

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Flávio Garcia da Silva

ITSÁRI, ROOTS, RAÍZES:
um estudo de caso sobre o disco *Roots* da banda Sepultura

Belo Horizonte, MG

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Flávio Garcia da Silva

“ITSÁRI”, *ROOTS*, RAÍZES:
um estudo de caso sobre o disco *Roots* da banda Sepultura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Prof. Doutor Eduardo Pires Rosse

Belo Horizonte, MG

2019

S586i

Silva, Flávio Garcia da

“Itsári”, roots, raízes [manuscrito]: um estudo de caso sobre o disco Roots da banda Sepultura. / Flávio Garcia da Silva. - 2019.
133 f., enc.; il.

Orientador: Eduardo Pires Rosse.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Heavy metal (Música). 3. Música e sociedade. 4. Grupos de rock. 5. Sepultura (conjunto musical). I. Rosse, Eduardo Pires. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno FLÁVIO GARCIA DA SILVA, em 05 de julho de 2019,
e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Eduardo Pires Rosse

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Lucia Pompeu de Freitas Campos

Profa. Dra. Lucia Pompeu de Freitas Campos
Universidade do Estado de Minas Gerais

Glaura Lucas

Profa. Dra. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais

“Tem que ser curioso”...

Caimi Waiassé Xavante

AGRADECIMENTO

A Deus.

Ao meu Orientador Prof. Dr. Eduardo Rosse, pela amizade, pela grande contribuição, interesse e por acreditar no meu tema.

A minha família, meus pais e irmãos, minha companheira Elisangela (com todo carinho), minha enteada Luana.

A minha mãe pelo apoio e exemplo de vida.

Aos meus avós Dindinha Zilda (in memoriam) e Olavo (in memoriam), Tarcísio (in memoriam) e Nazareth (in memoriam).

Aos meus tios Sebastião (in memoriam) e Tim (in memoriam).

Ao amigo/irmão Renato Amarante pela força e pelos contatos.

Ao amigo Paulo Amado pelo apoio e disponibilidade desde o começo.

Ao Grupo de Etnomusicologia da UFMG - (GrEt).

Aos professores Drs. Glauro Lucas, Lúcia Campos, Leonardo Rosse, Rosângela de Tugny, Edith Rocha e Carlos Ernest pelas contribuições em todas as esferas.

Ao Arthur Iraçu, Angela Pappiani e Evandro Lopes pelos depoimentos e indicações sobre o povo A'uwẽ – Xavante.

Ao Carlos Lisboa (Carlão) e Vladimir Korg pelas contribuições e disponibilidade.

Ao povo A'uwẽ – Xavante da aldeia Etenhiritipá de Pimentel Barbosa, em especial Cacique/Pajé Jurandir Siridiwẽ, Caimi Waiassé, Paulo Cipassé, Paulo Supretaprã, Vinicius Sidiwẽ, Jorge Protodi, Eurico Sereniwa, José We Sewadi, Cecília Pene'esu, Utebrewê, Reinaldo Suwaptewari, Gonzalo Wamãritó, Irineu, Abílio, Nilo, Amauri, Valmir, Rogério, Jamiro e Trital.

Aos amigos da UFMG, em especial Daniele Fischer, Bárbara Viggiano, Rafael Ramalho, Marina Fares, Ricardo Jamal, Luis Roberto, Kelly Ellaine e Amelie.

Aos colegas da secretaria, Geralda e Alan pela ajuda e disponibilidade.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo fomento da pesquisa.

Ao Programa de incentivo à formação docente – PIFD pelo complemento.

Ao Programa de Pós-graduação em Música da UFMG.

Aos amigos da banda Morróida, colegas músicos e professores.

Ao Giovanni Mendes (Avantgarde) e família pela força e compreensão.

Aos meus alunos e seus pais pela confiança no meu trabalho.

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo promover uma discussão acerca das apropriações culturais a partir de um estudo de caso em torno do álbum *Roots* (1996) da banda Sepultura. Lançando mão de levantamento bibliográfico, depoimentos e entrevistas semiestruturadas com pessoas envolvidas diretamente na fabricação do disco, além da análise de materiais audiovisuais conexos, verifica-se que a banda Sepultura, ao reivindicar uma apropriação de elementos indígenas e afro-brasileiros dentro do gênero metal no álbum analisado, estabelece um tipo de conexão entre música e mercado e cria relações dicotômicas que permitem repensar categorias cristalizadas como “global e “local”, ou o debate sobre “hibridismos” e “identidades” em diferentes contextos culturais.

Palavras-chave: Apropriações culturais; Heavy metal; Xavante; Sepultura.

ABSTRACT

This work aims to promote a discussion about cultural appropriations from a case study around the album *Roots* (1996) of the band Sepultura. Using a bibliographical survey, depositions and semi-structured interviews with people directly involved in the production of the disc, besides the analysis of related audio-visual materials, it is verified that the band Sepultura, when claiming an appropriation of indigenous elements and Afro-Brazilian within the genus metal in the analyzed album, establishes a kind of connection between music and the market and creates dichotomous relations that allow us to rethink crystallized categories as “global” and “local”, or the debate about “hybridisms” and “identity” in different cultural contexts.

