

Música em Contexto

<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>

Nacionalismo no metal brasileiro parte 1: uma introdução

Hugo L. Ribeiro

Universidade Federal de Sergipe / Universidade de Brasília

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2550-0285>

hugoleo75@gmail.com

Ribeiro, Hugo. 2018. "Nacionalismo no metal brasileiro parte 1: uma introdução". *Música em Contexto*, 12 (1): 124-150. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/23571>.

ISSN: 1980-5802

DOI:

Recebido: 02 de outubro, 2018.

Aceite: 25 de novembro, 2018.

Publicado: 20 de dezembro, 2018.



Nacionalismo no metal brasileiro parte 1: uma introdução

Hugo Ribeiro

Resumo: Esse artigo é uma introdução ao nacionalismo em música e seus usos para a criação de uma percepção identitária no Metal produzido no Brasil. Para alcançar esse objetivo, pretendo investigar quais os sinais evidentes que o público do Metal procura e o que as bandas exibem, para marcar seu pertencimento à cultura brasileira. Dessa forma, procuro analisar o uso de determinada simbologia da cultura local/nacional em produções audiovisuais como forma de, por um lado, criar uma identificação com as práticas musicais locais, e por outro lado, criar um diferencial em relação às tradicionais bandas de metal estrangeiras. Esse texto inicia com uma abordagem histórica sobre a construção do nacionalismo musical brasileiro por meio do uso constante de certos padrões de ritmo, melodia e timbre, para depois abordar as características do gênero Rock em geral e do Rock no Brasil. Em seguida tratarei sobre o gênero Metal no Brasil e finalizo com uma proposta de referenciais teóricos para essa análise etnomusicológica.

Palavras-chave: Nacionalismo. Rock. Heavy metal. Ritmo. Melodia. Timbre. Mário de Andrade.

Nationalism in Brazilian metal part 1: an introduction

Abstract: This article is an introduction to nationalism in music and its uses for the creation of an identity perception in Metal produced in Brazil. To achieve this goal, I intend to investigate the obvious signs that the Metal audience is looking for and what the bands exhibit, to mark their belonging to the Brazilian culture. In this way, I try to analyze the use of a certain symbology of the local / national culture in audiovisual productions as a way, on the one hand, to create an identification with the local musical practices, and on the other hand, to create a differential in relation to the traditional metal bands foreign countries. This text begins with a historical approach on the construction of Brazilian musical nationalism through the constant use of certain patterns of rhythm, melody and timbre, to later address the characteristics of the genre Rock in general and Rock in Brazil. Next, I will deal with the genre Metal in Brazil and end with a proposal of theoretical references for this ethnomusicological analysis.

Keywords: Nationalism. Rock. Heavy metal. Rhythm. Melody. Timbre. Mário de Andrade.

Nacionalismo en el metal brasileño parte 1: una introducción

Resumen: Este artículo es una introducción al nacionalismo en música y sus usos para la creación de una percepción identitaria en el Metal producido en Brasil. Para alcanzar ese objetivo, pretendo investigar cuáles son las señales evidentes que el público del Metal busca y lo que las bandas exhiben, para marcar su pertenencia a la cultura brasileña. De esta forma, procuro analizar el uso de determinada simbología de la cultura local / nacional en producciones audiovisuales como forma de, por un lado, crear una identificación con las prácticas musicales locales, y por otro lado, crear un diferencial en relación a las tradicionales bandas de metal extranjera. Este texto empieza con un enfoque histórico sobre la construcción del nacionalismo musical brasileño por medio del uso constante de ciertos patrones de ritmo, melodía y timbre, para luego abordar las características del género Rock en general y del Rock en Brasil. En seguida traté sobre el género Metal en Brasil y finalizo con una propuesta de referenciales teóricos para ese análisis etnomusicológico.

Palabras-clave: Nacionalismo. Rock. Heavy metal. Ritmo. Melodía. Timbre. Mário de Andrade.

Introdução

Esse artigo faz parte de um projeto de pesquisa sobre fronteiras identitárias no Heavy Metal, no qual pretendo investigar quais os sinais evidentes (*overt signals*, ver Barth 1969: 14-16) que as pessoas procuram ou exibem para marcar seu pertencimento à determinada cultura. Dessa forma, procuro analisar o uso de determinada simbologia da cultura local/nacional em produções audiovisuais como forma de, por um lado, criar uma identificação com as práticas musicais locais, e por outro lado, criar um diferencial em relação às tradicionais bandas de metal estrangeiras. Numa visão mais ampla, o grande assunto abordado aqui é o do nacionalismo em música e as fronteiras identitárias.

Falar em nacionalismo em música pode soar um tanto genérico pois, dificilmente, haverá uma cultura que não possua uma música que possa ser chamada de sua, seja lá o que isso for. E esse é justamente o grande desafio: tentar identificar quais os elementos identitários que são utilizados e reconhecidos quando falamos numa prática musical associada a determinado grupo cultural. Esse recorte ficaria ainda mais complexo se pensarmos nos grupos socioculturais que coabitam em fronteiras geopolíticas, mas não se definem por elas como, por exemplo, o povo *circum-Roraima*, um termo utilizado pela antropóloga Audrey Butt Colson¹ (*apud* Lewy, 2017) para agrupar os vários povos que vivem no entorno do

Monte Roraima, localizado na tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana².

Todavia, mesmo um recorte geopolítico bem definido pode pecar no aspecto diacrônico, pois há sempre uma tendência a querer refazer todo um percurso histórico para explicar a atual situação e, esse olhar para trás pode querer nos levar longe demais. No caso do Brasil, a data oficial do descobrimento pode sempre ser utilizado como ponto de partida, ainda assim, esse marco está muito longe de meu interesse específico, que é o Heavy Metal no Brasil a partir da década de 1980.

Por isso, deve se ter em vista que o objetivo final dessa pesquisa é a análise do uso da simbologia musical e extramusical nas duas principais bandas brasileiras de Metal, o Sepultura e o Angra, para identificar como elas influenciaram a forma de produção audiovisual com elementos nacionalistas em outras bandas de Metal brasileiras que surgiram posteriormente.

Iniciarei esse artigo com uma abordagem histórica sobre a construção do nacionalismo musical brasileiro por meio do uso constante de certos padrões de ritmo, melodia e timbre, para depois abordar as características do gênero Rock em geral e do Rock no Brasil. Em seguida vou falar sobre o gênero Metal no Brasil e finalizarei com uma proposta de referenciais teóricos para a análise etnomusicológica dessa quimera que é o Metal brasileiro. A análise específica da produção musical das bandas Sepultura e Angra ficará para outro artigo.

1 Colson, Audrey (Butt). 1985. "Routes of Knowledge: An Aspect of Regional Integration in the Circum-Roraima Area of the Guiana Highlands". *Antropologica* No. 63-64:139-49.

2 Logo, não se deve confundir nação com Estado pois aquela, diferente desta, não é uma entidade política.

O nacionalismo na música de concerto – O ritmo

De acordo com Richard Taruskin, “o nacionalismo é reconhecido pelos historiadores e sociólogos como um fator importante na ideologia cultural europeia no final do século XVIII, e tem sido indiscutivelmente o fator dominante na geopolítica desde o final do século XIX” (Taruskin 2017). Seu impacto na música é bastante visível na produção artística do século dezenove, tendo sido marcada pela ênfase na “literatura e tradições linguísticas, um interesse no folclore, uma grande dose de patriotismo, e uma ânsia por independência e identidade” (GROUT; PALISCA, 1996, p. 665).

O nacionalismo não deve ser equiparado à posse ou exibição de características nacionais singulares – ou não, de qualquer forma, até que sejam feitas certas perguntas e, pelo menos, respondidas provisoriamente. As mais importantes são, primeiro, quem faz a distinção? E segundo, para que fim? Assim como haviam nações antes do nacionalismo, a música sempre exibiu traços locais ou nacionais (muitas vezes mais evidentes para os estrangeiros do que para aqueles que os exibem). Nem o nacionalismo musical é invariavelmente uma questão de exibir ou valorizar peculiaridades estilísticas. A nacionalidade é uma condição; nacionalismo é uma atitude. (TARUSKIN, 2017)

Por isso que, apesar de que alguns compositores do século XIX tornaram-se famosos por buscar sua inspiração no folclore local (tais como Glinka, Mussorgsky, Scriabin, Sibelius, entre outros), houve casos como o de Verdi e o de Wagner que, apesar da escolha dos temas de suas óperas terem sido um “reflexo dos seus sentimentos patrióticos, nenhum dos dois foi estritamente

nacionalista nesse aspecto” (GROUT; PALISCA, 1996, p. 665).

Como, nesse século, ainda era muito forte a influência da música de concerto ítalo-alemã nos demais países europeus, ou mesmo fora da Europa, por muito tempo houve um embate no campo da criatividade por parte dos compositores oriundos de outras culturas entre compor música nos moldes dessa tradição e ser aceito pelos seus pares, ou compor música com “peculiaridades estilísticas” de sua própria cultura e soar original. Nesse sentido, ficou famosa a seguinte citação de Mário de Andrade:

Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porquê como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau, Weber, Wagner, Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porquê não tem gênio por mais nacional (Rabelais, Goya, Whitman, Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. (Andrade 2006: 14-15, ênfase do autor)

A música de concerto produzida no Brasil também seguiu esses mesmos passos. Em determinado momento tivemos a música do período colonial (século XVIII), com compositores como Lobo de Mesquita e José Maurício Nunes Garcia, ambos com grande influência da música do Classicismo europeu de Mozart e contemporâneos (MARIZ, 2005). E, mesmo presente desde a “descoberta do Brasil”, as práticas musicais dos negros e indígenas causaram pouco interesse aos colonizadores e seus descendentes até o fim do século XIX senão, talvez, pelo seu caráter “exótico”. Por exemplo, apesar de Carlos

Gomes ter composto a peça “A Cayumba” para piano solo em 1856 baseada em uma “dança de negros”³, que Bruno Kiefer considera a primeira peça de “sabor nacionalista” (Mariz 2005: 114), ele tornou-se o primeiro grande compositor brasileiro não por essa peça ou pelas modinhas que escrevia, mas por suas óperas com características indubitavelmente italianas.

