar junto com ela, vocês se harmonizam perfeitamente.”

“Meu casamento não estava indo bem e nós nos separamos; eu havia acabado de receber a papelada no estúdio e lógico que foi aí que comecei a escrever!”, ele me disse três anos depois. “Eu me casei com Jennifer em 1994; nós namorávamos havia dois ou três anos e no dia em que ela se mudou para Seattle, eu a pedi em casamento. Éramos novinhos e, sinceramente, não deveríamos ter feito aquilo; acho que mesmo quando estávamos noivos, nós dois sabíamos que não deveríamos nos casar. E então Kurt morreu e nosso mundo virou de cabeça para baixo; então, de certa maneira, eu me preendi ao noivado e ao casamento como se fosse minha única estabilidade. Era algo em que eu poderia me segurar. E aí acabou também...”

“Não foi surpresa para mim quando Dave voltou de Virginia com duas novas canções boas”, afirma Gil Norton. “Tínhamos muitas canções para o disco, mas Dave nunca para, seu cérebro nunca desliga e ele está sempre tentando melhorar o trabalho que faz. Quando ouvi ‘Everlong’, pensei: ‘Nossa!’. Ela deixava o álbum completo. Foi o trampolim para nos alavancar.”

Com a chegada do ano novo, ficou decidido que o Foo Fighters precisava de ares novos para o álbum. Deixando para trás a tranquilidade de Bear Creek, as operações passaram para Los Angeles, para o Grandmaster Records em Hollywood, um lugar moderno localizado no antigo cinema Bijou na Cahuenga Boulevard, que havia abrigado sessões de todos os tipos de artistas, de Stevie Wonder e David Bowie passando por Red Hot Chili Peppers e Black Crowes no passado. Depois de ouvir as gravações em Washington, Norton incentivou Grohl a pensar em regravar

determinadas canções. Como forma de experimento, Grohl gravou uma nova faixa de bateria para uma das novas de seu álbum, “Monkey Wrench”: o resultado, de acordo com Norton, foi uma faixa “dez vezes melhor” do que a versão da canção captada no Bear Creek. Fazia sentido, então, analisar as outras gravações também. Nos dias seguintes, Pat Smear e Nate Mendel foram chamados para refazer suas partes faixa após faixa: logo eles perceberam que estavam refazendo o álbum do começo ao fim. Igualmente óbvio foi o fato de que, naquele processo, a presença de William Goldsmith não se fazia necessária. Sem saber o que aquilo representava para o futuro do grupo, Mendel e Smear decidiram não contar nada. Quando Goldsmith descobriu, houve grande confusão.

“Tive a ideia de tocar a bateria porque estávamos ficando sem tempo e o William estava tendo dificuldades para gravar”, afirma Grohl. “Então pensei: ‘Beleza, bom, só para economizar tempo, vou gravar essas músicas novas. Vou cuidar da bateria nelas e então pediremos a Will que refaça as outras’. E aí o Will ficou sabendo que eu ia fazer a bateria e basicamente disse: ‘Bom, não concordo com isso e não quero mais ficar na banda’. Implorei a ele que ficasse. Fui a Seattle, me reuni com ele e disse: ‘Por favor, fique’, mas ele disse não. A maioria das pessoas acha que eu o tirei da banda, mas ele saiu porque quis. E eu me reuni com ele e disse: ‘Cara, quero que você fique na banda, o que devo fazer? Quer que eu ajude você na bateria? O que eu puder fazer vamos fazer, porque quero que você fique na banda’. E ele simplesmente disse não.”

“Conversamos”, Goldsmith disse ao diretor do documentário *Back and forth*, James Moll, em 2010, “e Dave disse: ‘Olha, quero que você faça o disco, sabe?’. E eu respondi: ‘Cara, do jeito que as coisas estão agora, preciso reconstruir minha alma, reencontrá-la... obrigado, mas não quero’”.

“Sei que William nunca vai me perdoar por ter tocado a bateria naquele disco”, admitiu Grohl para Moll. “Sei disso. E gostaria que as coisas fossem diferentes. Mas ainda acho que era o que eu tinha de fazer para conseguir fazer o álbum acontecer.”

No *Back and forth*, pedem a Dave Grohl que repense a maneira como tratou William Goldsmith nas semanas em que *The Colour and the Shape* foi produzido. É um momento esquisito para o líder do Foo Fighters, que se mostra incomodado ao procurar pelas palavras certas. “Foi uma época muito estranha e eu era jovem... que merda...”, ele murmura por fim e

então para de falar, abaixa a cabeça e olha para o chão. A câmera de James Moll continua focalizando Grohl por mais alguns segundos, mas ele não tem mais o que dizer.



Enquanto a formação original do Foo Fighters se desintegrava aos poucos a portas fechadas em Hollywood, dois novos álbuns com o nome de Dave Grohl apareceram com pouco estardalhaço.

Lançado pelo selo Laundry Room Records, de Barrett Jones, *Harlingtox Angel Divine* é o único fruto de um projeto de estúdio de 1990, envolvendo Grohl, Jones, o agente holandês do Scream, Tos Nieuwenhuizen (também guitarrista/vocalista do God, trio holandês de metal/punk peso-pesado), e Bruce Merkle, líder do 9353, grupo pós-punk de DC.

“Como isso ocorreu?”, estava escrito no encarte do álbum. “A história de Harlingtox nasceu em Washington DC, na primavera e no verão de 1990. É muito típica dos anos 1990. Tem cheiro de perturbações de Bush/Quayle e de irritações em geral. O Harlingtox nunca foi uma banda, nunca houve um show deles. Musicalmente, foi organizado por Dave e Tos, provavelmente primeiro foi conceitualizado na Europa durante a turnê do Scream/God no ano anterior.”

Situado entre os últimos suspiros do *Unsane*, a claustrofobia do Barkmarket e a psicose lenta e consciente do início do Clutch, *Harlingtox Angel Divine* é muito enjoado de se ouvir, mas não é para os sensíveis. Com Merkle cantando melosamente, adotando diversas maneiras de cantar desde “apresentador de game show meloso” a “serial killer cheio de merda engasgando com entranhas humanas fritas”, o quarteto abusa dos toques de punk, metal e barulho industrial, oferecendo uma visão de pesadelo de uma sociedade à beira do colapso. Começando com a irritante “Treason Daddy Brother in Crime Real Patriots Type Stuff”, um anúncio de utilidade pública de dois minutos dos ferrados e marginalizados (“*We’re all gonna score. Fuck your drug war!*”), o disco de cinco faixas nunca deixa o lado errado, passando pelo metal-arte fraco (“Orbiting Prisons in Space”), pelo rock assustador e lento (“Recycled Children Never to Be Grown”) e pelo hardcore titubeante (“Obtaining a Bachelors Degree”, em que Merkle alegremente diz: “*I have always been a stupid fucker*”.) antes de terminar

com a música mais acessível, porém ainda incansavelmente desagradável “Open Straightedge Arms”. Pela sanidade de todos os envolvidos, talvez seja melhor que o *Harlingtox Angel Divine* fosse estritamente algo único.

Em comparação, a trilha sonora original de Grohl para o filme *Touch* — uma comédia/suspense bizarra, com Christopher Walken, Skeet Ulrich e Bridget Fonda, adaptada por Paul Schrader (*Taxi driver/Um gigolô americano*) de um romance de Elmore Leonard — é tranquila e charmosa. Gravada no Robert Lang Studios no verão de 1996, poucos dias depois de o Foo Fighters fechar a primeira turnê mundial no Phoenix Festival, no pitoresco vilarejo inglês de Stratford-upon-Avon, a coleção de treze faixas deu a Grohl a oportunidade de experimentar outras coisas. Apenas uma das músicas, a efervescente e animada “How Do You Do”, lembra o Foo Fighters; em todas as outras, Grohl une a música do surfe californiano com a dinâmica hardcore de DC (na interessante e instrumental “Bill Hill Theme”, uma espécie de mistura de Dick Dale e Fugazi), recorre ao *country blues* tranquilo (“Making Popcorn”, “Remission My Ass”) e lança um pouco de agito de menino branco nas notas *noir* de “Outrage”. John Doe, o líder dos punks de Los Angeles, X, canta na canção *country 'n' western* “This Loving Thing (Lynn’s Song)”, mas sua participação é meio encoberta pela presença de Louise Post, vocalista do Veruca Salt, na linda “Saints in Love” e no dueto suave “Touch”, uma balada doce e surpreendente que ganha mais presença pelos boatos de que Grohl e Post estavam mantendo um caso ilícito na época. Quando perguntaram a ele sobre seu relacionamento com Post, no verão de 1997, Grohl simplesmente respondeu: “Essa pergunta está proibida. Próxima”; naquele mês de setembro, durante a turnê do Veruca Salt pela Austrália, Post anunciou, do palco do hotel Prince of Wales, em St. Kilda, que Grohl havia acabado de romper com ela e havia começado a namorar a atriz Winona Ryder.

A *Kerrang!* foi uma das poucas revistas a fazer uma crítica do *Music from the motion picture Touch*. O jornalista James Sherry disse: “*Touch*, além de ser um grande disco, também é a maior conquista pessoal de Dave Grohl e um sinal valioso do que ele pode começar a abordar musicalmente quando estiver cansado de se apresentar com uma banda de rock. O futuro deve ser bem interessante”.

A avaliação que Grohl fez de sua primeira empreitada no mundo das trilhas sonoras foi bem modesta: “Eu não fazia ideia do que estava

fazendo, fingi e deu certo”, disse ele. “É importante sair de trás do trono que eles chamam de bateria e fazer coisas desafiadoras.”



Com a saída de William Goldsmith do Foo Fighters, Grohl se viu diante da responsabilidade de encontrar alguém para ocupar o “trono” de sua própria banda. Assim, Taylor Hawkins se juntou ao grupo.

Uma mistura curiosa de maconheiro californiano e surfista gracioso de qualquer lugar dos Estados Unidos, Oliver Taylor Hawkins nasceu em Fort Worth, Texas, no dia 17 de fevereiro de 1972. Criado em Laguna Beach, Califórnia, Hawkins foi educado musicalmente pelo irmão mais velho, Jason, que apresentou a ele sucessos das rádios, como Boston, The Eagles e Aerosmith, mas foram duas bandas inglesas idiossincráticas, Queen e The Police, que chamaram sua atenção pela primeira vez. Assim como Dave Grohl, Hawkins começou tocando guitarra, mas inspirado pela energia do baterista do Queen, Roger Taylor, e de Stewart Copeland, do The Police, logo ele passou a gostar da bateria. Aos dez anos de idade, na garagem do vizinho Kent Kleater, Hawkins se sentou atrás de uma bateria pela primeira vez; poucas semanas depois, ele conseguiu tocar junto com o disco do Queen, *News of the World*. “E então”, admitiu ele em 2005, “minha vida se transformou em bateria, bateria e bateria”.

A primeira banda “séria” de Hawkins foi um grupo de rock experimental e psicodélico chamado Sylvia, com o vocalista/guitarrista Riz Story, o guitarrista Sean Murphy e o baixista Jauno. Mais tarde, o baterista admitiu que a banda era “horrível”; Story e Murphy alcançaram um pouco de sucesso com a banda de rock Anyone. No verão de 1994, Hawkins formou uma banda com Sass Jordan, cantor nascido na Inglaterra e criado em Montreal; no ano seguinte, ele abandonou o barco e se uniu à cantora/compositora canadense Alanis Morissette, de vinte e um anos, que havia acabado de lançar *Jagged Little Pill*, seu terceiro disco. Em outubro de 1995, a nova chefe de Hawkins se tornou a nova artista mais comentada do mundo, com um álbum em primeiro lugar na *Billboard*: *Jagged Little Pill* venderia assombrosas trinta e três milhões de cópias no mundo todo.

Grohl e Hawkins se conheceram no dia 17 de dezembro de 1995, em um show KROQ Almost Acoustic no Universal Amphitheater de Los Angeles,

no qual o Foo Fighters dividiu o dia com Morissette, Sonic Youth, Radiohead e o Garbage de Butch Vig. Fã do Nirvana e do Foo Fighters, Hawkins aproveitou a oportunidade para fazer amizade com Grohl, um baterista cujo estilo, força e toque ele admirava muito. Para Grohl, conhecer o extrovertido e animado Hawkins foi como olhar-se em um espelho. “Nós nos demos bem como irmãos assim que nos conhecemos”, relembra ele. “Nós nos tornamos melhores amigos em um instante.”

“Eu era só um bobo tocando na banda de apoio da Alanis, e a primeira coisa que percebi foi que Dave era muito bacana e muito divertido”, Hawkins me disse em 2009. “Eu já havia conhecido outras pessoas de bandas grandes, músicos a quem eu admirava, mas quando os encontrava, a *vibe* era meio: ‘Ah, você não é ninguém importante’; mas achei o Dave um cara muito bacana. Eu tinha muito respeito por ele, principalmente pelo seu primeiro disco, que eu adorei e ainda adoro. Então foi uma conexão instantânea, do tipo: ‘Nossa, cara, você é muito parecido comigo!’.”

No verão de 1996, o Foo Fighters e Alanis Morissette tocaram em diversos festivais juntos, dando a Grohl e a Hawkins a oportunidade de se aproximarem ainda mais enquanto bebiam e faziam hard rock. Na primavera de 1997, quando Grohl ligou para perguntar se Hawkins sabia de algum baterista à procura de uma nova banda, a resposta de Hawkins foi imediata.

“Ele disse: ‘Caramba! Eu quero!’”, relembra Grohl. “Eu me lembro de ter dito a ele que não estávamos enchendo estádios, como a Alanis, e ele disse: ‘Não importa, cara. Só quero entrar em uma banda de rock’.”

Hawkins fez sua estreia com o Foo Fighters no dia 19 de abril de 1997 em uma apresentação secreta no Alligator Lounge, em Santa Monica, Califórnia. O show foi tranquilo, mas a semana anterior não tinha sido normal: no primeiro dia em que Hawkins apareceu para os ensaios, o guitarrista Pat Smear anunciou sua intenção de sair da banda.

“Tínhamos uma turnê pela Europa marcada”, lembra Grohl, “e no primeiro dia de ensaios, Pat disse: ‘Ei, pessoal, podemos conversar?’; depois, muito calma e educadamente, ele disse: ‘Querem saber? Vou sair da banda. Vocês deveriam ser um trio’. Nós dissemos: ‘Pat! Como assim, cara? Vamos partir em dez dias! O que está fazendo?’, e ele disse: ‘Estou de saco cheio de turnês. Não quero mais sair em turnê’”.

“Eu só me lembro de que estava de saco cheio daquilo”, Smear me disse. “Desde que começamos, a coisa não tinha parado e acho que sou mais preguiçoso do que eles! Foi maluca a quantidade de coisas que fizemos em um ano. Fiquei cansado: nós estávamos em um ritmo frenético havia muito tempo e eu só queria parar.”

“Acho que a maior turnê que o Pat havia feito antes do Nirvana, acho que foi... nenhuma, talvez”, afirma Grohl. “Então, o primeiro disco o assustou muito. E também havia certas... coisas pessoais. Mas, sinceramente, eu meio que implorei para ele ficar, desesperado. Mas ele disse: ‘Não, eu não quero, não quero’.”

“Todo mundo ficou meio confuso e maluco na época. Eu estava dormindo no quarto dos fundos do Pete Stahl. Como a minha vida estava indo pelo ralo, eu ficava sentado em cima do meu saco de dormir à noite, no quarto dos fundos da casa de Pete Stahl, e relacionava todos os meus problemas assim: 1. Sem casa. 2. Divorciado. 3. Sem acesso a uma conta bancária. 4. Estou dormindo em um saco de dormir. 5. Pat saiu da banda. 6. William saiu da banda... Porque se eu pensasse em tudo aquilo de uma vez, teria um ataque dos nervos. Então eu relacionava tudo e pensava: ‘Bom, vou tentar resolver cada uma dessas coisas, uma por uma’. Assim: ‘Sem casa... preciso encontrar um lugar’, sabe? Não foi uma época boa. Minha ex-esposa estava no meio de tudo aquilo e ela não estava sendo nem um pouco legal. Eu só estava tentando não atrapalhar ninguém, para terminar o que havia começado.”

O estresse envolvido com o fim do casamento levou Grohl a fazer análise pela segunda vez na vida. Diferentemente das sessões que ele havia enfrentado na adolescência, na fase adulta, Grohl considerou a experiência positiva e compensadora: “Todo mundo deveria fazer um pouco de terapia de vez em quando”, ele me disse depois de um tempo.

“O melhor a respeito da terapia é o conforto”, disse ele, “ter alguém que responda, que dê uma resposta, que faça você sentir que não está sozinho e que as coisas pelas quais está passando são compreensíveis. Os terapeutas têm uma compreensão melhor da natureza humana do que seu melhor amigo que fuma maconha e trabalha em um posto de gasolina”.

“Mas tive uma experiência ruim com um terapeuta, certa vez, quando ele basicamente disse que porque eu vivo em turnê, moro em quartos de hotel e não tenho um emprego ‘normal’, a minha vida está fora da realidade.

Nessa ocasião achei melhor dispensar o divã, porque esta é a minha realidade.”

“Não sou contra fazer terapia de novo”, disse ele na época (de fato, ele recorreu à terapia em diversos outros momentos em que a vida parecia “pesada demais”), “mas na época era meio assim: ‘Tudo bem se você não entende o meu mundo, mas não me diga que ele não existe’”.

Apesar do trauma e da instabilidade de sua vida pessoal e profissional, Grohl escondia seus problemas das pessoas. Depois de fazer Smear prometer que ficaria com a banda até ele conseguir encontrar um guitarrista adequado, no dia 2 de maio de 1997, Grohl voltou a Londres, apresentando “Monkey Wrench” no programa de entretenimento *TFI Friday*, do Channel 4, com seu sorriso de sempre. Enquanto o Foo Fighters começava a divulgar o segundo álbum, pelo menos para o público, Grohl parecia pronto para dominar o mundo.



The Colour and the Shape foi lançado no dia 20 de maio de 1997, com críticas meio divididas. A inovadora música eletrônica, apresentada pelo Prodigy e pelo Chemical Brothers, era a nova sensação do mês entre os críticos de música, e as bandas de rock que entoavam hinos de rock forte que miravam nessa onda eram consideradas *déclassé*. A crítica de Jessica Hopper para o álbum na *Spin* teve o tom paternalista de muitas das observações iniciais recebidas por *The Colour and the Shape*: Hopper descrevia Grohl como “um simples roqueiro em uma simples banda de rock que às vezes consegue escrever umas músicas bem bacanas”. “Provavelmente, ele nunca vai criar uma obra de arte”, concluiu Hopper, “mas ele já tocou bateria em uma”.

A *Rolling Stone* também fazia referência ao Nirvana em sua crítica, dizendo que o primeiro disco do Foo Fighters havia sido “recebido com ansiedade por uma nação de fãs do Nirvana que procuravam um substituto”. Para a jornalista Christina Kelly, o segundo álbum do Foo Fighters era “produzido demais”, com “um rock grandioso, pronto para as rádios e moderno”. “Os gritos podem cansar”, Kelly disse, “mas isso é o que Grohl faz de melhor”.

Muitas das críticas feitas ao álbum no Reino Unido foram igualmente ambivalentes. “Na pior das hipóteses”, escreveu a *Select*, “[o álbum] deixa pouco espaço entre o Foo Fighters e qualquer bandinha comum com caras de tatuagens, bermuda larga, cabelo tingido e atitude”. “Há um toque de desespero no disco”, escreveu Andy Gill no *Independent*, “como se Dave Grohl e seus parceiros percebessem que não existe muito caminho a percorrer com essa banda norte-americana fraca e exagerada”.

Em maio de 1997, fiz uma crítica do *The Colour and the Shape* para a revista *Kerrang!*. Atribuindo ao álbum uma nota máxima de 5K, eu o aclamei como sendo “uma das coleções mais cativantes e sublimes que se poderá ouvir este ano”. Catorze anos depois, mantenho essas palavras.

O álbum pode ser visto como uma busca, a tentativa de uma alma perdida de entender um mundo que está se abrindo a seus pés. Começa com Grohl sussurrando, em “Doll, *In all of the time that we’ve shared I’ve never been so scared*” (“Querida, em todo o tempo que passamos juntos, nunca senti tanto medo”), passando depois para a barulhenta “Monkey Wrench”, uma música que lida com a ansiedade que ocorre ao se superar a sensação de prisão, claustrofobia e sufocamento. A faixa termina com Grohl cantando “*I was always caged and now I’m free*” (“Sempre fiquei enjaulado e agora estou livre”) e a partir desse ponto o álbum entra em queda livre, enquanto o cantor tenta entender seu mundo mudado. Há canções sobre o amor e a obsessão (“Everlong”, “Up in Arms”), sobre insegurança e traição (“Walking After You”, “February Stars”) e sobre sonhos de infância e responsabilidades de adultos (“Hey Johnny Park”, “My Hero”). O tempo todo, Grohl se divide entre a raiva e a reconciliação, mas o álbum termina (com “New Way Home”) em um tom positivo, com o cantor de força e emancipação recém-adquiridas gritando “*I’m not scared*” (“Não tenho medo”) enquanto enfrenta um futuro incerto.

Um triunfo artístico, *The Colour and the Shape* também foi um sucesso comercial. O álbum alcançou a posição 10 na *Billboard* 200 e chegou ao número 3 no Reino Unido; o disco também chegou às dez primeiras posições na Austrália, no Canadá e na Nova Zelândia. Analisando em retrocesso, Gil Norton considera o álbum “uma grande e corajosa afirmação”.

“Ele colocou Dave onde ele deveria ficar”, afirma o produtor. “Ajudou a estabelecer o Foo Fighters como uma nova banda e deu a Dave a base para

continuar a fazer o que tem feito. Tenho orgulho do que conquistamos.”

Depois de um show no estacionamento da Tower Records, em Rockville, Maryland, Grohl levou seu Foo Fighters para a estrada. Depois de uma turnê pelo Reino Unido, a banda embarcou em uma outra por clubes dos Estados Unidos, atingindo depois o circuito mundial de festivais, apresentando-se no festival FujiRock, do Japão; no Bizarre Festival, na Alemanha; no Lowlands, na Holanda; no Pukkelpop, na Bélgica; no festival V97, na Inglaterra; no Feile, na Irlanda. Os shows foram vibrantes e, apesar de o tempo de Pat Smear na banda estar acabando, o moral estava alto, graças, em grande parte, ao eferescente Hawkins. “Acho que ajudei o Dave a sair um pouco do seu casulo”, diz o baterista. “Nós éramos jovens solteirões na época e me lembro de ter dito ao Dave: ‘Ei, cara, você foi o baterista do Nirvana, deixe de lado seu punk rock e vamos conhecer umas minas!’. De modo pessoal, era fácil de encaixar.”

No dia 29 de agosto, no início da semana do Dia do Trabalho, o quarteto voltou para Seattle para tocar na 27ª edição do Bumbershoot Festival, evento anual no Memorial Stadium da cidade. Seria uma noite histórica e cheia de emoções.

Abrindo o show com “This Is a Call”, Grohl disse à plateia de setenta e cinco mil pessoas que o Foo Fighters estava agora “oficialmente associado ao rock de estádios!”. O quarteto, então, apresentou quinze músicas e o auge foi “New Way Home”, com o filho adotivo de Seattle atraindo muitos aplausos e gritos ao cantar sobre dirigir para sua casa em Shoreline, passando “pelos barcos e pelo King Dome”. Os gritos estavam desaparecendo quando Krist Novoselic subiu ao palco empunhando seu baixo. Com Grohl na bateria e Pat Smear nos vocais, o trio fez covers de “Purple Rain”, do Prince, e “Communication Breakdown”, do Led Zeppelin. A canção final teve certa ironia, pois sem que o público soubesse, aquele seria o último show completo de Pat Smear com o Foo Fighters, durante nove anos.

“Quando ele se foi, fiquei meio feliz, para dizer a verdade”, relembra Grohl. “Naqueles poucos meses, as coisas ficaram bem feias entre mim e o Pat, não foram meses bons. Demorou um pouco para voltarmos a conversar... não sei quanto tempo, alguns anos. Por fim, ele recebeu a papelada [confirmando] que estava oficialmente fora do Foo Fighters e me mandou uma carta muito legal em que escreveu: ‘Sinto muito pelas coisas

terem terminado assim; independentemente de você gostar ou não, sempre estaremos ligados por essas coisas, o Foo Fighters e o Nirvana, e amo você e espero que esteja bem. Aqui está o meu número de telefone'. E na mesma hora telefonei para ele, porque sentia muito sua falta. Ele atendeu e acho que nos primeiros cinco minutos nós só rimos, não dissemos nada, ficamos apenas rindo do absurdo de tudo aquilo. E agora ele voltou pra porra da banda!”

No dia 4 de setembro de 1997, Pat Smear anunciou oficialmente sua [primeira] aposentadoria do Foo Fighters. Ele fez isso da maneira mais pública possível. O quarteto tinha um show marcado ao ar livre; eles tocariam na varanda do icônico Radio City Music Hall, em Nova York, para o MTV's Video Music Awards; depois de tocarem “Monkey Wrench”, Smear se aproximou do microfone e declarou que estava deixando o grupo.

“A última música que tocamos foi a minha última com a banda”, disse ele. “Quero apresentar Franz Stahl, que assumirá meu lugar. Quebrem tudo, pessoal!”



Franz Stahl já tinha sido avisado pelo irmão, Pete, que podia ser chamado para entrar no Foo Fighters. Enquanto seu irmão mais velho estava empresariando a turnê da banda de Dave Grohl, Franz Stahl estava no Japão, tocando guitarra com Jun ‘J’ Osone, baixista da bem-sucedida banda Luna Sea, que na época começava a se destacar como artista solo. Quando Grohl telefonou, Stahl aceitou o convite do velho amigo. No dia 3 de setembro, o guitarrista deu adeus a seus amigos japoneses; saiu de Tóquio, foi para Los Angeles e depois seguiu para Nova York para encontrar seus novos colegas de banda; no dia seguinte, o pai e irmão o viram pela TV tocando “Everlong” diante de uma plateia de dezenas de milhões. “Foi maluco”, afirma Stahl, “mas não poderia estar mais feliz”.

“Quando o Pat decidiu sair, eu sabia que pediria ao Franz para entrar”, Grohl me disse. “Eu já havia participado de uma banda com ele antes, nós dois havíamos crescido tocando juntos, eu sabia que ele era um guitarrista ótimo e éramos do mesmo lugar: não teria como não dar certo!”.

Stahl teve pouco tempo para se ajustar a seu novo ambiente; duas semanas depois de entrar para o Foo Fighters, a banda começou uma turnê

de seis semanas pelos Estados Unidos, começando no Huntridge Theatre de Las Vegas. Lisa Johnson, da *Kerrang!*, amiga de longa data do grupo, foi convidada para assistir aos ensaios e ver como o novo cara estava se adaptando. Ela viu a banda e o novo guitarrista muito animados.

“Se o Franz não estivesse na Wool na época, ele teria sido o guitarrista do Foo Fighters desde o começo”, revelou Dave Grohl. “Mas ele estava comprometido, e o Pat é maravilhoso e um amigo, então...”

Apenas onze meses depois o Foo Fighters pararia para respirar de novo. Na noite de 29 de agosto de 1998, a banda de Grohl desceu a cortina na turnê do *The Colour and the Shape* com uma apresentação no palco principal do festival Reading, da Inglaterra. O fim de semana foi especial para Dave Grohl, pois ele estava cercado de rostos conhecidos. A banda Afghan Whigs, de seu amigo Greg Dulli, havia se apresentado no palco principal no dia 28 de agosto em uma lista de apresentações com a dupla Page & Plant, ex-Led Zeppelin. O Girls Against Boys, de Washington DC, com o ex-líder do Lünchmeat, Scott McCloud, Johnny Temple e Alexis Fleisig, abririam o palco principal no dia 30 de agosto, em um dia que traria como atração principal o Garbage, de Butch Vig. Mas apesar de demonstrar a amigos sua empolgação por ser a quarta atração no fim de semana lendário, a mente de Grohl, como sempre, estava um passo à frente.

“Naquele momento, estava animado para o nosso próximo disco, mais do que nunca”, contou ele. “Por um tempo, fiquei pensando: ‘Meu Deus, o que faremos no nosso próximo disco?’. Mas Taylor toca piano e guitarra, escreve músicas e canta. Nate também escreve. Vai ser um disco animal. E agora, com Franz, eu sei que será grande, forte... uma ópera rock! Temos que fazer. Está na hora da nossa versão do *Álbum Branco* dos Beatles”.



Na primavera de 1999, o Foo Fighters se reuniu para criar o terceiro álbum. Naquela época, Grohl já tinha se cansado de levar vida de solteirão em Los Angeles e havia se mudado para Virginia, onde comprou uma casa no número 1800 da Nicholson Lane, em Alexandria, a poucos minutos de sua antiga escola. Foi no porão dessa casa que o terceiro disco do Foo

Fighters foi criado. Mas antes de a banda chegar ao palco, Grohl precisou tratar de questões domésticas desagradáveis.

Problemas com Franz Stahl começaram a surgir assim que os quatro se reuniram para começar a escrever para o novo álbum. Grohl havia reservado o Barco Rebar, um espaço pequeno de ensaio em Falls Church, Virginia, a poucos minutos do local do seu primeiro teste com Stahl para o *Scream*, mas as sessões foram improdutivas e pesadas... ou pelo menos era o que acontecia quando o quarteto se reunia.

“Não tínhamos nenhuma música, por isso conseguimos um espaço para ensaiar em Virginia, então todo mundo ia lá para tocar por uma ou duas semanas e para escrever; depois parávamos por um mês e voltávamos”, lembra Grohl. “Nesses ensaios, Taylor, Nate e eu começamos a nos dar bem, começamos a tocar juntos, e foi a primeira vez que nossa banda começou a parecer uma banda, com todos contribuindo. Estava começando a parecer o Foo Fighters. Há uma canção do terceiro disco chamada ‘Aurora’, que ainda é uma das minhas favoritas, e ela significa muito para nós porque foi uma das primeiras que escrevemos para o terceiro disco e saiu do nada; nós três a criamos e parecia que um novo começo se aproximava para a banda, então eu não me sentia responsável pelas composições. Eu pensava: ‘Nossa! Isso é uma banda, poderíamos fazer coisas lindas juntos’.”

“Mas o Franz teve muita dificuldade para se encaixar no grupo. Ele estava com problemas para tocar e não conseguia se lembrar muito bem do que já tínhamos feito; ele é um guitarrista muito bom, mas por algum motivo não estava se adaptando a nós. Fizemos uns ensaios, voltamos depois de um mês, ensaiamos de novo e depois mais uma vez. Nate, Taylor e eu estávamos muito bem, mas Franz ainda estava tendo dificuldades para se encaixar. Um dia eu estava ao telefone com Taylor depois de passarmos duas semanas compondo e comentei: ‘É, não sei o que está acontecendo com o Franz, mas sei que ele vai se encaixar, tenho certeza de que as coisas vão se resolver’. E o Taylor disse: ‘Olha, cara, o Nate e eu não temos tanta certeza de que as coisas estão se encaixando pra ele’. Fiquei triste e respondi: ‘Porra, beleza então, vamos falar sobre isso’.”

“Foi aí que nós três começamos a discutir o assunto. E decidimos que faríamos o disco em três. O problema era que teríamos de contar ao Franz. E foi outro inferno, porque nossas opções eram: Franz estava morando em

Austin, Texas, na época, e poderíamos ter ido para Austin apenas com a desculpa de que passaríamos um tempo com ele lá, o que pareceria bem incomum; ou podíamos levar o Franz até Virginia para podermos despedi-lo e então o mandaríamos de volta; ou poderíamos realizar uma conferência por telefone. Então decidimos telefonar.”

“Aquilo não aconteceu muito depressa, foi ao longo de alguns meses, e pensamos muito bem no que fazer e no que falar. Então telefonamos para ele e dissemos que não tínhamos certeza de que estava dando certo musicalmente falando. E ele ficou muito chateado.”

“Eu me lembro de estar no estúdio no andar de cima; atendi o telefone e não consegui acreditar no que estava ouvindo”, conta Stahl. “Eu fiquei: ‘Como assim? O que estão dizendo?’. Tudo o que eles estavam dizendo não fazia sentido. Foi uma papagaiada. Eu não conseguia acreditar que estava tendo aquela conversa, não acreditava que aquele telefonema havia sido feito. Eu só me lembro de que no fim, acreditando que poderia conversar com eles depois, eu disse: ‘Ok, beleza, falo com vocês mais tarde’. Eu me lembro de ter desligado e descido as escadas; deitei na cama ao lado da minha esposa e disse: ‘Você não vai acreditar no que acabou de acontecer’, e expliquei o ocorrido. Depois peguei o primeiro voo que consegui, fui até DC e bati na porta dele para pedir uma explicação.”

“Eles ficaram *completamente* surpresos. Não conseguiram acreditar que eu estava ali. Abriram a porta e eu perguntei: ‘Que merda está acontecendo?’ e eles começaram a me dizer as maiores bobagens do mundo. E eu comecei a chorar, cara, não conseguia acreditar. Não conseguia acreditar.”

“Foi uma merda”, conta Grohl sem rodeios. “Mais uma vez, ali estava uma pessoa que eu amava, uma pessoa que eu conhecia há muito tempo, e eu tinha de tomar uma decisão daquelas, que é mais baseada na música do que na história de nossa amizade, tentando preservar ou cuidar do motivo pelo qual estávamos ali, que era a música. E tentei explicar isso a ele. Mas acho que ele não entendeu meus motivos... porque até hoje não conversamos.”

“É esquisito, muito esquisito”, admitiu Stahl para mim em 2010. “Para ser honesto, nunca consegui superar tudo isso e precisei tirar muita coisa da cabeça e da lembrança. Entrei na banda, fui enfiado em uma turnê que durou muito tempo, e de repente eles me dizem: ‘Certo, vamos tentar

escrever música'. E eu não acho que todo mundo já havia descansado da turnê. Pensando bem, eu era o cara novo e talvez devesse ter expressado a minha opinião com mais intensidade, mas, ao mesmo tempo, fiquei com medo de atrapalhar: é a banda de Dave e ele escreve as músicas, então dei um passo para trás. Eu tive medo de impor minhas ideias, por isso não contribuí muito.”

“Quando nos reunimos de novo, tivemos de mudar tudo. Depois fui para a minha casa em Austin e ia voltar. Pensei que íamos fazer um trabalho mais profundo, pensei que todo mundo iria para casa para pensar melhor. Depois fiquei pedindo uma fita ao Dave porque não tinha uma cópia das coisas. Mas não recebi. E então, quando voltei para lá na vez seguinte, estava meio perdido, porque pensei: ‘Certo, caramba... isso nós mudamos por aquilo...’. Então eu meio que fiquei com cara de tacho. Eu não sei por que ele não me mandou as coisas, mas, pensando bem, pode ser que a conversa tenha começado bem antes. Caso contrário, por que ele não me mandou as coisas? Afinal, eu já tinha participado de uma banda com ele anos antes, nós havíamos escrito álbuns inteiros juntos, e eles não tinham de cumprir um prazo. Então acho que houve outras variáveis envolvidas na minha saída, não acho que tenha sido pelo que eles disseram. E mesmo que seja, por que ele não conversou comigo sobre aquilo? O Dave era o meu irmão, a quem eu conhecia e com quem havia trabalhado em uma banda... Essa foi uma das coisas que sempre me atormentaram: se você tem problema comigo ou com alguém, vá conversar e diga: ‘Olha, o negócio é o seguinte... e se não conseguirmos resolver isso, então você estará fora’. Mas não me deram nem essa chance...”