Keywords: Cultural appropriations; Heavy metal; Xavante; Sepultura.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Capa do álbum <i>split</i> das bandas Sepultura/ <i>Bestial Devastation</i> , Overdose/ <i>Séc. XX</i> – (1985).....	39
FIGURA 2 – Capa do álbum <i>Morbid Visions</i> da banda Sepultura – (1986).....	40
FIGURA 3 – Capa do disco <i>Skitsofrenia</i> da banda Riistetyt – (1983).....	41
FIGURA 4 – Capa do disco <i>Blackout</i> da banda Scorpions – (1982).....	42
FIGURA 5 – Capa do álbum <i>Schizophrenia</i> da banda Sepultura – (1987).....	42
FIGURA 6 – Capa do álbum <i>Beneath the Remains</i> da banda Sepultura – (1989).....	44
FIGURA 7 – Capa do álbum <i>Arise</i> da banda Sepultura – (1991).....	46
FIGURA 8 – Capa do disco <i>Arise</i> da banda Amebix – (1985).....	46
FIGURA 9 – Capa do álbum <i>Chaos A.D.</i> – (1993) da banda Sepultura – (1993).....	48
FIGURA 10 – Capa do álbum <i>Roots</i> (1996) da banda Sepultura – (1996).....	51
FIGURA 11 – Nota de mil Cruzeiros.....	52
FIGURA 12 – Ficha técnica do álbum <i>Roots</i> (1996) da banda Sepultura.....	58
FIGURA 13 – Continuação da ficha técnica do álbum <i>Roots</i> (1996) da banda Sepultura.....	59
FIGURA 14 – Contracapa do álbum <i>Roots</i> (1996) da banda Sepultura – (1996).....	71
FIGURA 15 – Epigrafe de Chinua Achebe – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	73
FIGURA 16 – A capoeira a beira-mar – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	75

FIGURA 17 – A cena do homem e a cruz – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	75
FIGURA 18 – O Timbalada e Igor Cavalera – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	76
FIGURA 19 – Figura sacra no interior de uma igreja – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	76
FIGURA 20 – Performance do grupo Timbalada – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	77
FIGURA 21 – Personagem mascarado – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – 1996.....	77
FIGURA 22 – Performance com recipiente em chamas, referência ao orixá Xangô – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	78
FIGURA 23 – Maculelê – Dança com espadas – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	78
FIGURA 24 – A banda Sepultura posando no vídeo – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	79
FIGURA 25 – Close no personagem tocando Berimbau – Cena de “ <i>Roots Bloody Roots</i> ” – (1996).....	79
FIGURA 26 – Cena de “ <i>Sober</i> ” – Tool – (1993).....	84
FIGURA 27 – Cena de “ <i>Prision Sex</i> ” – Tool – (1993).....	84
FIGURA 28 – O boneco vodu – Cena de “ <i>Ratamahatta</i> ” – Sepultura – (1996).....	85
FIGURA 29 – A mulher, o Homem e o boneco vodu. - Cenas de “ <i>Ratamahatta</i> ” – Sepultura – (1996).....	85
FIGURA 30 – O homem bêbado – Cena de “ <i>Ratamahatta</i> ” – Sepultura – (1996).....	86
FIGURA 31 – O monstro e o cortiço. – Cena de “ <i>Ratamahatta</i> ” – Sepultura – (1996).....	86
FIGURA 32 – Capa do disco <i>Txaí</i> – Milton Nascimento – (1990).....	105
FIGURA 33 – Capa do disco homônimo do Soulfly – (1998).....	108
FIGURA 34 – Capa do álbum <i>Ritual</i> da banda Shaman – (2002).....	110
FIGURA 35 – Capa do álbum “ <i>Wdê Nnãkrda</i> ” da banda Arandu Arakuaa – (2015).....	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – DISCUTINDO O LOCAL E O GLOBAL: “SEPULTURA DO BRASIL UM, DOIS, TRÊS, QUATRO ...”	14
1.1 – Uma breve discussão conceitual.....	14
1.2 – Os mundos do metal – a solda, o soldado e a cena	17
CAPÍTULO 2 – UMA BREVE DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA.....	23
2.1 – Quem pesquisa o metal na terra do samba?.....	23
2.1.1 – Casos na etnomusicologia brasileira	23
2.1.2 – Estudos sobre mídias e identidades tribais	26
2.1.3 – O Metal aos olhos da educação e alhures	28
2.1.4 – Algumas obras metálicas jubilatórias	31
2.1.5 – O discurso sobre os “ <i>Jungle Boys</i> ”	32
2.1.6 – O Sepultura e o <i>Roots</i> na literatura acadêmica	33
CAPÍTULO 3 – EMBLEMAS TRIBAIS: <i>ROOTS</i> NO SEPULTURA.....	37
3.1 – Em torno do Sepultura e o metal incipiente em Belo Horizonte	37
3.1.1 – Mudanças, “inspirações” e apropriações	40
3.1.2 – Os anos 1990: mais mudanças, “inspirações” e apropriações	44
3.1.3 – <i>Roots</i> e sua divisão, <i>Itsári</i> e raízes	48
3.2 – A estratégia <i>A’uwẽ</i> - Xavante: o encontro com a banda Sepultura.....	53
3.3 – Material sonoro e videográfico referente ao álbum <i>Roots</i>	68
CAPÍTULO 4 – O NACIONAL – (ISMO): uma afirmação pelo olhar do outro.....	91
4.1 – O que dizem sobre o mito, o moderno e o nacional na música brasileira	92
CAPÍTULO 5 – UMA BREVE DISCUSSÃO ENTRE “APROPRIAÇÃO”, “HIBRIDAÇÃO” E SUAS RECORRÊNCIAS NO UNIVERSO METÁLICO	100
5.1 – Alguns casos de apropriações culturais	102
5.2 – As fusões e os movimentos de hibridações do rock/metal BR a partir dos anos 1990.....	106
6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
7 – DISCOGRAFIA.....	122
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Primeiramente, gostaria de esclarecer a epígrafe dessa pesquisa. Em uma conversa com Caimi Waiassé Xavante, uma das lideranças do povo Xavante, ele mencionou que seu caminho sempre foi marcado por um sentimento que o levava a descobrir algo novo. Apontou que, para isso, temos sempre que manter esse sentimento vivo e alimentado. Não por acaso, seu primeiro trabalho como *videomaker* da aldeia Xavante de Pimentel Barbosa – MT se chamou: “Tem que ser curioso¹”.