Provavelmente o primeiro grande compositor “nacionalista” brasileiro tenha sido Ernesto Nazareth. Com formação praticamente autodidata, ficou famoso pelos “tangos brasileiros”, nos quais popularizou a “síncope característica”, expressão cunhada por Mário de Andrade para referir-se à célula rítmica da Figura 1 (Sandroni 2002: 102). Vale notar que, por muito tempo e por muitos autores, como bem observou Sandroni, essa célula rítmica, somada a do tresillo (Fig. 2) e o “ritmo de Habanera” (Fig. 3), foram utilizadas para caracterizar um conjunto de gêneros (Tango, Habanera, Maxixe, Merengue, Calipso, Samba, entre outros) que são “ligados entre si pela associação a um grupo de ideias extra-musicais, tais como ‘mestiço’, ‘afro-americano’, ‘popular’” (Sandroni 2002: 104), ou o tal “sabor *criollo*” da música latino-americana (p. 110).



Figura 1 - síncope característica



Figura 2 - Tresillo



Figura 3 - Ritmo de Habanera

Essas três figuras rítmicas podem ser consideradas os primeiros elementos musicais utilizados para caracterizar uma sonoridade “brasileira”. E essa relação com a tal “brasilidade” já era referenciada na chamada música popular brasileira dos séculos XVIII e XIX: Lundus e Modinhas. Como escreveu Manuel Veiga,

O principal gênero de música que serviria aos poemas de Castro Alves, desenvolvia-se desde o último quarto do século 18, quando, aos impulsos iniciais de Domingos Caldas Barbosa (c. 1740-1800), o Lero Lero Selinuntino, a “modinha brasileira” escandalizava os lisboetas da época. [...] Sem pretender abordar a questão das origens, a presença da Bahia já é atestada por uma alusão num importante manuscrito de modinhas brasileiras, da Biblioteca da Ajuda, em Portugal, de c. 1790, em que se diz: “Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia”. As síncopes internas que nele surgem, além de deslocamentos sistemáticos no fraseado, afastando-o dos acentos, em outros exemplos, parecem já indicar uma influência africana, numa música basicamente de concepção européia. (Veiga 198?)

Apesar de ser um gênero musical considerado menor e rejeitado entre muitos dos “eruditos” brasileiros até a segunda metade do século XX, muitos compositores compuseram Modinhas, tais como o padre José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, e Cláudio

3 Cópia manuscrita disponível na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com nova edição e revisão musicológica realizada por Marcelo Verzoni e publicada em 2002. Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/partituras/carlos-gomes-cayumba>, acessado em 02 de dezembro de 2018.

Santoro. Todavia, é o Lundu o principal responsável pela forte presença dos ritmos sincopados de influência africana na música brasileira. De acordo com o dicionário Cravo Albin,

lundu (landum, lundum, londu) é dança e canto de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola. [...] Segundo Mozart de Araújo, é a partir de 1780 que o lundu começa a ser mencionado nos documentos históricos. Até então, era dada a denominação de batuque aos folguedos dos negros. (Albin 2017).

Enquanto a Modinha caracteriza-se por suas melodias vocais, o Lundu é caracteristicamente mais ritmado, com grande ênfase nos ritmos descritos nas Figuras 1 a 3. Em seu capítulo sobre o “Advento do nacionalismo. A música popular e suas características”, Luiz Heitor assim descreveu, em 1956:

Não são outros os recursos de que até hoje se vale um músico nordestino para tirar de sua viola primitiva o baião, ritmo para dançar constituído por uma série de sutis variantes em torno da figura



nas harmonias de tônica e de dominante. E fórmulas como as que foram acima reproduzidas tornaram-se lugares-comuns nas polcas e maxixes dos últimos anos do século, época em que, como já vimos, a música pelos editores brasileiros apresenta um sabor nacional tão distinto. (Azevedo 1956: 143)

Na Figura 4 temos um trecho da peça “O Cayumbá” de Carlos Gomes (1856) que, apesar de estar anotada a informação “balanceado”, sua escrita rítmica não faz uso

dos padrões exemplificados nas Figuras 1 a 3. Já na Figura 5 é possível ver o uso dessa escrita rítmica sincopada no Lundu “O mugunzá”, composto por Francisco Carvalho (188?). O mesmo podemos identificar na música “Brejeiro” de Ernesto Nazareth (Fig. 6), por ele chamada de “tango brasileiro” (1893).

É interessante comparar a escrita rítmica dessas três peças. Por um lado temos a peça de Carlos Gomes que, apesar de ser inspirada em uma “dança de negros”, ainda utiliza uma escrita rítmica mais “europeia”⁴. Por outro lado, temos as peças de Francisco de Carvalho e de Ernesto Nazareth, compostas mais de trinta anos depois, já com a presença dessa síncope característica, que é alcançada por meio do deslocamento de uma única nota, antecipando sua execução (Fig. 7).

Tais padrões rítmicos (e suas variações) também se tornaram elementos característicos do Choro e do Samba, gêneros musicais que começaram a ganhar destaque no início do século XX, e passaram a fazer parte constante de quase toda composição que intencionasse uma sonoridade brasileira, criando uma espécie de paisagem sonora rítmica brasileira desse período, influenciando os processos composicionais posteriores tanto de forma consciente como inconsciente.

Mas, como será mencionado posteriormente, a partir da segunda metade do século XX, outros padrões e texturas rítmicas passaram a ganhar destaque e também serem utilizados como signos de brasilidade, como o Baião, o Maracatu, e aquelas associadas aos grupos afro soteropolitanos como o Olodum e AfroReggae.

4 É possível ver esse padrão de acompanhamento em peças como a “Italian polka” de Rachmaninov, ou um bastante semelhante na Polonaise em fá sustenido menor Op. 44 de Chopin.



Fig. 4 – Trecho da peça “O Cayumbá” de Carlos Gomes. Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/partituras/carlos-gomes-cayumba>, acessado em 02 de dezembro de 2018.



Fig. 5 – Trecho do Lundu “O mugunzá” de Francisco Carvalho. Disponível em <https://openmusiclibrary.org/score/8ede85e5-44ad-4880-81d1-d4d810025462>, acessado em 02 de dezembro de 2018.



Fig. 6 – Trecho do tango brasileiro “Brejeiro” de Ernest Nazareth. Disponível em <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/31>, acessado em 02 de dezembro de 2018.

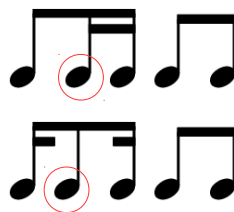


Fig. 7 – Comparação dos padrões de acompanhamento

Os modernistas, os pós-modernistas e o folclore brasileiro – A melodia e o timbre

No início de seu texto, Edilberto Fonseca lembra que o contexto do início do século XX era o de busca por modelos de representação do país como nação, e que essa identificação de

características e especificidades próprias, passava pela busca dessa legitimidade junto às camadas populares, reconhecendo nelas os perfeitos mediadores dentro do processo de formação dessa ideia de um Brasil “original” e “autêntico”. A cultura popular era, talvez, o principal esteio de sustentação dessa visão, sendo o campo das tradições populares aquele que melhor cumpriria esse papel ideológico no projeto de modernidade. (Fonseca 2009: 2)

Essa procura por símbolos que representem a brasilidade a partir da população negra, indígena, miscigenada, rural, ou seja, o mais afastado possível da influência ou aparência europeia, está representada no Manifesto antropófago de Oswald de Andrade quando se refere ao “contato com o país Caraíba” (Andrade 1976). Esse movimento antropofágico não negava a influência estrangeira, mas demandava que não fosse imitada, ou seja, que a criação de algo novo surgisse a partir da fusão de elementos estranhos e não simplesmente do uso do exótico.

E, se em dado momento, alguns compositores dependiam de seu esforço pessoal para coletar melodias e ritmos populares para suas obras⁵, a partir do

5 Existe, por exemplo, todo um mito sobre a famosa “peregrinação” de Villa-Lobos pelo interior do Brasil atrás de ideias musicais para suas composições. Todavia, Mário de Andrade já reconhecia que nem todos os compositores tinham tal interesse numa pesquisa de campo

segundo quarto do século XX, diversas ações governamentais patrocinaram amplas pesquisas de campo voltadas para o registro e preservação do folclore brasileiro⁶. Essa colaboração entre pesquisadores, compositores e governo atinge o ápice no governo Vargas, como bem observou Egg:

Estes compositores encontraram espaço no governo porque seu projeto de criação de uma música erudita nacional coincidia com o projeto geral que orientou o governo Vargas no período de 1930-1945, de criação de um Estado moderno, consolidando uma identidade nacional brasileira. A música de concerto servia a este projeto, coincidindo com seu viés conservador, ao favorecer valores como ordem e disciplina, e ao promover uma visão paternalista da música das classes populares. (Egg 2004: 3)

O resultado dessas pesquisas são centenas de gravações de áudio, fotos, e publicações que descreviam e exemplificavam essas práticas culturais. Uma das principais contribuições musicais dessas pesquisas folclóricas foi a coleta e identificação de um certo modalismo nessa música popular brasileira. Ermelinda A. Paz (1994) fez um excelente trabalho de compilação de 136 melodias que foram coletadas por diversos autores⁷ num período de publicações de

mais aprofundada: “Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre ele são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela” (Andrade 2006: 55).