Com a situação de Stahl resolvida de maneira ruim, foi então a vez de Nate Mendel jogar uma bomba: ele também queria sair da banda.

Em 1998, os membros da antiga banda de Mendel, Sunny Day Real Estate, tinham começado a conversar uns com os outros mais uma vez. As discussões que haviam provocado um conflito tão grande em 1994 não mais pareciam importantes, e logo as velhas amizades foram retomadas, a criatividade ressurgiu e o quarteto escreveu um monte de novas músicas muito bonitas. Jeremy Enigk, Dan Hoerner e William Goldsmith quiseram

fazer mais uma tentativa com a banda, assim como Mendel, mas para isso, ele teria de deixar o lado de Dave Grohl. “Esperamos cerca de um ano para ele fazer isso”, lembrou Goldsmith, “e ele acabou fazendo”.

“Eu meio que tinha uma atração meio irracional, meio coisa de adolescente apaixonado, por aquele projeto”, admitiu Mendel no documentário *Back and forth*. “E me senti arrasado. Telefonei para o Dave...”

“Fiquei puto”, admitiu Grohl. “Acho que disse a ele: ‘Beleza, sabe de uma coisa? *Você* deve ligar pra todo mundo pra contar que está saindo. Eu vou encher a cara...’.”

No dia seguinte, Grohl estava de ressaca e recebeu um telefonema de Mendel na casa de sua mãe, em Kathleen Place. O baixista pediu desculpas pela “demissão precipitada” e perguntou se Grohl o aceitaria de volta à banda.

Depois de todo aquele drama, o começo do que se tornou o álbum *There Is Nothing Left to Lose* deslanchou.

“Nós três nos mudamos para a minha casa em Virginia”, lembra Grohl. “Nós três, meu amigo Jimmy e nosso produtor Adam Kaspar. Compramos uma mesa de mixagem em Nashville e a colocamos no porão; compramos uma máquina de vinte e quatro faixas e a deixamos no canto; compramos três ou quatro compressores e dez microfones, colocamos sacos de dormir nas paredes para abafar o som e começamos a gravar.

“Era primavera na Virginia; todas as janelas estavam abertas, havia cerveja e churrasco e podíamos gravar dia e noite até a hora do almoço, ouvir o que tinha sido feito na noite anterior e talvez regravar. Foi a sessão mais relaxante e simples que tive na vida. Era tudo o que queríamos que um álbum fosse. Quando ouço aquele disco, sinceramente acredito se tratar do meu favorito do Foo Fighters em razão de todas aquelas coisas: todas as músicas me davam a mesma sensação. É um álbum tranquilo, honesto, orgânico e real, e foi uma experiência muito boa para todos nós. Foi absolutamente maravilhoso.”

O Foo Fighters fez um documentário curto a respeito do processo de produção do álbum *There Is Nothing Left to Lose*. Há uma cena brilhante no filme na qual Grohl, segurando uma garrafa de uísque, finge estar bêbado e repreende um dos engenheiros de som a respeito do som das gravações.

“Não queira me ensinar a fazer um disco”, o cantor diz. “Eu era do Nirvana! Eu era a maior banda de rock ‘n’ roll dos anos 1990! Nós mudamos a história do rock!”

Ironicamente, a inspiração por trás do álbum *There Is Nothing Left to Lose* veio não do punk rock que havia alimentado a ira de mudança do Nirvana, mas, principalmente, dos sucessos das rádio AM que Grohl, Mendel e Hawkins ouviam nos sons dos carros dos pais nos anos 1970 — a música de Fleetwood Mac, The Eagles, Wings e Peter Frampton, de modo irônico, a música contra a qual os punks gostavam tanto de se revoltar. Aquele era um gesto de punk rock em si, e Grohl não se arrependeu.

“Por ter crescido naquele cenário punk, tenho me inspirado em muitas pessoas, em muitas bandas diferentes e em muitas experiências diferentes”, ele me disse em 2009, “mas uma das coisas que me recuso a assumir é a culpa que a maioria das pessoas sente naquele cenário, a culpa musical”.

“Eu penso nisso às vezes. Penso nos motivos pelos quais me apaixonei pelo punk rock quando tinha doze ou treze anos: era por causa da música — o som que aquelas pessoas estavam fazendo era tão poderoso que me guiava e mudou totalmente minha vida. Eu nem precisava saber quais eram as suas intenções, apenas adorava a sensação que tinha quando ouvia o Bad Brains ou o AC/DC, era a mesma energia. Mas juntamente com aquele passado ou base do punk rock, vem a culpa obrigatória. Acho que quando você expressa as suas intenções claramente desde o começo, fica difícil negar isso se for por outro caminho.”

“Pessoalmente, acho que nunca me movi em outra direção. Eu entrei no Freak Baby porque queria tocar, e nós nos transformamos no Mission Impossible porque se eu tocasse bateria, seria melhor do que o Freak Baby. Entrei no Dain Bramage porque queria tocar mais. Entrei no Scream porque eles eram maravilhosos. Entrei no Nirvana por causa do *Bleach* e porque não havia mais o Scream. Mas a culpa que muitas pessoas desse cenário ainda sentem, a culpa musical, faz algum sentido? Claro que não! Eu tenho que poder fazer o que eu quero, porra!”

“Assim, a única coisa daquela experiência toda que me parte o coração é que aquela culpa musical impedia as pessoas de fazer algumas das coisas que elas poderiam ter feito. Eu compreendo, por exemplo, os limites políticos que a cena do punk rock tinha, mas para mim essa nunca foi a ideia; talvez tenha sido o fato de ser de Virginia, e não de Washington DC,

mas minha motivação era muito mais musical do que qualquer outra coisa. E eu tenho a sensação de que nossa banda sempre se manteve firme a esse ideal, só para que fizéssemos o que nos satisfazia musicalmente. Se parecer certo e se for instintivo ao mesmo tempo, então devemos fazer isso e não permitir que nada nos impeça. Porque essa culpa, essa culpa desgraçada, foi o que matou Kurt.”

Ainda que seu som possa ter raízes no passado, essencialmente, *There Is Nothing Left to Lose* é um disco a respeito de novos começos — novos relacionamentos, novas ambições, novos sonhos. Dave Grohl, certa vez, descreveu a inspiração por trás do primeiro single do álbum, a intensa “Learn to Fly”, como sendo guiada pela “busca por algo real, algo que vai fazer você se sentir vivo”; essa atitude ecoa pelas onze faixas. No disco mais orgânico e unificado do Foo Fighters, só há uma música — a animada “Stacked Actors”, de abertura — com base na ira e na desilusão; em algum outro momento, há canções de esperança e satisfação, amor e aspiração, tornando *There Is Nothing Left to Lose* o álbum mais romântico e acessível do arsenal do Foo Fighters.

Em termos de tom, então, “Stacked Actors” pode ser uma canção para tirar o foco, mas é uma introdução assustadoramente eficiente para o disco. Com um *riff* pesado e ultradistorcido, ela ataca mentiras, falsidade e gente pretensiosa (“*Line up all the bastards, all I want is the truth*”/“Enfileirem-se, mentirosos, só quero a verdade”) em uma letra que o autor admitiu ter sido inspirada em seu relacionamento complicado com Courtney Love, mas mais preocupada com a natureza vã da fama e das celebridades em Hollywood.

“Nada é sagrado aqui”, disse ele na época. “A música é algo real e bonito, e é sagrada, mas está sendo arrastada para a lama neste momento. Tudo aqui em Hollywood que diz respeito à fama, à beleza e à glorificação da celebridade apenas me faz querer enlouquecer e matar todo mundo.”

Totalmente oposta à raiva de Grohl no começo do álbum, a brilhante “Aurora” é a canção mais bela e tocante em *There Is Nothing Left to Lose*. Seu nome é o mesmo da rua que levava do centro de Seattle à casa que ele dividia com a esposa, em Shoreline, Washington — uma rua repleta de centros comerciais, lojas de armas, de itens usados e de artigos pornográficos —, e é uma canção que mostra a capacidade de Grohl de ver mágica e surpresa nos ambientes mais mundanos. Seu autor posteriormente

diria que ela era “provavelmente a melhor música que já escrevi”. No resto do álbum, Grohl estendeu o som *country-blues* que explorou na trilha de *Touch* com a nasalada “Ain’t It the Life”. “Breakout” aborda de modo simpático um relacionamento problemático e “M.I.A.” é um pedido delicado por espaço e solidão de um homem que passou a maior parte da vida sob os olhos do público.

Com o álbum lançado, no fim do verão, Grohl e seus colegas de banda retornaram a Los Angeles para abrir os testes para um novo guitarrista. No começo, eles ficaram desanimados com a pouca capacidade demonstrada pelos músicos: um dos desafortunados sequer conseguiu tirar a guitarra do estojo, sendo delicadamente levado para fora. Por fim, eles estavam abandonando a esperança de encontrar um candidato adequado. Foi aí que Chris Shiflett entrou na sala.

Nascido em 6 de maio de 1971, em Santa Barbara, Califórnia, Christopher Aubrey Shiflett pegou uma guitarra pela primeira vez quando tinha onze anos; aos catorze, sua primeira banda, de nome bonitinho, Lost Kittenz, já tocava em festas de garagem e de quintal na cidade litorânea de famílias abastadas. Fã do Kiss, Dio e de bandas de rock ‘n’ roll pesado que passavam pela Sunset Strip, na metade da adolescência, Shiflett descobriu o punk rock; uma de suas primeiras bandas, a Rat Patrol, apoiou o Scream em Santa Barbara. O guitarrista realizou seu primeiro show “a sério” em circunstâncias muito felizes: ele estava trabalhando no escritório de San Francisco da Fat Wreck Chords, a gravadora de punk rock de propriedade do líder do NOFX, Fat Mike, quando soube que o guitarrista Ed Gregor, do No Use for a Name, uma das bandas mais famosas da gravadora, tinha deixado a banda; um teste barulhento mais tarde e Shiflett se tornou um punk rocker profissional. Quatro anos depois, ele ouviu um boato parecido a respeito do Foo Fighters.

“Eu era muito fã do Foo Fighters”, afirma Shiflett. “Meu amigo tinha uma fita do primeiro álbum muito antes de ser lançado, e eu adorei. Quando o segundo disco foi lançado, eu já era ainda mais fã da banda. De todas as grandes bandas daquela época, eles eram, de longe, os meus favoritos. No verão de 1999, o No Use for a Name havia acabado de gravar um novo disco e nós estávamos nos preparando para sair em turnê, quando fiquei sabendo, por intermédio de um amigo, que o Foo Fighters estava à procura de um guitarrista. Eu disse: ‘Cara, você *precisa* conseguir um teste

para mim'. Ele conhecia alguém que trabalhava na empresa de advocacia deles e conseguiu um teste. Então eu sentei em meu quarto e toquei junto com as músicas daqueles primeiros dois discos por uma semana.”

Uma semana depois do primeiro teste, Shiflett recebeu um telefonema de Dave Grohl convidando-o para ir a Los Angeles para uma segunda avaliação. Naquela noite, ele se uniu à banda no hotel Sunset Marquis para beber até de madrugada. No dia seguinte, recebeu mais um telefonema de Grohl, que estava de ressaca.

“Diga adeus aos seus amigos”, disse o líder do Foo Fighters. “Você vai sair conosco em turnê.”

Com os shows do Foo Fighters na Austrália, no Canadá e nos Estados Unidos, Shiflett havia reunido milhagem suficiente antes mesmo de *There Is Nothing Left to Lose* ir para o mercado. Lançado no dia 2 de novembro de 1999, o álbum estreou no Top Ten tanto no Reino Unido quanto nos Estados Unidos e no Top Five na Austrália e no Canadá. Mas nem todo mundo gostou da atmosfera feliz da banda. “O artista que antes era conhecido como o Ringo Grunge continua preso no meio da mediocridade do grunge genérico”, disse a *NME*. A *Kerrang!* foi mais gentil: “Grohl parece ter descoberto seu ponto mais forte — dedilhar em vez de arrebentar as cordas”. Encaixando-se no meio dos dois, a *Rolling Stone* apenas comentou: “*There Is Nothing Left to Lose* é diferenciado por sua sinceridade punk de guitarra-baixo-bateria. Em quase todos os aspectos, é um esforço mais modesto do que seu antecessor”.

Mas de todas as palavras dedicadas a medir a qualidade do último disco da banda, o texto mais importante a respeito de *There Is Nothing Left to Lose* não apareceu em uma revista, nem jornal, mas foi tatuado no pescoço do líder inspirador do Foo Fighters. Escolhido para ser a capa do álbum, a logo simples “FF”, tatuado pelo londrino Lal Hardy, foi a maneira sutil que Dave encontrou de mostrar que apesar de todo o tumulto e de toda a tensão dos últimos anos, a banda estava ali para ficar. Ele não sabia que os anos mais desafiadores do Foo Fighters ainda estavam por vir.

DISENCHANTED LULLABY

*QUANDO TAYLOR TEVE OVERDOSE, PENSEI, PELA PRIMEIRA VEZ
NA VIDA, EM PARAR DE FAZER MÚSICA. PORQUE CHEGOU AO
PONTO DE EU ME QUESTIONAR SE A MÚSICA ERA SINÔNIMO DE
MORTE. ACREDITA? PORQUE ESTOU NESSA POR CAUSA DA
MÚSICA, MAS NÃO QUERO CONTINUAR SE TODO MUNDO VAI
MORRER...*

DAVE GROHL

Na noite do 32º aniversário de Dave Grohl, o Foo Fighters encerrou a turnê de catorze meses do *There Is Nothing Left to Lose* diante de duzentos mil fãs no festival Rock in Rio, no Rio de Janeiro. Quando soprou a única vela de seu bolo de aniversário, presente de sua nova namorada, a ex-baixista do Hole/Smashing Pumpkins, Melissa Auf der Maur, de vinte e oito anos, Grohl tinha todos os motivos para acreditar que o ano de 2001 seria um bom ano, tanto pessoal quanto pessoalmente. John Silva já estava com a agenda dos doze meses seguintes cuidadosamente feita. A primeira metade do novo ano de Grohl seria dedicada à composição e à gravação do quarto disco do Foo Fighters; os meses de verão seriam o momento de a banda sair pela Europa, para os já tradicionais shows de festival; e a última parte de 2001 seria marcada pelo retorno do quarteto aos estádios do mundo todo mais uma vez. Para os padrões de *workaholic* de Grohl, não era o itinerário mais difícil.

Depois de abraçar a namorada e agradecer à plateia com um sincero “Obrigado!”, o aniversariante retomou a *set list* do Foo Fighters com a adequada “Next Year”.

“*Into the sun we climb*”, ele cantou. “*Climbing our wings will burn bright. Everyone strapped in tight, we’ll ride it out. I’ll be coming home next year.*” Na época, Grohl não poderia imaginar como aquelas frases se revelariam proféticas.

Depois de um tempo com os amigos e familiares, e depois de uma ida da banda ao Los Angeles’ Staples Center, no dia 21 de fevereiro, para participar do Grammy Awards por *There Is Nothing Left to Lose* (Melhor Álbum de Rock) e “Learn to Fly” (Melhor Vídeo), o Foo Fighters se reuniu sem pressa no começo de março, na casa de Taylor Hawkins, em um bairro residencial de Los Angeles chamado Topanga Canyon, para começar a gravar demos que eles esperavam que formariam a base para o quarto álbum ainda sem título.

Apesar da conhecida aversão de Grohl a Los Angeles, e especialmente a Hollywood, a casa de Hawkins oferecia um ambiente muito diferente do

agito e da maluquice de Los Angeles. Conhecido como o local mais boêmio de Los Angeles, Topanga Canyon havia, no passado, oferecido inspiração para o álbum de Neil Young, *After the Gold Rush*, de 1970, e também para *Ladies of the Canyon*, de Joni Mitchell, lançado naquele mesmo ano; uma geração no bairro ainda estava oferecendo abrigo e diversão para muitos artistas e músicos do sul da Califórnia. A casa de Hawkins, uma propriedade de três quartos que ele dividia com dois cães, Bud e Pharia, dava vista para o brilhante Oceano Pacífico e para o cânion. Como seu dono, a casa tinha uma atmosfera tranquila e relaxada: os visitantes eram convidados a nadar na piscina, pular em uma cama elástica no jardim ou simplesmente se deitar em uma rede presa entre duas árvores para observar a linda paisagem. Inspirado pela decisão de Dave Grohl de instalar um estúdio de gravação de vinte e quatro faixas em sua casa em Alexandria, Hawkins havia realizado esse desejo, montando algo parecido em sua garagem. Naquele espaço, chamado de “Pussy Whipped Studios” (“Estúdio das Xoxotas”) pelo baterista, o ambiente de trabalho era tomado pela “vibe”, pela atmosfera e também pelas notas e melodias.

“Este lugar é como se fosse o nosso acampamento”, Grohl disse ao escritor Joshua Sindell, residente de Los Angeles, para um registro do estúdio na revista *Kerrang!*. “A ideia de construir um estúdio em casa é apenas para estarmos no controle de tudo. Nunca mais vou trabalhar de outro jeito. Não há outro jeito. Não há relógio na parede, é a sua casa, o que também significa que você pode decidir quem vai entrar no estúdio e quem não vai.”

Longe das limitações do estúdio de gravação profissional, e também dos custos consideráveis de se fazer música em lugares assim, o Foo Fighters gravou seu novo material em um local tranquilo.

Conforme os dias de 2001 foram ficando mais quentes e mais compridos, Grohl, Hawkins, Mendel e Shiflett se comprometeram a gravar versões rudimentares de quinze canções que esperavam que fossem entrar no álbum. Entre os títulos, estavam “Tom Petty”, “Knucklehead”, “Spooky Tune”, “Full Mount”, “Lonely as You” e a divertida “Tears for Beers”. Em comparação com a *vibe* relaxada de rádio FM da gravação anterior, os primeiros relatórios das sessões prometiam um novo álbum com muita energia e animação. “Muitas das coisas que temos escrito agora têm sido

escritas com tudo [virado no] máximo”, explicou Grohl, incorporando o espírito de Nigel Tufnel, do Spinal Tap.

Seguindo a mesma linha, Grohl se divertia em mostrar às pessoas que iam à casa de Hawkins as gravações que ele havia feito com o ator/comediante de Hollywood Jack Black para o irônico projeto Tenacious D. Ele também mostrava um pouco de gravações mais pesadas que ele próprio havia feito para um projeto que ficaria conhecido como *Probot*. Mas, segundo ele, sua prioridade era o Foo Fighters e uma série de músicas que ele considerava as mais fortes que havia gravado, até então, em sua carreira.

“Há canções malucas, rápidas demais, altas, e uma parte delas é até bem baixa, mas também tem uma melodia ótima”, revelou ele. “Taylor me disse que esse material novo é o tipo de música que ele sempre quis tocar em uma banda. Eu estava conversando com o Taylor sobre como eu acho uma boa ideia que não tenhamos pressa nesse disco”, acrescentou ele. “Mas estamos em uma correria. Está vindo muito rápido e estamos bem satisfeitos.”

Analisando o passado, essa frase talvez devesse ficar na categoria “últimas palavras famosas”.

O verão de 2001 deu ao Foo Fighters a oportunidade de abrir as asas e se preparar para o circuito de festivais europeus. Com a estrela subindo, o quarteto foi para a Alemanha para fazer uma apresentação em uma sexta-feira à noite, com quinze canções, no Bizarre Festival, em Weeze, Alemanha, no dia 17 de agosto. No dia 18 de agosto, a banda apresentou onze canções para mais de cinquenta mil pessoas reunidas no Weston Park, em Staffordshire, e de novo, no dia seguinte, para diversas pessoas conhecidas reunidas no Hylands Park de Chelmsford. Nos dias seguintes, o quarteto teve apresentação marcada no festival de hard rock Ilha do Ermal, em Portugal, além de no ambiente mais íntimo do London’s Forum, em Kentish Town e Edinburgh Corn Exchange. O feriado de trabalho no Velho Continente estava marcado para terminar na bela propriedade do Slane Castle, perto de Dublin, no dia 1º de setembro, com uma apresentação no começo da noite aquecendo uma plateia de oitenta mil pessoas para a chegada dos ídolos da região, o U2. Porém, uma mudança repentina e chocante das coisas fez com que o Foo Fighters não cumprisse os últimos compromissos da turnê daquele verão.

Depois da participação deles em Chelmsford, no V Festival, o quarteto percorreu uma distância curta para Londres, onde tinham reserva no estiloso Royal Garden Hotel, perto da Kensington High Street, no lado oeste da cidade. Os detalhes exatos do que ocorreu nas primeiras horas de 20 de agosto ainda não são totalmente claros, mas o que se sabe é que antes da viagem de ônibus da manhã, Dave Grohl foi informado de que o baterista da banda havia sofrido uma overdose e tinha sido levado às pressas para o Wellington Hospital, em St. John's Wood, a nordeste de Londres. No documentário de 2011 do Foo Fighters, *Back and Forth*, Chris Shiflett se refere à hospitalização de Hawkins como tendo sido o resultado de uma overdose de heroína, apesar de isso sempre ter sido muito negado pelo próprio Hawkins. De qualquer modo, no verão de 2001, a seriedade do que havia ocorrido ainda era mantida escondida do público. Um comunicado à imprensa foi curto e grosso. “O baterista do Foo Fighters, Taylor Hawkins, foi internado ontem [segunda-feira] após, aparentemente, ter exagerado nas comemorações ocorridas após o festival V2001, em Chelmsford, Reino Unido”, era a mensagem. “O quadro de Hawkins é estável. Os compromissos do Foo Fighters no Reino Unido e na Europa, incluindo o festival Ilha do Ermal, em Portugal, e uma apresentação de apoio ao U2 no Slane Castle, em Dublin, foram cancelados.”

Quando Dave Grohl ficou mais calmo para poder falar sobre o incidente, ele revelou que Hawkins entrou em um coma que durou cerca de “dez ou doze dias, talvez”. Hawkins acreditou ter perdido a consciência por dois dias. Mas o certo é que nos dias seguintes ao ocorrido, que os membros da banda chamaram de “pequeno cochilo do Taylor”, a vida do baterista correu grande risco.

Ao conversar comigo em 2009, Grohl descreveu o incidente do amigo em Londres como um fato que “mudou tudo”. “Quando Taylor teve overdose, pensei, pela primeira vez na vida, em parar de fazer música. Porque chegou ao ponto de eu me questionar se a música era sinônimo de morte. *Acredita?* Porque estou nessa por causa da música, mas não quero continuar se todo mundo vai morrer. Não parecia valer a pena. Eu saía do hospital e ia para o hotel todas as noites conversando com Deus, em voz alta, enquanto caminhava. Não sou uma pessoa religiosa, mas estava maluco. Sentia muito medo, desilusão e confusão. ‘Como aquilo podia ter acontecido?’. Não era justo, simplesmente não era justo.”

“Quando aquilo aconteceu ao Taylor, eu disse a todos que não queria nem ouvir o nome Foo Fighters por um tempo, até *eu* estar pronto para dizê-lo de novo. E graças a Deus o Taylor sobreviveu. Então, quando o levamos de volta aos Estados Unidos, o mais importante a partir daquele momento era garantir que todos estivessem saudáveis e felizes. Dane-se a banda, dane-se o Foo Fighters. E ainda hoje é assim. Eu amo tudo o que faço, mas o mais importante, para mim, é que as pessoas vivam felizes para sempre. Então, nós conversamos: ‘Quando você estiver pronto, Taylor, é só dizer e poderemos voltar a trabalhar’.”

Ao falar pela primeira vez publicamente a respeito do ocorrido na primavera de 2002, Taylor Hawkins negou que o problema ocorrido no hotel em Londres fosse devido ao uso exagerado de cocaína ou heroína; na verdade, o motivo teria sido seu vício em analgésicos. Ao ser pressionado a revelar que tipo de analgésicos, o baterista foi grosseiro com o entrevistador, respondendo: “Só malditos analgésicos, beleza?”.

“Não interessa quais eram”, insistiu ele. “Só importa o fato de que eu tive um problema com eles. Foi uma situação que havia fugido do meu controle. E pronto. No último verão, tomei muitos deles e entrei em coma por dois dias. Foi muito sério. Passei por uma desintoxicação e estou limpo. Agora é passado. Já acabou e superei o ocorrido. Fim de papo.”

“Pode acreditar que não sinto orgulho do que aconteceu”, disse ele. “Não quero comemorar e não quero ficar falando sobre isso. Estou contente por esclarecer o que aconteceu, mas é isso. Termina aqui. Foi um clichê. Membro de uma banda de rock — o baterista de uma banda de rock, ainda por cima — usa muita droga, fica mal, tem de fazer reabilitação. Se você parar para pensar, é muito vergonhoso. É óbvio demais.”

Ao conversar comigo em 2009, cerca de oito anos depois do ocorrido, Taylor Hawkins disse a respeito daquela manhã de agosto: “Foi um período muito difícil para mim. Foi quando precisei decidir se queria ser um moleque para o resto da vida ou se queria crescer e ser um homem, e teria de abandonar as... [pausa]. Havia muitas coisas acontecendo em minha vida pessoal na época e meio que culminou com aquilo. O Dave estava ali, todo mundo estava presente e todo mundo fala, sabe? Foi difícil para eles. Mas foi mais difícil para mim do que para qualquer outra pessoa... foi o fim da minha juventude, levei um tombo. E espero ter crescido muito desde então”.

Depois de retornarem do Reino Unido, Dave Grohl, Nate Mendel e Chris Shiflett deram tempo e espaço ao colega de banda para que ele pelo menos começasse a resolver os problemas mentais e médicos. Quando o verão deu espaço ao outono, todos sentiram que já estava na hora de começarem a trabalhar no quarto álbum do Foo Fighters. No outono, o grupo estava reunido no estúdio do porão de Grohl em Alexandria, gravando novos materiais mais uma vez. Analisando o passado, tanto Grohl quanto Hawkins agora reconhecem que o desejo de ver as coisas voltarem ao normal — como se estabelecer uma rotina de trabalho fosse o necessário para deixar de lado os acontecimentos desagradáveis daquele verão — foi uma decisão precipitada. Foi um erro do qual eles puderam se arrepender lentamente.

“Sinceramente, o fato é que começamos a trabalhar cedo demais no disco”, admite Grohl. “Não estávamos prontos ainda. Retomamos antes de estar prontos, antes de o Taylor estar pronto, antes de as músicas estarem prontas: nós nos sentimos obrigados, de certa maneira. Essa é a diferença entre o primeiro e o quarto discos. De certo modo, os dois foram feitos pelo mesmo motivo — no primeiro disco, inconscientemente —, mas o quarto foi uma tentativa consciente de curar a banda. E não deu certo. Teve o efeito oposto.”

“Simplesmente não estávamos prontos”, concorda Hawkins. “Estávamos praticamente nos forçando a fazer o disco. E não foi o mais certo. Acho que eu só queria me manter ocupado. Não estava muito à vontade com meu novo estilo, então não conhecia nada além de: ‘Eu deveria estar trabalhando’. Mas, analisando as coisas agora, eu poderia ter esperado mais uns três ou quatro meses para colocar a cabeça em ordem.”

Talvez se prendendo à máxima de que a criatividade depende de 90% de suor e apenas 10% de inspiração, o Foo Fighters tenha se esforçado a trabalhar. Dentro da casa de Grohl, na Nicholson Lane, com o produtor Adam Kaspar e o engenheiro de gravação Nick Raskulinecz, durante novembro e grande parte de dezembro de 2001, os músicos se esforçaram para reavivar sua criatividade e lutaram para reaver o senso de união e criatividade que havia guiado as sessões anteriores no Studio 606. Todos os dias, Grohl levava para o estúdio a estrutura de uma música — ele tinha vinte rascunhos, aproximadamente, e esperava que eles servissem como base sobre a qual seus colegas pudessem formar uma composição completa

— e, ao final de cada dia, essas ideias não levavam a lugar algum. Conforme o tempo foi passando, a estagnação se estabeleceu.

Quando o Natal de 2001 passou e 2002 chegou, o plano da banda de gravar o quarto álbum em um ambiente caseiro e orgânico, em Virginia, não tinha dado certo. A banda resolveu passar a sede de suas operações de novo para a Costa Oeste, para o Conway Studios, um local moderno estabelecido nos jardins tropicais da Melrose Avenue em West Hollywood. Conway já havia recebido bandas como Soundgarden, Beck, Fleetwood Mac e U2, sendo considerado um dos estúdios mais luxuosos e caros na cidade, longe do estabelecimento modesto de Grohl no 606. Porém, ao mudar de lugar, a situação do Foo Fighters também mudou: de ruim para péssima.

“Não estávamos conseguindo realizar nada”, Grohl me disse. “As músicas não tinham vida, eram apenas versões copiadas das músicas que elas deveriam ser. É difícil explicar. E então alguém vinha, gravava meia faixa e dizia: ‘Certo, preciso ir ao acupunturista, volto mais tarde’; enquanto isso estávamos pagando quatro mil dólares por dia naquele estúdio...”

Como se as coisas já não estivessem difíceis ou desanimadoras para os músicos, de repente surgiu, no cenário, a banda Queens of the Stone Age, uma banda que estava tendo um pouco de dificuldade no estúdio em 2001. Formada das cinzas dos monstros do Kyuss, banda psicodélica e cult de Palm Desert, e comandada pelo guitarrista dessa banda, Josh Homme — um homem cuja tranquilidade deu a ele o apelido de “The Ginger Elvis” (“Elvis ruivo”) —, e seu inconstante parceiro Nick Oliveri, em 2000, a banda já tinha dois álbuns estelares: o de estreia autointitulado, de 1998, e o *Rated R*, lançado dois anos depois. Durante a primeira parte dos anos 2000, era difícil dizer o nome de uma banda de rock mais aclamada pela crítica ou mais criativamente vibrante.

“Passamos muito tempo com o Queens of the Stone Age em turnê em 2000”, afirma Grohl, “e em vez de colocarem ‘Queens of the Stone Age’ na porta do camarim que usávamos, colocávamos ‘Escolhido da Crítica’, porque eles eram a banda mais bacana do mundo. Para dizer a verdade, nós pensávamos a mesma coisa.

“Conheci o Josh em 1992, em um show no Off Ramp, em Seattle, enquanto o Kyuss viajava em turnê com a banda do Pete Stahl, Wool, e a

banda The Obsessed. Foi a primeira vez que vi o Kyuss e fiquei surpreso: eles eram maravilhosos. Eles se pareciam conosco, como caras que tinham crescido em bairros residenciais ouvindo discos de rock ‘n’ roll, cometendo delitos e usando drogas, apenas pequenos vândalos do meio do nada.

“Então, em 2000, enquanto viajávamos com o Queens of the Stone Age, alguém me perguntou qual era o meu maior arrependimento do ano 2000 e eu disse que tinha sido o fato de não terem me convidado para tocar no disco *Rated R* do Queens of the Stone Age. Então Josh disse: ‘Cara, se quer vir tocar algumas canções nesse disco novo, por que não vem?’. Então gravamos algumas canções — uma primeira versão de ‘Little Sister’ e a música ‘...Millionaire’, a primeira canção do disco — e depois eu saí. Aí o Taylor acabou indo para o hospital, nós voltamos e Josh ligou e perguntou: ‘E aí, cara, o que você está fazendo?’. Eu estava na estrada, na Costa do Pacífico, indo para a praia. Respondi: ‘Estou indo para a praia’. Ele disse: ‘Cara, as coisas não estão dando certo com o nosso baterista. Quer tocar em nosso disco?’. Falei: ‘Claro que sim. Estarei aí às oito’. Fiz o retorno e voltei diretamente para o estúdio, um estúdio que era de propriedade do produtor Eric Valentine, em Hollywood. Gravamos a bateria para o disco *Songs for the Deaf* dentro de dez dias, talvez duas semanas.”

“Então disse a eles que os ajudaria a encontrar um novo baterista. Falei: ‘E o Brandt Bjork [ex-baterista do Kyuss]? Vamos chamar o Brandt, cara! Caramba, isso seria maravilhoso, vocês três juntos de novo! Seria inacreditável’. Então, telefonei para o Brandt e disse: ‘Cara, você ficou sabendo?’. E ele: ‘Sim, fiquei sabendo, mas...’. Não me lembro de como foi a conversa, mas ele não estava a fim. Havia também outro baterista, o Michael Lee [ex-músico do Page & Plant]. Falei: ‘Josh, tem também o Michael Lee, Você vai ficar maluco, ele é perfeito, inacreditável, vou telefonar para ele’. Daí telefonei para o Michael. Quando ele se interessou, pensei: ‘Meu, esse cara é o baterista mais incrível do mundo, então talvez eu devesse fazer um show com o Queens of the Stone Age antes do Michael Lee fazer’. Assim, marcamos um show no Troubadour, em Los Angeles, e começamos a ensaiar para ele.

“À noite, eu ensaiava em um quarto com o Queens e me via na melhor banda do mundo. Depois voltava para o estúdio do Foo Fighters e ficava totalmente desanimado com a ausência de intensidade. Foi quando as coisas começaram a ficar tensas no estúdio.”

Com o trabalho no quarto álbum do Foo Fighters chegando ao fim — e os custos de gravação se aproximando de um milhão de dólares depois de dois meses em Alexandria e quase três meses em Conway —, em março de 2002, o Foo Fighters convocou a imprensa mundial. Sem saber das tensões nos bastidores em Conway, a RCA, gravadora do grupo, enviou o jornalista inglês Ian Winwood para Los Angeles para escrever uma matéria de capa a respeito do álbum para os leitores da revista *Kerrang!*.

“Nem mesmo as bandas mais malucas gostam de mostrar a lavagem de roupa suja em público, pelo menos não na mesma hora em que está acontecendo”, afirma Winwood, lembrando a experiência de quase uma década antes. “Também existe uma tendência entre os jornalistas — especialmente os menos experientes, que era o meu caso na época — de querer pensar o melhor de uma determinada situação, principalmente com uma banda tão querida como o Foo Fighters. Então, à primeira vista, parecia que estava tudo bem no Conway Studios. Dave estava comandando as coisas, fazendo piadas e contando a todos que havia gastado muitos milhares de dólares em uma BMW M5. Ele também tocou diversas músicas novas pelos alto-falantes na sala de equipamentos do estúdio. Pensando na situação, e sabendo o que agora sei a respeito do que aconteceu na época, me parece muito óbvio que havia sinais de que tudo não estava bem, sinais que eu deveria ter visto.”

“Eu me lembro de estar com Taylor Hawkins em uma das salas, e ele me perguntou o que eu achava das músicas que tinha acabado de ouvir. É sempre difícil ouvir músicas novas diante das pessoas que as escreveram e gravaram — mesmo que tenha gostado muito do material, você fica parecendo um puxa-saco quando tenta encontrar uma maneira de dizer isso —, mas a verdade é que as músicas do Foo Fighters que eu ouvira não me impressionaram nem um pouco, então fiquei mais preocupado em dar as respostas com termos diplomáticos sem me trair ou sem dizer a verdade escancarada. Parece óbvio agora que se eu tivesse prestado atenção ao que me perguntaram, teria percebido que o motivo para o Taylor estar perguntando o que eu achava das músicas era porque o próprio Taylor não tinha certeza do que pensar. Ninguém na banda tinha.”

Mas Winwood não fazia ideia. Enquanto Grohl e Hawkins posavam no pequeno jardim do Conway, fazendo caretas para o fotógrafo Tony Wooliscroft, não demonstraram nem um indício da discussão que havia

ocorrido longe dos ouvidos curiosos momentos antes, uma discussão que havia levado o Foo Fighters a pensar na possibilidade de se desfazer.