A primeira imagem que me vem à cabeça quando penso em rock/metal não tem a ver com o som, mas sim com a iconografia de um álbum de figurinhas que eu colecionava aos meus sete ou oito anos de idade. Eu realmente gostava das imagens, sem observar o que poderiam significar, muitas vezes trocava o dinheiro do lanche por um pacote de figurinhas na banca de revistas a caminho da escola.

Em um período da minha adolescência eu conheci de fato o tipo de música com o qual essa pesquisa dialoga. O subgênero do rock chamado de *heavy metal* foi por um bom tempo minha única trilha sonora. Mesmo não acompanhando mais a cena metal de perto há mais de vinte anos, o tema ainda é bastante familiar e manter uma distância de um conhecimento tão próximo foi o maior desafio que encontrei nessa pesquisa. Mas, por outro lado, confesso que foi divertido visitar e revisitar textos e contextos que remetiam a essas experiências.

Essa dissertação tem como objeto o disco *Roots* (1996) da banda Sepultura. A escolha desse tema de pesquisa surgiu a partir da participação, como aluno de disciplina isolada, nas aulas de “Questões Chave em Etnomusicologia”, “Estéticas Ameríndias” e “Etnomusicologia”, disciplinas oferecidas pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Durante esse período entramos em contato com autores e estudos de textos das áreas de Antropologia e Etnomusicologia, especialmente os artigos e ensaios de José Jorge de Carvalho (2004 e 2010), Marc-Antoine Camp (2008), Steven Feld (2005) e Carlos Sandroni (2007), tratando diretamente da temática das apropriações culturais, uma pauta atual e premente no Brasil. Os argumentos, sempre caminhando na direção da revisão crítica e de apontamentos político-sociais acerca de algumas posturas de

¹ Disponível em: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=62>> Consulta em: 19/06/2019.

agentes culturais e de estudiosos, incitam a repensar a maneira como se expõem determinados aspectos estéticos de comunidades ou etnias que, a princípio, atuam fora de uma lógica de ‘bens de cultura’ ou de ‘um mercado cultural’.

Tendo em mente as inferências a respeito das características desse tipo de apropriação cultural, pretende-se aqui empreender um estudo de caso, tratando do exemplo do álbum *Roots*, da banda mineira Sepultura, onde tal procedimento parece ocorrer. O disco conta, em algumas faixas e no seu encarte, com materiais estético-culturais e sonoro-musicais vindos de culturas diversas da dos membros da mencionada banda, realocados e estilizados de maneira diferenciada daquela de seu contexto, infira-se, ‘original’.

O Sepultura foi criado em meados da década de 1980 por um grupo de ainda garotos do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte. Em alguns anos consolidaram uma carreira internacional no segmento *death/thrash metal*, subgêneros do rock, em sua vertente dita “pesada”.

A investigação, portanto, será acerca da maneira como a banda Sepultura se apropriou de elementos estético-musicais pré-existentes, de grupos indígenas e afrodescendentes, a descrição disso sendo construída a partir das noções vindas de referenciais teórico-procedimentais da Antropologia/Etnomusicologia.

O objetivo inicial dessa pesquisa é investigar, na prática, a noção de apropriação cultural, elaborando um panorama dos autores e dos seus questionamentos. Nessa direção, buscaremos fazer uma escuta do material sonoro do álbum *Roots*, cotejada por outros dados como pictografias, biografias, críticas ou estudos acadêmicos, que ajudam a delinear valores conexos, empreendendo um trabalho comparativo entre casos de apropriações culturais e a realidade de concepção e produção do referido álbum.