6 Fonseca (2009: 2) faz uma relação das principais ações governamentais nessa direção, entre as quais destaco a Missão de Pesquisas Folclóricas e o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música.

7 Entre os quais incluem-se Mário de Andrade, Guerra-Peixe, Alceu Maynard de Araújo, Batista Siqueira, Rossini Tavares de Lima, Théó Brandão

quase um século de pesquisas folclóricas. Em sua análise das melodias compiladas, a autora reconheceu 60 melodias⁸ no modo Mixolídio, 31 melodias no modo Eólio, 10 melodias no modo Frígio, 14 melodias no modo Dórico, e dois exemplos de escalas mistas ou, como a autora escreve, com a presença de um dualismo modal, sendo um exemplo do modo Lídio-Mixolídio⁹.

Não é de se estranhar que melodias modais passaram a fazer parte desse imaginário nacionalista e acrescentam às figuras rítmicas já mencionadas um aspecto melódico na caracterização de uma “música brasileira”. Nesse imaginário destacam-se a sonoridade dos modos Mixolídio, Dórico e o Lídio-Mixolídio. Um exemplo claro da fusão desses dois elementos é a música “Mourão” de Guerra-Peixe, na qual podemos ouvir claramente o ritmo de baião¹⁰ no acompanhamento (Fig. 8), com uma melodia

composta sobre o modo de Mi Lídio-Mixolídio¹¹ (Fig. 9)¹².

Aliás, esse uso de características modais na música brasileira já havia sido abordado por Mário de Andrade, quando notou que,

afirmar que empregamos a síncopa ou a sétima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas. Aliás a sétima abaixada é uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. (Andrade 2006: 35).

Ainda nesse texto, Mário de Andrade chama a atenção para um aspecto importante, que é a questão do timbre através da instrumentação e sua forma específica, idiomática, de ser executada. A esse respeito disse: “Pois em orquestras comuns mas concebidas assim, o instrumento típico viria ajuntar o seu valor sonoro novo e a sua eficiência de caracterização. Nossos compositores ainda não imaginaram nisso bem” (Andrade 2006: 48). Vale a pena mencionar que na música “Mourão” de Guerra-Peixe, previamente citada, há a presença de uma seção percussiva com instrumentos de sonoridade e características (na forma de tocar) associadas ao imaginário nordestino, dos quais se destacam o pandeiro e o triângulo.

entre outros.

- 8 A autora separa as melodias modais em completas (melodias que mostrassem a estrutura escalar completa) e incompletas (quando há a elisão do segundo ou quarto grau, mas que não comprometia a percepção de sua estrutura modal (Paz 1994: 25). Os números que estou considerando é a soma dos exemplos completos e incompletos. Desconsidere o modo Jônio e as escalas pentatônicas.
- 9 Uma escala com as características tonal maior (modo Jônio), com a quarta aumentada do modo Lídio e a sétima menor do modo Mixolídio. O modo de Dó Lídio-Mixolídio teria as seguintes notas: Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá, Sib.
- 10 Interessante notar a similaridade entre o padrão rítmico característico do Baião (Fig. 8) e o já citado Tresilo (Fig. 2), discutido por Sandroni (2002).

- 11 Alvarenga (2000) também demonstra como a escala Lídio-Mixolídio (por ele denominada de “Modo híbrido”, p. 193), tal como analisado aqui, também é um elemento importante na concepção melódica do Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri, composta em 1953, com influência das ideias de Mário de Andrade, “ideólogo do nacionalismo no Brasil” (p. 184).

- 12 É possível ver a apresentação dessa peça pela Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Roberto Minczuk, em <https://www.youtube.com/watch?v=oOpKdASqLT8>. Acesso em 03 ago. 2017.

E foi exatamente nesse quesito que o Movimento Armorial se destacou. Como bem notou o pesquisador Leonardo Ventura, apesar de surgir oficialmente na década de 1970, o Movimento Armorial se encaixava dentro do discurso regionalista nascido desde a década de 1910, para a “constituição de um imaginário espacial (e sonoro) chamado Nordeste” (Ventura 2007: 30), ou como “uma forma de repensar o nordeste, uma forma de ouvi-lo, uma escuta própria para a região” (p. 14).

Um ponto que chama a atenção, nesse movimento, foi a tentativa de afastar-se, ao menos no seu início, dos timbres e instrumentos associados às práticas musicais urbanas, de tradição europeia ou, “refinados”, como diria o próprio Suassuna. De acordo com Ventura, esse teria sido um dos fatores que contribuiu para discordâncias entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida¹³:

Até a entrada de Antônio Madureira para o Movimento Armorial, a convite do próprio Ariano, a música armorial, através do trabalho do Maestro Cussy de Almeida à frente da Orquestra Armorial de Câmara, confundia-se bastante com a estética nacionalista de Mário de Andrade e com a música de Heitor Villa-Lobos. Os compositores eram brasileiros e muitas vezes usavam temas tirados do cancioneiro popular, mas a roupagem que lhe era dada – a formação orquestral, o trabalho com timbres, a estética formal – era estritamente européia. Essa, entre outros motivos de ordem pessoal, foi a razão principal do desacordo entre Ariano e o maestro Cussy. Ariano prezava por uma música armorial que fosse buscar diretamente nos timbres e formas do cancioneiro popular as origens de

uma dita autêntica música erudita nacional. Cussy, por sua vez, considerava ilógico desprezar o timbre do violino europeu em prol do som rústico da rabeca nordestina, por exemplo. (VENTURA, 2007, p. 98)

O primeiro Quinteto Armorial fundado em 1969, por exemplo, era composto de duas flautas, um violino, uma viola, e percussão. A Orquestra Armorial, criada logo em seguida, também não contava com nenhum instrumento “popular”. Como resultado dessa falta de entendimento, criou-se um novo Quinteto Armorial com a presença de “Antônio José Madureira que, além de coordenador do grupo, tocava viola-sertaneja; Edilson Eulálio, no violão; Antonio Carlos Nóbrega, na rabeca e no violino; Egildo Vieira, na flauta e pífano; e Fernando Torres Barbosa tocava marimbau” (COSTA, 2007, p. 56). A Orquestra Armorial também dá vez à Orquestra Romaçal que, se não deixa de utilizar instrumentos típicos da orquestra tradicional, agora faz uso constante de instrumentos menos tradicionais para tal grupo, valorizando não só o timbre como a forma característica de se executar tais instrumentos.

Resumindo, podemos elencar três elementos musicais essenciais na construção do nacionalismo em música desde o início do século XX: o ritmo, a melodia e o timbre. E são exatamente esses três elementos que foram identificados por Hermes Alvarenga na análise das características nacionalistas no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri. Em suas palavras:

A adoção do nacionalismo andradiano manifesta-se na música de Camargo Guarnieri em traços marcantes e identificáveis tais como: 1) Uso de figurações rítmicas que remetem às danças brasileiras, ao complexo da síncope, reiterado tanto no

13 Dois fundadores e responsáveis pela estética e filosofia por trás da música do Movimento Armorial. Vale lembrar que esse movimento procurava englobar diversos tipos de expressões artísticas tais como literatura, música, dança, teatro, artes plásticas, entre outras.

nível da unidade de tempo, quanto na métrica e na hipermétrica. 2) Contornos melódicos que privilegiam a segunda, sua inversão em sétimas e nonas e sucessões de terças que perfilam acordes de sétima trabalhados em contraponto e como pontos de imitação, repetição e elaboração. 3) Uso de timbres evocativos da música popular e folclórica, uso de instrumentos não

sinfônicos agregados à orquestra tradicional. (ALVARENGA, 2000, p. 226)

O que pretendo demonstrar posteriormente é como esses três elementos musicais também foram utilizados por bandas de Rock e Metal para caracterizar uma ideia de brasilidade em suas músicas.

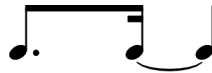


Fig. 8 - ritmo de Baião

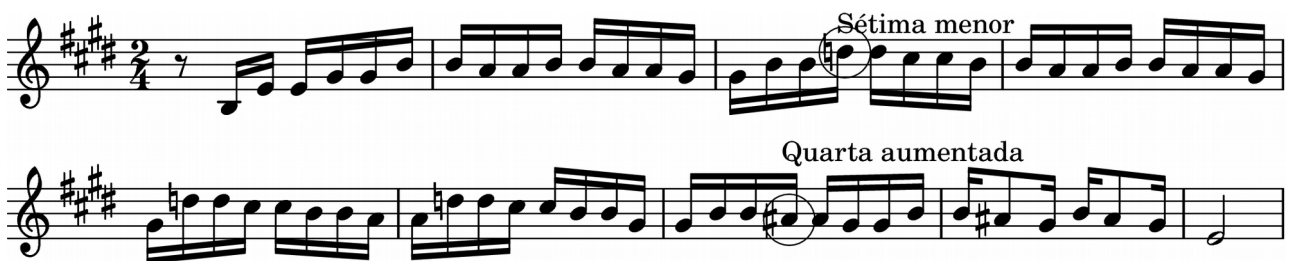


Figura 9 - Melodia dos compassos 5 a 13 da música Mourão de Guerra-Peixe.

O que é Rock

O surgimento do Rock está relacionado ao período pós Segunda Guerra Mundial, num contexto de surgimento de novas tecnologias de reprodução, facilitando o acesso à produção midiática por novas classes sociais. Como disse Janotti Jr. (2003, p. 29), “merece ser destacada uma transformação diretamente aliada a esse novo cenário: a abertura de um mercado musical para o público juvenil, que pela primeira vez na história passa a ser reconhecido como público-alvo.”

Da relação direta com o público juvenil começam a surgir diversos elementos musicais e extramusicais que passam a ser associados ao então chamado *rock’n’roll*: músicas dançantes com ritmo rápido, estrutura formal simples com refrões de fácil memorização, letras que abordavam desde o sentimento de opressão juvenil ao uso subversivo do corpo (sexo, bebidas), danças sensuais, jaquetas de couro, calça jeans, motos, entre outros.