“Eu me lembro de ter brigado na sala de controle e as pessoas da *Kerrang!* estavam do lado de fora”, relembra Grohl. “Não chegou nem a ser uma briga, apenas pessoas fazendo comentários aqui e ali. E eu disse: ‘Beleza, vocês querem que eu vá dizer àquelas pessoas que vamos nos separar agora, porra? Porque vou fazer isso. Podemos nos separar, se vocês quiserem’. Então todo mundo meio que ficou em silêncio. Fizemos a sessão de fotos e as coisas que tínhamos de fazer e depois fiz o show com o Queens of the Stone Age.”

Em todos os aspectos, a estreia ao vivo de Dave Grohl com o Queens of the Stone Age foi uma noite mágica: a *Kerrang!*, posteriormente, descreveu tudo como “um show clássico, único, uma daquelas raras noites que parecem durar para sempre e ainda assim terminam cedo demais”. Tida como “Uma noite de comunhão e amizade”, aconteceu no dia 7 de março de 2002, no clube Troubadour, no número 9801 da Melrose Avenue, em Los Angeles. Foi o primeiro show ao vivo de Dave Grohl atrás da bateria desde o show do Nirvana na Alemanha, em 1º de março de 1994. A escolha do lugar também tinha um motivo. Desde sua abertura, em 1957, o Troubadour tem sido o lugar das primeiras apresentações de artistas como Elton John, Fleetwood Mac e Tom Waits; foi ali também que o cenário “hair metal”, que ficou famoso graças ao Mötley Crüe e ao Guns N’ Roses nos anos 1980, nasceu. Com as paredes escuras e o interior claustrofóbico, o local poderia ser descrito como um banheiro, mas um banheiro com centenas de assinaturas famosas nas paredes.

Dave Grohl viu muitos amigos chegarem ao clube lendário de Los Angeles na noite de 7 de março. Mas um camarada importante não estava ali: o homem ao lado de quem Dave Grohl ficara no hospital, por muitos dias, no verão anterior.

“Foi a primeira vez que toquei bateria em um show desde a época do Nirvana”, afirma Grohl. “Foi muito importante para mim, já fazia muito tempo. Havia pessoas na plateia que eu conhecia havia cinco ou seis anos, amigos íntimos que nunca tinham me visto tocar bateria antes. Era uma parte de mim que eu não revisitava havia muito tempo. E a única pessoa que não estava ali era Taylor. E isso me magoou muito. Foi como não ter a presença dele no meu casamento, ou algo do tipo.”

“Eu consigo entender por que ele ficou triste”, admite Taylor Hawkins. “O mais engraçado é que Dave e eu nunca discutimos isso, mas acho que podemos discutir agora. Agora que já mudamos de rumo e fizemos outras coisas, não importa, mas na época, era a primeira vez que um de nós tinha partido para fazer outra coisa e a banda não estava muito bem. Para mim, ver o Dave tocar com o Queens seria quase como ver uma namorada transar com outro cara. Eu sei que ele não estava tentando me magoar, só estava fazendo o que queria fazer e divertindo-se com isso, mas acho que se ele pensasse bem sobre o que estava acontecendo com a banda, ele teria entendido que tocar com outra banda enquanto nosso grupo estava se desfazendo me machucaria.”

“Foi uma época difícil; eu não estava interessado em ver Dave tocar com outra banda sabendo que a nossa própria banda podia terminar. Ele nunca me disse nada sobre isso, na verdade, mas eu entendo. Por um lado, eu estava feliz por ele, como amigo — como amigo, sempre fico feliz quando o Dave toca com outra pessoa e diverte-se exercitando os músculos musicais —, mas, em relação à banda, em relação à nossa pequena família, fiquei triste. Eu não fiquei supercontente em saber que o Dave estava crescendo com o Queens of the Stone Age, porque, para mim, sinalizava o fim da nossa banda.”

“Eu e o Dave nos damos muito bem”, Hawkins me disse, certa vez, “mas não nos damos perfeitamente bem, entende? Porque é como se fôssemos irmãos. Ele, mais do que ninguém, consegue me magoar. Não estou falando apenas da música; ele sabe como me humilhar quando quer. E eu sei como deixá-lo irritado também. Conheço seus pontos fortes e fracos. E isso pode ser complicado para nós. Ele não gosta que pessoas demais saibam coisas demais sobre ele”.

Com a comunicação dentro da banda muito ruim, no dia 24 de abril, Grohl voltou para o Troubadour para um segundo show com Homme e Oliveri. Dessa vez acompanhados pelo guitarrista Jeordie White, do A Perfect Circle (antigamente conhecido como o parceiro de Marilyn Manson, Twiggy Ramirez), o trio subiu ao palco como membros da banda paralela de Oliveri, Mondo Generator. Aquela foi uma noite memorável, uma apresentação que me considero sortudo por ter visto. Oficialmente, a banda de Oliveri estava tocando como apoio aos punks do Amen, mas a

verdade é que cerca de oitenta por cento do público pagante saiu do local assim que a Mondo Generator terminou a apresentação.

Para Grohl, a camaradagem, a espontaneidade e a natureza levemente solta da apresentação colocou o mal atual de sua banda em perspectiva — até demais, como Spinal Tap disse, certa vez. Foi nesse momento que ele decidiu que as circunstâncias desesperadoras nas quais a banda estava exigiam atitudes drásticas como uma maneira de, senão libertá-la, pelo menos conter o rumo dos acontecimentos. Por terem criado músicas que em grande parte não eram importantes, e nas quais eles certamente não acreditavam, Grohl seguiu o conselho da gravadora de jogar fora o que tinha sido gravado até então. Ao se pensar na ideia da integridade artística — ou talvez no conceito do que é ser “punk rock” —, a disposição de uma banda de começar a agir em vez de só falar para conseguir algo como um milhão de dólares é difícil de conter.

“Eu me lembro de ter recebido uma proposta de divulgação para aquele álbum; olhei para ela e pensei: ‘Espere um pouco. Eu nem gosto dessas músicas, como vou promovê-las? Como dizer a alguém que tenho orgulho de alguma coisa se não é verdade?’”, relembra o vocalista. “E, para ser honesto, a última coisa do mundo que nós queríamos era estar uns com os outros no mesmo espaço. Então pensei: ‘Que se dane, vou tocar com o Queens of the Stone Age por um tempo, e se os outros caras quiserem formar a banda de novo, então podemos pensar. Mas, neste momento, ninguém quer voltar para a banda’.”

“É bom saber que sempre temos aquele botão de emergência, que não é preciso estar nessa banda, que não temos de fazer nada do que estamos fazendo”, Grohl me disse quando a poeira abaixou. “Assumimos compromissos e cumprimos esses compromissos, mas a qualquer momento podemos simplesmente dizer: ‘Não, chega, vamos parar’. Sabemos disso, e é ótimo. Falando sério, não me sinto comprometido com ninguém além dos outros caras da banda, e se algum dia quisermos que tudo se dane, vai ser fácil desligar a chavinha. E isso estava prestes a acontecer naquele momento.”

Ao voltar sua atenção para o Queens of the Stone Age, em 2002, Dave Grohl não “mudou a chavinha” do Foo Fighters, mas apertou o botão de “Alarme”.

“A primeira coisa que pensei foi: ‘Cara, será que não vou nem fazer um disco com esses caras? É brincadeira?’”, conta Chris Shiflett. “As bandas são organizações engraçadas: as linhas de comunicação costumam ser muito ruins, mas você costuma superar isso. Mas quando soube que havíamos postergado o álbum, fiquei muito nervoso. Muito nervoso mesmo.”

Temporariamente livre da pressão de ser o líder do Foo Fighters, Dave Grohl aproveitou para trabalhar mais uma vez na sala de engrenagem de uma forte banda de rock. Para se preparar para a turnê, o baterista fez exercícios físicos; na estrada, ele bebia uísque Crowne Royale, fumava cigarros, bebia café e comia queijo como uma alternativa à lista de narcóticos aprovados pela música do QOTSA favorita dele: “Feel Good Hit of the Summer”. Cansando-se de jornalistas que sempre perguntavam a respeito do futuro de sua banda, Grohl passou a recusar a maioria dos pedidos de entrevista que foram feitos durante o tempo em que ele passou com a outra banda, e isso significava que ele estava livre para fazer algo que aparentemente não conseguira fazer por muito tempo — ter prazer com o simples ato de fazer música.

“Quando comecei a tocar bateria com o Queens, fiz estes símbolos tribais em meus braços”, ele me contou em 2009, erguendo as mangas da camiseta para exibir as tatuagens. “Na época, não pensei muito, mas acho que fiz as tatuagens porque eu estava retomando os meus braços. Existe um motivo para eu estar aqui, e não é a minha voz, é porque estes braços aprenderam a tocar bateria ouvindo os discos de punk rock e Led Zeppelin. Então, de certa maneira, é como se eu tivesse estas tatuagens como uma forma de dizer: ‘Não se esqueça do que está fazendo aqui!’.”

“Quando entrei para o Queens, acho que foi a primeira vez que me senti verdadeiramente confiante e forte em uma banda. Depois de fazer aquele show no Troubadour, saímos do palco e Mark Lanegan [que às vezes ajudava o QOTSA] disse — e essa foi uma das poucas coisas que Mark Lanegan disse para mim — ‘Olha, seria muito triste se você fizesse isso apenas uma vez’. Então minha decisão foi puramente musical e motivacional: eu estava tocando bateria na melhor banda da qual participara.”

“Tocar na Queens foi uma das maiores experiências de minha vida, sem dúvida. Se você pode dizer que foi membro da Queens of the Stone Age, é

como usar um distintivo no peito e dizer: ‘Eu sou foda!’ pelo resto da vida, porque as únicas pessoas que conseguem tocar na Queens of the Stone Age são caras fodas, e essa é a verdade.”

“Andar pelos bastidores de um festival com a Queens é como aquele momento nos filmes de faroeste no qual as portas do bar se abrem, o pianista para de tocar e todo mundo fica olhando. Josh, Lanegan, Oliveri e eu caminhávamos em linha reta e eu me sentia dentro do grupo mais bacana do mundo. Nunca tivemos um show ruim, uma apresentação era melhor do que a outra.”

“Tocar bateria na Queens era uma experiência de outro mundo — mal conversávamos sobre música, apenas fazíamos o som. Era como a foda perfeita... como foder a atriz pornô mais gostosa do mundo — algo típico das lembranças e das lendas. Essa conexão musical precisa é algo que se busca a vida inteira.”



Mas era inevitável que o mundo feliz de escapismo de Dave Grohl com a Queens of the Stone Age logo entrasse em conflito com a realidade de suas obrigações como membro do Foo Fighters, tanto com seus colegas de banda quanto com a música que eles fizeram juntos. Como um alerta piscando em uma estrada, o fim de semana de 27/28 de abril de 2002 certamente estava presente em sua mente. Essa era a data do Coachella Music & Arts Festival, em Indio, Califórnia, um evento anual. A lista de artistas daquele ano incluía The Prodigy, The Strokes, Oasis e Bjork; o Foo Fighters e o Queens of the Stone Age também estavam agendados, ainda que em dias separados.

Foi durante os ensaios para a apresentação deles no Coachella que tensões e ressentimentos não expressados no Foo Fighters explodiram.

“A banda toda entrou em ebulição”, explica Grohl. “Estávamos tentando criar uma *set list* e isso se transformou em uma briguinha mesquinha e ridícula. Pensei: ‘Beleza, acho que este, provavelmente, será o último show’. Mas eu não disse nada. Começamos a ensaiar, mas o clima estava tão ruim que o Chris disse: ‘Ei, pessoal, talvez a gente devesse pular fora disso...’ E aí a coisa explodiu.”

“Trocamos acusações e ofensas e, para ser sincero, pensei que aquele seria o último show. E seria uma boa maneira de terminar.”

“Eu estava sendo um idiota”, afirma Taylor Hawkins com sinceridade inesperada, “então, basicamente, só Dave e eu ficamos gritando. Eu sentia que o Dave estava em outro lugar na época. Tivemos uma briga enorme, mas isso deixou as coisas mais leves. Foi quando o Dave disse: ‘Eu lidero esta banda’. A discussão foi meio como: ‘Não me questione, todo mundo pode ter opinião, beleza, mas eu sou o líder, eu vou ter a palavra final, eu vou tomar as decisões e, essencialmente, escreverei as músicas’. E foi quando todo mundo disse: ‘Beleza, agora eu entendo onde cada um deve ficar, é a banda de Dave, as ideias de Dave, e se você não está gostando, tudo bem, podemos discutir, mas essa é a palavra final’. A dinâmica mudou um pouco naquele momento, mas de certa maneira, as coisas ficaram mais fáceis, as perguntas que ainda pairavam no ar sumiram. Agora sabemos quem comanda o barco. Não estou dizendo que o Dave é um controlador, porque ele não é, ele se interessa pela opinião de todos e quer que todo mundo fique feliz com que o está fazendo, mas, ao mesmo tempo, se ele tem uma opinião definida sobre algo, não há muito o que ser discutido”.

Na opinião de Dave Grohl, a apresentação do Foo Fighters no Coachella, no dia 28 de abril de 2002, salvou a sua banda, “mudou tudo”. Foi um show que o convenceu de que o Foo Fighters era uma banda forte e vital por si só, e também foi um show que convenceu Shiflett, Mendel e Hawkins de que Grohl tinha foco.

Olhando de fora, Josh Homme conseguiu ver a situação como ela era, e não pelo que parecia ser para os combatentes em pânico.

“Eu sempre soube que o Dave ia voltar para o Foo Fighters, e eu sabia que aquele era um momento clássico para nós”, ele me disse em 2009. “Eu sempre tentava dizer que os caras não precisavam se preocupar com aquilo, mas é meio impossível. Os músicos de banda, e eu digo isso de uma maneira muito abrangente, se irritam com facilidade; muitas bandas não duram e os músicos são animais imprevisíveis, então é fácil abalar a autoconfiança. Pode até ser que Dave tenha se questionado uma ou outra vez a respeito do que fazer, mas eu sabia. E o bom daquela época é que o Dave voltou mesmo e isso quer dizer que é possível ter uma amante musical. Teria sido péssimo se o Dave tivesse permanecido na Queens, porque teria eliminado e matado a ideia de que se pode fazer várias coisas.

Em um momento raro, aquilo provou que ter personalidades múltiplas não é algo ruim para alguém que faz música. Quando você sente que pode fazer qualquer coisa na música, aí você se aproxima de Deus...”



Ainda que não estivessem mais próximos de Deus, na primavera de 2002, o Foo Fighters já estaria satisfeito se estivessem mais próximos de finalizar o problemático quarto álbum. Antes de tomar a decisão de jogar fora o trabalho gravado na Virginia e no Conway Studios, Grohl havia tocado uma série de canções para o ex-guitarrista Pat Smear. A reação do músico, normalmente positivo, foi morna.

“Ele foi a única pessoa a dizer que não gostou”, relata Grohl. “Ele disse algo do tipo: ‘Não sei, não é o seu melhor’. E nós respondemos: ‘Vá se foder! Do que está falando?’ Mas ele tinha razão. E então, é claro que jogamos tudo no lixo e começamos tudo de novo.”

Na verdade, Pat Smear não era o único com reservas a respeito do material. Em seu papel como engenheiro do projeto, Nick Raskulinecz acreditava que não lhe cabia o direito de falar algo sobre suas preocupações acerca da qualidade da música que o Foo Fighters estava gravando, mas ele estava preocupado, sim. Por fim, incentivado por Grohl, sua opinião sincera foi expressada.

“Eu sabia que não estava tão bom quanto poderia estar”, afirma Raskulinecz, “mas não era o produtor, então não era meu papel fazer comentários daquele tipo. Meu trabalho era fazer com que as músicas tivessem um som bacana. Mas Dave me encostou na parede, certo dia, e perguntou se eu achava que as músicas estavam boas e eu disse: ‘Não, acho que elas poderiam estar melhor...’ E então ele me perguntou se eu poderia produzir o disco, voltamos para Virginia e fizemos o álbum inteiro em duas semanas”.

“Demoramos cerca de quatro meses para fazer aquelas ‘Million Dollar Demos’ (fazendo referência à faixa de mesmo título), e isso é tempo demais para um disco de rock”, diz Hawkins. “A menos que você esteja produzindo *A Night at the Opera*, do Queen. Quando voltamos a nos reunir, eu e Dave já tínhamos feitos algumas demos para cinco ou seis músicas novas, três das quais — ‘Low’, ‘Times Like These’ e

‘Disenchanted Lullaby’ — chegaram a ir para o disco. E caramba, se aquelas músicas não entrassem...”

“Nós já tínhamos a música ‘All My Life’ havia muito tempo, não necessariamente com todas as letras, mas, som, com a estrutura básica. A mesma coisa com relação a ‘Have It All’. Mas acabamos deixando-as melhor quando nós as regravamos, porque fizemos isso sem toda a tecnologia e o ProTools; fomos mais na intuição, ao contrário da versão quantizada do Limp Bizkit. Então, quando voltamos, estávamos planejando gravar aquelas cinco canções e somá-las a ‘Have It All’ e ‘All My Life’. Mas acabamos refazendo os arranjos de muitas delas. ‘Come Back’ está totalmente irreconhecível em relação à versão antiga; ‘Lonely as You’ está totalmente irreconhecível; ‘Overdrive’ está reconhecível, mas colocamos uma grande carreira de cocaína sobre ela, fizemos da maneira como o Police fazia no começo, ao contrário do modo estéril ‘Learn to Fly’ que era originalmente. E ‘Burn Away’ ficou totalmente diferente. Então, basicamente, refizemos os arranjos de muitas delas.”

Mesmo com as bases do álbum estabelecidas em apenas treze dias — um ritmo de trabalho que era o equivalente a um dia por mês que o Foo Fighters havia perdido em gravações que não ficaram adequadas —, as sessões do álbum que se tornaria o *One by One* não tiveram nada de rotineiras.

Por um lado, o tempo era essencial, com mais shows do Queens of the Stone Age adiante e o começo da temporada de festivais de verão se aproximando. Mas como a necessidade é a mãe da invenção, uma luz ressurgiu nos esforços do Foo Fighters de fazer música no século XXI, ânimo que estava faltando para eles. De 6 a 18 de maio, Grohl e Hawkins cuidaram dos detalhes do quarto disco da banda com certa facilidade; mais para o fim do mês, com Grohl de volta à turnê do QOTSA, Mendel e Shiflett ficaram responsáveis por incluir as partes de baixo e guitarra com Nick Raskulinecz, na ausência do líder da banda. O processo de gravação pode ter sido incomum — Shiflett, posteriormente, descreveu a experiência como “estranha, incomum de se fazer um disco”, e Hawkins admitiu que o processo foi “um pouco ruim” —, mas com a banda gastando centenas de milhares de dólares da gravadora, era hora, claramente, de mandar ver e não ficar obcecado com detalhes. E por mais incomum que o processo tenha sido, ele acabou garantindo a sobrevivência da banda.

“Existe o ditado: ‘O que não mata, engorda’, e isso se aplica perfeitamente no caso do disco”, conta Nate Mendel. “Fazer aquele álbum foi complicado: foi a primeira vez que foi difícil e isso nos frustrou: saber que não estava bom o suficiente. Mas o que fazer nesse caso? E então o disco ficou legal e cristalizou a ideia do que fazemos, fez com que percebêssemos que tínhamos criado algo valioso para nós mesmos.”

E em meio a toda essa atividade, para quem vê de fora, pelo menos, o Foo Fighters ainda demonstrava a confiança fácil de uma das bandas mais legais do mundo. Apesar de o futuro do grupo ter sido posto em dúvida, até mesmo para certos membros do grupo, o hábito de Grohl de manter uma aparência de normalidade quando o assunto era a imagem da banda diante do público fez com que ninguém percebesse abalos na estrutura. Pelo contrário, com base no itinerário do verão do quarteto, via-se um grupo que continuava progredindo. Na Escócia e na Irlanda, o Foo Fighters fora a atração principal dos festivais T in the Park e Wittness, respectivamente, enquanto no último fim de semana de agosto, o grupo foi a atração principal também dos festivais no Richfield Avenue Park, em Reading, e no Temple Newsham Park, em Leeds.

Tocando para mais de cento e quarenta mil pessoas em duas noites, em Berkshire e West Yorkshire, esse show certamente teve um sentido especial para Grohl. Uma década antes, ocorrera ali a apresentação agora lendária do Nirvana no festival Reading. Ainda que estivesse com uma banda diferente e tocando dezesseis canções dentre as quais não havia nenhuma composição do Nirvana, o baterista que se transformou em vocalista não conseguia olhar para a multidão diante dele sem sentir a certeza de que seu espaço na música, e não apenas seu lugar na história dela, estava garantido.

“Eu estava muito animado, mais animado do que nervoso, porque era uma honra ser a atração principal”, ele me disse uma semana depois, enquanto viajávamos juntos no trem Eurostar com destino a Paris. “Os outros caras da banda estavam bem nervosos. Precisei conversar com eles, animá-los, disse que éramos a atração principal porque éramos uma banda de oito anos e que estávamos melhor do que nunca e que conseguiríamos nos sair bem... Porra, eu sabia que podíamos fazer isso. E foi o que aconteceu, exatamente como eu disse que seria.”

“Tive a sensação de que a noite inteira foi mágica. Afinal, passar de algo que começou com uma maldita fita demo gravada em um estúdio na rua da

minha casa para chegar a escutar quarenta mil pessoas berrando as letras das músicas foi uma grande conquista, uma grande emoção. Minha família estava ao lado do palco chorando, era como se eu tivesse ganhado uma medalha de ouro ou coisa assim. Foi uma conquista enorme, foi do caralho, maluco. Eu fico emocionado só de falar.”

“Tive uma puta revelação enquanto olhava para a minha mãe e para a minha irmã na lateral do palco: que eu escrevi uma música na parte de trás de uma merda de uma nota da loja de conveniência AM/PM e agora sessenta mil pessoas a cantavam. Sem brincadeira, eu me senti o cara mais sortudo do mundo. Foi maravilhosa a sensação de que nós havíamos conseguido, sabe?”



Mas se naquele fim de semana, Dave Grohl finalmente saiu da sombra do Nirvana, aos olhos da comunidade de rock alternativo, pelo menos, a fumaça das cinzas daquela banda continuava a sufocá-lo. Em setembro de 2001, Courtney Love abriu um processo no Tribunal Superior de Los Angeles contra Grohl, o ex-baixista Kris Novoselic e a gravadora do grupo, a Universal Music Group, em uma tentativa de adquirir controle sobre o material do Nirvana. Além disso, o processo visava desfazer a LLC (Limited Liability Corporation) que ela havia aberto com Grohl e Novoselic, em 1997, para poder reaver o controle correto de todos os lançamentos póstumos do Nirvana.

A disputa de Courtney Love com seus parceiros de negócios — o que os jornalistas chamam de “tripas e coração” da história — tinha a ver com a canção do Nirvana não lançada, “You Know You’re Right”, composição gravada pelo grupo no estúdio Robert Lang, em Seattle, em janeiro de 1994.

Grohl já havia descrito a música como “uma viagem”, “estranha”, “bonita e perturbadora”.

“Não dá a sensação de término”, disse ele. “Na verdade, só faz você se sentir pior em relação a toda a situação.”

Ainda que os dois lados concordassem quanto ao desejo de tornar a canção disponível ao público, o formato no qual “You Know You’re Right” seria divulgado tornou-se motivo de conflito. Enquanto Grohl e Novoselic

acreditavam que a canção deveria fazer parte de um box do Nirvana, a viúva de Kurt Cobain queria que a canção tivesse um lugar de destaque em um CD dos “maiores sucessos”.

A disputa teve início antes mesmo da abertura do processo na Califórnia, em setembro de 2001, quando, no dia 11 de junho de 2001, Courtney Love submeteu um memorando feito no Estado de Washington, um adendo ao processo *Courtney Love Cobain, et al, versus David Grohl, et al.* O documento explicava os detalhes do desacordo, o lado de quem queria que a canção fizesse parte de um box e o lado de quem queria que ele fizesse parte de um CD único e mais acessível; além disso, em uma frase importante revelava a verdadeira natureza da disputa: “Os dois lados acreditam que a gravação, que nunca foi lançada, tem potencial para se tornar um grande sucesso”.

Na maior parte do tempo, as disputas que ocorreram a partir de então foram conduzidas a portas fechadas. Em entrevistas, Dave Grohl falava muito pouco sobre o processo, principalmente pelas possíveis consequências decorrentes de comentários sobre o assunto e de suas opiniões. Então, para mim, foi surpreendente ver Grohl chamar Love de “cadela feia e maldita” em cima do palco do festival Witness, na Irlanda, em julho de 2002. Dois meses depois, quando comentei sobre minha surpresa, o líder do Foo Fighters foi mais circunspecto.

“É muito fácil usar a responsabilidade jurídica como uma maneira de não falar sobre nada, mas, sim, em alguns momentos, a gente fica de saco cheio”, admitiu ele. “É inevitável ter vontade de explodir. Acontece com os advogados, acontece com a Courtney e acontece também com Krist e eu. Há anos tenho sido muito reservado em relação ao que penso sobre isso, mas escapou algumas vezes. Sabe, é natural que alguém fique a ponto de explodir.”

“Mas esse processo não é o fim do mundo para mim”, disse ele. “Felizmente, agora tenho algo que é produtivo e positivo. Provavelmente, eu estaria mais preocupado e mais chateado com tudo isso se eu não tivesse esta banda, mas para que dar atenção a isso se tenho tudo o que tenho?”

“Quando você está em cima do palco apresentando-se no Reading, não está pensando em como o caso vai ser decidido na justiça, está apenas aproveitando o momento de uma das maiores noites da sua vida.”

Talvez surpreendentemente, dada a natureza explosiva da briga, os dois lados nunca tiveram de enfrentar uma audiência pública no tribunal. Na verdade, o conflito terminou com um sussurro, não com um grito. Depois de meses de desacordo, ficou estabelecido que a música “You Know You’re Right” seria incluída em um CD simples de compilação de canções do Nirvana, com o título simples de *Nirvana*, e a versão demo acústica que Kurt Cobain fizera da mesma canção seria incluída no box *With the Lights Out*, em 2004. Pode-se dizer que, no fim, quem ganhou foi a música. Mas o sorriso de Courtney poderia ter sido um pouco maior.

O álbum *Nirvana* foi lançado no Reino Unido no dia 29 de outubro de 2002 e entrou na parada de discos como número 1. Por coincidência, quem o desbancou do topo das paradas foi o álbum *One by One*, do Foo Fighters.



Precedido pelo single, “All My Life”, e seu vídeo de sucesso, filmado no Great Western Forum de Inglewood, Califórnia, o álbum *One by One* caiu como uma bomba dos dois lados do Pacífico. Nos Estados Unidos, a coleção de onze canções, com uma arte de capa muito bonita assinada pelo inimitável Raymond Pettibon, estreou na parada de álbuns da *Billboard* no número 3, enquanto o público comprador do CD na Irlanda e na Austrália se uniu aos ouvintes no Reino Unido ao darem ao Foo Fighters a honra de um álbum no número 1. *One by One* também ganhou um lugar no Top Ten na primeira semana em outros seis países. Até hoje, o álbum tem vendido bem mais de um milhão de cópias nos Estados Unidos, além de impressionantes setecentas mil cópias no Reino Unido.

Juntamente com um sucesso comercial forte vieram muitos elogios de crítica. A *NME* escreveu: “Tudo que o Foo Fighters tinha, eles ainda têm — mas agora cada nota é dez vezes mais focada e urgente”.

A *MOJO* mostrou suas apostas ao dizer que apesar de o Foo Fighters “não ter conseguido fazer um Grande Álbum de Rock — apesar de ter grandes momentos de grandiosidade — eles, sem dúvida, se tornaram a Maior Banda de Rock”. Enquanto isso, nos Estados Unidos, a “bíblia” do mercado, a *Billboard*, escreveu que “*One By One*, com sua ira e expressões desesperadas de esperança, representa uma exploração total da influência

que os anos 1970 têm sobre a banda”; a *Rolling Stone* disse que aquele era o tipo de “rock que retira força de sua determinação em continuar”.

Mas nem todos os comentários sobre o álbum foram positivos. A *Blender* e a *Q* criticaram o disco e elogiaram muito pouco. Mas foi Paul Rees, na época editor da *Kerrang!* — uma publicação que até aquele momento havia dedicado mais páginas ao Foo Fighters do que qualquer outra revista no mundo —, que mirou e acertou com a crítica mais pungente. Ao dizer de modo mais positivo que o ritmo frenético do último disco era resultado de um surto criativo, Rees observou que o que se ouve no disco “mais parece uma tentativa desesperada de simplesmente acabar logo com tudo...” antes de afirmar que “dizem no planeta Foo que este é um tipo clássico de álbum, o melhor do Foo Fighters até agora. Na verdade, não é nem o terceiro melhor disco deles”. A crítica termina com a mais curta das considerações, dizendo que “*One By One* cumprirá a tarefa de oferecer música de fundo perfeitamente aceitável para as massas. Só não vai animar, motivar nem desafiar ninguém, muito menos seu criador. ‘Dead on the inside, I’ve got nothing to prove’ (‘Morto por dentro, não tenho nada a provar’), canta Grohl em ‘Come Back’. Ele não mudou nada nesse aspecto”.

A pior crítica que pode ser feita sobre o álbum é que boa parte dele é medíocre e comum. Apesar de Dave Grohl, na época, ter falado bem do disco, como costuma fazer, não demorou muito depois do lançamento do quarto álbum do grupo para ele admitir que o disco tinha, em sua opinião, apenas quatro canções boas.

“Nós nos apressamos para começá-lo e nos apressamos para terminá-lo”, admitiu. “Muitas músicas daquele disco não eram suficientemente boas. Nós nos preocupamos em finalizá-lo e lançá-lo... não foi o momento de maior orgulho da minha carreira.”

Os fãs de hardcore do Foo Fighters podem encontrar motivos para discordar da avaliação negativa que Grohl fez do álbum, mas as faixas que ele chama de “canções boas” são bem difíceis de identificar. Em 2011, apenas os singles “All My Life” e “Times Like These” continuavam constantes nos shows do Foo Fighters; de fato, apenas um ano depois do lançamento do quarto álbum, “Low”, de notas baixas, e a razoavelmente bela “Tired of You”, que apresentava harmonias ressonantes e delicadas de

guitarra, de Brian May, do Queen, eram as únicas outras canções que podiam ser consideradas adequadas para o show.

No documentário *Back and Forth*, Chris Shiflett afirma que “All My Life” é a música do Foo Fighters que ele mais gosta de tocar ao vivo, uma canção capaz de levar um show bom ao ápice e de salvar até mesmo a mais decepcionante das noites. Desde o momento em que a guitarra de Dave Grohl abre a faixa, essa é uma música que alegra os fãs do começo ao fim. Repleta de dinamismo e de uma energia sônica forte, sua intensidade parece sugerir que seus criadores, esgotados por meses de tensão e inércia criativa, tiveram, de uma só vez, a chance de liberar a pressão contida dentro deles. Se o restante do disco tivesse mantido o mesmo padrão, então toda a positividade surgida da boca de Dave Grohl poderia ter se tornado mais real. “Times Like These”, por sua vez, é uma amostra efervescente de *power pop* que chega tranquila e livre como um fim de semana de férias, com sua natureza aparentemente fácil e com um toque de leveza. “Have it All”, o quarto e último single do disco, quase se tornou uma pérola, com seu ritmo animado ressaltando uma melodia que não consegue ser nem óbvia nem anônima. A mais forte de todas é “Come Back”, a música de sete minutos e quarenta e nove segundos que encerra o disco de um modo contido, porém forte — trabalho de músicos que compreendem a verdade contida na ideia que diz que o poder não é nada sem controle.

Mas, em grande parte, as composições de *One by One* são anônimas — e não porque seus autores não estivessem comprometidos com a música. Pode ser que as histórias de dificuldades que rondaram o Foo Fighters em 2001 e 2002 tenham dado ao álbum a impressão de que a música em si está envolta em problemas, mas, de qualquer maneira, grande parte do álbum é tomada por uma sensação de desânimo e frustração; ironicamente, as gravações vazadas de uma versão muito mais animada da apática “Lonely As You” sugeriram que, talvez, a original “Million Dollar Demos” pode não ter sido o desastre que Grohl acreditou ter sido, na primavera de 2002. De qualquer modo, em um momento em que o grupo não estava coeso, não parece surpreender que o álbum deles também não mostrasse direcionamento.



Mas se o álbum *One by One* levava consigo um ar de compromisso, e a sensação de que, pelo menos em parte, aquelas eram canções de trabalho e não de devoção, em outro lado, Dave Grohl conseguia alcançar seu objetivo de fazer música apenas por diversão. Além de ter gravado o corajoso e brilhante *Songs for the Deaf*, com o Queens of the Stone Age, em 2002, ele também tocou guitarra na música de David Bowie, “I’ve Been Waiting for You”, do álbum *Heathen*, de Thin White Duke, personagem encarnado por Bowie. No ano seguinte, ele fez *backing vocals* no álbum de volta do Bangles, *Doll Revolution*, tocou bateria na música “Bad Boyfriend”, do Garbage, do disco *Like Me* (produzido por Butch Vig, também baterista do Garbage) e, talvez o mais importante, assumiu a bateria do assustador décimo segundo disco da banda Killing Joke, que, como a estreia fabulosamente influente da banda, em 1980, tinha o nome do grupo.

“Estou dividido”, disse Grohl, “mas acho que se trata de um dos melhores discos do Killing Joke. Ouço aquelas músicas e penso: ‘Nossa! Olha, aposto que alguém que gosta do Linkin Park (superastros nu-metal) vai gostar desse disco’. Depois de um minuto, pensei: ‘Ai, meu Deus, se todo moleque que gosta do Linkin Park comprasse um disco do Killing Joke, o mundo seria um lugar puta assustador’”.

Em fevereiro daquele ano, o líder do Foo Fighters se uniu a Bruce Springsteen, Elvis Costello e Steven Van Zandt no palco do Grammys, no Madison Square Garden, para tocarem “London Calling”, do The Clash, uma homenagem ao grande Joe Strummer, que havia morrido dois meses antes. Mas se sua noite na cerimônia de premiação máxima da indústria da música teve como principal objetivo fazer uma homenagem a um ídolo do punk rock — ele também recebeu outro Grammy (Melhor Performance de Hard Rock) por “All My Life”, possivelmente a única canção com refrão que fala sobre “transar” que já recebeu um gramofone dourado —, a maior parte de 2003, para Dave Grohl, foi dedicada à realização de outra paixão: a do heavy metal.

O período de gestação do projeto que acabaria por se tornar o álbum *Probot* foi ainda mais longo do que no caso do álbum anterior, *One by One*. No Studio 606, em Alexandria, em 2000, Dave Grohl havia telefonado para Adam Kaspar para falar sobre a ideia de um projeto: ele escreveria e gravaria diversas canções instrumentais que seriam enviadas a

diversos vocalistas do mundo do metal underground, e esses caras fariam um inferno em cima das faixas. A ideia não era muito diferente daquela que o guitarrista do Black Sabbath, Tony Iommi, teve para seu álbum de 2000, *Iommi*, que trazia contribuições de artistas variados, incluindo Ozzy Osbourne, o líder do Smashing Pumpkins, Billy Corgan, Serj Tankian, do System of a Down, Mr. Brian May e o próprio Dave Grohl. Mas a visão de Grohl para o *Probot* contaria com a presença não das vozes mais famosas do metal, mas, sim, de seus ídolos não descritos, homens que tinham inspirado Dave Grohl antes de ele atingir o público em geral com o Nirvana. O trabalho no álbum começou no ambiente mais tranquilo, com Grohl simplesmente escrevendo e tocando *riffs* com um amplificador Peavey enquanto, na sala, a televisão estava ligada para ninguém assistir.