Dentre as questões que a princípio serviram de norte nessa pesquisa estão: o disco *Roots* apresentaria material criado com base em um tipo de apropriação cultural? Quais seriam os elementos “apropriados”? Se houve de fato uma apropriação, ela se deu com base em qual tipo de contato entre os membros da banda Sepultura e os representantes das comunidades tradicionais indígenas e afro-brasileiras? Qual tipo de apropriação aconteceu nesse caso? Teria sido baseada numa relação assimétrica ou superficial? Neste último caso, será então que falta apropriação e sobra desapropriação? Quais outras noções devem ser estudadas e colocadas frente a

frente com a ideia de apropriação cultural para que se pense em alternativas de compreensão de exemplos como o do disco *Roots*? Hibridismo? Globalização? Enculturação?

Esta dissertação está dividida em cinco capítulos, através dos quais buscaremos compreender o processo de fabricação do objeto desse estudo e as suas relações com as cenas da música metal e com um momento da história da música nacional.

No primeiro capítulo, depois de uma breve discussão conceitual sobre teorias sociais e antropológicas servindo de bases para entender processos como globalização e identidade (Giddens, 1991; Hall, 2015; Appadurai, 1996 e Ortiz, 1998), iremos dialogar com autores e passagens que podem ajudar a redefinir/criticar as noções de local e global como Cambria em seu estudo sobre a categoria “cenas musicais” (2017); Gilles Deleuze em seu abecedário, especificamente quando disserta sobre a letra “g” de gauche (esquerda); Lévi-Strauss em seu livro *Raça e História* (1952) onde faz importantes observações sobre cultura local e mundial, assim como Laraia (1986).

No segundo capítulo veremos um levantamento bibliográfico acerca da literatura que trata da música metal no Brasil como também do grupo Sepultura e do disco *Roots*. Dividimos esse corpus basicamente em duas categorias, uma acadêmica e outra jornalística. Destacamos no campo da Etnomusicologia os trabalhos de Ribeiro (2007), Azevedo (2009) e Andrada (2013).

O terceiro capítulo, os “Emblemas Tribais”, está dividido em três subtópicos. O primeiro gira em torno de informações pertinentes para nós dentro do percurso do Sepultura até o disco *Roots*.

No segundo subtópico trataremos de entrevistas colhidas ao longo da pesquisa, envolvendo a produtora cultural/jornalista Angela Pappiani, responsável pela participação da etnia Xavante no álbum *Roots* da banda Sepultura, o técnico de som Evandro Lopes, responsável por toda a captação de áudio e pela gravação da faixa *Itsári*, no pátio da aldeia Xavante Pimentel Barbosa, com a participação dos Xavante e da banda Sepultura, e por fim, as lideranças xavante Paulo Cipassé, Paulo Supretaprã, Caimi Waiassé e o Cacique Jurandir Siridiwe. Em uma incursão ao território indígena Xavante em Mato Grosso, pudemos conversar com essas lideranças que participaram das atividades ligadas à visita da banda à aldeia, revelando assim pontos chave para nossa investigação. De forma talvez representativa, apesar de algumas tentativas, através de conhecidos em comum, não conseguimos nos

aproximar dos irmãos Max e Igor Cavalera, membros do Sepultura à época do disco que nos interessa. Entretanto, algumas entrevistas com pessoas da cena metal de Belo Horizonte iluminaram alguns aspectos, mesmo não aparecerem de forma direta no corpo desse trabalho.

No subtópico de número três será analisado o material sonoro e videográfico do álbum *Roots*, análise que posteriormente será confrontada com os autores relacionados.

No capítulo de número quatro faremos uma digressão até o controverso período modernista musical brasileiro. A respeito desse assunto, teremos como base os estudos de Travassos (1997), Wisnik (1977 e 1982) e Guérios (2003), que argumentam o fato de Villa-Lobos se ter tornado um compositor “brasileiro” em Paris, e de Mário de Andrade se ter apropriado do folclore para cunhar uma música nacionalista – infira-se – “moderna”. Abordando questões que envolvem a invenção de tal nacionalismo musical nesse período da história, buscaremos relacioná-la com o disco *Roots*. Autores como Harris (2000) e Avelar (2011) relataram que o Sepultura começou a buscar uma identificação nacionalista para se diferenciar dos grupos locais, assim que se mudaram para os Estados Unidos.

Em outro ponto, balizados pela pesquisa de Renato Ortiz (2006), trataremos do mito nacionalista das três raças a partir da hipótese de que no disco *Roots* essa representação mitológica de brasilidade estaria presente.

Finalmente, no quinto capítulo desta dissertação, o tema da apropriação cultural é debatido. Buscaremos em autores que levantaram essas questões a partir do conceito de Chartier, como Pinheiros (2015) e Romeiro (2009), numa discussão conceitual sobre apropriações. Nessa direção, a temática das hibridações também são colocadas em pauta, balizadas por Canclini (2015) e abrindo para uma análise que sobrevoa questões relacionadas à categoria internacional *World Music* (Feld, 2005) até o rock brasileiro dos anos 1990 – como no movimento conhecido como Mangubeat – e o metal nacional com bandas que fizeram dos hibridismos e apropriações uma referência de seus trabalhos. Buscamos assim entender o Sepultura e o *Roots* sem desligá-los de processos compartilhados, dentro de um momento histórico preciso.