Dessa forma, é importante entender o termo Rock como um gênero que se originou nos Estados Unidos da década de 1950 a partir de outros gêneros como o Blues e o

Rhythm'n'Blues, mas que se desenvolveu em numerosos subgêneros a partir da década de 1960, cada qual com características musicais e extramusicais próprias, alguns, inclusive, procurando distanciar-se cada vez mais, e intencionalmente, das suas origens. Logo, o que se caracteriza como Rock nos EUA da década de 1950 vai ser modificado tanto no processo diacrônico (com advento de novas tecnologias) ou sincrônico (influências locais de diferentes nacionalidades ou regionalidades).

Nesse processo de transformações, novas fronteiras estilísticas vão sendo criadas num processo dinâmico de negociação entre autores e público. Assim sendo, não é uma tarefa fácil identificar e eleger quais símbolos musicais são tão característicos que podem ser encontrados desde suas origens até o que ainda se considera Rock nos dias atuais. Arrisco aqui três elementos.

O primeiro seria a bateria, com um kit percussivo básico formado pelo bumbo, caixa e prato (condução, cymbal ou ataque). Junto a esse conjunto timbrístico há o padrão rítmico em compasso quaternário, com tempo moderado para rápido (a partir de 120 bpm), e todos os tempos bem

marcados e acentuados como é possível ver na Figura 10. Há diversas variações sobre esse padrão básico, como o *shuffle*, exemplificado na Fig 11 (presente na música *Rock around the clock*), ou acréscimos e decréscimos na quantidade de notas executadas em cada peça da bateria, como é possível perceber nas Figuras 12 e 13. O importante é que todos esses quatro exemplos são percebidos por bateristas e ouvintes de Rock como variações da célula rítmica básica encontrada na maioria dos subgêneros do Rock.

O segundo elemento é o contrabaixo, que inicialmente era acústico, mas que rapidamente é substituído pelo contrabaixo elétrico a partir da década de 1950, impulsionado pela popularização e acessibilidade do *Fender Bass*. A presença constante do baixo em bandas de Rock vem acompanhado de sua forma de execução caracterizada inicialmente pelo *walking bass*, uma linha melódica do baixo com uma figura rítmica constante, geralmente a figura que representa o tempo do compasso, e que “passeia” por diversas notas (ver Figura 15); ou sua variação simplificada, que tende a ficar estacionada na fundamental de cada acorde (Figura 16).

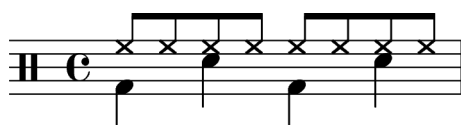


Fig. 10 – Padrão rítmico básico do Rock



Fig. 11 – Variação (Shuffle)

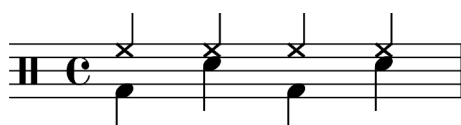


Fig. 12 – Variação com decréscimo de notas no cymbal

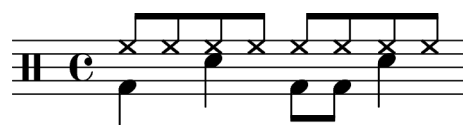


Fig. 13 – Variação com acréscimo de notas no bumbo

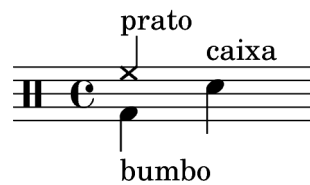


Fig. 14 – Bula para leitura da partitura de bateria



Fig. 15 – Walking Bass da música Rock around the clock (Bill Halley and his Comets)



Fig. 16 – Linha de baixo do refrão da música Rockaway Beach dos Ramones

Por fim, o terceiro elemento musical característico é a presença da guitarra elétrica que, inicialmente, tinha um som limpo, sem efeitos, somente amplificada, e que aos poucos foi substituindo em importância o piano, seja no acompanhamento ou nos solos. Contudo, a importância da guitarra no Rock tornou-se fundamental a partir do uso da distorção de seu som (ou *overdrive*) obtida, primeiramente, através da saturação do volume dos amplificadores e de autôfalantes intencionalmente rasgados¹⁴, depois, através de equipamentos eletrônicos que alteram a

onda sonora do instrumento (e.g., pedais de distorção). Outra característica importante, no que concerne a guitarra, é o uso de riffs (Ribeiro 2010: 30-37) no acompanhamento harmônico e da presença constantes de solos nas músicas.

Instrumentos como o piano e sopros (metais) em geral, mesmo estando presente no Rock das décadas de 1950 e 1960, foram perdendo importância aos poucos, permanecendo o trio guitarra, baixo e bateria, como o conjunto timbrístico essencial em sua composição, como já é possível ouvir, por exemplo, no primeiro disco dos Beatles, *Please Please Me*, de 1960.

14 Uma das histórias associadas à origem da distorção na guitarra remete à gravação da música Rocket 88 de Ike Turner and The Kings of Rhythm, em 1951, na qual o guitarrista Willie Kizart utilizou um amplificador cujo autôfalante havia sido ligeiramente danificado no transporte (Blitz 2016)

O Rock no Brasil

São poucas as situações que podemos contar com algum evento que tenha tido tanto impacto que possa ser utilizado como um marco inicial. Esse é o caso da “chegada” do Rock no Brasil, que muitos autores associam com a exibição nas salas de cinema no Brasil dos filmes *Blackboard Jungle* e *Rock around the clock* (Ao balanço das horas¹⁵), lançados em 1955 e 1956, respectivamente. Logo, a gravação da música tema na voz da cantora Nora Ney, em 1955, teria sido o primeiro Rock gravado no Brasil. Curiosamente, essa primeira versão foi cantada na língua original. Mas, nesse mesmo ano, a cantora Heleninha Silveira gravou uma versão em português, inaugurando uma prática associada ao Rock dessa época, de se fazer versões das letras em inglês, e que se mantém até os dias atuais. Ou seja, uma das principais características do Rock no Brasil era ser cantado em português, seja em composições originais ou, como dito, através de versões (não traduções) de músicas famosas. De acordo com Janotti Jr.:

Devido à falta de controle sobre os direitos de execução e composição musical em toda a América Latina, era bastante comum driblar o pagamento sobre os direitos da gravação original com regravações dos sucessos internacionais por artistas locais. Assim, intérpretes que não possuíam nenhuma relação imagética com os ídolos juvenis dos EUA, como Agostinho Santos e Carlos Gonzaga, acabaram gravando versões em português para sucessos como See you later alligator e The great pretender. [...] Os irmãos Celly e Tony Campello foram os primeiros ídolos jovens contratados pela

gravadora Odeon. Basicamente, seus sucessos eram versões em português de canções *rock and roll* produzidas em língua inglesa. (JANOTTI JR., 2003, p. 67-68, ênfase do original)

Assim como nos EUA, o visual associado ao Rock no Brasil era essencialmente urbano, com jovens vestidos de jeans, couro, carros e motos, numa associação à rebeldia e independência. Programas de televisão como o *Jovem Guarda*, da TV Record, produzido entre 1965 e 1968, e filmes como os já citados, ajudaram a criar todo um esteriótipo visual e comportamental do público de Rock. Esses primeiros anos do rock no Brasil, que posteriormente estaria associado ao movimento da Jovem Guarda, tem duas características evidentes:

a primeira, que perdurará durante a década de 1960, é a utilização das versões de músicas estrangeiras como carro chefe dos cantores de rock; e a segunda é a opção por um rock and roll ingênuo e bem comportado, já alinhado com a segunda fase do rock and roll americano branco e domesticado. (SILVA, 2014, p. 40)

Mas, enquanto o movimento da Jovem Guarda mantinha um repertório muito tradicional, com muitas baladas, e um rock’n’roll “ingênuo e bem comportado”, outras bandas surgiam no final da década de 1960 e início dos anos 1970, como os Mutantes e a banda Secos e Molhados, com muita influência dos últimos discos dos Beatles e do que ficou conhecido como rock progressivo de bandas como Pink Floyd. Nesse sentido, é interessante o comentário de Bia Abramós sobre Raul Seixas

O pai do rock brasileiro, Raul Seixas, ao contrário de Caetano e Gil, não tinha nenhum projeto estético ou ideológico. Ele queria fazer rock’n’roll, exatamente como

15 É digno de menção a reportagem de Rose Saconi, no jornal Estadão, contendo facímeles de reportagens da época, mencionando a bagunça e histeria causada pelos jovens que foram assistir à estréia (SACONI, 2015).

seus ídolos Elvis Presley, Buddy Holy e Jerry Lee Lewis. Só que em vez de nascer em Memphis, Tennessee, ele nasceu em Salvador, Bahia. Assim como Jorge Ben descobriu a guitarra, Raul Seixas inventou como cantar rock em português. Não como faziam Celly Campelo e os roqueiros dos anos 50. Raul adaptou a métrica, a temática e a forma de cantar rock para o português - e isso em sua forma mais primitiva e básica. Raul, assim como os Mutantes, reivindicava sua filiação à grande fraternidade do rock. Sua relação com a música brasileira era acidental: além da língua, aqui e ali se ouvem ecos tênues de alguma brasilidade. Entretanto, sua atitude radicalmente roqueira influenciou de forma definitiva as gerações que o sucederam. (ABRAMO, 1996)

Talvez a principal banda dessa época tenha sido Os Mutantes, em cujo primeiro disco, lançado em 1968, já se ouvia uma mistura de diversos gêneros musicais contando, inclusive, com a participação de Jorge Ben Jor, na música “A minha menina”, prenunciando o subgênero “samba-rock”, que seria associado a esse cantor. Essa mescla musical teria sido influenciada tanto pelo contato deles com o movimento da Tropicália, quanto com o maestro e arranjador Rogério Duprat¹⁶. Outro exemplo

16 Duprat é um personagem muito importante não só para esse movimento da tropicália que está se prenunciando, como para o contexto da música de concerto da segunda metade do século XX no Brasil. De acordo com Cunha, “Duprat era considerado uma das figuras intelectuais mais bem articuladas esteticamente e filosoficamente. Havia sido um dos principais organizadores do movimento, conhecido no início da década de 1960, como Movimento de Música Nova, tendo sido inclusive o redator do manifesto do grupo, publicado em 1963. O grupo reunia em sua origem, além de Rogério Duprat; Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Régis Duprat, Sandino Hohagen e os anteriormente citados, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela. Estes compartilhavam o desejo de atualização da linguagem musical erudita no Brasil, inspiravam-se a princípio, nas técnicas musicais atonais serialistas, difundidas pelas correntes europeias, na época, sobretudo representadas pelos

que evidencia essa combinação de gêneros é a música “Bat Macumba”, com muita percussão sobre uma base de rock com muita guitarra distorcida, uma sonoridade que muito se assemelha ao que ficaria famoso como o *Latin Rock* do guitarrista Carlos Santana¹⁷.