A primeira década do século XXI foi notável pela maneira como o metal moderno foi se embrenhando na cultura popular. O próprio Dave Grohl desempenhou um papel essencial nessa transição, tanto com o Nirvana abrindo as portas para que bandas “pesadas” chegassem às rádios quanto com sua disposição para se associar com as bandas que, uma geração antes, pertenciam a um gueto criticado e até humilhado pela maioria dos outros subgêneros musicais. O líder do Foo Fighters pode ter sido a principal atração de festivais nos anos 2000, vestido com uma camiseta do Venom, ou pode ter falado da bagunça que testemunhou no show de 4 de dezembro de 1986 do Slayer, no Warner Theatre de Washington, na turnê Reign in Pain da banda (em que os fãs do grupo destruíram os belos assentos de veludo do local), mas com poucas exceções (e os críticos consideram o Metallica a mais notável), os anos 1980 foram um período no qual o mundo do metal não dividia espaço na casa com nenhum outro tipo de música. Na verdade, ele vivia na casinha do cachorro. Mesmo na adolescência, Grohl intuitivamente compreendia que a música feita pelo Voivod tinha muito em comum com aquela produzida pela Bad Brains — de fato, ele disse que viu as duas bandas em fins de semana consecutivos na região de DC —, mas para o público em geral, aqueles que viviam na comunidade do underground e do thrash metal viviam em um bairro que existia do lado errado ou “estúpido” do caminho. Além disso, ao tirar a sorte grande com o Nirvana, Dave Grohl passou a ser visto, pelas revistas com pauta antimetal, como membro de um grupo que não tinha nada em comum com o metal e que oferecia um antídoto para essa escola de música

mal treinada. Ao dar uma entrevista para a revista *Kerrang!*, em 2003, Grohl deu a essa ideia a observação curta que ele sentia que ela merecia, dizendo: “O Nirvana não foi apenas uma banda de punk assim como o Motörhead não foi apenas uma banda de metal”.

Mas se o metal em si, nos anos 1980, foi separado do restante do universo da música, houve também divisões dentro das classes, entre aqueles que apenas desejavam tocar com o máximo de rapidez e barulho possível, aparentemente sem qualquer interesse pelo ganho comercial, e aqueles que desejavam explorar a ampla rede de fãs do metal, com o que se resumia a pouco mais do que canções pop-chiclete com distorção cuidadosa. O prejuízo causado pelo Nirvana no terreno do metal e do hard rock ocorreu no segundo grupo, e não no primeiro.

“Aqueles bandas eram algo com que eu e meus amigos não nos identificávamos”, explicou Grohl para a *Kerrang!*, em 2003. “Por um lado, eles não eram bons. Eu não ouvia rádio quando era moleque, porque nunca gostei das músicas que tocavam, nem mesmo nas rádios de rock — principalmente na rádio de rock. E eu não assistia à MTV porque nunca se via nada de bom ali. Foi o Metallica que abriu as portas para mim, para bandas como Possessed e Exodus. E foi uma coisa muito ‘raiz’, era troca de fitas e procura por música no underground. Era comunidade, nada a ver com ter as coisas entregues de mão beijada. Eu não queria que fosse assim, não queria que tudo fosse confortável. Eu não via sentido em gostar de músicas que diziam que tínhamos de gostar e que fossem seguras para se gostar.”

“No Nirvana, nunca tivemos como missão sermos os caras-símbolo da revolução alternativa; nunca tivemos como prioridade destruir o heavy metal. Nunca nos preocupamos com isso. E eu acho que a música que morreu quando o Nirvana ficou famoso mostrou não ser importante, enquanto bandas como Slayer e Voivod continuaram existindo, porque elas são de um cenário não muito diferente do cenário do punk underground, e por isso ele sobreviveu, assim como o cenário do punk sobreviveu. Foi construído ao redor de algo que importava. Mas quando falamos de bandas como Winger e Warrant, bem, isso simplesmente não fazia parte do nosso mundo. Era ridículo demais para ser considerado uma realidade; por isso morreu. E fico feliz que tenha morrido. Parou de significar alguma coisa para as pessoas. Mas acho que foi por isso que as pessoas se voltaram para

o Nirvana, porque elas acreditavam que éramos seres humanos, que éramos pessoas de verdade. E estava na hora de isso acontecer.”

Nesse espírito, o *Probot* foi um disco repleto de contribuições de “pessoas de verdade”. Depois de uma turnê de apoio ao álbum *One by One*, do Foo Fighters, Dave Grohl encontrou tempo para gravar de modo adequado as faixas que ele pretendia enviar a diversos representantes do metal underground dos anos 1980. Com a ajuda de Matt Sweeney, guitarrista do Zwan, um cara capaz de ser o intermediário entre o criador do *Probot* e os artistas que ele pretendia recrutar para cantar as músicas que ele havia criado, Grohl entrou em contato com caras como Lemmy, do Motörhead (único colaborador que era conhecido pelos fãs de música), Max Cavalera (do Soulfly), Cronos (do Venom), Kurt Brecht (do D.R.I.), Eric Wagner (líder da banda Trouble), Lee Dorrian (líder da Cathedral), Mike Dean (do Corrosion of Conformity), Snake (do Voivod) e a lenda da música de Maryland, Wino, que na época era do Spirit Caravan, entre outros.

As sessões de gravação para o álbum autointitulado também eram incomuns. À exceção da faixa de Lemmy, “Shake Your Blood”, gravada em Los Angeles com a presença de Grohl (sendo que logo depois o grupo foi a um clube de *strip*), a música de cada uma das onze faixas do *Probot* chegou a cada vocalista pelo serviço de entrega Federal Express. Ao receber a faixa, cada cantor gravava os vocais, como achassem adequado, e depois retornava a música completa para Dave. Dizem que a maior parte dos custos do disco veio na forma de pagamentos para a Federal Express.

“Quando comecei a gravar aquilo, e já faz quatro anos, nem por um momento pensei que fosse virar um disco”, disse Grohl, em novembro de 2003. “Eu só queria gravar algo pela diversão. Mas aí aquilo tudo começou a se transformar em algo e decidi conversar com as pessoas para que fôssemos além. Mas fiquei com medo de entrar em contato com alguns deles. Wino é um deus para mim, assim como Eric Wagner... E ali estava eu, telefonando para o Eric Wagner, em Chicago, e dizendo: ‘Oi, eu sou o Dave, do Foo Fighters... quer dar voz a uma música de metal que compus?’. Que diabos ele responderia? Mas ele ficou animado com a ideia. Não sei explicar o tamanho da minha honra com essa oportunidade. Não apenas em relação ao *Probot*, mas a todas as oportunidades que o sucesso

me deu. É importante se abrir para outros tipos de música. Faz bem para a alma, faz bem para o coração, porra.”

Se Dave Grohl ficou honrado por ver que os ídolos da música de sua juventude barulhenta aceitaram participar da empreitada do *Probot*, os convidados também ficaram honrados por terem sido chamados.

“Acho muito animal o jeito como tudo aconteceu”, é a opinião de Cronos, o baixista e vocalista dos metaleiros do Venom, que cantou a música “Centuries of Sin”. “Recebi apenas a música de todas as canções e foi meio tenso, porque em muitas delas fiquei pensando: ‘Não sei o que fazer aqui’, porque era diferente de tudo o que eu havia feito antes. Então o Dave disse: ‘A faixa três é a sua’. Fiquei aliviado demais, porque era a que eu queria. Fiquei feliz porque aquela era a minha preferida do disco. Escrevi três letras: uma delas era uma música da luz vermelha, do tipo ‘saindo atrás de uma puta’; outra era sobre jovens que saem para brigar e beber na cidade; depois escrevi a faixa ‘Centuries of Sin’. Ele disse: ‘Só quero que você faça o que quiser. Não pense no Dave Grohl, não pense no Foo Fighters nem no Nirvana, pense como se estivesse escrevendo uma música para o Venom’. Respondi: ‘Ótimo!’.”

“Percebi o que ele queria. Aquilo não era coisa do Foo Fighters, não era coisa do Nirvana, era o Dave tentando: ou alienaria todos os fãs do Foo Fighters do mundo e destruiria a própria carreira ou as pessoas iam entender e pensar bem, o que acabou acontecendo.”

“Para mim, Dave Grohl não é diferente de um monte de caras que conheci nos anos 1980”, afirma o líder do Cathedral, Lee Dorrian, que cantou “Ice Cold Man”. “Ele ainda tem a mesma mentalidade, mas obviamente está muito mais famoso agora. A maioria dos caras que cresceram naquele cenário punk teve essa educação. Alguém como John Peel foi o professor que você nunca teve na escola, e o cenário era a sua família. Acho que o cenário punk foi uma boa base para quem é jovem, está entrando na música e na cultura e está tentando entender o mundo.”

O álbum *Probot* foi lançado em fevereiro de 2004 pelo selo underground Southern Lord, de propriedade de Greg Anderson, o mesmo Greg Anderson que Grohl conheceu no International Motor Sports Garage, nos anos 1990. No começo do processo, Grohl fez reuniões com diversas gravadoras grandes e em cada reunião perguntava aos presentes se sabiam quem era o Cronos ou King Diamond (outro artista do álbum). Quando as

respostas eram negativas, como sempre ocorria, o músico explicava aos executivos das gravadoras presentes que eles estavam perdendo o tempo uns dos outros. Até mesmo uma reunião com a gravadora de metal Roadrunner — casa do Slipknot e Machine Head, entre outros — não deu ao criador do *Probot* a impressão de que sua devoção tomaria o caminho certo. E foi assim que, depois de esgotar os meios mais óbvios de lançamento, que o *Probot* entrou em contato com o público que esperava por meio da desconhecida Southern Lord.

“Eu havia criado a banda Goatsnake com Pete Stahl, então encontrava o Dave de vez em quando; sempre que eu o via, íamos para um canto e conversávamos sobre metal”, afirma Anderson. “Ele era um astro superimportante do pop, na minha opinião, mas queria saber quais eram os discos de metal mais legais que deveria comprar, e eu achava aquilo muito legal. Dave me contou que estava reunindo umas canções e mencionou Lemmy e Cronos, era só uma conversa, ele nunca falou de trabalho comigo. Depois fiquei sabendo pelo Pete Stahl que um dia o Dave estava tocando as músicas de Pete e perguntou: ‘Que diabos devo fazer com essas coisas? Não acho que uma grande gravadora vai entender’; daí o Pete disse: ‘Bom, o que acha da gravadora do Anderson?’. Eu ri e pensei que não daria em nada, mas daí o Dave telefonou e perguntou: ‘Ei, você quer falar sobre o disco *Probot*?’.”

E então aconteceu que em cinquenta e dois minutos, Dave Grohl apresentou alguns representantes do metal underground — e a gravadora cult Southern Lord — a uma plateia nova em folha.

“Fiquei sabendo por meio de diversas pessoas que o *Probot* foi a porta pela qual elas puderam conferir a banda de Wino ou o COC pela primeira vez”, conta Anderson. “Foi uma apresentação a essa música, como ‘Dave recomenda...’. Recebemos muita atenção e o perfil da gravadora como um topo se elevou. Ter aquele disco em nosso catálogo foi para nós uma maneira de entrar.”

No fim de 2003, na época da divulgação do *Probot*, Grohl e Anderson estavam em Londres e queriam sair à noite. Contando com os serviços de Lee Dorrian como anfitrião da noite, o grupo se encontrou em Kensington e seguiu para o norte, para Notting Hill Gate, para visitarem o clube Death Disco, gerenciado pelo empresário da Creation Records, Alan McGee,

acreditando que Grohl, muito reconhecido, seria ignorado pela clientela *hipster* do local.

“Eu pensei: ‘Bom, todo mundo é bacana demais aqui’”, relembra Dorrian. “Se o Keith Richards entrasse ali, todo mundo fingiria não ter visto, então pensei: ‘O Dave não será incomodado’. O cara da entrada estava enrolando, então tivemos de esperar quarenta e cinco minutos para entrar e, assim que entramos, literalmente todo mundo, desde o pessoal do bar até a atendente da chapalaria, começou a pular em cima dele. Eu disse: ‘Caramba, cara, sinto muito’. Mas ele só ficou ali, bebendo Absinto e se divertindo. Ele lidou com a situação e divertiu a todos. Não consegui lidar com a situação. Mas ele tem uma personalidade tão boa que soube lidar com aquilo.”

“Cada pessoa tinha sua própria história a respeito do que uma determinada banda ou uma determinada música significava para ela”, relembra Greg Anderson. “E eu estava ficando cansado. Mas Dave conversava com cada pessoa até elas pararem de falar. E eu perguntava a ele: ‘Cara, isso não incomoda você?’. E ele respondia: ‘Não, eu adoro fazer isso, faz parte do lance todo. Gosto de conversar com as pessoas’. Fiquei impressionado. Ele é um cara verdadeiro.”

Se Dave Grohl é verdadeiro, o *Probot* também é — uma coleção muito bem reunida instantaneamente identificável como um trabalho de devoção. O álbum tem uma capacidade de atração totalmente autêntica, não passa do som de um tipo de música feita por puro prazer. Também é algo que não pode ser enganado. O ponto principal do metal underground ou do punk thrash e hardcore era que suas tonalidade e totalidade eram tamanhas que não chamavam a atenção do *poseur*. Era um mundo habitado por pessoas que realmente amavam a música, e o amor por essa música alimentou uma comunidade que representava mais do que uma simples “cena”.

Mais do que qualquer coisa, a característica mais forte do *Probot* é que ele consegue dar vida a essa ideia de comunidade e de fraternidade em um CD. Apesar dos vários vocalistas, é um álbum que se destaca como um trabalho único, uma comemoração de uma mentalidade artística que não dedica espaço a fins comerciais. Cronos podia estar exagerando um pouco ao acreditar que o projeto poderia ser suficientemente extremo para “destruir” a carreira de Dave Grohl — na verdade, a maioria dos fãs do Foo Fighters educadamente ignorou essa mudança temporária selvagem e

de sucesso moderado —, mas para o currículo de Grohl, trata-se de um álbum sem consequências no longo prazo, assim como os gêneros que celebra. Independentemente de tomar a forma do *aggro-punk* agitado de um minuto e vinte e quatro segundos de “Access Babylon” (cantada por Mike Dean, do Corrosion of Conformity), a superpesada “Ice Cold Man”, o *rattle’n’roll* de “Shake Your Blood”, de Lemmy, ou as batidas incansáveis que levam o “Red War”, de Max Cavalera, trata-se de um trabalho que do começo ao fim parece deliciosamente impuro e militarmente comprometido com sua causa. É o trabalho de homens que sabem como é sentir gosto de sangue e que se veem com vômito nos pés. Mas, na verdade, o *Probot* chegou e partiu com pouco barulho ou cerimônia. Quem gosta de música desse tipo percebeu — e quem acredita que é seu trabalho julgar a autenticidade do metal underground aprovou — enquanto o resto dos membros do Foo Fighters esperava pacientemente pelo retorno da banda à ativa. O que aconteceria pouco tempo depois.

E como foi a compra do disco de vinte e duas faixas do D.R.I., no dia 3 de julho de 1983, que levou Dave Grohl de volta ao seu ambiente musical, parece apropriado que a última palavra desse capítulo da vida de Grohl seja dada ao vocalista dessa banda, Kurt Brecht, que atua na retumbante “Silent Spring”. Quando conversei com Brecht, em 2010, seu veredito sobre o álbum *Probot* e até sobre a carreira de Grohl até aquele momento foi simples e atento: “Na minha opinião, Dave Grohl teve o que todo músico quer: liberdade”.

Quando Grohl retornou a sua rotina e à criação do quinto álbum do Foo Fighters, seu objetivo seria demonstrar exatamente isso.

HOME

QUERO SER UMA BANDA QUE POSSA FAZER QUALQUER COISA.

PORQUE PODEMOS FAZER QUALQUER COISA...

DAVE GROHL

A data de 7 de julho de 2007 foi uma ocasião da qual os membros bem alimentados e bem pagos das comunidades musicais do mundo tiveram motivo para se orgulhar de si mesmos. Apenas cinco meses antes, o candidato derrotado à presidência dos Estados Unidos, Al Gore, e o promotor Kevin Wall fizeram uma coletiva de imprensa em Los Angeles para anunciar uma série de shows de verão em todo o mundo que seria organizada para aumentar a consciência da população acerca da questão da mudança climática global. Seguindo o modelo dos shows Live Aid de 1985 (organizados para arrecadar dinheiro para combater a fome na Etiópia) e Live 8 de vinte anos depois (um oiteto de shows ao ar livre para ajudar na questão das dívidas de países do terceiro mundo), aquela série de eventos musicais seria conhecida como Live Earth. Os shows ocorreriam em locais como o Giants Stadium, em East Rutherford, Nova Jersey, o Coca Cola Dome, perto de Johannesburgo, e o Makuhari Messe, em Chiba, Tóquio; um show gratuito também ocorreria na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Mas a pedra mais brilhante entre os diamantes do Live Earth poderia ser encontrada em Londres, ainda que não em uma parte muito atraente da cidade. O bairro residencial de Brent pode ser tão distante das luzes e dos pontos turísticos de Westminster quanto Staten Island é da Times Square, mas esse bairro cinzento era onde ficava o então novíssimo Estádio de Wembley. O local original, construído em 1923, tornou-se a grande dama dos estádios europeus: o local onde, em 1966, a Inglaterra venceu a Copa do Mundo de futebol, o local do espetáculo Live Aid, de Bob Geldof, e onde são realizados finais de campeonatos e shows de grandes astros do rock, como Rolling Stones, Queen e U2. Reconstruído do zero em 2000, o segundo Estádio de Wembley pode ter demorado sete anos para ser completado e pode ter custado mais de um bilhão de libras, mas com seu arco de apoio de cento e trinta e três metros de altura e capacidade para noventa mil pessoas sentadas, o segundo maior estádio da Europa é muito suntuoso.

O novo Estádio de Wembley denominava-se, com ostentação, “O Local das Lendas”. Mas no primeiro domingo de julho essa denominação representou muito mais do que excesso de presunção. Reunidos no nordeste de Londres naquele dia claro, estavam alguns dos maiores e mais conhecidos nomes da música popular — artistas como Madonna, Red Hot Chili Peppers, Genesis, Metallica, Beastie Boys, Duran Duran e o poderoso Spinal Tap. O Foo Fighters de Dave Grohl estava nessa lista estrelar de artistas que nunca antes haviam, publicamente, dito qualquer coisa que fosse a respeito da mudança de clima. Ao abrir o show, o vocalista do Genesis e baterista Phil Collins disse ao público que, ao ligar seus instrumentos, sua banda havia piorado o problema do aquecimento global; e o líder do Metallica, James Hetfield — cuja banda seria a atração principal no Estádio de Wembley no dia seguinte, e que ofereceu o palco sobre o qual muitos artistas do Live Earth se apresentaram — disse: “Evitei muito falar com a imprensa a respeito do Live Earth. Eu não concordava com o que estava acontecendo”. Enquanto isso, apresentando-se ao ar livre na propriedade da Tower of London, no dia 7 de julho, o artista que já tinha cantado com Dave Grohl, Elvis Costello, brincou com seu público, dizendo que uma coceirinha em sua garganta tinha sido causada pelo “ar quente que está vindo do Estádio de Wembley”.

Quando os artistas que se apresentariam no “Local das Lendas” receberam a ordem das apresentações no show, o Foo Fighters viu-se abaixo apenas de Madonna; o Metallica abriria na hora do chá da tarde, que a BBC, que estava transmitindo o evento ao vivo para todo o Reino Unido, optou por televisionar apenas parcialmente. Dois dias antes, 5 de julho, o Foo Fighters havia realizado um show secreto no minúsculo clube Dingwalls, com capacidade para quinhentas pessoas, em Camden Town, Londres, um evento que contou com a presença do baterista Roger Taylor, do Queen. Grohl aproveitou a chance para perguntar a Taylor como era o Estádio de Wembley. “Grande demais”, foi a resposta. “Grande pra cacete.”

“E quando alguém do Queen diz que um lugar é grande demais”, Grohl me disse em 2010, “pode ter certeza de que é grande pra cacete mesmo”.

Como se a ocasião já não provocasse pressão suficiente, na noite do dia 7 de julho, enquanto o sol se punha atrás do icônico arco do Estádio de Wembley e quando os artistas estavam prestes a subir ao palco para o show

mais ostentoso de suas vidas, o empresário do Foo Fighters, John Silva, aproximou-se de Dave Grohl com um pedido simples.

“Certo, preciso de uma coisa apenas”, disse ele. “Preciso que vocês sejam melhores do que o Metallica.”

Grohl olhou para o empresário e pensou: “Você está ficando maluco? Isso é impossível. É a coisa mais ridícula que alguém já me disse na vida...”

Mas talvez não. Ao longo do dia todo, um “dia meio estranho”, como ele relembra, Dave Grohl estava vendo as bandas entrarem e saírem do palco do Live Earth; sentia uma falta de ligação real entre a maioria dos artistas e as oitenta mil pessoas reunidas dentro do estádio. Foi aí que tomou a decisão de que, na sua vez de subir ao palco, o Foo Fighters iria direto na jugular.

As cinco canções que Grohl escolheu para a apresentação do Foo Fighters foram: “All My Life”, “My Hero”, “Times Like These”, “Best of You” e “Everlong”, todas elas testadas e aprovadas em grandes arenas. Inspirado pelas lembranças que tinha do show lendário do Queen no Live Aid, uma geração antes, sua intenção era alcançar todas as pessoas reunidas dentro do grande estádio, além daquelas que assistiam pela televisão em todas as partes do mundo, além da rede televisiva dos Estados Unidos. E ao fazer isso com considerável graça, charme e dedicação, o perfil da banda de Dave Grohl mudou. O Foo Fighters deixou de ser uma banda que era conhecida por centenas de milhares de fãs, mas continuava sendo um tipo de segredo bem guardado, e passou a ser do conhecimento do público em geral. Tudo isso em apenas vinte e cinco minutos de trabalho. Na semana que sucedeu o show, uma música que existia havia dois anos, “Best of You”, voltava à parada TOP 40 do Reino Unido, só em número de downloads.

“Tive a sensação de que estava sendo desafiado por todas as bandas diante de mim”, Grohl lembrou depois do evento. “Não sou um cara competitivo, mas pensei: ‘Certo, filhos da mãe, vejam isso’. Minha esposa e minha filha estavam na lateral do palco. Eu estava ali, em pé atrás da cortina, segurando uma guitarra, depois de beber quatro cervejas, e pensei: ‘Vou arrebentar, isto vai ser bom’.”

Três anos depois da primeira aparição que mudou a imagem dele no Estádio de Wembley, Grohl me disse que acreditava que a apresentação da

banda no Live Earth marcou seu primeiro momento, de fato, como líder de banda.

“Chegamos naquele dia ao Estádio de Wembley e pensamos: ‘Meu Deus, como vamos conseguir entreter tanta gente assim?’”, contou ele. “E aí olhei a relação e vi que entraríamos depois do Metallica, depois do Chili Peppers e do Beastie Boys, e depois da Pussycat Dolls, e não sabia como a banda se portaria. Mas pensei que tínhamos cinco canções e vinte e cinco minutos, então tocaríamos as cinco músicas cujo refrão todo mundo conhecia e eu faria com que eles cantassem comigo. E naqueles vinte e cinco minutos, eu me tornei o líder de banda. E cada show desde então tem sido um pouco mais fácil.”

Grohl pode estar sendo não muito sincero ao dizer isso. Quem acompanhou a banda desde o começo dos tempos sabe que sempre pareceu que Grohl se sentia à vontade empunhando o microfone, sempre se esforçou para deixar o público à vontade, como se estivesse em casa, e não como se fossem clientes dentro da loja dele. E durante cinco anos antes da apresentação no Live Earth, o Foo Fighters vinha sendo a atração principal em festivais com dezenas de milhares de pessoas no Reino Unido; Grohl nunca passou a impressão de que sentia medo na parte central do palco. Mas as circunstâncias da banda *estavam* mudando — e para melhor. Eles deixaram de ser um grupo que, em 2002, estava pestes a se romper, esforçando-se para se manter em pé e fazer as músicas que comporiam o *One by One*, e em meados da década, pareciam à vontade uns com os outros. E a mesma coisa podia ser dita a respeito do líder.

Em agosto de 2003, Dave Grohl se casou pela segunda vez com Jordyn Blum, produtora da MTV que ele conheceu no requintado hotel Sunset Marquis, em Hollywood, em uma noite de 2001. Grohl estava ali naquele dia apenas para acompanhar Taylor Hawkins, que havia marcado um encontro com uma das belas garçonetes do hotel, mas acabou escrevendo “você é a minha futura ex-esposa” e o número do seu telefone em um pedaço de papel que entregou a Blum, que estava ali para ajudar a amiga, a pretendente de Hawkins. Antes do casamento, conforme o namoro do casal ficou mais sério, a relação e o compromisso de Grohl com a cidade em que havia conhecido sua mulher também se intensificaram.

“Cheguei e saí de Los Angeles durante anos e basicamente usava a cidade como se ela fosse uma prostituta”, conta ele. “Eu a pegava,

arrastava, transava com ela e bebia com ela e a deixava jogada no meio da estrada pensando: ‘Certo, cansei deste lugar, agora vou para casa’. Tudo mudou quando conheci minha linda esposa californiana, Jordyn, e concluí que não podia tirar uma pessoa nascida em Los Angeles da cidade. É uma coisa que não se faz.”

Jordyn Blum tornou-se a Sra. Dave Grohl no dia 2 de agosto de 2003. O casamento propriamente dito ocorreu naquela tarde, na quadra de tênis da nova casa de Grohl, em Encino. Depois de decidir que não mais queria tratar a cidade de Los Angeles como “uma prostituta”, Grohl investiu dinheiro e fincou raízes para viver de modo integral na Costa Oeste. Para o casamento com Jordyn Blum, Dave Grohl contou com a presença de Krist Novoselic como padrinho; já os convidados eram conduzidos por Taylor Hawkins e Jimmy Swanson. Depois da cerimônia, as cerca de duzentas e cinquenta pessoas convidadas para participar do dia feliz puderam dançar a noite toda ao som da banda The Fab Four, que faz apresentações em homenagem aos Beatles.

Se por um lado Dave Grohl curtia a felicidade e a estabilidade no amor, na política não acontecia a mesma coisa. Desde a eleição de Barack Obama — um homem cujo brilhantismo nos discursos e alta etnicidade tornavam-no o candidato dos sonhos para a América liberal — pouco tem sido lembrado a respeito da atmosfera febril na política e nas artes populares dos Estados Unidos em meados da primeira década do século XXI. Mas enquanto George W. Bush se preparava para cumprir um segundo mandato como presidente do país, e com as forças armadas nacionais repletas de conflitos nada populares no Afeganistão e no Iraque, a comunidade artística resolveu protestar de uma maneira que não se via desde a época da guerra do Vietnã. O Green Day lançou um álbum que criticava Bush, *American Idiot*, e vendeu catorze milhões de cópias de músicas que falavam sobre pessoas que não desejavam fazer parte de um “programa de caipiras”. O cineasta Michael Moore lançou o filme *Fahrenheit 9/11*, documentário que só faltou chamar Bush e seus aliados de criminosos de guerra. Igualmente pungente foi o movimento Rock Against Bush, uma campanha do líder da NOFX, Fat Mike (que contou com a ajuda de muitos dos seus parceiros do punk, incluindo o Foo Fighters, para cantar músicas que acabaram entrando em um dos dois álbuns de compilação Rock Against Bush), para desbancar o candidato a presidente.

Mas enquanto a fila para surrar o Judas em forma de Bush com um porrete se estendia da Pennsylvania Avenue até a Pacific Coast Highway, havia forte relutância entre os grandes e bons da indústria da música, que não queriam unir suas vozes para cantar a oposição política a Bush. John Kerry, o candidato do Partido Democrata à 44ª vaga para presidente dos Estados Unidos, podia ter todo o charme do alto de seu um metro e noventa, mas na disputa acirrada pelo gabinete norte-americano, o veterano da Guerra do Vietnã, criado em Massachusetts, teve o apoio musical apenas de Jon Bon Jovi e Bruce Springsteen. Isso durou até a campanha chegar ao Centro-Oeste, onde os superastros de Nova Jersey ganharam o apoio, em diversas cidades, de Dave Grohl e do Foo Fighters, que entraram em ação depois de saberem que o partido republicano estava usando o hino “Times Like These” como trilha sonora dos comícios de George W.

“Fiquei muito ofendido por saber que George Bush estava usando a música ‘Times Like These’, explicou Grohl no ano seguinte. “Estávamos tentando pensar em uma maneira de fazê-lo parar, tipo: ‘Pare com isso, cara, vou enviar uma intimação’. Escrevi aquela porra de música. Sei sobre o que estava cantando e basicamente tinha a ver com o que a campanha de John Kerry estava tentando representar.”

“Arregacei as mangas na campanha de John Kerry e tentei ajudá-lo porque acreditava muito na necessidade de tirar Bush da presidência. E foi muito inspirador, porque eu via dezenas de milhares de pessoas reunidas com uma ideia em comum e vontade de melhorar as coisas. Fizemos muitas coisas na campanha, viajamos pela região central dos Estados Unidos e vimos pessoas que precisavam de ajuda.”

Foi esse tempo passado às margens da política presidencial que fez Grohl escrever uma série de canções para o próximo disco do Foo Fighters, inspirado pela experiência.

“Todos os dias, antes de Kerry falar, eu tocava uma música acústica”, explicou ele. “E as plateias não eram formadas pelo público do Foo Fighters. A primeira fila era composta por veteranos da Segunda Guerra Mundial e por sindicatos de professores e operários. Eu saía dali inspirado pelas pessoas, pela emoção real e por ver uma pequena comunidade se unir por um motivo honrável. Mas em vez de escrever um disco irado Rage Against the Machine, eu queria dar a eles um pouco de esperança, libertação e fé.”



Com a mudança de Dave Grohl para a Califórnia, fazia sentido que o Studio 606 também se mudasse. Mas em vez de construir um estúdio dentro da propriedade de sua família — pelo menos não naquele momento — em 2004, a banda investiu setecentos e cinquenta mil dólares do seu próprio dinheiro para montar um estúdio em local neutro. Eles compraram uma propriedade grande anônima e comercial em algum lugar no meio do nada no bairro de San Fernando Valley, área conhecida por ser o epicentro da indústria de filmes pornográficos dos Estados Unidos. O quarteto equipou o espaço com tudo o que quiseram. Os membros da banda chegaram a pôr a mão na massa e trabalharam.

No piso inferior do complexo 606, fica o estúdio de gravação, feito de acordo com o modelo do Polar Studios, de Estocolmo, local de propriedade do Abba, onde o Led Zeppelin passou as músicas do álbum *In Through the Out Door* para a fita no inverno de 1978. Bonecos do Metallica Todd MacFarlane podem ser vistos em cima do balcão de trabalho. Há objetos em homenagem ao Motörhead e o Mötley Crüe. Na parede, há um pôster em preto e branco de Dave Grohl com Elvis Costello, Bruce Springsteen e “Little Steven” Van Zandt, todos concentrados enquanto ensaiavam para o “London Calling” do The Clash, nos bastidores do Madison Square Garden. Há pôsteres emoldurados anunciando o EP *Nervous Breakdown*, do Black Flag, além da gravadora de punk norte-americano Slash. Há almofadas com capas de antigas camisetas de shows de Grohl, feitas com amor por Virginia Grohl. E no corredor há quadros com discos de ouro e platina mostrando Grohl em diversos papéis — desde baterista no Nirvana, passando por Queens of the Stone Age e Tenacious D, até líder do Foo Fighters. Quando o Foo Fighters começou a trabalhar no *Echoes...* os discos representavam vendas de CD na marca de aproximadamente cinquenta milhões e sugeriam que em qualquer função na música, Dave Grohl sempre teve um toque de Midas.

Apesar de terem montado o novo estúdio, relatórios iniciais a respeito do 606 não foram necessariamente motivadores. Conversando com a *Kerrang!*, em 2005, Dave Grohl admitiu que por um tempo a ideia do quinto disco do Foo Fighters não passou de uma ideia.

“Houve um momento em que pensei: ‘Bem, isso foi divertido e foi bom’”, disse ele. “Eu sempre achei que as bandas não deveriam durar para sempre, sempre há uma data de validade. Então, sim, por um tempo achei que tínhamos de parar e acabar em alto nível.”

Ao dar uma entrevista para a *NME*, na primavera de 2005, o líder admitiu que nunca pensou que o sucesso do grupo chegaria a tal ponto e revelou: “Quando aconteceu, fiquei pensando”.

“Sobre o quê?”, perguntaram.

“Sobre o que aquilo representava para nós”, respondeu ele. “Nós tínhamos chegado a um ponto e aquilo significava alguma coisa. Era apenas uma questão de saber o quê. Isso queria dizer que estava na hora de nos separarmos? Era sinal de que era hora de fazermos um daqueles intervalos de quatro anos? Ou será que era hora de tentarmos algo diferente?”

Quando perguntaram se a separação era uma opção realista, ele respondeu: “Pois é, essa era uma das coisas nas quais eu pensava. Eu pensava muito em parar quando estivesse por cima”.

Mas depois de pensar nas três opções: parar, fazer um intervalo de quatro anos ou simplesmente tentar algo diferente, o Foo Fighters optou pela última. Arregaçando as mangas da criatividade, além de alongar os músculos do empreendedorismo, o quarteto decidiu que o quinto álbum seria, na verdade, um disco duplo, com um CD dedicado ao *Sturm und Drang* do grupo em rock total, e o segundo disco seria composto por músicas de maior reflexão e mais acústicas.

“Não fazia muito sentido não tentar e não nos desafiarmos dessa vez”, explicou Grohl um pouco antes do lançamento do álbum. “Não teria feito o menor sentido simplesmente ir fazer mais um disco. Teria sido entediante. Então decidimos fazer algo que desafiaria a banda. Sempre soube que éramos capazes de produzir um álbum como o disco acústico, mas nunca fez sentido tentar incorporar isso no ambiente do rock. Então, dessa vez, tentamos eliminar muito do caminho batido. Fizemos um disco de rock o mais pesado possível e tentamos fazer exatamente o oposto com o disco acústico.

“Quando ouço algumas bandas na ativa por dez ou quinze anos, que Deus as conserve, como Ramones, Green Day ou AC/DC, essas bandas fizeram carreira produzindo música que luta com uma dinâmica. Mas

dane-se, não quero ser essa banda. Quero ser uma banda que consiga fazer qualquer coisa, porque podemos fazer qualquer coisa. Há uma música no disco que a Norah Jones [de jazz] canta: isso não é doido? Mas por que não fazer? Temos de fazer o que quisermos, porra. Porque quando seguimos nossa intuição, estamos seguindo o coração, e quando seguimos o coração, as coisas acabam sendo muito boas. Minha ambição é que as pessoas nos perguntem qual é o tipo de música que fazemos e possamos responder: ‘Só música’. Não: ‘Ah, fazemos rock’, mas, sim, ‘Só música’. Acho que com esse álbum, demos um passo para conseguir isso.”

Com sessões no 606, o trabalho da parte acústica do álbum foi realizado como em um sonho. O grupo tinha, originalmente, uma lista de dezenas de artistas que esperava que fossem contribuir com as músicas: acontece que as sessões foram realizadas tão rapidamente, que os autores mal tiveram tempo de recrutar muitas das pessoas que desejavam chamar. Mesmo assim, juntamente com Norah Jones (em “Virginia Moon”), a parte mais calma do álbum *In Your Honor* traz participações de, entre outros, Josh Homme (que toca a guitarra extra em “Razor”), além de canções que contaram com a participação do tecladista do The Wallflowers, Rami Jaffe, contribuições nos baixos do coprodutor Nick Raskulinecz, além do som do bandolim e do piano — nas canções “Another Round” e “Miracle” respectivamente — tocado pelo ex-baixista do Led Zeppelin, John Paul Jones.