CAPÍTULO 1 – DISCUTINDO O LOCAL E O GLOBAL: “SEPULTURA DO BRASIL UM, DOIS, TRÊS, QUATRO ...”

1.1 – Uma breve discussão conceitual

O tema da globalização ocupa um lugar de destaque em um incontável número de publicações acadêmicas. Vários autores de muitas áreas do conhecimento se debruçaram sobre o assunto. Um tema bastante abrangente com diversos tipos de abordagens. Nesse sentido, observamos desde o viés político-social de Giddens (1991) e as narrativas identitárias de Hall (2015) às discussões entre mundializações de Ortiz (1998) e hibridações de García Canclini (2015). Porém, constata-se que, como toda grande discussão epistemológica, estamos longe de obter consenso ou definir algo em sua totalidade, mesmo a partir de conceitos postulados como canônicos. Distante também de imaginar em esgotar aqui o assunto, dada sua especificidade e complexidade, a intenção é criticar/redefinir uma noção sobre a dicotomia local/global a partir de uma discussão sobre o metal tendo como foco o disco *Roots* (1996) da banda Sepultura.

Na busca por uma definição desse fenômeno – globalização – na modernidade, Giddens identifica-o como uma “intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (1991, p. 76). Segundo Hall, esses acontecimentos deslocaram as identidades culturais nacionais no fim do século XX, identificado como:

um complexo de processos e forças de mudanças, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização”. Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.” (Hall, 2015, p. 39).

Nessa direção, sobre essas identidades nacionais, a globalização causou um impacto relacionado à maneira de compreensão do “espaço-tempo”. Para Hall nesse período houve uma “aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (Hall, 2015, p. 40). Para Giddens (1990, p. 63), “a modernidade é inerentemente globalizante” (apud Hall, 2015, p. 39).

Em seu estudo sobre a mundialização da cultura, Renato Ortiz considera o processo de globalização um tema emergente e em construção, porém aponta que “se entendermos por globalização da tecnologia e da economia a internacionalização das trocas, de produtos e de conhecimento, evidentemente não estamos diante de um fato original” (1998, p. 15). Também chama atenção para a quantidade de metáforas utilizadas para descrever essas transformações desde o final do século XX.

“Primeira revolução mundial” (Alexander King), “terceira onda” (Alvin Toffler), “sociedade informática” (Adam Shaff), “sociedade amébrica” (Kenichi Ohmae), “aldeia global” (McLuhan). Fala-se da passagem de uma economia de “*high volume*” para outra de “*high value*” (Robert Reich), e da existência de um universo habitado por “objetos móveis” (Jacques Attali) deslocando-se incessantemente de um canto para outro do planeta. (Ortiz, 1998, p. 14).

A resposta constatada pelo autor é que cada metáfora encontra em uma área de concentração uma parte de sua distinção, ora sublinhando a importância da tecnologia na organização social, ora destacando uma mudança no campo econômico, mas assinalou que “o que se ganha em consciência perde-se em precisão conceitual” (Ortiz, 1998, p. 14). Appadurai, em seu livro sobre as dimensões culturais da globalização (1996, p. 50), condensou em cinco as dimensões desses fluxos, chamando de *etnopaisagens*; *mediapaisagens*; *tecnopaisagens*; *financiopaisagens* e *ideopaisagens*. Nessa direção o autor defende sua retórica:

Paisagem como sufixo permite-nos apontar a forma fluida, irregular destes horizontes, formas que caracterizam o capital internacional tão profundamente como a moda internacional do vestuário. Estes termos *paisagens* como sufixo comum indicam também que estas não são relações objetivamente dadas que parecem o mesmo de todos os ângulos de visão, são construções profundamente perspectivadas, inflectidas pela localização histórica, linguística e política de diferentes tipos de atores: Estado-nações, empresas multinacionais, comunidades da diáspora, bem como grupos e movimentos subnacionais (sejam eles religiosos, políticos, ou econômicos); e mesmo de grupos íntimos e próximos, como aldeias, bairros e famílias. (Appadurai, 1996, 50-51).

Ortiz também aponta que os economistas fizeram uma distinção entre internacionalização e globalização, o primeiro “se refere simplesmente ao aumento da extensão geográfica das atividades econômicas através das fronteiras nacionais; isso não é um fenômeno novo” (1998, p. 15). Já a globalização estaria ligada “à produção, distribuição e consumo de bens e de serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial, e voltada para um mercado mundial” (Ortiz, 1998, p. 16).

Nesse sentido, para Hall:

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para

os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço tempo.” (Hall, 2015, p. 42).

Em dado momento, Ortiz aponta que “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou” (1998, p. 31). Seguindo esse pensamento, esses conceitos funcionam como uma espécie de “macro” mas, usando a lógica, dentro desse “macro” temos vários “micros”. Estes seriam equivalentes ao “lugar” ou à categoria “local”. Descrevendo a relação entre “lugar” e “espaço”, segundo Hall:

Podemos pensar isso de uma outra forma: nos termos daquilo que Giddens (1990) chama de separação entre espaço e lugar. O “lugar” é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas.” (Hall, 2015, p. 41).