Contudo, gostaria também de destacar a importância do grupo Os Novos Bahianos como um dos percussores dessa mistura entre o rock e a música popular brasileira. Seu primeiro disco já misturava músicas com uma sonoridade rock (inclusive muita guitarra distorcida), com mambo ou xote. Mas, em músicas separadas. É nos discos “Acabou Chorare” de 1972 e “Novos Bahianos Futebol Clube” de 1973, que essa fusão está bem evidente, acontecendo dentro das músicas e não em músicas diferentes. O primeiro exemplo, bem contido, está na logo na música, “Brasil Pandeiro”, composição de Assis Valente, um samba com frases melódicas no bandolim (em alguns momentos dobrado pela guitarra distorcida) influenciadas pelo blues e pelo rock progressivo, e em nada semelhantes aos contrapontos melódicos do samba ou do choro eternizados tanto no saxofone de Pixinguinha, quanto na “baixaria” do violão de Dino 7 Cordas. Mas é na música “Tinindo Trincando” que essa fusão está mais evidente,

compositores Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Estavam de certa forma, fartos do conservadorismo da música erudita brasileira, que até então, prevalecia através de um estilo de tendências folclórico-nacionalistas.” (Cunha 2013: 15)

17 Como ambos são contemporâneos, e o guitarrista Carlos Santana só ficaria famoso internacionalmente após sua participação no festival de Woodstock em 1969, não é provável que um grupo tenha influenciado o outro mas que, provavelmente, ambos tenham chegado à mesma ideia de unir o Rock com o timbre e execução típica da percussão de gêneros musicais caribenhos.

com partes de rock acompanhada por percussão característica do samba (tamborim), ou com parte de baião acompanhada com guitarra distorcida. Há também a versão do “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi, misturando trechos de samba com trechos de rock, e instrumentos como bandolim, cavaquinho, violão, guitarra distorcida, tamborim e bateria.

Seguindo essa tendência, por toda a década de 1970 é possível encontrar bandas que façam uso dessa mistura entre o rock e elementos musicais (ritmos, timbres e alguns padrões melódicos modais) ou gêneros musicais (samba, xote, baião, etc.) que ficaram associados com algum tipo de brasilidade. Entretanto, meu objetivo aqui não é fazer uma análise detalhada de todas as bandas que misturaram rock com alguma forma de “música brasileira”, nem uma cronologia precisa, mas mostrar que essa fusão estava presente desde seu início, nem que fosse simplesmente pelo uso de letras em português. Isto é, como já havia identificado Wisnik (2007, p. 56), apesar de ter sido gestada na década de 1920, essa ideia de antropofagia cultural tornou-se um elemento essencial em muitos dos movimentos culturais que ajudaram a criar os símbolos de brasilidade, “indo além dos quadros cronológicos desta exposição”. Essa ideia de misturar elementos de várias culturas pode ser visto tanto como uma estratégia midiática (DANTAS, 2007), como uma tentativa de se criar uma identidade própria, ou mesmo como algo inevitável.

Metal no Brasil

Hoje já podemos dizer, sem receios, que o Heavy Metal é um gênero que surge no final

da década de 1960 e início de 1970 na Inglaterra, como uma forma de tocar Blues e Rock cada vez mais rápida, com mais distorção na guitarra, privilegiando timbres mais graves no baixo e na bateria (com um som de bumbo mais grave e mais presente na mixagem das músicas). Essa fase inicial do Heavy Metal ficou associada à sonoridade de bandas como Black Sabbath, Deep Purple e Led Zeppelin.

Contudo, no final da década de 1970, algumas bandas britânicas como Iron Maiden, Saxon e Venom passaram a incorporar ao Heavy Metal tradicional a intensidade sonora do movimento Punk, resultando em músicas mais rápidas e agressivas, e afastando-se, cada vez mais, das raízes musicais do Blues e do Rock’n’Roll, o que deu início ao que ficou conhecido como New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM).

A sonoridade dessas bandas acabou caracterizando o que se reconhece como Metal, e que foi reproduzida em detalhes por milhares de bandas em todos os cantos do planeta, fazendo com que esse gênero deixasse de pertencer a uma área geográfica. Dessa forma, compor e tocar um dos subgêneros do Metal (Heavy, Death, Doom, Thrash, etc.) significa reproduzir determinados clichês musicais e extramusicais bastante específicos que são utilizados como forma de se identificar com esse subgênero¹⁸.

O público e as bandas do gênero Metal sempre foram muito conservadores, fazendo com que bandas que promovam mudanças e/ou acréscimos às características musicais sejam sempre vistas com desconfiança ou,

18 Para se aprofundar nessa discussão, ver Ribeiro (2010; 2016)

em casos extremos, não sendo identificadas como pertencentes àquele gênero.

Com as bandas de Metal no início da década de 1980 no Brasil não foi diferente, sendo bastante tradicionais na forma de compor músicas, se vestirem, e na escolha dos temas das letras e imagens de discos e cartazes. Isso significava, por exemplo, adotar a língua inglesa, usar temáticas da cultura medieval europeia e os referenciais musicais característicos do gênero desenvolvido na Inglaterra, sem nenhuma referência a alguma forma de identificação brasileira.

Ou seja, as bandas brasileiras que se destacaram nessa década, entre as quais a Dorsal Atlântica, Sarcófago, Sepultura, e Viper, estavam mais interessadas em fazer uma música semelhante às bandas estrangeiras já citadas do que seguir a linha do Rock brasileiro que desde o final da década de 1960 já incorporava elementos relacionados à cultura local em sua produção audiovisual.

Obviamente que, com quase três décadas de rock cantado em português e a promoção da fusão de elementos globais e locais em artistas tão díspares como Alceu Valença e a Os Mutantes, é de se esperar que houvesse algumas bandas que optassem por cantar em português, mesmo copiando todas as características musicais das bandas estrangeiras que eram referência no gênero Metal (assim como as bandas punk brasileiras). Entre essas, podemos destacar a banda paraense Stress, considerada a primeira banda de metal do nosso país (Silva 2014), a Dorsal Atlântica, a Sarcófago, e a Overdose. Mas, curiosamente, muitas das bandas que começaram cantando em português, passaram a cantar em inglês ou lançaram discos com versões em português e

inglês, como foi o caso das bandas Dorsal Atlântica e Ratos de Porão. O motivo mais óbvio para essa mudança de idioma era a tentativa de alcançar um público estrangeiro e não somente a cena local, possibilitando turnês em outros países e, através da aceitação de sua música por um público estrangeiro, alcançar a legitimação de sua produção musical. Ao mesmo tempo, a “exigência” de se cantar Metal em inglês para o público estrangeiro pode ser explicada através da comparação com outros gêneros. Imagine o exotismo de ouvirmos um tango cantado em japonês ou de um samba cantado em inglês. Se há um apelo pela sonoridade diferente, há uma certa percepção de que o “samba só é samba quando é cantado em português”. Talvez essa seja a mesma sensação do público estrangeiro em relação ao Metal cantado em português, na qual o exotismo não prevalece ao tradicionalismo.

Duas das bandas que se consagraram no Brasil cantando em português e com elementos de Metal, Raimundos e Nação Zumbi, o fizeram ao, praticamente, criar um novo subgênero, de forma que a sonoridade e métrica da língua portuguesa se tornaram características essenciais a tais subgêneros, sem que tivessem outras bandas para serem comparadas. Ambas as bandas lançaram seus primeiros discos no início da década de 1990 que, de acordo com Dantas (2007: 146), foi a década cuja “principal estratégia midiática dos grupos de rock brasileiro” era a mistura de gêneros.

No caso dos Raimundos, a combinação do Hardcore com ritmos, gêneros e elementos característicos da cultura nordestina, resultou no que se convencionou chamar de forrocore, um subgênero relacionado diretamente com essa banda e que se

caracteriza por essa mistura específica já presente em seu primeiro disco de 1994. Dessa forma, não criava-se o que Cardoso Filho (2006, p. 65) chamou de “embotoamento” dos signos distintivos, gerando confusão nos consumidores [de Heavy Metal]”. Ou seja, quem ouve a banda Raimundos o faz pela mistura que eles promovem, sem procurar um tradicionalismo típico do Metal.