“Corri pela sala aos gritos”, contou Dave ao descrever como recebeu um telefonema de Jones dizendo que estava disposto a tocar no álbum. “Adivinhem quem me ligou?” Quando o inglês chegou ao 606 para gravar sua participação, o líder do Foo Fighters disse: “Tentei dar uma de tranquilo, mas tenho certeza de que estava com cara de idiota completo. Eu estava cagando de medo. Fralda cheia”.

Em seu propósito de gravar um álbum só com material acústico, Grohl me disse: “Eu estava pensando, no começo, em fazer um álbum sozinho. Sempre pensei em fazer um álbum sozinho, porque gosto de gravar sozinho e poderia ser algo inesperado. Eu tinha escrito um monte de músicas acústicas lindas e pensei: ‘Talvez eu pudesse procurar um filme que precisa de trilha e fazer um álbum sozinho, e meio que disfarçar como trilha do filme para não parecer um pretensioso trabalho solo. Como o *She’s the One*, de Tom Petty, como um álbum de músicas totalmente suas,

mas que não servem para provar que você pode fazer sozinho, se é que isso faz sentido. Mas aí tive uma epifania em algum momento e pensei: ‘Espera aí, esse deveria ser o próximo disco do Foo Fighters. Dane-se o rock, vamos na contramão de todo mundo para mudar o jogo um pouco. Não seria bacana?’. Então pensei, mas pensei melhor: ‘Espera aí, não posso não fazer um álbum de rock, então vamos fazer um disco duplo’”.

“Enquanto isso, eu estava tirando o estúdio da Virginia e procurando por outro em Los Angeles, e o processo todo foi longo pra cacete, além de bem maluco. Fico feliz por termos conseguido, mas, caramba... escrever e gravar um disco duplo em um estúdio que você construiu do começo? Tínhamos de começar com o empreiteiro, depois com a equipe de operários no balcão e depois passávamos para o ensaio, composição e gravação e então, à noite, tínhamos de voltar ao estúdio para fazer o isolamento acústico até o teto. E foi assim por seis meses. Ainda estávamos construindo o estúdio quando gravamos...”

Gravado de janeiro a março de 2005, *In Your Honor* foi lançado mundialmente no mês de junho do mesmo ano. O disco duplo entrou na parada de álbuns dos Estados Unidos e do Reino Unido na posição 2 (só não chegou ao topo porque o terceiro disco do Coldplay assumiu a liderança), vendendo trezentas e onze mil cópias nos Estados Unidos e quase cento e sessenta mil cópias na Grã-Bretanha, um salto de quase setenta mil nas vendas da primeira semana em relação ao álbum anterior, *One by One*. O quinto álbum do Foo Fighters também estreou entre os cinco primeiros na parada de álbuns em treze outros países, colocando-se entre os quarenta primeiros em seis outros. As críticas também foram gentis, ainda que, às vezes, de maneira um pouco forçada. A *Spin* escreveu que “os dois discos mostram o esforço mental e físico de conseguir sair de grandes sombras, incluindo da própria, com coragem e força”. O *New York Times* disse que o “CD de rock tem mais poder do que o acústico. Mas entre as canções mais calmas, há melodias flexíveis e toques de guitarra hipnóticos que sugerem prospectos bons para uma sequência que ousaria misturar canções acústicas e não acústicas”. Outras publicações, no entanto, foram menos boazinhas. A *MOJO* disse que o disco de rock do *In Your Honor* foi apenas um “metal punk-grunge resumido a simples energia — e as calorias não fazem rock”. Do outro lado do Atlântico, a *Blender* foi ainda mais direta ao escrever: “Sejamos sinceros: o Foo Fighters é chato”.

Mas talvez tenha sido o site Cokemachinegloow o que melhor conseguiu resumir a opinião de um fã a respeito do quinto álbum do Foo Fighters: “Em algum ponto dos mais de oitenta minutos de duração, existem menos de quarenta minutos de um álbum excelente, um dos melhores que a banda já fez”, escreveu o crítico Matt Stephens. “Mas acontece que com seus montes de arranjos e produção antiga, e a desnecessária separação dos roqueiros das baladas, pode ser que seja o mais fraco dos trabalhos.”

In Your Honor não é o álbum mais fraco do Foo Fighters — essa honra questionável deve ser do seu antecessor — e algumas das críticas feitas talvez tenham sido indevidamente brutas (de modo geral, a imprensa da música costuma não gostar quando se elogia um álbum, como fez com o *One by One*, e seus autores o criticam em seguida). Mas a ideia de que os melhores momentos são mais difíceis de encontrar por estarem obscurecidos por faixas que não são tão memoráveis como deveriam ser é um comentário razoável. *In Your Honor* começa e termina com alguns dos melhores materiais já criados por Grohl, mas apesar de toda ambição e habilidade admiráveis que a banda demonstra, manter a empreitada toda em pé nas 21 faixas acaba sendo um esforço grande demais.

A faixa-título oferece uma abertura agitada para essa empreitada épica. Com batidas fortes e guitarras que ressoam para o alto e além, a agitação demonstrada por Grohl é feita com intensidade e interesse que não deixam de arrepiar. Grohl canta: “*Mine is yours and yours is mine/There is no divide/In your honor I would die tonight*” (“O meu é seu e o seu é meu/Não há divisão/Em sua homenagem, eu morreria esta noite”). Só o coração mais insensível não ficaria tocado. “No Way Back” tem um vigor contagiante e “Best of You” tem batidas no começo que mais parecem um anúncio de recrutamento do exército norte-americano que toma conta de todas as pessoas comuns capazes de encher o maior dos estádios. “The Last Song”, por sua vez, assim como “Enough Space” em *The Colour and the Shape*, parece escrita com a intenção expressa de fazer com que o público de um show de festival comece a pular, enquanto o refrão agressivo diz “*This is the last song that I will dedicate to you*” (“Esta é a última música que dedicarei a você”) — é uma declaração gloriosamente destemida de independência. Há arte também em “DOA” e “Resolve”, mas mesmo em meio às melodias bem afiadas, ainda existe a sensação ruim de que a metade mais barulhenta do álbum não foi muito valorizada.

Na segunda metade do primeiro disco duplo da banda, também há canções que têm um forte brilho. A reflexiva e delicada “Friend of a Friend”, reprisada de uma fita do *Pocketwatch* cassete, é emocionante, mesmo sem que se saiba que a canção foi escrita no apartamento de Kurt Cobain, em Olympia, cerca de quinze anos antes. No restante, a delicada “Cold Day in the Sun”, cantada por Taylor Hawkins, segue uma batida animada com sua melodia suave, enquanto “Miracle” parece ser a canção perfeita para se ouvir tomando uma cerveja e fumando o último cigarro no fim de um dia estressante e pesado.

Na metade do disco está a inegavelmente bela “On the Mend”, relato emocionante de amor e irmandade escrito por Grohl em um quarto de hotel de Londres, em agosto de 2001, enquanto ele pensava se seu amigo Taylor, em coma no hospital, conseguiria sobreviver.

Existe aqui uma sutileza e uma compostura que nem sempre são mostradas no disco de abertura “de rock” do álbum.

Na turnê de divulgação do *In Your Honor*, os ônibus da banda levaram os músicos aos bastidores de alguns dos maiores locais para shows do mundo. E a temporada de festivais garantiu ao Foo Fighters a posição de destaque nas apresentações de alguns dos eventos mais prestigiados do circuito – entre eles, o Fuji Rock Festival, no Japão; Roskilde, na Dinamarca; Lowlands, na Holanda; Werchter, na Bélgica; T in the Park, na Escócia; Oxegen, da Irlanda; e, mais uma vez, o Reading em Leeds.

Mas se ainda era preciso provar que o Foo Fighters era uma atração de destaque em um festival, isso aconteceu no verão seguinte, quando, no sábado, 17 de junho de 2006, o quarteto foi a atração principal de um show no Hyde Park, em Londres. Ironicamente, o local do maior triunfo da banda ficava a menos de dois quilômetros do local onde eles enfrentaram os piores momentos juntos depois da overdose de Taylor Hawkins, quase cinco anos antes. Mas ao ser a atração de destaque de um show no parque mais prestigiado de Londres, a banda de Dave Grohl entrava para a realeza do rock. Em 1969, os Rolling Stones fizeram um show gratuito no local, apenas dois dias depois da morte do guitarrista Brian Jones. Sete anos mais tarde, o Queen também fez um show gratuito. Mais recentemente, o Red Hot Chili Peppers e Simon & Garfunkel tinham sido dois dos artistas que encheram de música um dos espaços mais exclusivos de Londres.

Dave Grohl disse à plateia reunida nos jardins perto da Park Lane que, quando soube da ideia de tocar no Hyde Park, pensou que talvez trinta mil pessoas apareceriam. Mas uma multidão de cerca de oitenta e cinco mil pessoas aproveitou o dia de verão assistindo a Juliette Lewis & the Licks, Angels & Airwaves, os velhos camaradas do Queens of the Stone Age, os formidáveis do Motörhead, e então, por fim, o Foo Fighters. Como se isso não bastasse como prova da popularidade, na noite seguinte, a banda foi a atração principal de um show no Lancashire County Cricket Ground, em Manchester, apoiados por The Strokes, Angels & Airwaves, The Subways e a banda paralela de Josh Homme, The Eagles of Death Metal. E apesar de o fã-clubes do Foo Fighters estar crescendo no lado ocidental, ainda eram as pessoas da Inglaterra as mais fervorosas e mais resistentes.

“Foi a mesma coisa com o Nirvana”, observou Grohl. “Explodimos na Inglaterra antes de chegarmos aos Estados Unidos. Acredito que o Reino Unido sempre teve uma ideia muito boa do que estava prestes a ser sucesso. Se estourar na Inglaterra, é só questão de tempo para estourar em todos os outros lugares. Mesmo assim, nunca pensei que algo como o Hyde Park aconteceria.”

Mas aconteceu e foi espetacular. Com diversas favoritas do Foo Fighters — “Stacked Actors”, “Everlong”, “Monkey Wrench” e “Breakout”, entre outras —, a lista também abriu espaço para uma canção do *Probot* (“Shake Your Blood”, cantada, como no álbum, por Lemmy), além de “We Will Rock You”, do Queen, e “Tie Your Mother Down”, canções que fizeram com que o guitarrista do Queen, Brian May, e o baterista Roger Taylor aparecessem para ajudar a banda no palco. De qualquer modo, aquilo foi rock feito por músicos de primeira.

Antes da apresentação da banda diante de oitenta e cinco mil pessoas, no entanto, Dave Grohl podia ser visto nos bastidores fazendo churrasco para os amigos, como fizera quando a insanidade que envolvia o Nirvana ameaçou fugir do controle, como fizera enquanto gravava *There Is Nothing Left to Lose*, perto de sua antiga escola, no estado da Virginia. Em meio à fumaça da churrasqueira e à conversa com amigos e familiares, dava para entender se alguém pensasse que Grohl não levava nada a sério. “Não parecia que aquele era o show mais importante da nossa carreira”, admitiu ele, posteriormente. “Foi como se eu estivesse fazendo um churrasco para oitenta e cinco mil pessoas. Parecia a festa mais legal da qual participei.”



Quando perguntaram a Taylor Hawkins, na época do lançamento do álbum *In Your Honor*, se o Foo Fighters planejava incorporar um show acústico ao elétrico ao vivo, o baterista riu e respondeu que não, e justificou dizendo que as pessoas “detestariam”. Mas em 2006, o grupo tinha confiança suficiente em seu lado mais tranquilo para embarcar em uma turnê por teatros equipados não com amplificadores, mas com violões e, em um sinal revelador de uma banda refletindo, banquinhos. No fim do verão, o quarteto se apresentou no Pantages de Los Angeles, em três noites consecutivas que seriam gravadas para serem lançadas como um disco ao vivo. Os músicos principais receberam a presença de outros, como Rami Jaffee, o percussionista Drew Hester, a violinista Petra Haden, o gaitista Danny Clinch, além de um rosto sorridente familiar, o do guitarrista Pat Smear.

Diversas músicas dessas apresentações foram registradas para o álbum ao vivo da banda, intitulado *Skin and Bones*, lançado no dia 28 de novembro de 2006. Com reativos retrabalhos de canções como “Times Like These”, “My Hero”, “Friend of a Friend” e “Everlong”, a lista de quinze canções mostrava como o grupo havia se tornado confiante em suas performances acústicas. Evidências disso surgiram com o fato de que um álbum ao vivo e acústico do Foo Fighters acabou sendo comparado com um álbum ao vivo similarmente reflexivo do Nirvana, o *Unplugged in New York*, lançado em 1994. E ainda que *Skin and Bones* não tivesse chance de equiparar a majestade daquele disco, que atualmente é reconhecido como um dos melhores de seu gênero, se não o melhor, há algo muito extravagante, talvez até pretensioso, nessa comparação. *Unplugged in New York* é o trabalho de uma banda totalmente diferente que tocava músicas totalmente diferentes em um período totalmente diferente. De acordo com seus padrões, que o Foo Fighters havia estabelecido para si mesmos, *Skin and Bones* é um trabalho interessante e agradável para o *oeuvre* de seus criadores.

No mesmo mês em o primeiro álbum ao vivo do Foo Fighters chegou às lojas, o grupo, com sua apresentação acústica, aceitou o convite para fazer uma excursão pelo Canadá com o lendário Bob Dylan, que na época viajava para divulgar seu disco *Modern Times*. Havia algo de muito

adequado naquela parceria. Em 1965, Dylan havia surpreendido seus colegas “com um show elétrico”, tocando em uma turnê pelo Reino Unido, dividindo o show em duas metades, uma acústica e outra elétrica. As plateias não aceitaram bem a segunda parte e um dos presentes no Free Trade Hall de Manchester chegou a dizer que o artista principal da noite era um “Judas”. Em um fuso horário diferente, no festival anual Newport Folk Festival, naquele verão, o cantor Pete Seeger reagiu à apresentação “elétrica” de Dylan com tanta raiva que ameaçou cortar os cabos de força que davam para o palco com um machado.

“Não costumamos nos meter nas turnês de outras pessoas porque estamos tratando dos nossos assuntos”, disse Grohl à revista *Uncut*. “Mas receber um convite de Bob Dylan para sair em turnê com ele é meio como virar rei. Como diríamos não? Fomos convidados pelo cara que transformou o rock ‘n’ roll do *boogie-woogie* em rock ‘n’ roll foda. Respeito e honras, e para nós foi uma oportunidade única na vida.”

Nas semanas antes da viagem, Grohl e seus colegas de banda conversaram com o tecladista Rami Jaffe, que já havia tocado com a banda do filho de Dylan, The Wallflowers, e pediram informações a respeito do mestre.

“Passamos semanas perguntando a ele: ‘Como é o Bob? Como ele é, cara?’”, relembra Grohl. Ele disse: ‘O Bob é o cara mais bacana do mundo. Ele é totalmente de boa. Mas tem uma coisa. Se ele estiver de capuz e óculos de sol, nem sonhem em conversar com ele. Se ele estiver sem capuz e sem óculos, é sinal verde, podem dizer ‘oi’. Aquele foi o melhor conselho do ano!’”

A turnê estava no Canadá quando Grohl recebeu uma mensagem em seu camarim: o Sr. Dylan queria conversar com ele. Com certo receio, Grohl caminhou em direção à porta.

“Então eu fui”, contou Dave. “Virei e vi que ele estava em pé em um canto escuro: botas de couro pretas, calça de couro preta, jaqueta de couro preta. Ele disse: ‘Qual é aquela música sua que diz: *The only thing I ever ask of you is you gotta promise not to stop when I say when?*’. Respondi: ‘Ah, sim, é ‘Everlong’. Ele disse: ‘Cara, preciso aprender essa música.’”

“Então eu não estou nem aí para o que pensam”, riu Grohl. “O Bob Dylan gosta de uma de minhas músicas. Só isso me basta.”



Sempre em evolução, quando o Foo Fighters estava preparado para o sexto álbum de estúdio, os participantes optaram por uma abordagem mais fluida do que a escolhida no álbum *In Your Honor*. Apesar de aquele disco ter elementos elétricos e acústicos uniformemente separados, com uma turnê acústica na bagagem, parecia que ao voltar ao 606 para gravar a série seguinte de canções, a banda se sentia mais confiante para misturar as coisas. Reunidos com Gil Norton, Grohl, Mendel, Hawkins e Shifflet se fecharam no estúdio deles de setecentos e cinquenta mil dólares, em San Fernando Valley, e começaram a trabalhar. Seus esforços criaram o álbum mais flexível e hábil do Foo Fighters até agora.

“Olha, em determinado momento, você liga o pisca-alerta”, disse Grohl na época. “Nesse momento, estando na estrada há tanto tempo, você fica um pouco mais introvertido. Como músico, você tem de fazer as coisas que o satisfazem. Uma das melhores coisas a respeito de nossa banda é que construímos nosso pequeno mundo em nosso estúdio, da nossa própria gravadora, e dirigimos nossos vídeos, contratamos nossos produtores e nos produzimos... podemos entrar em nossa fortaleza, o Studio 606, trancar a porta e revirar tudo, e acho que isso tem nos ajudado a sobreviver desde o começo. Então, em algum momento você pode desligar o pisca-alerta. É claro que espero que as pessoas gostem do que fazemos, mas não é a nossa principal motivação. É um desafio.”

O grupo saiu do 606 com uma dúzia de músicas bem finalizadas, canções que comporiam o disco de título forte *Echoes, Silence, Patience & Grace*.

“Sempre foi um desafio dar nomes aos nossos álbuns...”, admitiu Grohl. “Procurei pelas letras e encontrei uma letra da última canção, a ‘Home’, que diz: ‘*Echoes, silence, patience and grace, all of these moments I’ll never replace*’. Pensei que seria bacana porque pode ser interpretada e acho que seria um título bonito, além de achar que o álbum é lindo em sua diversidade, melodia e musicalidade. Vai dos momentos acústicos delicados até a parte mais pesada que nunca fizemos.”

Sim, era isso mesmo. Desde a forte abertura com “The Pretender” — o single de trabalho do disco, uma faixa que passou um recorde de dezoito semanas no topo da parada de Rock Moderno/Alternativo da *Billboard* —

passando pela canção pop meio ao estilo de Paul McCartney, “Long Road to Ruin”, até a linda faixa de encerramento, “Home”, com predominância do piano — que seu autor descreveu como “o tipo de música que não consigo me imaginar tocando ao vivo porque vai ser demais para aguentar” —, *Echoes, Silence, Patience & Grace* é o clímax de tudo que o Foo Fighters vinha fazendo desde que decidiu parar de apenas treinar o tipo de rock alto que vimos no disco *One by One*.

“Dave sempre teve a habilidade de escrever grandes *riffs*”, acredita Gil Norton, o produtor do álbum. “Ele é prolífico. Certa vez, brincamos dizendo que criaríamos um site chamado *Riff Extra*, porque ele inventa um milhão de *riffs* o tempo todo. Mas, obviamente, ele tem um foco diferente agora: está mais velho, tem família... Com o último álbum, a rapidez havia aumentado e isso meio que nos ajudou com a composição, porque deu a ele mais espaço.”

Lançado no dia 25 de setembro de 2007, *Echoes, Silence, Patience & Grace* estreou na posição 1 na Austrália, no Canadá, na Nova Zelândia e no Reino Unido. Nos Estados Unidos, o sexto álbum de estúdio do Foo Fighters entrou no Top 200 da *Billboard* na posição 3, com vendas de cento e sessenta e oito mil na primeira semana, uma queda considerável em relação às vendas de trezentos e onze mil obtidas por *In Your Honor* nos primeiros sete dias nas lojas.

A recepção crítica ao álbum foi, mais do que nunca, dividida. Ian Winwood, da *Kerrang!*, foi generoso em seu elogio e escreveu: “O fato de esse disco parecer hard rock significa que foi um bom trabalho. Na verdade, é bom o suficiente para fazer você se lembrar do motivo pelo qual resolveu ouvir o Foo Fighters pela primeira vez”. A *NME* acreditava que o disco era “tão consistente quanto qualquer outro que o Foo Fighters já fez”. Mas nem todo mundo foi tão simpático quanto poderia ter sido. A *Spin* disse que o álbum era “outra adição de qualidade em uma carreira fantasticamente normal”. Ainda assim, ser uma banda de críticos nem sempre paga as contas, mas ser uma “banda dos fãs” paga. E o Foo Fighters, sem dúvida, era uma banda dos fãs, como eles provaram totalmente no verão de 2008. Quase um ano depois da apresentação de roubar a noite no Live Earth, o agente da banda, Russell Warby, marcou para eles um show no qual seriam a atração principal, no Estádio de Wembley, no dia 7 de junho de 2008. Eles tiveram quase seis meses para

vender os oitenta e seis mil tíquetes que seriam necessários para encher totalmente o estádio do país, mas todos foram vendidos em questão de poucas horas. Uma segunda data foi marcada para o dia 6 de junho; os ingressos para essa apresentação também rapidamente se esgotaram, totalizando cento e setenta e dois mil ingressos comprados em uma questão de dias.

Nos seis meses anteriores ao primeiro dos dois shows, Dave Grohl ficaria tentando descobrir o que a banda poderia usar para encarar o desafio de encher aquele espaço com a música da banda e, com a mesma importância, com sua personalidade.

Aproximadamente às vinte e duas horas e trinta minutos, na noite de 7 de junho, Grohl afastou os cabelos dos olhos, olhou para toda a extensão do segundo maior estádio da Europa e anunciou a “melhor noite na história de vida da nossa banda”. Enquanto dizia isso, um homem de cabelos grisalhos e sorridente, que usava uma camisa cáqui e segurava um Gibson Les Paul queimado pelo sol, subiu ao palco à sua esquerda, enquanto outro rosto familiar apareceu do lado direito.

“Sabíamos desde o começo que este não seria apenas mais um show”, disse Grohl. “Estamos planejando tudo há seis meses, há muito tempo. Sabemos que este país, vocês, nos transformou na banda que somos hoje. Então, gostaríamos de convidar uns caras especiais, o Sr. Jimmy Page e o Sr. John Paul Jones, do Led Zeppelin...”

Sete meses antes, Grohl havia se sentado três fileiras atrás de mim no O2 Arena de Londres, com capacidade para vinte mil pessoas, quando o Led Zeppelin reunido fez o maior show da década, como homenagem ao falecido magnata Ahmet Ertegun, da Atlantic Records. A bateria imaginária de Grohl estava muito animada e completa aquela noite, refletindo cada toque, tom e batidas no palco, realizadas por Jason Bonham, filho do falecido John Bonham; foi tão intenso, que eu conseguia sentir o ar provocado por seus movimentos de onde eu estava sentado.

No Estádio de Wembley, Grohl finalmente satisfez o desejo de sua vida de tocar bateria com o Zeppelin. Não era exatamente o Led Zeppelin — com todo o respeito, já que um vocalista Taylor Hawkins não era um Robert Plant — mas, quando Grohl começou a batucar a introdução instantaneamente reconhecida de John Boham para a música “Rock ‘n’ Roll”, seria preciso muita coragem para dizer ao cara que ele *não estava*

realmente tocando com o Led Zeppelin. Para que esse sonho se realizasse, ele teria de bater muito.

Na madrugada de 8 de junho, o grupo do Foo Fighters foi ao clube recém-inaugurado Whiskey Mist, no distrito de Mayfair, em Londres, um clube que em pouco tempo receberia os príncipes da família real, os principais artistas de Hollywood e os jovens e belos das dinastias mais abastadas do mundo. Ali, cercado por seus velhos amigos, Grohl estava conversando reservadamente com Jimmy Page, e os dois agora não pareciam apenas mestre e pupilo, mas dois semelhantes e colegas. Mas mesmo enquanto bebericava sua cerveja, enquanto observava as conversas animadas e repletas de risos de seus familiares, amigos e colegas, mesmo enquanto a adrenalina pós-show corria por seu corpo, certamente devia haver uma pergunta martelando na cabeça de Dave Grohl, uma pergunta que não seria apenas para aquela noite, mas para meses e anos adiante:

O que vai acontecer daqui para a frente?

THESE DAYS

*ESTÁ NA HORA DE VOLTARMOS A SER UMA BANDA DE ROCK DE
NOVO. ALGUÉM PRECISA FAZER ISSO, NÃO É?*

DAVE GROHL

4 de julho de 2009. Fim de semana do Dia da Independência, e os Estados Unidos estão em ritmo de festa. A lua brilha sobre Washington DC e o sucesso do Black Eyed Peas, *Boom Boom Pow*, que está no topo da parada Hot 100 da *Billboard*, pela décima segunda semana consecutiva, pode ser ouvido em todas as lojas, quiosques de suvenires e caixas de som de toda a capital do país. As ruas pontuadas por árvores ao redor do National Mall se tornaram uma mistura de cores, movimento e barulho, enquanto dezenas de milhares de turistas e residentes da área metropolitana de DC procuram o melhor local para poderem assistir à queima de fogos.

Dave Grohl está no South Lawn da Casa Branca, abrindo um sorriso ao dedilhar, delicadamente, as primeiras notas de abertura, com sua guitarra Pelham Blue Trini Lopez Standard, 1965. Ao longe, ele consegue ver as luzes do Monumento a Washington piscarem vermelhas contra um céu azul, sem nuvens. Diante dele, sentados em mesas decoradas com laços vermelhos, brancos e azuis, está um batalhão do exército norte-americano e suas famílias, convidados da noite, no número 1600 da Pennsylvania Avenue, para um churrasco em homenagem ao serviço prestado ao país. Diante das tropas, discretamente flanqueado pelos oficiais do Serviço Secreto, está o comandante-supremo, Barack Obama, o 44º presidente dos Estados Unidos da América, e sua esposa, Michelle, a primeira-dama, com os olhos fixos no palco esperando o Foo Fighters começar o show pré-queima de fogos da noite.

“Pois é, pois é, pois é”, diz Dave Grohl, observando a vista diante dele. “Quem poderia imaginar?”



“Certo, vou contar o que aconteceu comigo dois dias atrás. Comecei a manhã em uma cerimônia na Calçada da Fama, em Hollywood, para um artista de jazz chamado Dave Koz. O primo de Jordyn é agente aqui em Los Angeles e ele representa o Dave Koz, então o Dave é amigo da família de Jordyn há cerca de vinte anos e é um cara ótimo. Bem, ele tem uma

estrela na Calçada da Fama, em Hollywood, bem na frente da Capitol Records, então comecei meu dia nessa cerimônia. Eu estava com Barry Manilow, Dave Koz, Kenny G e Johnny Mathis, e esses caras sabiam quem eu era! O Barry Manilow perguntou: ‘Ei, cara, como você está?’. Respondi: ‘Está de brincadeira? Caramba! Certa vez vi você no aeroporto de Dublin e quase desmaiei!’”

“Depois fui ensaiar com a minha banda... e foi bom. Na sequência fui para casa, jantei com minha linda família e recebi um telefonema para ir ao estúdio gravar uma canção instrumental com [a dupla formada pelos ex-membros do Guns N’Roses] Slash e Duff [McKagan]. Nós três nos sentamos em uma sala, passamos os arranjos, apertamos o ‘Gravar’ e fazemos tudo de uma só vez, e fica animal: estou sentado em meu banquinho da bateria observando Duff e Slash tentando decidir um arranjo e começo a sorrir porque penso: ‘Caramba, esses caras, os dois morreram umas quinze vezes e ainda são amigos, que legal’. Aí ligo para meu amigo Nick Raskulinecz, que está na mesma rua que eu, mixando o novo disco do Deftones, e vou lá ouvir o trabalho novo. Isso foi *um dia*. E aí, enquanto vou para casa com minha moto, que eu amo, penso: ‘É isso mesmo? Essa é a minha vida? Posso fazer isso todos os dias? Legal’.”

É setembro de 2009 e Dave Grohl e eu estamos almoçando na suíte dele no Sunset Marquis, o hotel mais tranquilo, de estilo imaculado e simpático com roqueiros-astros. Deitado em um sofá, com as pernas esticadas, dentes brilhando e tatuagens apagadas, parecidas com as de cadeia, Grohl está em excelente forma: ele não para um minuto, batuca com os dedos nas coxas, mexe os pés, mexe os dedos no ar, com todas as batidas marcadas por palavrões explosivos e ditos em voz alta.

O telefone toca e ele pede licença para atender.

“Não, François... está tudo bem”, ele diz discretamente. “Não, está tudo bem. É sério. Obrigado, François. Obrigado.”

“Não fico aqui há dez anos”, ele ri ao voltar para a mesa, “mas da última vez em que me hospedei aqui, com certeza não tive um mordomo”.

Ao longo das quatro horas seguintes, Grohl teria a chance de revisitar muitas outras lembranças — algumas agradáveis, algumas fortes, algumas evidentemente duras e dolorosas — ao repassar sua trajetória desde o porão de clubes de punk rock de Washington DC até aquela apresentação no Dia da Independência realizada no jardim da Casa Branca em uma

entrevista marcada para coincidir com o lançamento do álbum do Foo Fighters, *Greatest Hits*.

De acordo com seus padrões incansáveis, o ano de 2009 foi relativamente tranquilo para Grohl. Um período sabático autoimposto havia dado a ele a oportunidade de aproveitar um tempo de descanso com a família — aumentada em abril com a chegada de sua segunda filha, Harper Willow Grohl, uma irmãzinha para Violet Maye, de três anos — e para pensar na própria vida. E ao percorrer o caminho das lembranças naquela tarde calma de setembro, ficou claro que o músico de quarenta anos mal conseguia acreditar na mudança ocorrida em sua vida. O menino que aprendera a tocar violão tocando junto com os discos Vermelho e Azul dos Beatles podia considerar, agora, Paul McCartney como amigo íntimo; o rebelde do punk rock agora chamava o presidente do país pelo primeiro nome; o baterista sem casa que rabiscava letras de música nos versos de notas de lojas de conveniência ouvia suas letras sendo cantadas por estádios lotados. Parafraseando o Talking Heads, deve ter havido dias em que Grohl se viu naquela casa linda, com uma esposa linda e se perguntou: pois bem, como eu cheguei aqui?

“Cara, nunca pensei que *nada* disso fosse possível”, admitiu ele. “Mas, ao mesmo tempo, tenho muito orgulho de muitas coisas que fiz. Eu me sinto um cara de sorte e — por falta de palavra melhor — abençoado por ter todas essas coisas e por tantas conquistas. E acha que eu considero sorte? Não. Eu trabalho muito? Sim. Sou bom pra caralho no que faço? Não acho. Mas vou dizer ao mundo todo que eu me acho o maior compositor, um guitarrista de primeira e um puta astro? Não, não é o meu estilo. Isso mostraria que eu me preocupo demais com a maneira como as coisas que eu faço são notadas. E há uma parte de mim que tem orgulho por eu não me preocupar com o que os outros pensam sobre quem eu sou ou o que faço.”

Em uma entrevista anterior com Grohl, realizada quase uma década antes, eu havia sugerido a ele que sua personalidade extrovertida, receptiva e simpática tinha, ainda que meio ironicamente, garantido sua privacidade; que o clichê perene de Grohl como “O Cara Mais Bacana do Rock” permitia ao Dave “de verdade” manter-se escondido mesmo estando em exposição, desconhecido para todos, exceto para os amigos mais próximos. Foi uma análise com a qual ele não perdeu tempo.

“Eu não sei por que, mas não me abro com muitas pessoas”, ele admitiu na época. “Simplesmente não devemos entregar um pedaço de nós mesmos a alguém. Não compreendo a necessidade que algumas pessoas têm de se expor totalmente ao mundo. Acho esquisito. Se existissem dois milhões de pessoas que me conhecessem muito bem, seria meio estranho. Há algumas pessoas que me conhecem muito bem e um monte de outras que me conhecem o suficiente.”

Em 2009, eu disse a Grohl que, apesar da maior notoriedade de sua banda e seu perfil mais explorado pela imprensa, pouco havia mudado de fato a esse respeito.

“Não me considero um cara solitário, mas é que não me importa ser o melhor amigo de todo mundo”, disse ele. “Talvez seja um mecanismo de defesa. Demoraria muito tempo para alguém me conhecer bem. Sem dúvida, depois do Nirvana, mudei a maneira como me relaciono com as pessoas — não necessariamente de um jeito ruim, de muitas maneiras boas, tenho certeza, mas, sim, prefiro guardar a maior parte de mim para mim mesmo.”

“Pode ter a ver com o fato de ter uma família muito pequena. Eu tinha minha mãe, meu pai, minha irmã e eu; nossos primos e avós moravam longe, eu tinha dois melhores amigos e só precisava disso. Sou péssimo em manter contato com as pessoas, nunca atendo o telefone e prefiro ficar em casa com minhas filhas, mãe e esposa a ir para um bar em uma sexta-feira à noite. Passo meu tempo com meus melhores amigos, Taylor, Nate, Chris e Pat, e faço isso como meio de ganhar a vida.”

“E esse lance de ser o ‘Cara Mais Bacana do Rock’ é legal, mas é engraçado para mim, porque os caras da minha banda provavelmente diriam o contrário. Eu tenho um lado tão territorialista que certas coisas me deixam irado e me fazem deixar de ser o tal do ‘Cara Mais Bacana do Rock’ e me transformam em uma pessoa muito difícil. Porque adoro limites e fronteiras. Há certas coisas que acontecem e eu digo: ‘Cara, nem pensar’. Não tenho problema nenhum em me aproximar de um paparazzi e perguntar: ‘Você está tirando uma com a minha cara?’, o que já tive de fazer algumas vezes. A coisa mais importante para mim é a minha família, minha saúde e felicidade, e ter a certeza de que está todo mundo bem.”

“Mas, sinceramente, de todas as coisas que conquistei sozinho e com as diferentes bandas... às vezes é demais para mim”, admitiu ele. “Não sei

nem aonde ir a partir daqui.”

Mas enquanto ele falava, um novo capítulo da vida de Dave Grohl estava se desdobrando. Naquela mesma tarde, Grohl tinha o compromisso de retornar aos ensaios de turnê com uma banda nova, um supergrupo pesado do rock que ele havia criado durante uma entrevista para a revista *MOJO* cerca de quatro anos antes. Quando o jornalista Stevie Chick perguntou se ele tinha ideias de parcerias em mente, Grohl afirmou: “O próximo projeto que eu estou tentando iniciar contará comigo na bateria, Josh Homme na guitarra e John Paul Jones tocando o baixo. Será o próximo álbum. Não seria ruim”. Quatro anos depois, com Grohl atrás da bateria de novo, a banda nasceria como o Them Crooked Vultures.

“Na época, eu não estava falando totalmente a sério”, Grohl admitiu para mim naquela tarde de setembro. “Foi mais uma vontade do que uma possibilidade, uma coisa de falar sobre o que viria em seguida. John Paul Jones havia tocado no disco *In Your Honor* e foi quando eu o vi pela primeira vez. Ele é um cara gentil, um grande músico, brilhante. Então, quando me perguntaram o que eu gostaria de fazer em seguida, a primeira coisa que veio à minha mente foi montar uma banda com John e Josh, com quem mantenho uma conexão musical que simplesmente não tenho com mais ninguém: como baterista, tocando com ele, temos esse norte, essa frequência. É algo que não expressamos, intangível, quase uma experiência sobrenatural. E trabalhamos bem juntos, porque ele gostava do Black Flag e eu também. Eu gosto de música com ritmo, mas gosto também de música pesada e foi isso que fizemos juntos com a Queens. Quando voltei para o Foo Fighters, sempre torci para conseguir tocar com o Josh de novo; só não sabia quando ou como.”