Já para Giddens (1990, p. 18), “o que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a ‘forma visível’ do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza” (apud Hall, 2015, p. 42).

Como apontado por Ortiz, “contrariamente aos ‘lugares’, carregados de significado relacional e identitário, o espaço desterritorializado ‘se esvazia’ de seus conteúdos particulares.” (1998, p. 105). Estes locais seriam aqueles anônimos como aeroportos, rodoviárias, shoppings que constituem algo como o que o autor chamou de “não-lugar”², um espaço onde se realizam tipos de relações funcionais. (Ortiz, 1998, p. 105-106). Nessa senda, Ortiz (1998, p.107) nos diz que a desterritorialização constitui “um tipo de espaço abstrato, racional, des-localizado.” Dentre uma gama de exemplos de desterritorialização da cultura, um deles conforme Ortiz aponta é que: “a indústria de confecção norte-americana, quando inscreve em seus produtos ‘made in USA’, esquece de mencionar que eles foram produzidos no México, Caribe, ou Filipinas.” (1998, p. 108).

A partir de um olhar sensível a essa desterritorialização, Laraia, em seu livro *Cultura: um conceito antropológico* (1986), menciona uma “anedota”, dada a efervescência do sentimento nacionalista norte-americano que acreditava que o seu progresso era fruto apenas do seu próprio esforço, escrita por Ralph Linton (1959, p. 355-6):

² O termo “Não-lugar” foi cunhado em 1992 pelo antropólogo, etnólogo, sociólogo francês Marc Augé em seu livro “Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade”.

O cidadão norte-americano desperta num leito construído segundo padrão originário do Oriente Próximo, mas modificado na Europa setentrional, antes de ser transmitido à América. Sai debaixo de cobertas feitas de algodão, cuja planta se tornou doméstica na Índia; ou de linho ou de lã de carneiro, um e outro domesticados no Oriente Próximo; (...) Ao levantar da cama faz uso dos “mocassins” que foram inventados pelos índios das florestas do Leste dos Estados Unidos e entra no quarto de banho, cujos aparelhos são uma mistura de invenções europeias e norte-americanas, umas e outras recentes. (...) De caminho para o *breakfast*, para comprar um jornal, pagando-o com moedas, invenção da Líbia antiga. (...) Acabando de comer, nosso amigo se recosta para fumar, hábito implantado pelos índios americanos e que consome uma planta originária do Brasil; (...) Enquanto fuma, lê notícias do dia, impressas em caracteres inventados pelos antigos semitas, em material inventado na China e por processo inventado na Alemanha. Ao inteirar-se das narrativas dos problemas estrangeiros, se for bom cidadão conservador, agradecerá a uma divindade hebraica, numa língua indo-europeia, o fato de ser cem por cento americano. (apud Laraia, 1986, 106-8).

Esses casos apontam para uma compreensão apurada sobre a própria formação antropológica do conceito de civilização:

A possibilidade que uma cultura tem de totalizar este conjunto complexo de invenções de todas as ordens a que nós chamamos civilização, é função do número e da diversidade das culturas com as quais participa na elaboração – a maior parte das vezes involuntária – de uma estratégia comum. (Lévi-Strauss, 1973, p. 82).

A partir da distinção de alguns desses processos, vamos discutir a seguir como o metal é abordado sob essas categorias – global e local – e como o disco *Roots* operou nessa mesma lógica. Apontaremos também como o discurso hegemônico opera não somente no caso do metal, mas em outras instâncias da música ocidental.

1.2 – Os mundos do metal – a solda, o soldado e a cena

Antes de adentrar na discussão, tomei emprestado o título do sociólogo H. Becker, “Mundos da Arte” (1982) e subverti aqui para o metal, mesmo que este metal realmente tenha o seu próprio “mundo da arte” como defende o autor. A solda é uma liga, uma forma de bricolagem usada também para que determinados objetos de metal, este extraído do minério, tomem uma nova forma. Assim, quando o verbo se encontra como resultado, o que se constata é que o objeto estará soldado. Mas o substantivo “soldado” é aquele que em teoria defende uma determinada causa, um guerreiro que possui a menor patente em uma hierarquia beligerante. Quando articulamos sobre o subgênero do rock – metal – não é somente de música que tratamos, mas obrigatoriamente passamos pela música, expressando também

identidade. A música é a solda, estampada como estandarte que cada soldado “combatente” carrega. Não por acaso, o uniforme se tornou peça identitária do metaleiro que empresta a um bloco de carnaval das ruas de Belo Horizonte a sua graça, a saber, “Bloco dos Camisas Pretas”.

Nessa direção, a discussão entre o local e o global na música metal entra também por um campo social relacionado por muitos autores como cena musical. Cambria (2017) aponta que o termo “cena”, nas últimas duas décadas, tem fomentado grande discussão no circuito acadêmico, principalmente no tocante a (sub)culturas juvenis e música popular, sendo utilizado em discursos de diversas naturezas e que o termo se tornou quase “óbvio” para se referir a uma variedade de coisas (Cambria, 2017, p. 4). Conforme aponta Straw (2001, p. 7):

É uma cena: (a) a congregação recorrente de pessoas num lugar específico, (b) o movimento destas pessoas entre esse lugar e outros espaços de congregação, (c) as ruas onde se dá este movimento [...], (d) todos os espaços e atividades que rodeiam e alimentam uma preferência cultural específica, (e) o fenômeno mais amplo e mais disperso geograficamente do qual este movimento ou estas preferências são exemplos locais, ou (f) as redes de atividades microeconômicas que propiciam a sociabilidade e a ligam à autorreprodução em andamento da cidade. (apud CAMBRIA, 2017, p. 4).