O mesmo pode-se dizer em relação à banda Nação Zumbi¹⁹, com a diferença que, se o forrocore dos Raimundos praticamente não produziu descendentes, a banda Nação Zumbi fazia parte de um movimento maior, a cena Mangue, posteriormente popularizada como Mangue Beat, e que envolvia diversas bandas do estado de Pernambuco (Lima: 2007). Há ainda de se enfatizar que essa cena mangue era mais influenciada pelo rock psicodélico do que pelo Metal propriamente dito. Existia uma certa independência entre a cena metal e a cena mangue e, “apesar de várias bandas ligadas ao movimento mangue terem integrantes que participaram também de bandas da cena metal, as redes de relações e os ambientes frequentados por integrantes das duas cenas raramente coincidiam.” (Bezerra 2011: 5). Por exemplo, as tentativas iniciais da banda Mundo Livre S/A de mesclar rock com cavaquinho e tamborim, no final da década de 1980, não foram bem assimiladas na cena local. O ponto de confluência passa a ser o festival Abril Pro Rock, que a partir de 1993 passa a

reunir bandas de ambas as cenas, mesmo que em noites separadas. Todavia, a influência desse movimento no Metal brasileiro é inegável, a começar pela banda *Soulfly*, criada pelo antigo guitarrista e vocalista da banda Sepultura, Max Cavallera, e que contava com o guitarrista Lúcio Maia (assim como a seção de percussão) da banda Nação Zumbi na gravação do seu primeiro disco.

Para Idelber Avelar, essa cena mangue, ao realizar a mistura

sem precedentes do internacional com o que era entendido como regional, sem passar pela mediação da música canonizada como nacional no Sudeste, mudou os paradigmas de canonização na canção popular. O manguebeat é o mais próximo que a música brasileira popular recente chegou de um grande gesto inaugural ou de um momento de ruptura com a tradição. Seu movimento inclui tanto a revisão e a recuperação da tradição como a ruptura, esta última encarnada na crítica ao pensamento dominante sobre música pernambucana e nordestina emblematizado na perspectiva tradicional-preservadora de um populista como Ariano Suassuna. (AVELAR, 2011, p. 32)

Contudo, como já dito antes, as mudanças e acréscimos aos padrões tradicionais do Metal são vistos com desconfiança e, como no caso dessas duas bandas citadas, a Nação Zumbi e os Raimundos, não são considerados como Metal pelo público desse gênero.

Nesse contexto [década de 1980], e espremido entre os medalhões da MPB e o novo pop rock, representado por bandas como Legião Urbana, Plebe Rude, Ultraje a Rigor, Lulu Santos, etc, é que surge o Heavy Metal brasileiro, tentando se auto afirmar com muito barulho e negando tudo aquilo que era brasileiro como nos declara Andreas Kisser: “Todos nós éramos radicais. Escutávamos heavy metal e Black metal e

19 É interessante o testemunho de Idelber Avelar sobre seu primeiro contato com essa banda, num show em Nova York, em 1995: “A primeira coisa que me chamava a atenção era a mescla de coisas que nunca haviam sido justapostas antes. Isso não era e não é, para mim, um valor em si mas, naquele caso, com certeza funcionava: a mistura era insólita e contagiante, polissêmica e ao mesmo tempo concisa.” (Avelar 2011: 26)

achávamos uma merda tudo o que havia no Brasil. Não gostávamos de samba, não gostávamos de rock brasileiro, não gostávamos de porra nenhuma. Era absolutamente normal que fôssemos uma turma separada²⁰.” (Silva 2014: 95).

Não se está contestando que houvessem usos esporádicos de alguns elementos musicais ou extramusicais locais por bandas de Metal brasileiras. Um exemplo claro é o disco “Brasil”, da banda Ratos de Porão, lançado em 1988. Nesse disco, além do próprio uso da língua portuguesa, como já comentado, e do uso de temas nas letras que refletiam o cotidiano político e social brasileiro, há a citação do tema de abertura da ópera “O Guarani” de Carlos Gomes na música “Amazônia nunca mais”; há a citação do tema da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970 no início da música “Retrocesso”. Há ainda a capa do disco, desenhada pelo cartunista underground Marcatti, que mostra em primeiro plano um campo de futebol, um homem com roupas velhas, sujas e rasgadas, dentes quebrados, e com uma bola de futebol na mão, e em segundo plano imagens que refletem a crítica político-social contida nas letras (Fig. 17).

Todavia, o uso desses elementos citados tinham mais a intenção de criticar e negar sua relação com o que a sociedade brasileira representava (corrupção nas esferas política, religiosa e policial, destruição da natureza, violência urbana, ditadura militar, recessão econômica, inflação, falso moralismo) do que incorporá-los como sinais evidentes de demarcação identitária, apesar de acabar por ter esse efeito.

É importante deixar claro que, os elementos musicais citados no caso do disco “Brasil” foram utilizados somente como citação e não como parte do processo composicional original. Estou utilizando o termo citação em acordo com o verbete *quotation* do Dicionário New Grove, que a define como “a incorporação de um segmento de música existente em outra peça, semelhante à citação no discurso ou na literatura. [...] Como uma sinédoque na literatura, a citação pode representar a totalidade da obra a partir da qual é extraída e, portanto, seu compositor, seu gênero, seu período histórico, sua região de origem ou a tradição musical a partir da qual ela vem” (Burkholder 2014).



Fig. 17 – Capa do disco “Brasil” da banda Ratos de Porão. Fonte: <http://hardandheavy.com.br/ptbr/wp-content/uploads/2012/10/28b4g42.jpg>

20 Essa citação de Andreas Kisser foi retirada do seguinte livro: Alexandre, Ricardo. 2002. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, p. 347.

Assim sendo, o argumento desse texto é que foi somente a partir do ano de 1993 que o Metal brasileiro passa a incorporar de forma mais constante, em seu processo de composição musical, a fusão de elementos musicais do Metal com sonoridades relacionadas à música brasileira. É nesse ano que é lançado o disco “Chaos A.D.” da banda Sepultura e o disco “Angel’s Cry” da banda Angra, as duas bandas brasileiras de Metal de maior sucesso midiático tanto no Brasil como no exterior. Portanto, é importante entender qual a importância dessas bandas para o Metal no Brasil.

Sobre a escolha das bandas Sepultura e Angra

Para a totalidade do público que ouve Metal, perguntar o porquê as bandas Sepultura e Angra são as mais conhecidas e influentes seria desnecessário. É certo que bandas contemporâneas da formação do Sepultura, como Dorsal Atlântica e Sarcófago, foram as primeiras a ter algum destaque nacional e internacional. Mas, nenhuma das duas mantiveram esse sucesso por muito tempo. De forma semelhante, a banda Raimundos, contemporânea da banda Angra, alcançou muito público local, mas não obteve reconhecimento como banda de Metal, uma vez que sua principal influência é o hardcore. Todavia, para quem não faz parte dessa cena, alguma dúvida ainda pode persistir. Para dirimi-la, em 2017 fiz o levantamento de algumas informações e alguns dados a respeito dessas duas bandas. Em relação à banda Sepultura:

1. De acordo com a empresa Nielsen, que monitora a venda de música internacionalmente, até 2010, somente no

Reino Unido, a banda Sepultura já havia vendido mais de um milhão de discos²¹.

2. No site da Billboard²², há a informação de que “Roots”, o disco mais vendido deles, alcançou o número 27 de sua lista, e lá permanecendo durante 10 semanas. O disco “Chaos A.D.” também alcançou a posição de número 32, permanecendo na lista por sete semanas. Outros três discos do Sepultura também fizeram parte da lista da billboard, mas sem alcançar posições tão altas.
3. Numa enquete feita com músicos de Metal e membros da indústria musical de vários países por um prestigiado site da área, Metalsucks, dentre as vinte e cinco bandas citadas, a banda Sepultura alcançou o décimo terceiro lugar, com 41 votos e 444 pontos²³.
4. Outra enquete realizada pelo site de notícias R7²⁴ entre seus leitores, sobre qual seria a melhor banda de Heavy Metal no mundo, das nove listadas, o Sepultura estava em quinto lugar, abaixo de bandas como Iron Maiden e Metallica, mas acima de bandas como Megadeth e Judas Priest.
5. Deezer, o site de compartilhamento de músicas online, disponibilizou uma lista com as treze bandas de rock brasileiras mais ouvidas no exterior, tendo a banda Sepultura em primeiro lugar²⁵.
6. Nesse mesmo site, a banda Sepultura aparece com 363.299 fãs. Pode não ser muito se comparado aos 3.170.522 de fãs da banda Metallica, mas é muito próximo de uma das duplas de maior sucesso da música sertaneja, Bruno e Marrone, que contam com 626.056 fãs.
7. No aplicativo Spotify, em agosto de 2017, o Sepultura possuía 354.203 seguidores e 548.571 ouvintes mensais. Nesse mesmo aplicativo, a dupla Bruno e Marrone possuía 1.161.472 ouvintes mensais e 334.230 seguidores.
8. Foram analisadas todas as capas de uma das mais importantes revistas do gênero Metal no Brasil, a Roadie Crew,

21 <https://www.ukmix.org/forums/viewtopic.php?t=72243>.

22 <http://www.billboard.com/artist/278656/sepultura/chart>.

23 <http://www.metalsucks.net/2014/11/14/25-best-metal-bands-time-real-1-black-sabbath/>

24 <http://entretenimento.r7.com/musica/enquetes/qual-a-melhor-banda-de-heavy-metal.html>

25 <http://www.deezer.com/br/playlist/1303076657>

disponibilizadas em seu site²⁶. Até a edição de número 214, a banda Sepultura ficou em quarto lugar, com seis capas, só perdendo para o Iron Maiden com nove capas, o Angra, com oito capas e o Dream Theater também com oito capas.

9. Por fim, a lista de recordistas de vendas de discos no Brasil da Wikipedia²⁷, baseada na antiga Associação Brasileira dos Produtores de Discos e atual Pro-Musica Brasil, consta a banda Sepultura em décimo quarto lugar, com vinte milhões de discos vendidos até o presente, ao lado de artistas como Daniela Mercury e Zezé di Camargo & Luciano.