“Então, ano passado, chegou ao ponto em que nós dois estávamos cansados de fazer turnê com as nossas bandas, cansamos de estar nelas. A responsabilidade que criamos com as nossas bandas às vezes fica pesada demais. Eu não sei como o John se sente, mas com o Foo Fighters eu ainda me surpreendo por tudo ter começado com uma porra de uma fita demo feita em cinco dias e chegado ao ponto de lotarmos o Estádio de Wembley duas noites consecutivas: é maluco e nunca foi minha intenção. Então você chega lá e seria muito fácil dizer: ‘Certo, vamos guardar as coisas, acabou, pronto, não precisamos fazer mais nada, o que mais podemos alcançar?’. Então, em vez de fazer isso, existe uma válvula de escape para aliviar a

pressão que pode ser acionada e impedir que todos percam o controle. E essas válvulas são os projetos paralelos que todos temos: o Taylor com o Coattail Riders, o Shiftlet com o Jackson United e o Nate com o Sunny Day Real Estate — são essas coisas que impedem o Foo Fighters de se desfazer.”

“No passado, em 2005, eu havia mencionado que precisava de outra válvula, uma banda do tipo ‘em caso de emergência, quebre o vidro’, porque se chegar ao ponto de eu detestar o Foo Fighters, então é melhor que eu tenha uma banda muito boa para me manter fora da minha, para impedir que o Foo Fighters se desfaça. E, sinceramente, como baterista, não consigo pensar em duas pessoas com quem gostaria de tocar além deles. O Josh é o meu guitarrista favorito e o John é o meu baixista preferido, por isso pensei que nós três juntos formaríamos uma banda bem legal. E estava certo.”

Grohl, Homme e Jones se encontraram pela primeira vez para discutir o novo projeto musical na noite de 14 de janeiro de 2009. Fizeram isso não em uma sala de reuniões de uma gravadora de Los Angeles, rodeados por advogados e representantes de assessorias, como teria sido apropriado, levando em conta que eles são pessoas importantes da indústria fonográfica. Escolheram a filial de Anaheim da rede de restaurantes Medieval Times. Era a noite do aniversário de quarenta anos de Grohl — uma ocasião que ele mais tarde aclamou como sendo “a melhor crise de meia-idade que um homem poderia ter” — e enquanto os cavaleiros entravam em combate para entreter os duzentos convidados, Grohl, Homme e Jones, cada um deles usando uma coroa de papel, comiam frango assado e costelas com as mãos e trocavam ideias sobre o novo projeto, que seria muito divertido. Alguns dias depois, o trio se reuniu de novo no estúdio de Homme, o Pink Duck, em Burbank, ligou os equipamentos e começou a tocar. “Três minutos depois”, contou Grohl, “percebi que aquela seria a melhor banda da qual eu já tinha participado”.

“Não é muito diferente de um encontro às escuras”, disse ele, “no qual você torce para não ser esquisito. Porque fazer um som com a pessoa errada pode ser tão estranho quanto transar com alguém de quem você não gosta. Mas começamos a tocar e não paramos nem um minuto, talvez por trinta minutos direto. A primeira *jam* foi comprida e divertida e todo mundo estava sorrindo. E o som foi demais. Então, fizemos aquilo por

alguns dias e concluímos: ‘E aí? Devemos formar uma banda?’. Foi assim”.

“Assim que o lance da Queens terminou, começamos a procurar uma oportunidade de repetir a dose”, admite Josh Homme. ”Não suporto pessoas que aceitam a mediocridade na música e sempre que toquei com Dave, ele ia além de suas habilidades. O objetivo do Grohl é exatamente como o meu: continuar recarregando a bateria e encontrar novas maneiras de se manter criativo. Ele é um cara muito feliz em um mar de pessoas que não toleram a si mesmas.”

Incomum em uma indústria onde existem poucos segredos genuínos, o trio conseguiu guardar segredo sobre os detalhes da nova empreitada até julho de 2009, quando a esposa de Homme, Brody Dalle, admitiu a existência do projeto em uma entrevista on-line para sua nova banda, a Spinnerette: “Não posso falar livremente sobre isso... [mas] a verdade é que... isso sobre o que não posso falar é muito foda. São batidas e sons que você nunca ouviu antes”.

No mês seguinte, à meia-noite do dia 9 de agosto, a banda Them Crooked Vultures fez sua estreia mundial no clube Metro, em Chicago, com capacidade para mil e cem pessoas, apresentando um rock ‘n’ roll clássico que Homme classificou como “blues pervertido”. Duas semanas depois, mantendo a natureza de sua “carreira”, o trio (acrescido do guitarrista Alain Johannes, do Spinnerette) subiu ao palco da Brixton Academy de Londres para tocar uma série não anunciada de uma hora como apoio ao Arctic Monkeys, cujo novo disco, produzido por Josh Homme, *Humbug*, havia sido lançado naquela mesma semana. Três meses depois, sem muita divulgação ou frenesi, foi lançado o disco de estreia da banda.

Graças ao currículo impecável dos três músicos, e ao fato de a parceria anterior de Grohl e Hommes, *Songs of the Deaf*, do Queens of the Stone Age, ter sido aclamada como o melhor álbum de hard rock da década, as expectativas em relação ao disco *Them Crooked Vultures* eram muito altas. As primeiras críticas apenas aumentaram o frenesi. A *MOJO* escreveu: “O *Them Crooked Vultures* despreza o manual de supergrupo. Não parece o trabalho de homens ricos de férias, mas de três caras sérios tentando provar a si mesmos de novo”. O *Sunday Times* aclamou o álbum como “surpreendente e incrivelmente esquisito”. O *Washington Post* ficou

igualmente cativado. “Quando as bandas de rock encheram a Terra há quarenta anos, elas pareciam coisas de outro mundo — tribos peludas vestindo roupas com estampas caleidoscópicas, empunhando as guitarras como se fossem armas medievais”, escreveu Chris Richards. “Mas com o tempo esses grupos e suas canções malucas foram assimilados pela cultura norte-americana de modo não linear e praticamente se tornaram a normalidade da música popular. Hoje, nossos heróis de guitarra residem, principalmente, nos videogames. Nesse sentido, o supergrupo Them Crooked Vultures revisita o passado, trazendo de volta uma época na qual as tropas do rock pareciam perigosas. E bizarras. E totalmente interessante de se ouvir.”

Os principais pontos de referência para o disco *Them Crooked Vultures* são Led Zeppelin, ZZ Top, Cream, Foghat, Masters of Reality e, talvez mais significativas, as sessões experimentais de Josh Homme, as Desert Sessions, que ele tem presidido no Rancho de la Luna, em Joshua Tree, Califórnia, desde 1997. Assim como a incrível coleção *Elephant*, do The White Stripes, de 2003, *Them Crooked Vultures* recende a pecado, suor, sexo e ostentação exagerada: dançante e pavoneante, é muito parecido com o trabalho (sujo) de homens crescidos que já têm idade para saber como agir, mas que são suficientemente teimosos para não fazer o que todos fazem. Começando com a obscena, lasciva e forte “No One Loves Me” (“*I told her I was trash, she winked and laughed and said, ‘I already know, I got a beautiful place to put your face’*”), o trio invoca a profana trindade do sexo (na quente “No Fang”, de gótico do sul), das drogas (na pesada, instável, enjoada, do tipo “uma viagem de ácido totalmente fracassada”, “Interlude with Ludes”) e da violência (quase todas as outras faixas), com Homme cantando de modo arrastado e mostrando sua companhia de renegados como “*unwanted strangers, exploited and dangerous*” (“desconhecidos indesejados, explorados e perigosos”) no pavoneio corajoso de “Elephants”. Esse clima de desespero surge em todos os passos do TCV, o que poderia parecer um pouco tolo se o trio não tivesse um arsenal de dar medo com *riffs* fortes com os quais apoiar seu pavoneio agressivo e indecoroso; os momentos em que Homme, Jones e Grohl se fecham, telepática e assustadoramente, em melodias ampliadas e direcionadas, lembram o Zeppelin, guiados ao máximo pela testosterona. O

Them Crooked Vultures pode não estar abrindo um caminho, mas poucas bandas abalam as estruturas com tamanha força e majestade.

Uma semana após o começo da primeira turnê da banda pelos Estados Unidos, conversei com Dave Grohl nos bastidores do House of Blues, de Boston. O baterista intenso do *Them Crooked Vultures* de muito bom humor, descrevendo a turnê como “maravilhosa”.

“Fizemos o festival Austin City Limits e deixamos o povo boquiaberto ali”, sorriu. “E aí fomos dar um chute no saco de Nashville. De lá, fomos para Columbus e demos uma sova neles por um tempo, partindo para Detroit para quebrar tudo. Em seguida, fomos para o Canadá e deixamos tudo de cabeça para baixo. Tem sido divertido, muito bom.”

No dia 17 de dezembro, a caravana do TCV chegou a Londres para a primeira de duas noites com ingressos esgotados no famoso Hammersmith Apollo, antigamente conhecido como Hammersmith Odeon, e um dos locais da capital com mais história. Em julho de 1973, David Bowie acabou com Ziggy Stardust no palco do Odeon, em novembro de 1976, uma parte do disco *Live and Dangerous*, de Thin Lizzy — possivelmente o melhor disco de rock de todos os tempos —, foi gravado no mesmo local. Em meados dos anos 1960, os Beatles venderam nada menos que trinta e oito shows em 21 noites no salão com capacidade para cinco mil pessoas, e no dia 18 de dezembro de 2009, Paul McCartney retornou ao local para dar apoio a Grohl, de quem ele havia se tornado amigo desde as oportunidades que tiveram de atuar juntos no show Liverpool Sound, de McCartney, em 2008, e no Grammy, em 2009. Discretamente recolhido no lado esquerdo do palco, McCartney e sua namorada Nancy Shevell ficaram em pé, sorrindo e se balançando enquanto o mais novo quarteto fantástico do rock fazia uma apresentação de primeira categoria, uma aula de ritmo, força controlada e barulho estremecedor, uma demonstração que marcou o Them Crooked Vultures como uma força vital.

Mais tarde naquela noite, o Vultures e diversos familiares e amigos lotaram um charmoso restaurante italiano na região oeste de Londres para uma comemoração de encerramento de turnê. Contra uma trilha sonora totalmente incongruente de Slayer, Metallica e Pantera, Grohl e Homme se divertiram e brincaram, e às vezes paravam de conversar com os convidados para tocarem guitarra ou bateria no ar, de modo espontâneo.

Grohl, temporariamente sem o peso do Foo Fighters nas costas, raramente pareceu tão satisfeito ou à vontade.

“Agora eu tenho três paixões”, ele me disse conforme a festa foi terminando. “Minha família, o Foo Fighters e o Vultures. Caramba, cara, olha como estou agora, com esta banda com dois dos meus músicos favoritos de todos os tempos e depois em uma banda com amigos e familiares, com a qual toco em festivais e estádios. Que coisa boa, que coisa maravilhosa! John já está me perguntando quando vamos fazer um disco do Vultures e vai acontecer um dia, vai ser incrível. Mas no momento acho que está na hora de eu voltar para casa.”



Em maio de 2008, um mês antes das datas de apresentação do Foo Fighters no Estádio de Wembley, a revista *Kerrang!* perguntou a Grohl o que ele esperava que sua banda fizesse em seguida.

“Como podemos ficar maiores ou melhores do que isso?”, perguntou ele. “Nunca tivemos um disco número um nos Estados Unidos, e eu me lembro do Pat [Smear] dizendo, certa vez: ‘Não quero ter um disco número um, porque, depois disso, o que se faz?’. Então felizmente nunca tivemos um disco que chegou ao primeiro lugar na América.”

Três anos depois, no dia 20 de abril de 2011, o sétimo disco do Foo Fighters, *Wasting Light*, estreou em primeiro lugar na *Billboard* 200.

A divulgação do *Wasting Light* girou em torno do fato de o disco ter sido gravado em fita analógica na garagem de Dave Grohl. O fato de esse processo ter merecido tanta atenção mostra como o estado da indústria da música estava estéril em 2011. Em 1999, o Foo Fighters havia gravado *There Is Nothing Left to Lose* no porão de Dave Grohl em Virginia sem a tecnologia ProTools e sem qualquer estardalhaço, mas em 2011 a ideia de que o rock *deveria* ser pristino e polido estava tão disseminada na indústria de gravações que pensar em fazer um disco por qualquer outro meio era considerado uma heresia. Na mesma noite de novembro na qual a fotógrafa Lisa Johnson e eu fomos às sessões de *Wasting Light*, do Foo Fighters, na casa de Grohl em Encino, entrevistei os punks-pop do Blink 182, de San Diego, no estúdio deles, em Hollywood, enquanto se empenhavam na criação do sexto álbum de estúdio; ao conversar com o vocalista/guitarrista

da banda, Tom DeLonge, mencionei a maneira como a banda de Dave Grohl estava trabalhando com Butch Vig em outro canto da cidade. DeLonge mostrou-se surpreso.

“Pra que fazer isso?”, perguntou ele. “Seria mais ou menos como se você entalhasse o seu texto em peças de pedra em vez de usar um computador!”.

Na verdade, essa mentalidade tinha sido banida das sessões de produção do Foo Fighters.

“Na primeira canção que gravamos, pegamos uma parte de bateria e Butch começou a editar para a fita, em partes muito pequenas”, Grohl lembrou à revista *Electronic Musician*. “Voltamos a fita e ela começou a liberar óxido. Butch disse: ‘Deveríamos retomar e fazer tudo digital’. Comecei a gritar: ‘Se eu vir um único maldito computador ligado a algum equipamento, você vai para o olho da rua! Estamos fazendo o disco da maneira que queremos fazer, e se você não pode fazer, então vá se danar!’. Ninguém nos obriga a fazer o que não queremos fazer. ‘E se alguma coisa acontecer com a fita?’. ‘O que fazíamos em 1991, Butch?’. Tocamos de novo! Que Deus não permita que você tenha de tocar sua música de novo.”

As sessões do *Wasting Light*, na verdade, começaram de um modo mais tradicional no outono de 2008, usando tecnologia de gravação digital de ponta no estúdio Grandmaster Recorders, em Hollywood, o mesmo local onde três quartos da formação original do Foo Fighters completaram a gravação de *The Colour and the Shape*, em 1997. A banda vinha escrevendo e ensaiando o novo material em passagens de som enquanto fazia turnê para divulgar o álbum *Echoes, Silence, Patience & Grace*, e o plano original de Grohl era que o Foo Fighters gravasse um novo disco e o lançasse rápida e silenciosamente, sem se comprometer com turnê, entrevistas para a imprensa ou atividades promocionais. Com Butch Vig cuidando da produção, canções como “Wheels”, “Word Forward” e “Rope” foram gravadas de modo convencional, mas Grohl viu que sua banda estava cansada depois de um ano inteiro em turnê, e no fundo ele sabia que as músicas não estavam prontas. Lembrando-se de erros do passado, ele pediu um tempo na sessão. Três meses depois, ele estava de volta ao estúdio, mas dessa vez com John Paul Jones e Josh Homme.

“O Vultures fez muito mais do que eu esperava”, disse ele quando nos sentamos na sala de controle do estúdio de sua casa em Encino, em novembro de 2010. “A princípio, foi apenas uma ideia que o Josh e eu

tínhamos de tocar juntos sem ter de fazer turnê e sem ter de fazer todas as coisas das quais estávamos cansados de fazer com as outras bandas, e aí perguntei ao John se ele queria vir tocar conosco; cinco minutos depois, comecei a querer que fosse mais do que um projeto de estúdio. Porque nós éramos bons — éramos bons no estúdio, éramos bons na fita, éramos bons no palco, éramos *bons*. Ficou óbvio, nas primeiras semanas, que seria um bom disco e que seríamos uma baita banda ao vivo. Então teve início uma série de desafios: escrever a primeira canção, gravar a primeira canção, gravar todas as canções, lançar o álbum, fazer apresentação diante de pessoas, fazer apresentações em *todos os lugares* para pessoas. E a coisa começou a crescer...”

“Poderíamos ter feito muito mais, mas no ano novo percebi que se esperássemos mais para fazer o lance do Foo Fighters, haveria um espaço muito grande entre o nosso último disco e este. Fiquei pensando nisso. Mas foi uma decisão difícil, porque eu estava em uma banda com John Paul Jones, um dos meus ídolos, e com Josh, um dos meus melhores amigos, e estava tocando melhor do que nunca e me divertindo a valer. Mas eu queria estar no Foo Fighters ao mesmo tempo. Por isso, em janeiro, telefonei para o Taylor e disse: ‘Certo, vamos começar a pensar em algumas coisas’.”

No dia 16 de agosto de 2010, apenas duas semanas depois de o Them Crooked Vultures finalizar as apresentações no festival Fuji Rock, em Naeba, Japão, o Foo Fighters se reuniu para recomeçar o trabalho do sétimo disco de estúdio. Inspirado pela pureza da experiência com o Them Crooked Vultures, Grohl passou a ter uma nova visão para o álbum: sua banda gravaria em fita analógica, em sua garagem, e chamaria uma equipe para registrar o processo.

“Acho que o processo se mostra na música”, disse ele. “Quando ouço o segundo disco [*The Colour and the Shape*], é meio complicado: há algumas coisas que gosto de ouvir e outras que não gosto, porque não sei o que estava acontecendo na hora e sobre o que eu estava cantando. E então vem um álbum como o terceiro [*There Is Nothing Left to Lose*], que fizemos no meu porão em Virginia e que não teve nada além de ótimas vibrações, foi um prazer fazer aquele disco, e quando ouço, é assim que ele me parece, só um disco legal e tranquilo porque foi essa a sensação naquele momento. Então, sinto que esse processo todo é possível se ouvir no álbum. E tem sido muito divertido.”

“Eu sei que sempre que ouvir aquelas músicas, daqui a vinte anos, eu vou me lembrar de ter gravado ‘These Days’, com Violet dando tapinhas no meu ombro o tempo todo em que estava fazendo a faixa de guitarra. Ou em uma música como ‘Miss the Misery’, vou me lembrar de ter olhado para baixo e visto Harper com o dedo mindinho na boca e dançando no ritmo da música. As meninas fazem parte do álbum; de certa maneira, elas fazem parte das lembranças para mim.”

Quando a fotógrafa Lisa Johnson e eu fomos embora da casa de Grohl naquela noite de novembro, o dono da casa já estava de volta ao trabalho, cercado pela luz da sala de controle do estúdio, segurando uma guitarra no colo. Mas antes de nos despedirmos, ele deu a seguinte declaração a respeito do próximo álbum da banda:

“No último disco, estávamos preocupados demais em sermos *musicais*. Quando fizemos aquela turnê acústica, nós nos sentimos como uma banda de músicos, como se estivéssemos fazendo algo muito além de apenas girar uma máquina e apertar botões, então isso tem muito a ver com o último disco, com a ideia de torná-lo mais do que uma droga de quatro acordes. Mas parece que todo disco que já fizemos é resultado do que veio antes, ou uma resposta a ele. E há muito não fazemos um disco de onze canções de rock pesado e integral. Há algumas bandas que mais para o fim da carreira fizeram um álbum que de certo modo define a banda: pode não ser o melhor disco, mas é aquele com o qual as pessoas relacionam a banda, como o *Back in Black* [do AC/DC] ou o disco *Metallica*. É como se você pegasse todas as coisas que as pessoas consideram características de sua banda e amplificasse todas elas para fazer um álbum simples. E foi isso que pensei que pudesse fazer com o Butch, porque ele tem um jeito ótimo de tirar todos os excessos e dar sentido às coisas. E acho que foi o que ele fez com o material. Temos a tendência de complicar demais as coisas. Está na hora de voltarmos a ser uma banda de rock de novo. Alguém precisa fazer isso, não é?”

Wasting Light foi lançado no dia 11 de abril de 2011 no Reino Unido e um dia depois nos Estados Unidos, recebendo as críticas mais entusiasmadas da carreira da banda. “A maioria das bandas se esforça para fazer um disco de ‘Maiores Sucessos’”, escreveu Johnny Dee, na crítica que fez na *Classic Rock*. “O Foo Fighters fez o deles com um disco que parece outro álbum desse tipo. Eles não param.” A *Q* atribuiu quatro

estrelas e aclamou a coleção “indecentemente emocionante” como “um retorno para definir a carreira”. A *MOJO* também considerou *Wasting Light* digno de quatro estrelas e Stevie Chick aprovou a “emoção em alta velocidade do mestre do rock não reconstruído”. David Fricke, da *Rolling Stone*, escreveu: “Se você já chegou a pensar que o Foo Fighters era uma versão *light* do Nirvana porque Grohl não tinha a intensidade de Cobain, chegou a hora de se desculpar”.

O público que comprou o disco reagiu com entusiasmo. Chegando ao topo da parada da *Billboard*, *Wasting Light* alcançou vendas de duzentas e trinta e cinco mil cópias na primeira semana nos Estados Unidos, a segunda semana de vendas mais lucrativa. O álbum também ganhou a primeira posição em outras onze paradas nacionais, incluindo as do Reino Unido, Irlanda, Austrália e Alemanha. Nos meses anteriores ao lançamento do disco, depois de analisar índices no mundo todo, a imprensa havia dedicado muito espaço nas colunas para a ideia de que o rock está “morto”, e o veterano norte-americano, o DJ Paul Gambaccini, autodenominado “Mestre do Pop” declarou: “É o fim da era do rock. Terminou, assim como terminou a era do jazz. Isso não quer dizer que nunca mais surgirão bons roqueiros, mas o rock como um estilo prevalente de música faz parte da história da música”. O álbum *Wasting Light* se mostra uma prova contrária robusta e desafiadora a essa tola ideia.

A chave para desvendar o disco está dentro de “I Should Have Known”, a canção mais claramente emocional que Grohl já assinou. Grohl pode ser um letrista muito oblíquo, confortável apenas quando lida com temas universais que mostram pouco de seus sentimentos, mas “I Should Have Known” é um conto cru e assombroso de uma perda pessoal repleta de culpa e arrependimento, a ponto de escutá-la quase parecer uma invasão. Com páthos extra decorrente do choroso acordeão e os *riffs* de baixo feitos pelo parceiro de Nirvana, Krist Novoselic, a canção inevitavelmente será interpretada como uma elegia a Kurt Cobain, mas apesar de Grohl admitir que se trata de uma homenagem às pessoas que ele amou e perdeu, a verdadeira inspiração para a faixa é seu amigo de longa data Jimmy Swanson, que faleceu no dia 18 de julho de 2008 em decorrência de uma overdose. Em Swanson, Grohl sempre viu a si mesmo, ou uma versão dele próprio que existiria se o destino não tivesse mudado as coisas; assim como “Word Forward”, do disco *Greatest Hits*, começa com a pungente

frase “*Goodbye Jimmy, farewell youth*” (“Adeus, Jimmy, adeus, juventude”), frases como “*I should have known, I was inside of you*” (“Eu deveria ter sabido, porque estava dentro de você”) e “*I cannot forgive you yet, to leave my heart in debt*” (“Não posso perdoar por deixar meu coração em dívida”) têm uma carga emocional quase insuportável.

Mas ao passar por lembranças dolorosas e revisitar momentos que ele dividiu com Swanson, Grohl descobriu a fonte de materiais para o álbum mais definido de sua carreira. As músicas do *Wasting Light*, cantadas com a mesma intensidade incansável e o mesmo apetite que Grohl levava para os primeiros ensaios de banda nas garagens e porões de Springfield, podem ser consideradas um agradecimento aos artistas que formaram a trilha sonora da adolescência que ele compartilhou com Swanson, e às experiências de vida que surgiram como consequência dessa educação musical.

Assim, ao longo do álbum, há referências ao passado de Grohl. “I Should Have Known” traz a letra “*came without a warning*” (“veio sem avisar”), uma sutil alusão ao título da faixa de abertura do álbum de estreia no Scream, *Still Screaming*. “Bridge Burning” faz referência ao hino do Revolution Summer, “Dance Of Days”, e também à banda Embrace, de Ian MacKaye, e à Faith, de Alec MacKaye. E em “Arlandria”, uma canção cujo título é uma homenagem à região da Virginia na qual Grohl cresceu, o cantor de quarenta e dois anos canta: “*My sweet Virginia, I’m the same as I was in your heart*” (“Minha doce Virginia, sou o mesmo que era em seu coração”), uma afirmação orgulhosa de que o punk adolescente dentro dele nunca será calado.

Em outros momentos, as referências ao passado de Grohl são musicais e não se encontram nas letras. “White Limo” funde o punk de olhos vermelhos da música “Quick and to the Pointless”, do Queens of the Stone Age, com a fúria cinética de “New Noise”, da Refused, para oferecer uma música intensa que Lemmy, do Motörhead, poderia ter escrito com orgulho, enquanto “Rope”, com seus *riffs* de guitarra angulares e do art-punk, poderia ter sido tirada de uma fita demo não lançada do Dain Bramage.

Wasting Light reconhece explicitamente as influências da formação musical de Grohl, com a participação de Bob Mould em “Dear Rosemary”, faixa parecida com os trabalhos do Hüsker Dü. Grohl conheceu o líder do

Hüsker Dü na festa de trinta anos do clube 9:30, em Washington DC, no dia 31 de maio de 2010, e sentiu vontade de contar ao ídolo da sua adolescência que o imitava musicalmente há quinze anos. Os dois trocaram telefones e no dia 27 de setembro, Mould foi convidado para ir à casa de Grohl para fazer os vocais de “Dear Rosemary”.

“Acho que há muito tempo ele sabe que sou fã do Hüsker Dü, como qualquer pessoa de minha geração musical”, Grohl me disse. “Ele é uma lenda, um ídolo norte-americano. Então eu mandei uma mensagem de texto para ele assim: ‘Ei, tenho uma canção e acho que você deveria vir cantá-la comigo’. Nunca fiz um dueto, tirando o lance da Norah Jones, e acabou sendo um dueto e deu supercerto. Ele entrou e disse: ‘Certo, onde devo começar?’ e nós dissemos: ‘Bem, por que não começa fazendo uma harmonia?’. E ele tem um forte senso de melodia e composição, e o som de sua voz é o mesmo — não muda, independentemente de ser *Copper Blue* ou *Zen Arcade* ou qualquer outra, a voz dele é a voz dele — então, quando ele começou a cantar, ficamos boquiabertos, meio que: ‘Nossa, meu Deus! Olha a voz dele!’. E, então, intencionalmente deixei a ponte inacabada para que nós dois pudssemos fazer juntos, e ficou tão legal que em determinado momento ele disse: ‘Olha, basicamente é uma *Copper Blue* aqui’. Foi muito fácil, foi muito prazeroso trabalhar com ele e um prazer conhecê-lo.”

Mas, inevitavelmente, foi a participação especial de Krist Novoselic que mais chamou a atenção. Para as línguas feridas, a ideia de Grohl de reunir três dos quatro homens responsáveis por *Nevermind* com a chegada do vigésimo aniversário do disco, beirou o oportunismo e o convencimento. Para Grohl, no entanto, o motivo era simples: Novoselic e Vig são parte de sua família.

“Eu teria de ser bem idiota se pensasse que o disco não seria notado!”, reconheceu ele em 2010. “Quando gravamos com o Butch, ano passado, eu me diverti tanto no estúdio com ele de novo! Gravamos apenas duas músicas, mas a sensação foi a mesma, eu fiquei me lembrando de quando fizemos o *Nevermind*, em 1991 — não a música, apenas a experiência de estar com Butch. E vínhamos falando sobre fazer um disco juntos de novo há anos, começamos a falar sobre isso em 2000, para o quarto álbum, o nome dele sempre surge quando é época de gravar material novo. E depois de gravar aquelas duas músicas, eu concluí que estava na hora de trabalhar

com o Butch. E também pensei que seria o aniversário de vinte anos do *Nevermind*. Então eu poderia permitir que aquilo me impedisse de fazer um disco com o Butch ou simplesmente não prestar atenção a isso, porque fazer um disco com o Butch dessa maneira e ainda receber o Krist para tocar mostra que não tive medo disso. Faz sentido?”

“O que estamos fazendo aqui não tem a intenção de recriar o que aconteceu há vinte anos, mas é um lembrete de que estamos aqui pelo mesmo motivo, e que todos nós sobrevivemos: somos pais e temos família, e ainda amamos fazer música da mesma maneira como amávamos há vinte anos. Eu sei que quando o álbum sair, haverá um monte de pressão desnecessária e grande parte do foco residirá no fato de que Butch e eu estamos trabalhando juntos de novo depois de vinte anos e que Krist Novoselic está tocando baixo em uma das canções e não me importo com isso, nem um pouco. Eu amo o nosso disco, acho que ele está ótimo, mas é um disco do Foo Fighters, não do Nirvana, e é importante que as pessoas percebam que estou aqui para fazer um disco do Foo Fighters, e não do Nirvana. Krist e eu continuamos sendo muito amigos, conversamos e nos encontramos sempre, e não há dúvida de que este ano será grandioso para Krist e para mim por causa desse aniversário, mas o que estamos fazendo aqui não tem a ver com essa data.”

Wasting Light não é *Nevermind*, nem nunca teve a intenção de ser, mas os dois álbuns compartilham um amor sem limites por volume, barulho e melodia, e uma simplicidade de propósito que ecoa com as lembranças das *jam sessions* em uma sala simples de ensaio em Tacoma, antes de a vida ficar complicada. Grohl não está tentando subverter o rock ‘n’ roll, mas, sim, comemorá-lo — por Jimmy, por Kurt, por todo jovem cuja vida foi transformada por um vinil preto com três acordes e a verdade — e em nenhum momento isso fica mais evidente do que na faixa que encerra o disco, “Walk”, uma canção tão sincera e otimista que corre o risco de tropeçar em sentimentalismo enjoativo. Conforme ondas de guitarra crescem e rugem atrás dele, Grohl grita: “*I never wanna die!*” (“Não quero morrer nunca!”) sem parar, um uivo de exaltação com raiz no positivismo punk de DC e cantado com convicção eletrificante e inegável. Fechando um disco que consciente e inconscientemente coloca a vida toda de Dave Grohl em contexto, está um sentimento que mostra a crença forte do cantor de que seu futuro começa ali.



Na mesma semana em que *Wasting Light* fez sua estreia na *Billboard* 200, uma nova atração começou no Experience Music Project, em Seattle. Com o título “Nirvana: Taking Punk to the Masses”, a exibição interativa comemora não apenas a música e a história do grupo de grunge mais conhecido de Seattle, mas também traça — por meio de histórias contadas no filme por ícones *underground*, como Greg Ginn, Ian MacKaye, Steve Albini, Mike Watt, Keith Morris, Mark Arm e Kate Pierson, do B-52s’ — a evolução e o desenvolvimento da comunidade underground do punk rock norte-americano. Em caixas-vitrine feitas com os elmos da fazenda de Krist Novoselic, na região rural de Washington, mais de cento e quarenta mil objetos culturais relacionados à música popular estão em exposição: entre eles, a guitarra preta Fender Stratocaster destruída por Kurt Cobain durante a gravação de “Endless Nameless” no Sound City durante as sessões do álbum *Nevermind*; a camiseta que Cobain vestiu no vídeo “Smells Like Teen Spirit”; uma das baterias Tama, de Dave Grohl; e a *set list* escrita por Grohl para o primeiro show do Foo Fighters na primeira apresentação em Seattle, no clube Velvet Elvis, juntamente com milhares de panfletos, fotografias, entradas de show e a coleção de discos de Krist Novoselic de sua adolescência. É uma exibição fascinante e iluminada.

Na noite de 15 de abril de 2011, uma noite antes de a exibição ter sido aberta ao público, Novoselic falou com emoção a uma plateia de convidados a respeito do impacto que aquela comunidade musical tivera em sua vida e na vida de seu amigo mais próximo, Kurt Cobain. Então ele fez uma homenagem aos velhos amigos, em Aberdeen, Olympia e Seattle, e agradeceu à mãe de Dale Crover por tolerar a presença dos “Seguidores!” em sua casa, no número 609 da West Second Street. E também mandou um agradecimento especial a Dave Grohl.

“Eu amo o Dave”, Novoselic disse. “Ele lançou um disco novo esta semana... e está maravilhoso. O Dave está aí, trabalha muito, nunca perdeu o foco. Ele tem levado a chama adiante...”

Existe certa ironia no fato de os dignitários do cenário musical de Seattle ficarem emocionados com a música de sua juventude — afinal, Dave Grohl, Krist Novoselic e Eddie Vedder juntaram forças com Mike Watt para vituperar essa nostalgia como “a sentimentalidade de outra pessoa”

—, mas ao visitar Emerald City em 2011, podemos nos questionar se o grunge realmente saiu das ruas. Pode ser que alguns dos lugares mais famosos do cenário tenham desaparecido — o Vogue, atualmente, é um salão de cabeleireiros chamado Vain, o local onde ficava o OK Hotel agora abriga apartamentos chiques com chafariz e estúdios de arte —, mas seus principais artistas continuam firmes: Soundgarden, Pearl Jam, Alice in Chains, Mudhoney e Melvins têm apresentações e turnês marcadas para a segunda metade de 2011. Conforme *Nevermind* completa vinte anos, moleques do punk rock com camisetas sujas do Black Flag e do Dead Kennedys ainda se reúnem e fazem barulho do lado de fora do Starbucks na esquina da 4th com a Pine Street, e o Crocodile Café e o Central Tavern ainda são locais que recebem gangues de adolescentes rebeldes com atitudes indesejadas, equipamentos ruins e sonhos de liberdade. Não se sabe o que esses jovens pensaram da performance de Casey Abrams, de vinte anos, com a música “Smells Like Teen Spirit” no fabricado show de talentos pop *American Idol* em março de 2011, mas Kurt Cobain sem dúvida teria se divertido ao ver a ironia de dar nó nos miolos de Steven Tyler, do Aerosmith, cumprimentando Abrams por ser “louco” o suficiente para escolher o hino mais forte do grunge.

Em dezembro de 2010, Dave Grohl se entregou a um pouco de nostalgia grunge. No dia em que ele tinha de fazer a mixagem de *Wasting Light* com Alan Moulder, Grohl agendou um show-surpresa do Foo Fighters no minúsculo clube Paladino, em Tarzana, Califórnia, para apresentar canções do álbum. Ele decidiu convidar Krist Novoselic para tocar “Marigold”, a faixa do *Pocketwatch* que se tornou o lado B do single “Heart-Shaped Box” do Nirvana, em um show que reuniria os membros sobreviventes do Nirvana pela primeira vez desde a participação do Foo Fighters no festival Bumbershoot, em 1997.

Um dia antes do show, Grohl, Novoselic e Pat Smear se reuniram em uma sala de ensaios de Hollywood para ensaiar a música. Quando ficaram satisfeitos, Novoselic perguntou aos dois amigos se eles queriam cantar umas “velhas emboloradas” para lembrar os velhos tempos: ele sugeriu que escolhessem “Smells Like Teen Spirit”. E assim, cerca de dezesseis anos depois de tocar a canção pela última vez, Dave Grohl fez as batidas de abertura da famosa canção mais uma vez.

No meio da performance, o assessor abriu a porta da sala de ensaios e observou em silêncio por alguns momentos,

“Ficou muito boa”, disse ele, por fim. “Vocês deveriam continuar.”

Grohl, Novoselic e Smear trocaram olhares e começaram a rir. Quando a porta da sala se fechou de novo, Grohl pegou as baquetas. Enquanto lembranças do passado percorriam sua mente, ele se recompôs e sorriu. Em seguida, olhou para os amigos, assentiu e começou a introdução de outra música...