Em um segundo momento Straw (2002, p. 8) esclarece sua própria posição apontando que quis dizer que cenas são: “específicos espaços geográficos para a articulação de múltiplas práticas musicais” (apud Cambria, 2017, p. 5). Todavia, ainda de acordo com Straw (1991, p. 373), em um terceiro momento:

[a cena] presume um grupo populacional cuja composição é relativamente estável – de acordo com um amplo leque de variáveis sociológicas – e cujo envolvimento com a música assume a forma de uma exploração em andamento de um ou mais idiomas considerados como enraizados dentro de uma herança histórica geograficamente específica. Uma cena musical, ao contrário, é aquele espaço cultural no qual uma variedade de práticas musicais coexiste, interagindo umas com as outras dentro de vários processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias de mudança e fertilização cruzada amplamente variáveis. O senso de propósito articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de uma ligação afetiva entre dois termos: práticas musicais contemporâneas, de um lado, e a herança musical que é considerada como o que torna essa atividade contemporânea apropriada para um dado contexto, do outro. Dentro de uma cena musical, o mesmo senso de propósito é articulado dentro daquelas formas de comunicação por meio das quais se realizam a construção de alianças musicais e a definição de fronteiras musicais. (apud Cambria, 2017, p. 5).

O conceito de “Cenas” é, em muitos aspectos, similar ao conceito que Becker³ denomina de mundos da arte (Cambria 2017, p. 6). Entretanto também existem outros conceitos além de cenas, como o de “paisagens” e “arenas”, que atraem um grande número de estudiosos culturais e sociólogos por justamente flexibilizar termos “problemáticos” como “comunidade”, “subcultura” e “neo-tribo”. Não por acaso, o metal possui uma cena local em vários lugares do planeta.

O antropólogo Sam Dunn assume em seu documentário *Global Metal* (2008) o discurso de um metal “maior” ou “o” metal (esse imaginado como verdadeiro) pois quando viaja pelo mundo registrando em cada continente traços de sua cultura ligados ao metal, o autor atribui a ideia desse hibridismo cultural, no caso da música metal local, como um tipo de metal nacionalista. Porém, o metal de caráter mundial ou global é sempre aquele anglo-saxão. Em certa passagem do vídeo, aos 24min34s, Sam Dunn vai até o Japão com o seguinte mote: *“Quero descobrir se os japoneses personalizam o metal!”* Neste bloco de entrevistas, o guitarrista estadunidense Martin Friedman, ex-integrante do famoso grupo Megadeth e hoje radicado no Japão, aponta aos 25min50s que: *“o metal surgiu primeiro lá nos Estados Unidos depois na Inglaterra, entende? E depois os outros países fizeram a suas próprias versões!”* No documentário o autor finaliza considerando que: *“o metal se conecta às pessoas independente de suas origens culturais, políticas ou religiosas. E essas pessoas não estão absorvendo apenas o metal do ocidente, estão transformando-o, criando uma nova saída que não encontram em suas culturas tradicionais.”*

Esses argumentos “puristas”, ao meu ver são mais excludentes que agregadores, e estão registrados em várias literaturas. No texto “Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante” (2015), Ralph Locke nos lembra de um fenômeno equivalente construído no discurso musicológico sobre a música de concerto austro-germânica:

as preocupações ou obsessões caracteristicamente germânicas (incluindo, mais notavelmente, o já mencionado conceito de ‘unidade orgânica’)

³ Howard Becker é sociólogo representante da segunda geração da escola de Chicago, e autor de extensa obra. Dentre seus inúmeros livros destaca-se “Mundos da Arte (1982)” onde desenvolveu pesquisa sociológica das profissões implicadas no campo das artes, que constitui uma investigação focada na organização social daquilo que o autor designa por mundos da arte, revelando a importância de todos os domínios e protagonistas que circundam, integram e apoiam, das mais variadas maneiras, a criação e difusão de obras de arte, abordando a importância da autoria, o conflito ocasional entre artistas e grupos especializados de apoio, a adaptabilidade às convenções e o inconformismo dos criadores, os diferentes públicos, o mercado, a importância dos recursos humanos e do pessoal de apoio, o universo da distribuição, a comercialização, os críticos, entre tantas outras questões que rodeiam os mundos da arte.

merecem ser valorizadas além de outras e devem estabelecer as normas pelas quais as outras devem ser avaliadas. Assim, a música e a vida musical nos países da Escandinávia, da Europa Oriental, do sul da Europa e das Américas tendem a ser, quando muito, brevemente discutidas em nossos estudos históricos e analíticos, livros-textos e currículos; e quando são discutidas, são frequentemente marginalizadas sob o título de ‘nacionalismo’ (como se a tradição austro-germânica fosse a única verdadeiramente ‘universal’). Mesmo as tradições musicais inglesa e francesa são frequentemente tratadas superficialmente ou ignorantemente; à Itália é geralmente concedido um status especial como a fonte de tendências melódicas ingênuas e de rudes arquétipos formais (como a ária da capô, o concerto grosso ou a abertura e sinfonia primitivas), que tipos germânicos como Handel, Bach, ou Haydn transformariam em verdadeira arte. (Locke, 2015, p. 25).