Pelos números mostrados dá para entender porquê o Sepultura é a banda brasileira mais conhecida no exterior, mesmo entre pessoas que não ouvem Metal, tornando-se a banda brasileira mais influente para o público e bandas de Metal brasileiras. No caso da banda Angra, os números são bem menos expressivos, mas ainda assim estão bem acima de outras bandas nacionais de Metal tais como o Almah, Krisium, Hangar, Dr. Sin, Shaman ou Korzus.

1. No site do Deezer, a banda Angra aparece com 71.402 fãs. Parece pouco perto do Sepultura, mas está bem à frente de outras bandas de Metal nacionais como Krisium (24.931), Almah (11.594) ou Shaman (6.805).
2. No aplicativo Spotify, o Angra possui 100.297 seguidores (seg.) e 146.937 ouvintes mensais (ouv.), e as demais bandas: Krisium (21.215 seg., 15.314 ouv.), Almah (13.655 seg., 12.609 ouv.), e Shaman (21.433 seg., 30.516 ouv.).
3. Como já citado anteriormente, em relação às capas da Revista Roadie Crew, até a

edição de número 214, o Angra foi a banda brasileira com o maior número de capas (8 no total), só perdendo para a banda Iron Maiden e à frente do Sepultura.

4. Em contato por e-mail com a produtora Toplink²⁸, responsável pelo agenciamento e mediação da banda Angra, fui informado que a banda já vendeu um total de cerca de 3 milhões de discos até o momento.

Números semelhantes serão encontrados em outras redes sociais, tais como o Facebook e o Youtube, com a banda Sepultura liderando com muita folga em número de seguidores e curtidas, seguido pela banda Angra, que só perde para as bandas brasileiras Matanza e Raimundos, mas que não se encaixam no gênero Metal especificamente.

Referenciais teóricos para a análise etnomusicológica

A análise etnomusicológica que proponho irá se apoiar, de forma mais genérica, nos estudos sobre identidade cultural, ou como a música pode contribuir para a construção simbólica da identidade (Stokes 1994; Turino 2008, Rice 2017); e mais especificamente, na identificação dos *overt signals* (Barth 1969) que são criados e/ou apropriados para fazer essa identificação através de elementos musicais ou extramusicais. Ao assumirmos a cultura como uma teia de símbolos cujos significados precisam ser interpretados (Geertz 1989), pensar “música como cultura” seria, portanto, pensá-la como um conjunto de símbolos cujos significados são compartilhados (Hall 1997: 1), abrindo a possibilidade de uma experiência musical compartilhada, que ocorrerá “quando o indivíduo aprende quais são esses elementos e passa a identificá-los como significativos e

26 <http://www.roadiecrew.com/edicoes.php>. Para esse propósito, foram analisadas as fotos principais, ou seja, os artistas em destaque. As vezes em que aparece somente o nome da banda, ou uma foto bem pequena, não foi levado em consideração. Quando eram duas bandas dividindo a capa ao meio e foi feita uma entrada para cada banda.

27 https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_recordistas_de_vendas_de_discos_no_Brasil

28 <http://www.toplinkmusic.com>

basilares para a avaliação de uma experiência musical” (Ribeiro 2010: 61).

Todavia, é preciso eleger um sistema de identificação, classificação, e organização desses diversos elementos musicais e extramusicais para que possa ser utilizado numa perspectiva comparativa. Em seguida abordarei algumas possibilidades se apliquem ao estudo proposto.

Em 2001 apresentei uma comunicação (não publicada) no primeiro encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (I ENABET), na qual eu fazia uma crítica à onda crescente de compositores e grupos de música popular do estado de Sergipe, que se autodenominavam pesquisadores pelo simples fato de irem até um determinado povoado, gravar e fotografar as apresentações dos grupos tradicionais, e utilizar o resultado dessa “pesquisa” em suas próprias composições. Essa análise foi realizada a partir da audição de uma dezena de discos gravados por artistas locais, e a participação em diversos shows desses artistas, e resultou na identificação de algumas práticas utilizadas para se associarem à cultura popular tradicional ou, como gostam de chamar, ao folclore sergipano, tais como:

1. *Uso de células rítmicas originalmente tocadas por instrumentos de percussão, sendo utilizadas em outros instrumentos de percussão (que não os originais);*
2. *Uso de células rítmicas originalmente tocadas por instrumentos de percussão, sendo utilizadas em instrumentos harmônicos ou melódicos;*
3. *Uso de padrões melódicos originalmente modais ou não pertencentes ao sistema tonal ocidental (geralmente pela não presença de um instrumento harmônico ou melódico) modificados para adaptar-se a uma harmonia tonal;*
4. *Uso de clichês melódicos populares tais como repentes, emboladas e trava língua;*

5. *Uso de citações literais de trechos de música executada por grupos “folclóricos”:*
 1. *Por meio de uma “gravação de campo” utilizada como citação dentro de composição original, ou como introdução à música desse compositor;*
 2. *Quando o artista canta ou executa instrumentalmente trechos de músicas originárias dos grupos tradicionais;*
6. *Uso de indumentária associada aos grupos tradicionais:*
 1. *Comprada ao próprio grupo, o que se reverteria numa maior “fidelidade à tradição”;*
 2. *Feita em costureiras contratadas, com as respectivas modificações estético-visuais necessárias;*
7. *Uso de instrumentos musicais associados aos grupos tradicionais:*
 1. *Comprados ao próprio grupo, o que também se reverteria numa maior “fidelidade à tradição”;*
 2. *Feito por luthiers contratados, ou até mesmo marceneiros sem nenhum conhecimento musical, com as respectivas modificações estético-sonoras necessárias;*

O interessante de revisitar essa lista é identificar que algumas práticas estão em sintonia com o que foi discutido no início desse capítulo como marcadores identitários: uso de padrões rítmicos, padrões melódicos, e timbres específicos. Mas, duas novas práticas se associaram, que é o uso de citação e o uso de elementos extramusicais (vestimentas, simbologia, etc.).

Todavia, essa lista apresenta dois problemas principais: 1) não apresenta grupos mais genéricos de classificação; 2) Não leva em consideração elementos imagéticos e/ou comportamentais, fundamentais para a entender o gênero Metal também como um gênero midiático²⁹.

²⁹ “O gênero musical é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, sendo uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da

Em uma pesquisa posterior (Ribeiro 2010), utilizei as regras de gênero (Fabbri 1981) na análise das fronteiras estilísticas de grupos de Metal numa cena rock underground. Essas regras de gênero sugerem a organização, agrupamento e análise de um gênero musical³⁰ em cinco esferas: 1) regras semióticas; 2) regras de comportamento; 3) regras sociais e ideológicas; 4) regras econômicas e jurídicas; 5) regras formais e técnicas. A grande vantagem dessa taxonomia é a “criação de gavetas analíticas, dentro das quais as diferentes informações coletadas na pesquisa de campo, e na análise do material (música, vídeo, fotos, entrevistas), relacionadas aos diferentes estilos, são organizadas de uma mesma forma, para uma posterior comparação” (Ribeiro 2010: 46). Todavia, apesar de ter sido uma ferramenta importante para a análise comparativa daquele contexto específico (fronteiras estilísticas numa cena rock underground), acredito que são muitas categorias analíticas para o objetivo dessa pesquisa. Por isso reduzi as categorias para as duas esferas que me importam nesse momento: 1) Elementos extramusicais (regras semióticas); 2) Elementos musicais (regras formais e técnicas), que também resumem o conteúdo da lista anterior.

Elementos extramusicais Serão analisados o conteúdo das letras e a iconografia utilizada em imagens e roupas.

Elementos musicais Serão analisadas as questões relacionadas ao conteúdo

sonoro, tais como o ritmo, contornos e intervalos melódicos, timbre e citações.

Para a análise dos elementos musicais, irei valer-me da análise semiótica de Phillip Tagg (2004; 2012) para a identificação das unidades mínimas de significação sonora, os musemas. O modelo para análise semiótica foi resumido por Martha Ulhôa (1999) da seguinte forma:

Identifica-se na obra analisada (OA) as unidades mínimas de significação sonora (musemas). Dentro de uma prática cultural específica esses musemas são associados a significados paramusicais por anafonia sonora, cinética ou tátil, formando um campo de associações paramusicais (CAPm1). Ao mesmo tempo estes itens do código musical (ICM) são semelhantes a outros itens em outras músicas, compondo o material de comparação entre objetos (MceO), por sua vez também relacionadas a significados paramusicais (CAPm2). O significado do evento sonoro (OA) se encontra na correspondência hermenêutica por meio de comparação entre itens do código musical (ICM) do evento sonoro (OA) com outros eventos sonoros semelhantes (MceO) e seus respectivos campos de associações paramusicais (CAPm1 e CAPm2). [...] para analisar qualquer musema (como motivos, riffs, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas, seqüências de acordes, etc.) [Tagg] compara-o com “referentes” semelhantes em outras músicas ou com campos paramusicais, desde que tenham sido lembrados por qualquer ouvinte (incluindo músicos profissionais) que entenda aquele código.

O interessante do conceito de musema é que ele pode englobar desde um simples toque num triângulo (timbre), como um ritmo associado ao baião, ou uma progressão harmônica modal. Cada um desses exemplos podem fazer ressoar³¹ nos ouvintes que

produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos.” (Janotti Jr. 2006: 8)

30 Para o autor, gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1998, p. 1).

31 Reily (2002, p. 131-132) identifica como *ritual* ressonances o processo no qual qualquer ato ou

possuam a competência (Stefani 2007) necessária para ler tais associações. O que importa não é somente a intenção do compositor em tornar óbvio ou visível tais musemas, mas como o público os percebe como sinais de pertencimento.