The advertisement features a central image of a Foo Fighters guitarist with long dark hair and a beard, wearing a black t-shirt and playing a blue electric guitar. The background is dark with a teal light effect. To the right of the guitarist is the Foo Fighters logo (FF) in white. Below the logo, the text 'CAMISETAS PERSONALIZADAS' is written in a teal, hand-drawn font, followed by 'SONIC HIGHWAYS' and 'TOUR BRAZIL 2015' in a smaller white font. A small white lightning bolt icon is positioned below the text. At the bottom of the advertisement, there is a teal button with the text 'CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA' in white. Above the button, the text 'FOOFIGHTERS 2015 #EUFV!!' is written in a teal, hand-drawn font, and above that, 'Disponível em várias cores e tamanhos' is written in a small white font. At the very bottom, a line of text reads 'Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.'

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS 2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA

CITAÇÕES

*TODAS AS CITAÇÕES FORAM RETIRADAS DAS ENTREVISTAS DO
AUTOR, MENOS AS QUE ESTÃO ESPECIFICADAS A SEGUIR:*

DAVE GROHL

CAPÍTULO 1

“É engraçado por um tempo...”, Neil Kulkarni, “I fucking hated Hollywood”, *Metal Hammer*, dezembro de 1999.

“... as estrelas de filmes pornô se tornam atendentes de lojas...”, Ben Mitchell, “A life less ordinary”, *Q*, dezembro de 2005.

“Você e eu somos muito parecidos”, Andy Gray e Darcie Loreno, “Rocker talks to Alley painters”, *Warren Tribune Chronicle*, 2 de agosto de 2009.

“O fato de você ter nascido aqui...”, Sarah Poulton, “Music is art: Warren celebrates a music superstar”, *www.valley24.com*, 25 de julho de 2009.

“... extremistas...”, Michael Azerrad, *Come as you are*, Main Street Books, 1993.

“Você pensa: ‘Isso não pode ser os Estados Unidos’...”, Charles Colson, *Nixon: a presidency revealed*, documentário do History Channel, fevereiro de 2007.

“Quinze minutos de criadores de galinha, e a quinze minutos da Casa Branca”, Austin Scaggs, “On a honor roll”, *Rolling Stone*, 28 de julho de 2005.

“É claro que isso causou muita dor...”, Tom Doyle, “I wanted to take acid and smash stuff”, *Q*, julho de 2007.

“Quando compreendi a situação...”, Dave Everley, “I was a teenage punk rocker”, *Kerrang!*, 2 de agosto de 1997.

“Para mim, aquele era o melhor som”, Anon, “I saw the light”, *NME*, 1999.

“Até hoje, [ela] continua sendo uma das canções mais incríveis que conheço”, Anon, “Songs in the key of life”, *NME*, 1999.

“Eu tinha uma cadeira que ficava perto da cama”, Ken Micallef, “Returning to his roots”, *Modern Drummer*, junho de 2004.

“Eles sempre diziam a mesma coisa”, Dave Everley, “I was a teenage punk rocker”, *Kerrang!*, 2 de agosto de 1997.

“Aquelas guitarras! Duas cordas! Que legal!”, Anon, “Rebellious jukebox”, *Melody Maker*, 1997.

CAPÍTULO 2

“O termo ‘punk’ é usado demais nos dias de hoje...”, Mick Houghton, “White punks on coke”, *Let It Rock*, dezembro de 1975.

“Esta banda detesta você...”, Charles M. Young, “Rock is sick and living in London”, *Rolling Stone*, 20 de outubro de 1977.

“Os garotos destruíam escolas...”, Charles M. Young, “Rock is sick and living in London”, *Rolling Stone*, 20 de outubro de 1977.

“Trabalho de segunda até sexta...”, *Paul Rachman e Steve Blush, American hardcore*, Sony Pictures, 2006.

“Fiquei ali pensando: ‘Eu poderia fazer isso’”, Paul Connolley, “Rock warriors”, *The Times*, novembro de 2002.

“Conversei com o vocalista, fiz brincadeiras...”, Stevie Chick, “Everyone has their dark side”, *MOJO*, maio de 2005.

“Demorei um ano para encontrá-lo...”, Stevie Chick, “Everyone has their dark side”, *MOJO*, maio de 2005.

“Ian é o único que sempre praticou o punk desde o começo...”, Brendan Mullen, “This band could be his life”, *L.A. Weekly*, 10 de março de 2005.

“Eles estavam detonando todas as canções...”, Don Letts, *Punk: attitude*, Fremantle Media, 2005.

“Não existia, de fato, um cenário musical em Washington...”, Peter Hepburn, “Ian MacKaye”, www.cokemachineglow.com, 2 de outubro de 2004.

“A Bad Brains nos influenciou incrivelmente...”, Mark Andersen e Mark Jenkins, *Dance of days: two decades of punk in the nation’s capital*, Soft Skull Press, 2001.

“O H.R. era o energizador...”, Nardwuar, “Nardwuar vs Ian of Fugazi”, www.nardwuar.com, 7 de julho de 2001.

“Desde o começo do selo, as pessoas nos diziam...”, Peter Hepburn, “Ian MacKaye”, www.cokemachineglow.com, 2 de outubro de 2004.

“Gostamos de tocar fora da cidade...”, Al Flipside, “Black Flag”, *Flipside*, dezembro de 1980.

“Acreditamos que todos deveriam se sujeitar a nós”, John Kezdy, “Black Flag”, *The Coolest Retard*, 1981.

“Há mais impacto quando tocamos para pessoas...”, Steve Stiph, “Black Flag”, *Outcry*, 1980.

“No meio do show, peguei uma faca...”, Henry Rollins, *Get in the van*, 2.13.61, 1994.

“Proporcionalmente, o punk rock tem mais cuzões...”, Vic Bondi, “Vic, Ian and Dave”, *maximumrocknroll*, setembro de 1983.

“Tenho fitas ótimas de ensaio...”, Nardwuar, “Nardwuar vs Ian of Fugazi”, www.nardwuar.com, 7 de julho de 2001.

“É triste ver todos aqueles meninos com skates...”, Bill Bartell, “Black market baby”, *Flipside*, agosto de 1984.

CAPÍTULO 3

“Mas não teve ninguém que me abalou mais do que o Bad Brains...”, Anon, “The 100 greatest albums you’ve never heard”, *NME*, 28 dezembro de 2010.

“Foi em uma época em que as bandas de hardcore eram formadas por aqueles caras magricelas e branquelos...”, Anon, “The greatest gig I ever saw”, *Melody Maker*, 1999.

“Para mim, o punk rock era uma válvula de escape”, Anon, “Page + Plant + Grohl”, *Raygun*, 1998.

“Havia um livro do Nirvana que glorificava o divórcio dos meus pais...”, Ben Mitchell, “A life less ordinary”, *Q*, novembro de 2005.

“Imagine as broncas que eu levava quando fazia bobagem...”, Paul Connolly, “Rock warriors”, *The Times*, novembro de 2002.

“Ele achava que, a menos que você ensaiasse seis horas por dia...”, Paul Connolly, “Rock warriors”, *The Times*, novembro de 2002.

“Todos decidimos que era aquilo, Revolution Summer...”, Al Quint, “Fugazi”, *Suburban Voice*, 1990 (edição 29).

“Revolution Summer é para sempre...”, Anon, *Flipside*, 1985 (edição 74).

“O elemento ‘faça você mesmo’ tornou tudo mais especial...”, Ben Mitchell, trecho não publicado de “My brilliant career”, *Q*, novembro de 2007.

“Eu fumava o dia inteiro...”, Chris Marlowe, “I haven’t smoked a joint in six years”, *Metal Hammer*, janeiro de 1996.

“Na primeira vez que usei ácido...”, Ben Mitchell, trecho não publicado de “A life less ordinary”, *Q*, dezembro de 2005.

“Eu nunca havia aberto uma Bíblia na vida...”, Tom Doyle, “I wanted to take acid and smash stuff!”, *Q*, julho de 2007.

“Para mim, o Led Zeppelin era espiritualmente inspirador...”, Dave Grohl, “Led Zeppelin: the immortals”, *Rolling Stone*, 15 de abril de 2004.

“O Led Zeppelin, e a bateria do John Bonham...”, Anon, “Sock it to ‘Em JB!”, *MOJO*, 2005.

“Aos 17 anos, criado com bateria do punk rock...”, Anon, “Dave Grohl on physical graffiti”, *Uncut*, 2005.

“Bonham tocava diretamente do coração...”, Anon, “Sock it to ‘Em JB!”, *MOJO*, 2005.

CAPÍTULO 4

“Criado em uma van, por lobos...”, Charles R. Cross, *Heavier than heaven*, Hodder & Stoughton, 2001.

“Quando eu os vi”, Mitch Parker, “Scream”, *maximumrocknroll*, maio de 1983.

“Esse é o álbum no qual o Scream deixou de ser...”, Anon, “Rebellious jukebox”, *Melody Maker*, 1997.

“... a melhor do ano...”, Al Quint, “Live shows”, *Suburban Voice*, verão de 1985.

“Quando você se prende a um grande selo...”, Bob Mould, “What the fuck!!!!”, *maximumrocknroll*, fevereiro de 1986.

“Os malucos, os gays, as meninas gordas...”, Sean O’Hagan, “Michael Stipe: I often find myself at a loss for words”, *Observer*, 6 de março de 2011.

“As bandas começaram com a ambição...”, Michael Azerrad, *Our band could be your life*, Little, Brown & Co., 2001.

“Eu disse: ‘Aleluia! Pode ir’”, Donna St George, “For these stars, mom rules”, *Washington Post*, 11 de maio de 2008.

“Naquela época, ela já me conhecia...”, Donna St George, “For these stars, mom rules”, *Washington Post*, 11 de maio de 2008.

“Todos os pais querem que os filhos...”, Dirk Siepe, “Grohl speaks”, *Visions*, setembro de 2000.

“Nós dois ríamos historicamente...”, Dan Silver, “Get in the van”, *Metal Hammer*, 1998.

“Estávamos matando tempo entre um show e outro...”, Anon, “Last night a record changed my life”, *MOJO*, 2004.

“Sempre pensei conhecer a definição de pesado”, Anon, “It changed my life”, *Kerrang!*, 2001.

“Ele dizia: ‘O som está bom demais’...”, Pat Kearney, “Let’s get ready to rumble”, *The Stranger*, 25 de abril de 2002.

“Ainda que eles não queiram que saibamos”, Robert Christgau, “Consumer guide reviews: Big Black”, www.robertchristgau.com.

“... bem selvagem...”, Martin Aston, “Freak scene”, *Nirvana and the story of grunge*, 2005.

“Olhei para aquelas fotos...”, Jason Crock, “Bruce Pavitt and Jonathan Poneman”, www.pitchfork.com, 7 de julho de 2008.

“Nós demos ênfase apenas ao design...”, Steve Wells, “Expresso way to your skull”, *NME*, 18 de julho de 1992.

“Antes de Seattle, eu nunca tinha sido exposto ao rock...”, Everett True, *Nirvana: the true story*, Omnibus, 2006.

“Basicamente, aquilo era...”, Everett True, “Sub pop, Seattle: rock city”, *Melody Maker*, 18 de março de 1989.

CAPÍTULO 5

“Você precisa entender que, para mim, o Nirvana é mais...”, Ed Power, “Into the light”, *Irish Independent*, 8 de abril de 2011.

“Você pedia: ‘Ei, Kurt, cante essa!’”, Gillian G. Gaar, “Verse chorus verse: the recording history of Nirvana”, *Goldmine*, 14 de fevereiro de 1997.

“Aquilo simplesmente destruiu a vida dele...”, Michael Azerrad, *Come as you are: the story of Nirvana*, Main Street Books, 1993.

“Eu me lembro de estar em uma rua...”, Kurt Cobain, *Journals*, Viking, 2002.

“A maior parte do que lembro a respeito das canções...”, Gillian G. Gaar, “Verse chorus verse: the recording history of Nirvana”, *Goldmine*, 14 de fevereiro de 1997.

“Há muitos croatas na cidade...”, Patrick MacDonald, “In search of Nirvana”, *Seattle Times*, 8 de março de 1992.

“Kurt perguntou se eu queria fazer parte da banda dele...”, Anon, observações no encarte de *With the Lights Out*, Geffen Records, 2004.

“Acredito que, no começo...”, Anon, Nirvana: taking punk to the masses, entrevista, *EPM/SFM*, 2011.

“Achei tudo um lixo...”, Greg Prato, *Grunge is dead: the oral history of Seattle rock music*, ECW Press, 2009.

“Estávamos nervosos...”, Dawn Anderson, “It may be the Devil and it may be the Lord... but it sure as hell ain’t human”, *Backlash*, agosto de 1988.

“Em nossos lançamentos para a imprensa anunciávamos...”, Jason Crock, “Bruce Pavitt e Jonathan Poneman”, www.pitchfork.com, 7 de julho de 2008.

“O Lame Fest colocou de vez o Nirvana...”, Ian Winwood, “Nirvana: the day they changed the world”, *Kerrang!*, 26 de outubro de 2002.

“Tenho a impressão de que somos tachados de analfabetos, caipiras, moleques idiotas...”, Nils Bernstein, “Berlin is just a state of mind”, *The Rocket*, dezembro de 1989.

“Não me lembro de eles terem dito: ‘Você está na banda’...”, David Fricke, “Nevermind – 10 years on”, *Rolling Stone*, setembro de 2001.

“O local ficava na mesma rua...”, Craig McLean, “Dave Grohl: Grohl with it”, *Independent*, 11 de junho de 2005.

“Senti que tinha algo a provar...”, Craig McLean, “Dave Grohl: Grohl with it”, *Independent*, 11 de junho de 2005.

“A contribuição dele nos transformou...”, Krist Novoselic, *Of grunge and government*, RDV Books/Akashic Books, 2004.

CAPÍTULO 6

“Nós nos encontrávamos no armário dela todos os dias”, Andrew Goldman, “Drummer boy”, *Elle.com*, 28 de julho de 2007.

“Estamos mudando um pouco...”, Keith Cameron, “Take the money and run”, *Sounds*, 27 de outubro de 1990.

“Eu disse: ‘Cara, que canção legal’”, Carrie Borzillo, *Nirvana: the day by day eyewitness chronicle*, Thunder’s Mouth Press, 2000.

“Enquanto estávamos mixando o álbum...”, David Fricke, “Nevermind – 10 years on”, *Rolling Stone*, setembro de 2001.

CAPÍTULO 7

“Kurt tinha uma conexão mística e poderosa com o público...”, Danny Goldberg, *Bumping into geniuses*, Gotham Books, 2008.

“Eu vi esse filme, o Over the edge...”, The Stud Bothers, “Dark side of the womb”, *Melody Maker*, 21 de agosto de 1993.

“O diretor tinha um megafone...”, Anon, “The grunge invasion”, *Newsweek*, 28 de junho de 1999.

“Era a primeira vez que eu via um público tão animado...”, Ed Power, “Into the light”, *Irish Independent*, 8 de abril de 2011.

“Quando você diz a um baterista: ‘Acho que você poderia usar?...’”, Ben Mitchell, trecho não publicado de “My brilliant career”, *Q*, 2005.

“Era inacreditável...”, Anon, “Nevermind – 10 years on”, *Rolling Stone*, 2001.

“Num dia, éramos uma banda praticamente desconhecida...”, Ian Winwood, “Nirvana: the day they changed the world”, *Kerrang!*, 26 de outubro de 2002.

“Estávamos tocando antes do Nirvana, era preciso fazer alguma coisa...”, Eric Weisbard com Jessica Letkemann, Ann Powers, Chris Norris, William Van Meter e Will Hermes, “Ten past ten” *Spin Online*, agosto de 2001.

“Ele sempre saía à procura de algo que o fizesse esquecer...”, Alexis Petridis, “Courtney Love: ‘Sometimes I’m a little bit weird ... but never unpopular’”, *Guardian*, 25 de março de 2010.

“Ele afirma ter dormido apenas uma hora...”, Jerry McCulley, “Spontaneous combustion”, *Bam*, 10 de janeiro de 1992.

“Eu me lembro de ter entrado naquele quarto...”, Michael Azerrad, *Come as you are*, Main Street Books, 1994.

“Eu me lembro de ter pensado...”, Eric Weisbard com Jessica Letkemann, Ann Powers, Chris Norris, William Van Meter e Will Hermes, “Ten past ten”, *Spin Online*, agosto de 2001.

“Chegamos ao ponto em que simplesmente conseguíamos...”, Anon, encartes de *With the Lights Out*, Geffen, 2004.

“Todo mundo está dizendo isso...”, Anon, “Kurt OD in Belfast: Nirvana star rushed to hospital with ‘mystery stomach bug’”, *Melody Maker*, 4 de julho de 1992.

“Tínhamos de dizer e fazer...”, Andrew Perry, “Anarchy in the UK”, *MOJO*, maio de 1998.

“Passe dois dias em exaustiva turnê...”, Keith Cameron, “Love will tear us apart”, *NME*, 29 de agosto de 1992.

“Qualquer músico estaria mentindo se dissesse...”, Everett True, “In my head I’m so ugly”, *Melody Maker*, 18 de julho de 1992.

“Ensaíamos uma vez, na noite anterior...”, Alan Light, “Interview: Dave Grohl, Foo Fighters frontman”, *Scotsman*, 24 de novembro de 2009.

“Mas estávamos muito tensos...”, Anon, “Festival Questionnaire”, *Q*, 2000.

“O boataria a respeito de um cancelamento...”, Anon, “Sky’s icon of 1992: Dave Grohl”, *Sky*, 1997.

CAPÍTULO 8

“Eu disse: ‘Aqui está seu maldito filho’...”, Craig Marks, “Endless love”, *Spin*, fevereiro de 1995.

“Acho que as pessoas que glamorizam as drogas são imbecis...”, The Stud Brothers, “Dark side of the womb”, *Melody Maker*, 21 de agosto de 1993.

“Montar nosso equipamento no CBGB e dormir...”, Phil Sutcliffe, “Something in the way”, *Nirvana and the story of grunge*, 2005.

“Eu me senti deste tamanho...”, Phil Sutcliffe, “Something in the way”, *Nirvana and the story of grunge*, 2005.

“Eu não ouço discos como ele em casa...”, Jon Savage, “Kurt Cobain: the lost interview”, *Guitar World*, 1997.

“Nosso assessor na época...”, Phil Sutcliffe, “King of pain”, *Q*, outubro de 1993.

“Nós nunca tínhamos visto o Albini antes...”, Ben Mitchell, trecho não publicado de “My brilliant career”, *Q*, novembro de 2007.

“Quando conversamos com ele antes da gravação...”, Phil Sutcliffe, “Something in the way”, *Nirvana and the story of grunge*, 2005.

“Sabíamos que o Albini não queria...”, Keith Cameron, “This is pop”, *MOJO*, maio de 2001.

“Nós dizíamos e fazíamos coisas...”, Brendan Mullen, com Don Bolles e Adam Parfrey, *Lexicon devil*, Feral House, 2002.

“Krist, Dave e eu temos trabalhado com uma fórmula...”, David Fricke, “Kurt Cobain”, *Rolling Stone*, 27 de janeiro de 1994.

“Eu acordei...”, Craig Marks, “Endless love”, *Spin*, fevereiro de 1995.

CAPÍTULO 9

“Depois da morte de Kurt, fiquei mais confuso...”, Anon, comunicado do Foo Fighters, 1995.

“Minha primeira reação foi...”, Clark Collis, “Dave Grohl Q&A”, www.music-mix.ew.com, 15 de abril de 2011.

“Quando o lance com o Stan Lynch aconteceu...”, Matt Snow, “Learning to fly”, *MOJO*, dezembro de 2009.

“Certo dia, o Dave telefonou...”, Jacob McMurray, *Taking punk to the masses: from nowhere to Nevermind*, Fantagraphics Books, 2011.

“Eu quis matá-lo...”, Dorian Lynskey, “The man who fell to earth”, *Arena*, 2002.

“Foi exatamente aquilo que fez...”, David Daley, *Magnet*, novembro/dezembro de 1998.

“Procuo escrever o maior refrão...”, Anon, “Hey, what’s that buzz”, *Guitar World*, maio de 2011.

“Ninguém nunca disse nada...”, Tom Doyle, “I’ll stick around”, *Nirvana and the story of grunge*, 2005.

CAPÍTULO 10

“Já fiz discos de punk rock...”, Kim Hughes, “Dave Grohl: from punk pounder to Foo Fighter”, *NOW*, 1997.

“Eu adorei poder ouvir...”, Anon, “Rebellious jukebox”, *Melody Maker*, 1997.

“O Dave me fez repetir noventa e seis vezes uma canção...”, Michael Roberts, “Bring back that sunny day”, *Miami New Times*, 3 de dezembro de 1998.

“Eu sabia que se tratava de uma música legal...”, Morat, “How to write a rock anthem”, *Kerrang!*, 17 de junho de 2006.

“Eu não fazia ideia do que estava fazendo, fingi e deu certo...”, Anon, “Foo for thought”, *Raygun*, agosto de 1997.

“É importante sair de trás do trono...”, Mike Rubin, “So happy together”, *Spin*, julho de 1997.

“Se o Franz não estivesse na Wool na época...”, Lisa Johnson, “The new model army”, *Kerrang!*, 18 de outubro de 1997.

“Esperamos cerca de um ano para ele...”, Michael Roberts, “Bring back that sunny day”, *Miami New Times*, 3 de dezembro de 1998.

“Nada é sagrado aqui...”, Ben Myers, “I’m still standing”, *Kerrang!*, 18 de setembro de 1999.

CAPÍTULO 11

“Este lugar é como se fosse o nosso acampamento...”, Joshua Sindell, “We have lift off!”, *Kerrang!*, 19 de maio de 2001.

“Há canções malucas...”, Joshua Sindell, “We have lift off!”, *Kerrang!*, 19 de maio de 2001.

“Não interessa quais eram...”, Ian Winwood, “Courtney. Kurt. Drugs. Rehab”, *Kerrang!*, 30 de março de 2002.

“Então, em 2000, enquanto viajávamos com o Queens...”, Ben Mitchell, trecho não publicado de “My brilliant career”, *Q*.

“Tocar na Queens foi uma das maiores experiências...”, Ben Mitchell, trecho não publicado de “My brilliant career”, *Q*.

“Tocar bateria na Queens era uma experiência de outro mundo...”, Austin Scaggs, “On a honor roll”, *Rolling Stone*, julho de 2005.

“Mas aí tive uma epifania em algum momento...”, Austin Scaggs, “On a honor roll”, *Rolling Stone*, julho de 2005.

“Nós nos apressamos para começá-lo e nos apressamos para terminá-lo...”, Austin Scaggs, “Foos reclaim their honor”, *Rolling Stone.com*, 25 de abril de 2005.

“Aqueles bandas eram algo com que eu e meus amigos...”, Ian Winwood, “Metal god”, *Kerrang!*, 29 de novembro de 2003.

CAPÍTULO 12

“Evitei muito falar com a imprensa a respeito...”, Anon, “James Hetfield: I don’t like talking politics”, *WENN*, 1º de agosto de 2002.

“... ar quente que está vindo do Estádio de Wembley...”, Ian Winwood, “I put my faith in the cult of Elvis Costello”, *Guardian Online*, 12 de julho de 2007.

“Tive a sensação de que estava sendo desafiado por todas...”, Tom Doyle, “Let me entertain you”, *Q*, junho de 2008.

“Cheguei e saí de Los Angeles durante...”, Ian Gittins, “Dave Grohl”, *Man about town*, abril de 2011.

“Fiquei muito ofendido...”, Andrew Beaujon, “Q&A: Dave Grohl”, *Spin*, julho de 2005.

“Todos os dias, antes de Kerry falar, eu...”, Andrew Beaujon, “Q&A: Dave Grohl”, *Spin*, julho de 2005.

“Houve um momento em que pensei...”, Morat, “Riders on the storm”, *Kerrang!*, janeiro de 2005.

“Sobre o que aquilo representava para nós...”, Ian Winwood, “I’m a geek. I’m the guy next door...”, *NME*, maio de 2005.

“Não fazia muito sentido não tentar e não...”, Ian Winwood, “I’m a geek. I’m the guy next door...”, *NME*, maio de 2005.

“Tentei dar uma de tranquilo...”, Dom Lawson, “Into the Void”, *Kerrang!*, maio de 2005.

“Não parecia que aquele era o show mais importante da nossa carreira...”, Dan Gennoe, “Monster of rock”, *Mail on Sunday*, 16 de setembro de 2007.

“Não costumamos nos meter nas turnês...”, Anon, “It’s like being knighted”, *Uncut*, 2006.

capítulo 13

“O próximo projeto que eu estou tentando...”, Stevie Chick, ““Everyone has their dark side”: Dave Grohl – The MOJO Interview”, *MOJO*, maio de 2005.

“Como podemos ficar maiores ou melhores do que isso?”, Anon, “Summer rocks!”, *Kerrang!*, 31 de maio de 2008.

“Não posso falar livremente sobre isso...”, Johnny Firecloud, “24 minutes with Brody Dalle of Spinnerette”, www.antiquiet.com, 3 de julho de 2009.

“Na primeira canção que gravamos...”, Ken Micallef, “The Foo Fighters take a low-tech approach to high-intensity rock”, *Electronic Musician*, maio de 2011.

CRÉDITOS DAS LETRAS

*ESTÁ NA HORA DE VOLTARMOS A SER UMA BANDA DE ROCK DE
NOVO. ALGUÉM PRECISA FAZER ISSO, NÃO É?*

DAVE GROHL

“Days change at night, change in an instant...”/“Os dias mudam à noite, mudam num instante...”. X, “Los Angeles”, escrita por John Doe e Exene Cervanka; lançada por Billy Zoom Music BMI, do álbum *Los Angeles* (Slash, 1980).

“Last year I was 21/I didn’t have a lot of fun”. The Stooges, “1969”, escrita por Dave Alexander, Ron Asheton, Scott Asheton e Iggy Pop; lançada por Paradox Music BMI, do álbum *The Stooges* (Elektra, 1969).

“I’m about to have a nervous breakdown/My head really hurts/If I don’t find a way outta here/I’m gonna go berserk...”. Black Flag, “Nervous Breakdown”, escrita por Greg Ginn; lançada pelo selo SST Music, do EP *Nervous Breakdown* (SST, 1979).

“Never mind the Stars and Stripes, let’s print the Watergate tapes.”/“Não nos importamos com as estrelas e as listras, vamos ouvir as fitas do Watergate.” The Clash, “I’m So Bored with the USA”, escrita por Joe Strummer e Mick Jones; lançada por Nineden Ltd./Riva Mus. Ltd., do álbum *The Clash* (CBS, 1977).

“Chaotic hardcore underage delinquents! Cannibalistic humanoid underground dwellers!”/“Delinquentes menores de idade caóticos do hardcore! Moradores do submundo, humanoides canibais!”. Mission Impossible, “Chud”, escrita por Mission Impossible; da primeira fita demo do Mission Impossible.

“Slow down!”. Mission Impossible, “Life Already Drawn”, escrita por Mission Impossible da primeira fita demo do Mission Impossible.

“To err is human, so what the fuck are you? Working so hard to make me perfect too...”/“Errar é humano, então que merda é você? Grande esforço para me deixar perfeito também...”. Mission Impossible, “To Err Is Human”, escrita por Dave Grohl; da primeira fita demo do Mission Impossible.

“I can’t promise perfection, I can only try.”/“Não posso prometer perfeição, só posso tentar.” Mission Impossible, “I Can Only Try”, escrita por Mission Impossible; do EP *Thanks* (Sammich, 1985).

“If you’re really upset and you don’t know what to do, then shout it out or talk it out, don’t crawl into your shell.”/“Se você está deprimido e não sabe o que fazer, grite ou converse com alguém, não se feche em sua concha.” Mission Impossible, “Into Your Shell”, escrita por Mission Impossible; do EP *Thanks* (Sammich, 1985).

“Now I’m off to face a new horizon but I don’t think I’ll be alone.”/“Agora, estou pronto para enfrentar um novo horizonte, mas não acho que estarei sozinho.” Mission Impossible, “Now I’m Alone”, escrita por Mission Impossible; do EP *Thanks* (Sammich, 1985).

“... more from a three minute record than we ever learned in school...”/“... mais com um disco de três minutos do que em todos os anos de escola...” Bruce Springsteen, “No Surrender”, escrita por Bruce Springsteen; lançada por Bruce Springsteen (ASCAP), do álbum *Born in the U.S.A.* (Columbia, 1984).

“We’re from the basement/We’re from underground/We want to break all barriers with our sound/We’re sick and tired of fucking rejection/But we’re not down ’cause we got a direction.”. Scream, “We’re Fed Up”, escrita por Scream, do álbum *Still Screaming* (Dischord, 1983).

“Yesterday it rained so hard I thought the roof was gonna give/But now today’s so bright, just wanna let it all in.” Scream, “This Side Up”, escrita por Scream, do álbum *This Side Up* (Dischord, 1985).

“The sky’s my limit.” Dain Bramage, “I Scream Not Coming Down”, escrita por Dan Kozak e Reuben Radding; lançada por Dainger Island/Further Down Music, do álbum *I Scream Not Coming Down* (Fartblossom, 1987).

“...smoke rising outta Dischord House”/“... fumaça saindo da Dischord House”. Pussy Galore, “You Look Like a Jew”, escrita por Jon Spencer; lançada por Vinyl Drip Int., do EP *Groovy Hate Fuck* (Shove, 1986).

“The spoken word is weak. Scream, motherfuckers, scream!”/“ A palavra dita é fraca. Gritem, desgraçados, gritem!”. Steve Albini, “Spoken Word Intro Thing”, escrita por Steve Albini, do álbum *Sub Pop 100* (Sub Pop, 1986).

“Damaged by you/Damaged by me/I’m confused/Confused/Don’t wanna be confused.” Black Flag, “Damaged II”, escrita por Greg Ginn; lançada por Cesstone Music (BMI), do álbum *Damaged* (SST, 1981).

“I’m a negative creep, I’m a negative creep, I’m a negative creep and I’m stoned.”/“Sou um lixo pessimista, sou um lixo pessimista, sou um lixo pessimista e estou chapado.” Nirvana, “Negative Creep”, escrita por Kurt Cobain; lançada por The End of Music/EMI-Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *Bleach* (Sub Pop, 1989).

“over-bored and self-assured”/“superchata e autossuficiente”. Nirvana, “Smells Like Teen Spirit”, escrita por Kurt Cobain, Dave Grohl e Krist Novoselic; lançada por The End of Music, M.J.-Twelve Music and Murky Slough Music, todas da EMI-Virgin, Inc., BMI, do álbum *Nevermind* (Geffen, 1991).

“With the lights out, it’s less dangerous. Here we are now, entertain us...”. Nirvana, “Smells Like Teen Spirit”, escrita por Kurt Cobain, Dave Grohl e Krist Novoselic; lançada por The End of Music, M.J.-Twelve Music and Murky Slough Music, todas da EMI-Virgin, Inc., BMI, do álbum *Nevermind* (Geffen, 1991).

“pretty songs”/“músicas bonitas”. Nirvana, “In Bloom”, escrita por Kurt Cobain, lançada por The End of Music/ EMI-Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *Nevermind* (Geffen, 1991).

“plays an old guitar, with a coin found by the phone”/ “toca um violão velho, com uma moeda encontrada ao lado do telefone”. Late!, “Friend of a Friend”, escrita por Dave Grohl; lançada por M.J.-Twelve Music, administrada pela EMI Music (BMI), do álbum *Pocketwatch* (Simple Machines, 1993).

“or Flipside ... one of those punk things”/“ou a Flipside... uma dessas publicações punks”. Late!, “Just Another Story About Skeeter Thompson”, escrita por Dave Grohl; lançada por M.J.-Twelve Music, administrada pela EMI Music (BMI), do álbum *Pocketwatch* (Simple Machines, 1993).

“Some say love it is a river...”. Better Midler, “The Rose”, escrita por Amanda McBroom; lançada por Chappell, do álbum *The Rose: The Original Soundtrack Recording* (Atlantic, 1979).

“Teenage angst has paid off well/Now I’m bored and old.”/“A ansiedade adolescente compensou/Agora estou entediado e velho.” Nirvana, “Serve the Servants”, escrita por Kurt Cobain; lançada por The End of Music/EMI-Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *In Utero* (Geffen, 1993).

“I wish I could eat your cancer when you turn black.”/ Nirvana, “Heart-Shaped Box”, escrita por Kurt Cobain; lançada por The End of Music/EMI-Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *In Utero* (Geffen, 1993).

“Cufk Tish Sips”. Nirvana, “Tourette’s”, escrita por Kurt Cobain; lançada por The End of Music/EMI-Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *In Utero* (Geffen, 1993).

“Pain”. Nirvana, “You Know You’re Right”, escrita por Kurt Cobain; lançada por The End of Music/EMI-Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *Nirvana* (Geffen, 2002).

“You can’t fire me because I quit.”/“Você não pode me despedir, porque eu estou me despedindo.” Nirvana, “Scentless Apprentice”, letra de Kurt Cobain, música de Kurt Cobain, Krist Novoselic e Dave Grohl, lançada por The End of Music/EMI-Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *In Utero* (Geffen, 1993).

“Big train, big train, do you wanna ride my big train?”/“Trem grande, trem grande, trem grande, você quer andar no meu trem grande?”. Mike Watt, “Big Train”, escrita por Tony Kinman e Chip Kinman; lançada por Sony Music Entertainment Inc., do álbum *Ball-Hog or Tugboat?* (Columbia, 1995).

“The kids of today should defend themselves against the 70’s.”/“Os jovens de hoje deveriam se defender contra os anos 1970.” Mike Watt, “Against the 70’s”, escrita por Mike Watt; lançada por Sony Music Entertainment Inc., do álbum *Ball-Hog or Tugboat?* (Columbia, 1995).

“I don’t owe you anything.”/“Não devo nada a você.”; “How could it be I’m the only one who sees your rehearsed insanity?”/“Como é que só eu via sua insanidade ensaiada?”; “I’ve been around all the pawns you’ve gagged and bound.” Foo Fighters, “I’ll Stick Around”, escrita por Dave Grohl; lançada por M.J.-Twelve Music, administrada pela EMI Music (BMI), do álbum *Foo Fighters* (Roswell/Capitol, 1995).

“This is a call to all my past resignations.” Foo Fighters, “This Is a Call”, escrita por Dave Grohl; lançada por M.J.-Twelve Music, administrada pela EMI Music (BMI), do álbum *Foo Fighters* (Roswell/Capitol, 1995).

“Breathe out, so I can breathe you in...”. Foo Fighters, “Everlong”, escrita por Dave Grohl, lançada por M.J.-Twelve Music, do álbum *The Colour and the Shape* (Roswell/Capitol, 1997).

“We’re all gonna score. Fuck your drug war!”. Harlingtox A. D., “Treason Daddy Brother in Crime Real Patriots Type Stuff”, escrita por Harlingtox A. D., letra de Bruce Merkle; lançada por Harlingtox A. D., do álbum *Harlingtox Angel Divine* (Laundry Room, 1996).

“I have always been a stupid fucker.” Harlingtox A. D., “Obtaining a Bachelor’s Degree”, escrita por Harlingtox A. D., letra de Bruce Merkle; lançada por Harlingtox A. D., do álbum *Harlingtox Angel Divine* (Laundry Room, 1996).

“In all of the time that we’ve shared I’ve never been so scared.”/“Em todo o tempo que passamos juntos, nunca senti tanto medo.” Foo Fighters, “Doll”, escrita por Dave Grohl e Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music, do álbum *The Colour and the Shape* (Roswell/Capitol, 1997).

“I’m not scared.”/“Não tenho medo.”. Foo Fighters, “New Way Home”, escrita por Dave Grohl e Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music, do álbum *The Colour and the Shape* (Roswell/Capitol, 1997).

“the boats and the King Dome”/“pelos barcos e pelo King Dome”. Foo Fighters, “New Way Home”, escrita por Dave Grohl e Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music, do álbum *The Colour and the Shape* (Roswell/Capitol, 1997).

“Line up all the bastards, all we want is the truth.”/“Enfileirem-se, mentirosos, só quero a verdade.” Foo Fighters, “Stacked Actors”, escrita por Foo Fighters, lançada por M.J.-Twelve Music, Flying Earform Music and Living Under a Rock Music, administrada pela EMI Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *There Is Nothing Left to Lose* (Roswell/Capitol, 1995).

“Into the sun we climb. Climbing our wings will burn bright. Everyone strapped in tight, we’ll ride it out. I’ll be coming home next year.” Foo Fighters, “Next Year”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music, Flying Earform Music and Living Under a Rock Music, administrada pela EMI Virgin Songs, Inc. (BMI), do álbum *There Is Nothing Left to Lose* (Roswell/Capitol, 1995).

“Mine is yours and yours is mine/There is no divide/In your honor I would die tonight.”/“O meu é seu e o seu é meu/Não há divisão/Em sua homenagem, eu morreria esta noite.” Foo Fighters, “In Your Honor”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J. Twelve Music e I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music (BMI), do álbum *In Your Honor* (Roswell/RCA, 2005).

“This is the last song that I will dedicate to you.”/“Esta é a última música que dedicarei a você.” Foo Fighters, “The Last Song”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J. Twelve Music e I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music (BMI), do álbum *In Your Honor* (Roswell/RCA, 2005).

“The only thing I ever ask of you is you gotta promise not to stop when I say when.” Foo Fighters, “Everlong”, escrita por Dave Grohl; lançada por M.J.-Twelve Music, do álbum *The Colour and the Shape* (Roswell/Capitol, 1997).

“Echoes, silence, patience and grace, all of these moments I’ll never replace.” Foo Fighters, “Home”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music and I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music (BMI), do álbum *Echoes, Silence, Patience & Grace* (Roswell/RCA, 2007).

“unwanted strangers, exploited and dangerous” / “desconhecidos indesejados, explorados e perigosos”. Them Crooked Vultures, “Elephant”, escrita por Them Crooked Vultures; lançada por Board Stiff Music (BMI), M.J.-Twelve Music, administrada por Songs of Universal Inc. (BMI), Cap Three, Ltd. (ASCAP), do álbum *Them Crooked Vultures* (Columbia, 2009).

“Goodbye Jimmy, farewell youth.”/“Adeus, Jimmy, adeus, juventude.” Foo Fighters, “Word Forward”, escrita por Foo Fighters, lançada por M.J.Twelve Music and I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music and Ruthensmear Music, administradas por Bug Music (BMI), do álbum *Greatest Hits* (Roswell/Sony, 2009).

“I should have known, I was inside of you.”/“Eu deveria ter sabido, porque estava dentro de você.”; “I cannot forgive you yet, to leave my heart in debt.”/“Não posso perdoar por deixar meu coração em dívida.” Foo Fighters, “I Should Have Known”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music and I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music and Ruthensmear Music, administradas por Bug Music (BMI), do álbum *Wasting light* (Roswell/RCA, 2011).

“came without a warning”/“veio sem avisar”. Foo Fighters, “I Should Have Known”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music and I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music and Ruthensmear Music, administradas por Bug Music (BMI), do álbum *Wasting light* (Roswell/RCA, 2011).

“My sweet Virginia, I’m the same as I was in your heart.”/“Minha doce Virginia, sou o mesmo que era em seu coração.” Foo Fighters, “Arlandria”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music and I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music and Ruthensmear Music, administradas por Bug Music (BMI), do álbum *Wasting light* (Roswell/RCA, 2011).

“I never wanna die!”/“Não quero morrer nunca!” Foo Fighters, “Walk”, escrita por Foo Fighters; lançada por M.J.-Twelve Music and I Love the Punk Rock Music, administradas por Songs of Universal, Inc. (BMI), Living Under a Rock Music, administrada por Universal Music Corp. (ASCAP), e Flying Earform Music and Ruthensmear Music, administradas por Bug Music (BMI), do álbum *Wasting light* (Roswell/RCA, 2011).

CRÉDITOS DAS FOTOS

As fotos foram cortesia de: Donald Butcher/Jon Fitzgerald: Foto 1 (inferior); Amanda MacKaye: Foto 2 (superior); Mark Smith: Foto 2 (inferior); Naomi Peterson: Foto 3 (superior); Ian Tilton/Retna: Foto 3 (inferior); Martyn Goodacre/Retna: Foto 4 (superior, esquerda); Michael Lissen/Redferns: Foto 4 (superior, direita); Steve Eichner/Retna: Foto 4 (inferior); Steve Pyke/Getty: Foto 5; Lisa Johnson: Fotos 6-7, 9, 10, 16 (inferior); David Wilds: Foto 8 (superior); Robert Lang: Foto 8 (inferior); Scarlet Page: Foto 11 (superior e inferior); LFI: Foto 12; Paul Harries: Foto 13 (superior e inferior direita); Retna: Foto 13 (inferior esquerda); FilmMagic: Foto 14; Ross Halfin: Foto 15; Wire Image: Foto 16 (superior esquerda); Getty: Foto 16 (superior direita).

BIBLIO GRAFIA

ANDERSON, Mark; JENKINS, Mark. *Dance of days: two decades of punk in the nation's capital*. Soft Skull Press, 2001.

APTER, Jeff. *The Dave Grohl story*. Omnibus Press, 2008.

AZERRAD, Michael. *Come as you are: the story of Nirvana*. Main Street, 1993.

AZERRAD, Michael. *Our band could be your life: scenes from the American Indie underground 1981–1991*. Little Brown, 2001.

BERKENSTADT, Jim; CROSS, Charles. *Nevermind Nirvana: classic rock albums*. Schirmer Trade Books, 1998.

BLUSH, Steve. *American hardcore: a tribal history*. Feral House, 2001.

BORZILLO, Carrie. *Nirvana: the day by day eyewitness chronicle*. Carlton, 2000.

CHICK, Stevie. *Spray paint the walls: the story of Black Flag*. Omnibus Press, 2009.

COBAIN, Kurt. *Journals*. Viking, 2002.

CROSS, Charles R. *Heavier than heaven: the biography of Kurt Cobain*. Hodder & Stoughton, 2001.

COGAN, Brian. *The encyclopaedia of punk*. Sterling Publishing, 2006.

EARLES, Andrew. *Hüsker Dü: the story of the noise-pop pioneers who launched modern rock*. Voyager Press, 2010.

FOEGE, Alec. *Confusion is next: the Sonic Youth story*. St Martin's Press, 1994.

GODLBERG, Danny. *Bumping into geniuses: my life inside the rock and roll business*. Gotham Books, 2008.

JAMES, Mark. *Dave Grohl: Foo Fighters, Nirvana and other misadventures*; Independent Music Press, 2008.

LOVE, Courtney. *Dirty blonde: the diaries of Courtney Love*. Faber & Faber, 2006.

McMURRAY, Jacob. *Taking punk to the masses: from nowhere to Nevermind*. Fantagraphics Books, 2011.

MARCUS, Griel. *In the fascist bathroom: writings on punk 1977–1992*. Viking, 1993.

MULHOLLAND, Garry. *Fear of music: the 261 greatest albums since punk and disco*. Orion Books, 2006.

MULLEN, Brendan, com BOLLES, Don e PAMFREY, Adam. *Lexicon devil: the fast times and short life of Darby Crash and The Germs*. Feral House, 2002.

NEDOROSTEK, Nathan; PAPPALARDO, Anthony Pappalardo. *Radio silence: a selected visual history of American hardcore music*. MTV Press, 2008.

NOVOSELIC, Krist. *Of grunge and government*. RDV Books/Akashic Books, 2004.

PARKER, James. *Turned on: a biography of Henry Rollins*. Phoenix, 1998.

PETERSON, Charles. *Screaming life: a chronicle of the Seattle music scene*. HarperCollins West, 1995.

PRATO, Greg. *Grunge is dead: the oral history of Seattle rock music*. ECW Press, 2009.

ROBBINS, Ira (ed.). *The trouser press guide to '90s rock*. Fireside, 1997.

ROCCO, John (ed.). *The Nirvana companion: two decades of commentary*. Omnibus Press, 1998.

ROLLINS, Henry. *Get in the van: on the road with Black Flag, 2.13.61, 1994*.

TRUE, Everett. *Nirvana: the true story*. Omnibus, 2006.

As seguintes revistas e fanzines também foram muito importantes na pesquisa para este livro: *Alternative Press*, *Flipside*, *Kerrang!*, *maximumrocknroll*, *Melody Maker*, *Metal Hammer*, *MOJO*, *NME*, *Q*, *Rolling Stone*, *Select*, *Spin*, *Sounds*, *The Stranger*, *Suburban Voice* e *Uncut*.

DISCO GRAFIA

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS 2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA

MISSION IMPOSSIBLE

Can It Be? (compilação) (Metrozine, 1985): “New Ideas”

Alive and Kicking (compilação), (WGNS/Metrozine, 1985): “I Can Only Try”

77KK (compilação) (77KK, 1985): “Life Already Drawn”

*Thanks*³ (EP de sete polegadas com Lünchmeat) (Sammich/Dischord, 1985): “Helpless” / “Into Your Shell” / “Now I’m Alone”

DAIN BRAMAGE

I Scream Not Coming Down (Fartblossom, 1987): “The Log” / “I Scream Not Coming Down” / “Eyes Open” / “Swear” / “Flannery” / “Drag Queen” / “Stubble” / “Flicker” / “Give It Up” / “Home Sweet Nowhere”

SCREAM

No More Censorship (RAS, 1988): “Hit Me” / “No More Censorship” / “Fucked Without a Kiss” / “No Escape” / “Building Dreams” / “Take It from the Top” / “Something in My Head” / “It’s About Time” / “Binge” / “Run to the Sun” / “In the Beginning”

Live at Van Hall (Konkurrel, 1989): “Who Knows, Who Cares?” / “U. Suck A.” – “We’re Fed Up” / “Laissez Faire” / “This Side Up” / “Human Behavior” / “Iron Curtain” / “Total Mash” / “Still Screaming” / “Chokeword” / “Feel Like That” / “Came Without Warning” / “Walking by Myself”

Your Choice Live Series Vol. 10 (Your Choice, 1990): “C.W.W. (Part II)” / “I.C.Y.U.O.D.” / “The Zoo Closes” / “Hot Smoke and Sasafrass” / “Fight” / “American Justice” / “Show and Tell” / “Sunmaker” / “No Escape” / “Take It from the Top” / “Dancing Madly Backwards” / “Hit Me”

Fumble (Dischord, 1993): “Caffeine Dream” / “Sunmaker” / “Mardi Gras” / “Land Torn Down” / “Gods Look Down” / “Crackman” / “Gas” / “Dying Days” / “Poppa Says” / “Rain”

NIRVANA

Nevermind (Geffen, 1991): “Smells Like Teen Spirit” / “In Bloom” / “Come as You Are” / “Breed” / “Lithium” / “Polly” / “Territorial Pissings” / “Drain You” / “Lounge

Act” / “Stay Away” / “On a Plain” / “Something in the Way” / “Endless, Nameless”
(faixa oculta)

Incesticide (Geffen, 1992): “Dive” / “Sliver” / “Stain” / “Been a Son” / “Turnaround” /
“Molly’s Lips” / “Son of a Gun” / “(New Wave) Polly” / “Beeswax” / “Downer” /
“Mexican Seafood” / “Hairspray Queen” / “Aero Zeppelin” / “Big Long Now” /
“Aneurysm”

In Utero (Geffen, 1993): “Serve the Servants” / “Scentless Apprentice” / “Heart-Shaped
Box” / “Rape Me” / “Frances Farmer Will Have Her Revenge on Seattle” / “Dumb” /
“Very Ape” / “Milk It” / “Pennyroyal Tea” / “Radio Friendly Unit Shifter” / “Tourette’s”
/ “All Apologies” / “Gallons of Rubbing Alcohol Flow Through the Strip” (faixa oculta)

MTV Unplugged in New York (Geffen, 1994): “About a Girl” / “Come as You Are” /
“Jesus Doesn’t Want Me for a Sunbeam” / “The Man Who Sold the World” /
“Pennyroyal Tea” / “Dumb” / “Polly” / “On a Plain” / “Something in the Way” /
“Plateau” / “Oh, Me” / “Lake of Fire” / “All Apologies” / “Where Did You Sleep Last
Night?”

From the Muddy Banks of the Wishkah (Geffen, 1996): “Intro” / “School” / “Drain You”
/ “Aneurysm” / “Smells Like Teen Spirit” / “Been a Son” / “Lithium” / “Sliver” /
“Spank Thru” / “Scentless Apprentice” / “Heart-Shaped Box” / “Milk It” / “Negative
Creep” / “Polly” / “Breed” / “Tourette’s” / “Blew”

Nirvana (Geffen, 2002): “You Know You’re Right” / “About a Girl” / “Been a Son” /
“Sliver” / “Smells Like Teen Spirit” / “Come as You Are” / “Lithium” / “In Bloom” /
“Heart-Shaped Box” / “Pennyroyal Tea” / “Rape Me” / “Dumb” / “All Apologies” / “The
Man Who Sold the World” / “Where Did You Sleep Last Night?”

With the Lights Out (Geffen, 2004): “Heartbreaker” / “Anorexorcist” / “White Lace and
Strange” / “Help Me I’m Hungry” / “Mrs Butterworth” / “If You Must” / “Pen Cap
Chew” / “Downer” / “Floyd the Barber” / “Raunchola/ Moby Dick” / “Beans” / “Don’t
Want It All” / “Clean Up Before She Comes” / “Polly” / “Blindest” / “Dive” / “They
Hung Him on a Cross” / “Grey Goose” / “Ain’t It a Shame” / “Token Eastern Song” /
“Even in His Youth” / “Polly” / “Opinion” / “Lithium” / “Been a Son” / “Sliver” /
“Where Did You Sleep Last Night?” / “Pay to Play” / “Here She Comes Now” / “Drain
You” / “Aneurysm” / “Smells Like Teen Spirit” / “Breed” / “Verse Chorus Verse” / “Old
Age” / “Endless, Nameless” / “Dumb” / “D-7” / “Oh, the Guilt” / “Curmudgeon” /
“Return of the Rat” / “Smells Like Teen Spirit” / “Rape Me” / “Rape Me” / “Scentless
Apprentice” / “Heart-Shaped Box” / “I Hate Myself and I Want to Die” / “Milk It” /
“M.V.” / “Gallons of Rubbing Alcohol Flow Through the Strip” / “The Other Improv” /
“Serve the Servants” / “Very Ape” / “Pennyroyal Tea” / “Marigold” / “Sappy” / “Jesus

Doesn't Want Me for a Sunbeam" / "Do Re Mi" / "You Know You're Right" / "All Apologies"

Silver: The Best of the Box (Geffen, 2005): "Spank Thru" / "Heartbreaker" / "Mrs Butterworth" / "Floyd the Barber" / "Clean Up Before She Comes" / "About a Girl" / "Blindest" / "Ain't It a Shame" / "Sappy" / "Opinion" / "Lithium" / "Sliver" / "Smells Like Teen Spirit" / "Come as You Are" / "Old Age" / "Oh, the Guilt" / "Rape Me" / "Rape Me" / "Heart-Shaped Box" / "Do Re Me" / "You Know You're Right" / "All Apologies"

Live at Reading (Geffen, 2009): "Breed" / "Drain You" / "Aneurysm" / "School" / "Sliver" / "In Bloom" / "Come as You Are" / "Lithium" / "About a Girl" / "Tourette's" / "Polly" / "Lounge Act" / "Smells Like Teen Spirit" / "On a Plain" / "All Apologies" / "Blew" / "Dumb" / "Stay Away" / "Spank Thru" / "The Money Will Roll Right In" / "D-7" / "Territorial Pissings"

LATE!

Pocketwatch (Simple Machines, 1993): "Pokey the Little Puppy" / "Petrol CB" / "Friend of a Friend" / "Throwing Needles" / "Just Another Story About Skeeter Thompson" / "Color Pictures of a Marigold" / "Hell's Garden" / "Winnebago" / "Bruce" / "Milk"

FOO FIGHTERS

Foo Fighters (Roswell/Capitol, 1995): "This Is a Call" / "I'll Stick Around" / "Big Me" / "Alone + Easy Target" / "Good Grief" / "Floaty" / "Weenie Beenie" / "Oh, George" / "For All the Cows" / "X-Static" / "Wattershed" / "Exhausted"

The Colour and the Shape (Roswell/Capitol, 1997): "Doll" / "Monkey Wrench" / "Hey, Johnny Park" / "My Poor Brain" / "Wind Up" / "Up in Arms" / "My Hero" / "See You" / "Enough Space" / "February Stars" / "Everlong" / "Walking After You" / "New Way Home"

There Is Nothing Left to Lose (Roswell/RCA, 1999): "Stacked Actors" / "Breakout" / "Learn to Fly" / "Gimme Stitches" / "Generator" / "Aurora" / "Live-In Skin" / "Next Year" / "Headwires" / "Ain't It the Life" / "M.I.A."

One by One (Roswell/RCA, 2002): "All My Life" / "Low" / "Have It All" / "Times Like These" / "Disenchanted Lullaby" / "Tired of You" / "Halo" / "Lonely as You" / "Overdrive" / "Burn Away" / "Come Back"

In Your Honor (Roswell/RCA, 2005): "In Your Honor" / "No Way Back" / "Best of You" / "DOA" / "Hell" / "The Last Song" / "Free Me" / "Resolve" / "The Deepest"

Blues Are Black” / “End Over End” / “The Sign” / “Still” / “What If I Do?” / “Miracle” / “Another Round” / “Friend of a Friend” / “Over and Out” / “On the Mend” / “Virginia Moon” / “Cold Day in the Sun” / “Razor”

Skin and Bones (Roswell/RCA, 2006): “Razor” / “Over and Out” / “Walking After You” / “Marigold” / “My Hero” / “Next Year” / “Another Round” / “Big Me” / “Cold Day in the Sun” / “Skin and Bones” / “February Stars” / “Times Like These” / “Friend of a Friend” / “Best of You” / “Everlong” / “Ain”t It the Life”

Echoes, Silence, Patience & Grace (Roswell/RCA, 2007): “The Pretender” / “Let It Die” / “Erase/Replace” / “Long Road to Ruin” / “Come Alive” / “Stranger Things Have Happened” / “Cheer Up, Boys (Your Make-Up Is Running)” / “Summer’s End” / “Ballad of the Beaconsfield Miners” / “Statues” / “But, Honestly” / “Home”

Greatest Hits (Roswell/RCA, 2009) “All My Life” / “Best of You” / “Everlong” / “The Pretender” / “My Hero” / “Learn to Fly” / “Times Like These” / “Money Wrench” / “Big Me” / “Breakout” / “Long Road to Ruin” / “This Is a Call” / “Skin and Bones” / “Wheels” / “Word Forward” / “Everlong” (acústico)

Wasting Light (Roswell/RCA, 2011): “Bridge Burning” / “Rope” / “Dear Rosemary” / “White Limo” / “Arlandria” / “These Days” / “Back and Forth” / “A Matter of Time” / “Miss the Misery” / “I Should Have Known” / “Walk”

Medium Rare (Roswell/RCA, 2011): “Band on the Run” / “I Feel Fine” / “Life of Illusion” / “Young Man Blues” / “Bad Reputation” / “Down in the Park” / “Baker Street” / “Danny Says” / “Have a Cigar” / “Never Talking to You Again” / “Gas Chamber” / “This Will Be Our Year”

HARLINGTOX A.D.

Harlingtox Angel Divine (Laundry Room, 1996): “Treason Daddy Brother in Crime Real Patriots Type Stuff” / “Orbiting Prisons in Space” / “Recycled Children Never to Be Grown” / “Obtaining a Bachelor’s Degree” / “Open Straightedge Arms”

DAVID GROHL

Touch: Music from the Motion Picture (Roswell/Capitol, 1997): “Bill Hill Theme” / “August Murray Theme” / “How Do You Do” / “Richie Baker’s Miracle” / “Making Popcorn” / “Outrage” / “Saints in Love” / “Spinning Newspapers” / “Remission My Ass” / “Scene 6” / “This Loving Thing (Lynn’s Song)” / “Final Miracle” / “Touch”

PROBOT

Probot (Southern Lord/Roswell, 2004): “Centuries of Sin” / “Red War” / “Shake Your Blood” / “Access Babylon” / “Silent Spring” / “Ice Cold Man” / “The Emerald Law” / “Big Sky” / “Dictatosaurus” / “My Tortured Soul” / “Sweet Dreams” / “I Am the Warlock” (faixa oculta)

THEM CROOKED VULTURES

Them Crooked Vultures (Columbia, 2009): “No One Loves Me & Neither Do You” / “Mind Eraser, No Chaser” / “New Fang” / “Dead End Friends” / “Elephants” / “Scumbag Blues” / “Bandoliers” / “Reptiles” / “Interludes with Ludes” / “Warsaw or the First Breath You Take” / “Caligulove” / “Gunman” / “Spinning in Daffodils”

DAVE GROHL TAMBÉM APARECE NOS SEGUINTEs ÁLBUNS E EPS:

Buzz Osbourne, *King Buzzo* (Boner/Tupelo, 1992)

Backbeat Band, *Backbeat: Songs from the Original Motion Picture* (Virgin, 1994)

Mike Watt, *Ball-Hog or Tugboat?* (Columbia, 1995)

The Stinky Puffs, *A Little Tiny Smelly Bit Of...* (Elemental, 1995)

Puff Daddy, *Been Around the World* (Arista, 1997),

Earthlings?, *Earthlings? (Man’s Ruin)*, 1998)

Reeves Gabrels, *Ulysses (Della Notte)* (E-Magine, 2000)

Earthlings, *Human Beans (Man’s Ruin)*, 2000)

Tenacious D, *Tenacious D* (Epic, 2001)

Tony Iommi, *Iommi* (Divine/Priority, 2001)

David Bowie, *Heathen* (ISO/Columbia, 2002)

Queens of the Stone Age, *Songs for the Deaf* (Interscope, 2002)

Cat Power, *You Are Free* (Matador, 2003)

Killing Joke, *Killing Joke* (Zuma, 2003)

The Bangles, *Doll Revolution* (E1 Music, 2003)

Garbage, *Bleed Like Me* (Geffen, 2005)

Nine Inch Nails, *With Teeth* (Nothing/Interscope, 2005)

Pete Yorn, *Nightcrawler* (Columbia, 2006)

Tenacious D, *The Pick of Destiny* (Epic, 2006)

Juliette and The Licks, *Four on the Floor* (The Militia Group, 2006)

Jackson United, *Harmony and Dissidence* (Deck Cheese, 2008)

Various Artists, *We Wish You a Metal Xmas and a Headbanging New Year* (Armoury, 2008)

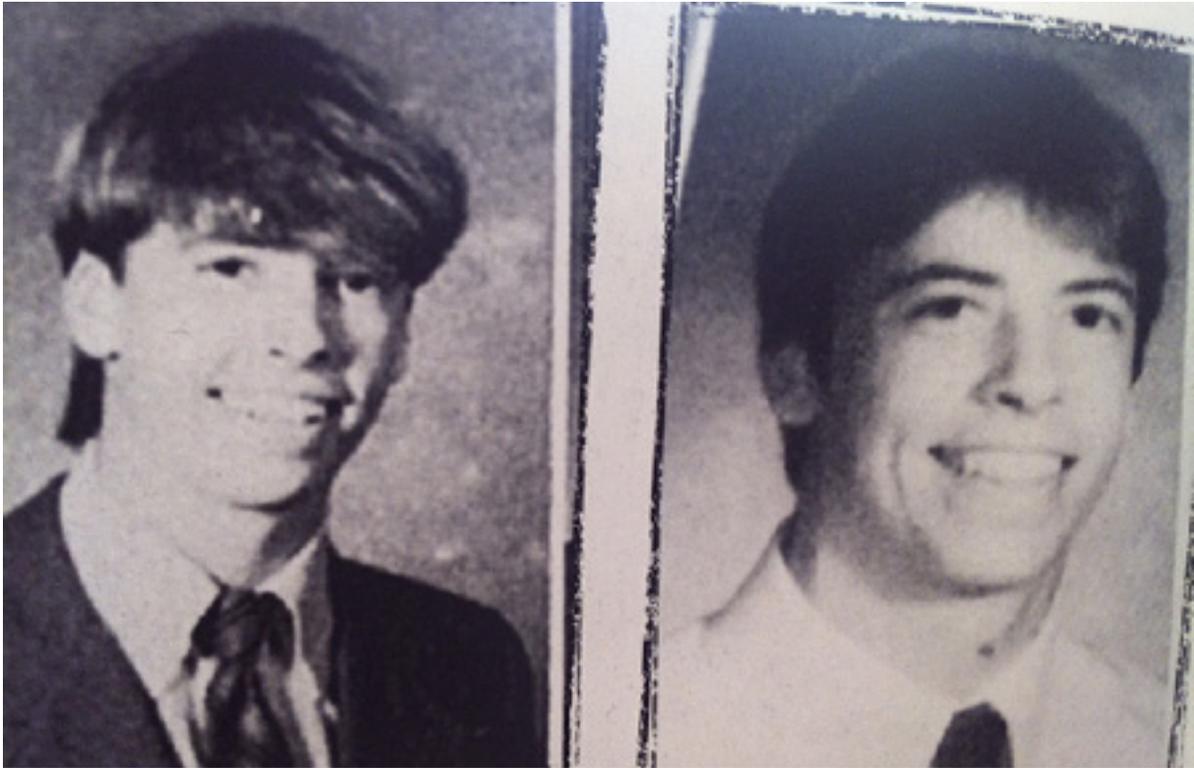
The Prodigy, *Invaders Must Die* (Take Me to the Hospital/Cooking Vinyl, 2009)

Slash, *Slash* (Roadrunner, 2010)

Taylor Hawkins and the Coattail Riders, *Red Light Fever* (Shanabelle/RCA, 2010)

Mondo Generator, *Dog Food* (Impedance, 2010)

[3](#) Relançada como *Getting Shit for Growing Up Different*.



Como vice-líder de sua classe de primeiro ano na Thomas Jefferson High, Grohl começava as aulas da manhã tocando Black Flag e Bad Brains pelos alto-falantes da escola.



Grohl (de camiseta preta) e Larry Hinkle (de camiseta amarela) procuram mostrar que são livres na foto do time de lacrosse. “Dave dizia que não podia participar de todos os treinos porque ele tinha uma banda”, relembra o técnico Donald Butcher.



Grohl (com a camiseta do Necros) no Lake Braddock Community Center, foto do show do EP *Thanks*, do Mission Impossible/Lunchmeat.



Com Reuben Radding e Dave Smith no Dain Bramage. “Tocar com o Dave era como ser erguido no ar, como em um passe de mágica”, afirma Radding.



Cervejas depois do show do grupo Scream, na Holanda, primavera de 1988.



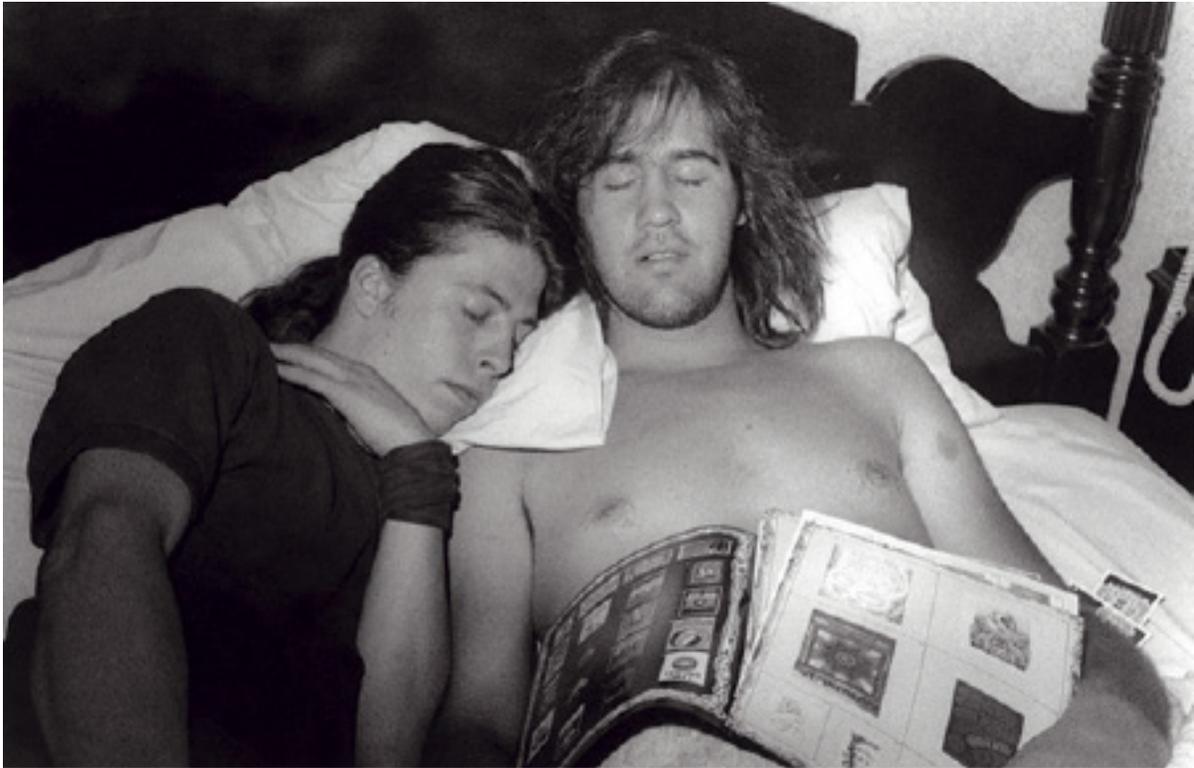
Mantendo a discrição atrás de Kurt Cobain na casa de Krist Novoselic, em Tacoma, Washington, 23 de setembro de 1990.



Representando o Led Zeppelin em Londres, em outubro de 1990.



Gravando uma sessão no NOB Radio Studios de Hilversum, Holanda, 25 de novembro de 1991.



Grohl e Krist Novoselic fazem um intervalo do “tornado de insanidade” do Nirvana, em 1992.



O Nirvana em Belfast, 22 de junho de 1992. No dia seguinte, Cobain foi levado às pressas para o Royal Victoria Hospital com “úlceras supuradas”.



O Nirvana no Edgewater Hotel, em Seattle, em agosto de 1993, durante a turnê de promoção do álbum *In Utero*.



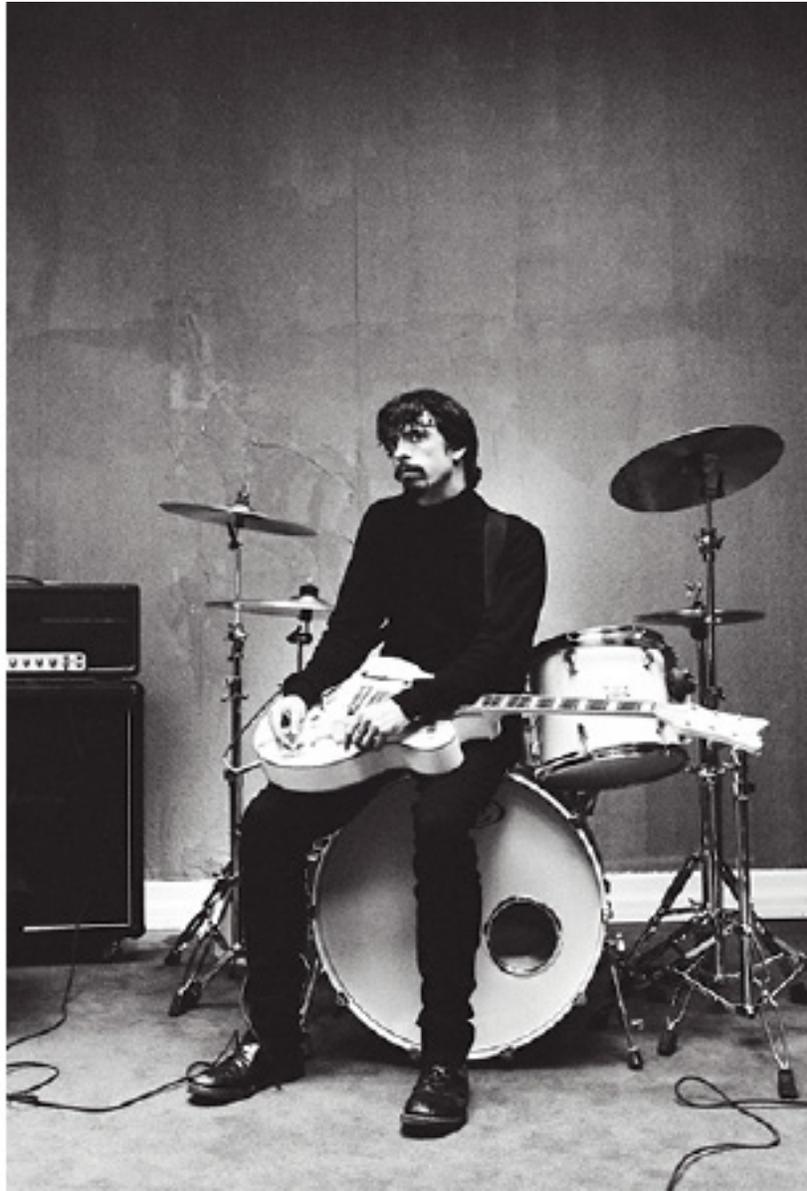
Primeiro show do *Foo Fighters* no Satyricon, em Portland, Oregon, 3 de março de 1995.



No Robert Lang Studios, em Shoreline, Seattle, 26 de janeiro de 1996. Da esquerda para a direita: Nate Mendel, William Goldsmith, Dave Grohl, Barrett Jones, Robert Lang e Pat Smear.



Escrevendo a set list do último show do disco Foo Fighters, em 19 de julho de 1996, no Phoenix Festival, em Long Marston Arifield, Stratford-upon-Avon.



Bacana na gravação do seu vídeo “Monkey Wrench” no Ambassador Hotel, Los Angeles, março de 1997.



Conhecendo Grohl nos bastidores da Brixton Academy, em Londres, 23 de novembro de 1997.



Pele e ossos: Foo Fighters na banheira de água quente do Clarence Hotel, de propriedade do U2, Dublin, julho de 2002.



Mandando ver na bateria em Los Angeles, para o álbum Killing Joke.



Com o rosto pintado para a revista *Kerrang!*, Londres, novembro de 2003.



Com Josh Homme, do QOTSA, e Nick Oliveri, no Troubadour, em Los Angeles.



Demônio bonito. Grohl invoca o Demônio no fi lme *Uma dupla infernal*.



Com a esposa Jordyn na festa pós-Grammy Awards de 2006, no Roosevelt Hotel, em Los Angeles.

F7

**CAMISETAS
PERSONALIZADAS**

**SONIC HIGHWAYS
TOUR BRAZIL 2015**

⚡

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

#EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA



Unidos pelo sangue: com o amigo de longa data, Jimmy Swanson, no The Forum, Inglewood, Califórnia, 6 de março de 2008.



Deus do rock: Dave Grohl no palco do Estádio de Wembley, em Londres, junho de 2008.

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS 2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA



Homem de família: participando do evento Yo Gabba Gabba! Live! There's a Party in My City!, em Los Angeles, 27 de novembro de 2010.



O Foo Fighters com o produtor do álbum Wasting Light, Butch Vig, na garagem de Dave Grohl, em Encino, Califórnia, 17 de novembro de 2010.

Um dos maiores grupos de rock da atualidade deixou sua marca em território brasileiro em 2015. Deixe-a no seu peito também.

FOOFIGHTERS 2015 #EUFV!!

Disponível em várias cores e tamanhos

CLIQUE AQUI E ADQUIRA A SUA