Conclusão

Esse artigo procurou mostrar que, apesar do rock produzido no Brasil desde a década de 1960 já conter diversos elementos que caracterizam uma mescla entre a música estrangeira com a cultura local (língua, ritmos, melodias, timbres, etc.), esse não é o caso no Metal brasileiro, pelo menos até a década de 1990. Foi somente a partir dessa década que as duas principais bandas brasileiras do gênero, o Sepultura e o Angra, começaram a utilizar a simbologia da cultura local/nacional em produções audiovisuais como forma de, por um lado, criar uma identificação com as práticas musicais locais, e por outro lado, criar um diferencial em relação às tradicionais bandas de metal estrangeiras.

Em outro texto, que será publicado como segunda parte da pesquisa, analisarei toda a discografia e filmografia (vídeos de shows e videoclipes oficiais) dessas duas bandas, em detalhe, para mostrar quais os elementos musicais e extramusicais foram utilizados como forma de criar essa identificação cultural. É importante salientar que essa análise já foi feita em parte por outros

produto é associado a uma determinada significação simbólica. Em seu estudo da Folia de Reis, a autora chegou à conclusão de que, através de numerosas formas expressivas, e de diversos estímulos sensoriais, os participantes tornavam-se predispostos a ler associações em diversos motivos (menor unidade de significação simbólica dentro de um contexto ritual), relacionando-os a outras redes de significação.

pesquisadores³², mas nenhum deles se propôs a análise de toda a produção musical de forma a identificar se houve um uso contínuo e consistente de certos signos específicos como marcadores identitários ao longo dessas mais de três décadas de atuação das bandas mencionadas.

Por fim, na terceira parte (publicação), procurarei demonstrar como esses símbolos foram, posteriormente, reproduzidos em outras bandas de Metal nacionais, como forma de mostrar o uso consciente desses marcadores já legitimados pelas bandas mais influentes do Metal brasileiro. Como escreveu Blacking,

Music can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators. Music, therefore, confirms what is already present in society and culture, and it adds nothing new except patterns of sound. (Blacking 1973: 54)

Dessa forma, parto do pressuposto de que a utilização desses símbolos é consciente, não como uma forma de retornar às raízes³³, mas à possibilidade de diferenciar-se das demais bandas internacionais. O grande desafio dessas bandas está no equilíbrio de fazer uma música com características do Metal e incorporar elementos locais sem desagradar o público tradicional de Metal, que tende a ser bem mais conservador e apegado às tradições do que diversos outros gêneros musicais.

32 Ver Avelar (2001, 2004, 2005, 2011); Barcinsky (1999); Jardim Júnior (2011); Kahn-Harris (2000), Kenneally (1996); Ribeiro (2002), entre outros.

33 Referência ao disco Roots da banda Sepultura.

Referências bibliográficas

- Abramo, Bia. 1996. "Cultura: Rock made in Brasil". *Teoria e Debate* 32. Disponível em <http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-rock-made-brasil>, acessado em 10 dezembro 2018.
- Albin, Ricardo Cravo. 2017. "Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira". 2017. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>, acessado em 10 dezembro 2018.
- Alvarenga, Hermes Cuzzol. 2000. "Ousadia e convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri". *Série Estudos* 5: 183–256.
- Andrade, Mario de. 2006. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, Oswaldo de. 1976. "O manifesto antropófago". In *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, organizado por Gilberto Mendonça Teles. Brasília: INL.
- Avelar, Idelber. 2001. "Defeated Rallies, Mournful Anthems, and the Origins of Brazilian Heavy Metal". In *Brazilian Popular Music and Globalization*, organizado por Christopher Dunn e C. Peronne, 123–35. Gainesville: University of Florida Press.
- . 2004. "De Milton ao Metal: política e música em Minas". In *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação para o Estudo da Música Popular – IASPM-LA*. Rio de Janeiro. ———. 2005. "De Milton ao Metal: política e música em Minas". *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia* 9: 26–37.
- . 2011a. "O manguêbeat e a superação do fosso entre o nacional e o jovem na música popular". *Outra Travessia* 11: 25–37.
- . 2011b. "Otherwise National: locality and power in the art of Sepultura". In *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*, organizado por Jeremy Wallach, Paul Green, e Harris M. Berger, 135–60. London: Duke University Press.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. 1956. *150 Anos de Música no Brasil (1800 – 1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio.
- Barcinski, André. 1999. *Sepultura: toda a história*. São Paulo: Editora 34.
- Barth, Frederick. 1969. "Introduction". In *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, organizado por Frederick Barth, 9–38. Bergen, Oslo: Universitets Forlaget.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man? The Jessie and John Danz Lectures*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Blitz, Matt. 2016. "How Sam Phillips invented the sound of rock and roll: the unusual engineering behind a legendary sound". *Popular Mechanics*, agosto. Disponível em <https://www.popularmechanics.com/culture/music/a22237/sam-phillips-sun-studio>, acessado em 10 dezembro 2018.

Burkholder, Peter. 2014. "Quotation in american music". In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257170>, acessado em 10 dezembro 2018.

Costa, Luís Adriano Mendes. 2011. "Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega". Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba.

Cunha, André Araújo L. da. 2013. "Rogério Duprat, o quarto Mutante: A trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro". São Paulo: Universidade de São Paulo.

Egg, André Acastro. 2004. "O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe". Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

Fabbri, Franco. 1981. "A theory of musical genres: two applications". In *Popular Music Perspectives*, 52–81. Gothenburg, Exeter: International Association for the Study of Popular Music. Disponível em <https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.htm>, acessado em 10 dezembro 2018..

Fonseca, Gracielle, Filipe Sartoreto, e Rafael Sette Câmara. 2009. *Ruído das Minas: a origem do heavy metal em Belo Horizonte*. Disco Digital Versátil, DVD.

Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage Publications.

"Heleninha Silveira". 2002. DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. 2002. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/heleninha-silveira>, acessado em 10 dezembro 2018.

Jardim Júnior, Nilton Silva. 2011. "Maracatu Metálico: influência de ritmos brasileiros na obra das bandas Angra e Sepultura". *Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFES*. 1 (1).

Jeder Junior. 2006. "Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais". *E-Compós* 6 (0). Disponível em <https://doi.org/10.30962/ec.v6i0.84>, acessado em 10 dezembro 2018.

Kahn-Harris, Keith. 2000. "oots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene". *Popular Music* 19 (1): 13–30.

Kenneally, T. 1996. "Conga Din Sepultura – Sepultura pays loud homage to the music of its native Brazil". *Guitar World*, 1996.

Lewy, Matthias. 2017b. "Com o arquivo de volta ao campo. A reinterpretação e recontextualização das gravações de KochGrünberg (1911) entre o povo Pemón". *Música em Contexto*, *Música em Contexto*, XI: 251–88.

"Lundu". 2002. In *DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/lundu>, acessado em 10 dezembro 2018.

"Manguebeat - da cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi". 2007. Salvador de Bahia: Universidade Federal da Bahia.

Mariz, Vasco. 2005. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.

Paz, Ermelinda A. 1994. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. Rio de Janeiro: Cadernos Didáticos da UFRJ.

Ribeiro, Hugo L. 2010. *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. São Cristóvão: Editora da UFS.

———. 2016. "Heavy, death and doom metal in Brazil: A study on the creation and maintenance of stylistic boundaries within metal bands". In *Heavy metal, gender and sexuality: interdisciplinary approaches*, organizado por Florian Heesch e Niall Scott. New York: Routledge.

Ribeiro, Lúcio. 2002. "Sepultura". In *Música popular brasileira hoje*, organizado por Arthur Nestrovski, 267–69. São Paulo: Publifolha.

Rice, Timothy. 2017. "Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology". In *Modeling Ethnomusicology*, organizado por Timothy Rice, 139–60. Oxford: Oxford University Press.

Saconi, Rose. 2015. "O rock proibidão do 'Ao Balanço das Horas'". *Estadão*, 5 de novembro de 2015. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-rock-proibidao-do-ao-balanco-das-horas,11698,0.htm>, acessado em 10 dezembro 2018.

Sandroni, Carlos. 2002. "O paradigma do tresillo". *Opus* 8: 102–13.

Silva, Bernard Arthur Silva da. 2014. "Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do Heavy Metal paraense (1993-1996)". Belém: Universidade Federal do Pará.

Silva, Débora Borges da. 2014. "O Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe". Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Stefani, Gino. 2007. "Uma Teoria de Competência Musical". Traduzido por Martha Tupinambá Ulhôa. *Revista Música e Cultura* 2. Disponível em <http://www.abet.mus.br/revista>, acessado em 10 dezembro 2018.

Stokes, Martin, org. 1994. *Ethnicity, identity, and music: the Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.

Tagg, Phillip. 1982. "Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice". *Popular Music* 2: 37–65.

———. 2004. "Para Que Serve um Musema? Antidepressivos e a Gestão Musical da Angústia". Disponível em www.tagg.org/articles/xpdfs/paraqueserveummusema.pdf, acessado em 10 dezembro 2018.

———. 2012. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York, Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.

Taruskin, Richard. 2017. "Nationalism". In *Grove Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846>, acessado em 10 dezembro 2018.

Turino, Thomas T. 2008. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Ulhôa, Martha Tupinambá. 1999. "A análise da música brasileira popular". *Cadernos do Colóquio* 1 (1): 61–68.

Veiga, Manuel. not published. "O cancioneiro de Castro Alves". Disponível em http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Cancioneiro_Castro_Alves_1.pdf, acessado em 10 dezembro 2018.

———. 1998. "O estudo da modinha brasileira." *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 19 (1): 47–91.

Ventura, Leonardo Carneiro. 2007. "Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial". Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Wisnik, José Miguel. 2007. "Entre o erudito e o popular". *Revista de História* 157: 55–72.