Nesse sentido, trazemos as palavras de Deleuze (1988) onde afirma: “a maioria é ninguém e a minoria é todo mundo.” Na ocasião, questionado sobre o que é ser de esquerda, registrou seus pensamentos em uma entrevista dada a sua ex-aluna Claire Parnet, da seguinte forma:

Ser de esquerda é começar pela ponta. (...) E, segundo, ser de esquerda é ser, ou melhor, é devir-minoria, pois é sempre uma questão de devir. Não parar de devir-minoritário. A esquerda nunca é maioria enquanto esquerda por uma razão muito simples: a maioria é algo que supõe – até quando se vota, não se trata apenas da maior quantidade que vota em favor de determinada coisa – a existência de um padrão. (...) Mas posso dizer que a maioria [é] nunca ninguém. É um padrão vazio. Só que muitas pessoas se reconhecem neste padrão vazio. Mas, em si, o padrão é vazio. (...) Todos os devires são minoritários. (Deleuze, 1988).

Estes processos imaginados servem para (re)pensar as descrições onde a maioria reconhece “O” metal verdadeiro, que na verdade é um padrão vazio. A música metal não deixa de “ser” por encontrar discursos que defendem “fronteiras imaginadas”. Estas segregam e excluem pelo fato de acentuarem um discurso comparativo “de cima para baixo”. Podemos inferir ao caso do metal o que Deleuze aponta: “saber que a minoria é todo mundo e que é aí que acontece o fenômeno do devir” (1988).

Da mesma forma que todo o processo axiológico conferido pelo termo globalização condensou e, de certa forma, reduziu estruturas culturais complexas, podemos observar pelo prisma que aponta Lévi-Strauss que:

quando falamos de civilização mundial, não designamos uma época ou um grupo de homens: utilizamos uma noção abstrata, a que atribuímos um valor moral ou lógico: moral, se se trata de um objetivo que propomos às sociedades existentes; lógico, se entendemos agrupar sob um mesmo vocábulo os elementos comuns que a análise permite extrair das diferentes culturas. Nos dois casos, não devemos deixar de notar que a noção de civilização mundial é muito pobre, esquemática, e que seu conteúdo intelectual e afetivo não oferece grande densidade. Querer avaliar contribuições culturais carregadas de uma história milenária, e de todo o peso dos pensamentos, sofrimentos, desejos e do labor dos homens que

lhes deram existência, referindo-as exclusivamente ao escalão de uma civilização mundial que é ainda uma forma vazia, seria empobrecê-las singularmente, esvaziá-las da sua substância e conservar delas apenas um corpo desencarnado.” (1973, p. 87-88).

Nessa perspectiva, o autor do livro “Raça e História” avalia também da seguinte forma:

Por outro lado, consideramos a noção de civilização mundial como uma espécie de conceito limite, ou como uma maneira abreviada de designar um processo complexo. Porque, se a nossa demonstração é válida, não existe nem pode existir uma civilização mundial no sentido absoluto que damos a este termo, uma vez que a civilização implica a coexistência de culturas que oferecem entre si a máxima diversidade e consiste mesmo nessa coexistência. A civilização mundial só poderia ser coligação, à escala mundial, de culturas que preservassem cada uma a sua originalidade. (Lévi-Strauss, 1973, p. 88-89).

A partir dessa discussão levantada, observando que o Sepultura participou de uma cena incipiente de Belo Horizonte e ao assinar um contrato com uma gravadora internacional, a banda se muda para os Estados Unidos passando a figurar também aquela cena local. Neste sentido, Keith Harris argumenta que:

A localização do Sepultura no início de sua carreira foi produtiva e elaborada por um certo tipo de relação entre cenas globais e locais. Ambas as cenas eram “quase autônomas” uma da outra, na medida em que eram dependentes umas das outras, mas continham práticas, textos, instituições e formas de capital que eram únicas para cada uma. Isso significa que o Sepultura interagiu simultaneamente no cenário brasileiro e no cenário global (2000, p. 17).

É exatamente esse discurso que se torna hegemônico, onde os cenários fora do eixo anglo-saxão são chamados de locais/nacionais. De acordo com Appadurai “uma comunidade imaginada pelo homem é mais uma prisão para o homem.” (1996, p. 50). Nos shows da banda Sepultura, o vocalista norte-americano Derrick Green geralmente inicia a faixa *Roots* com a seguinte frase: “Sepultura do Brasil, um, dois, três, quatro”⁴. Também com o Soulfly (banda de Max) e o projeto Cavalera Conspiracy (banda dos irmãos Max e Igor) sempre aparece a contagem em português “um, dois, um, dois três, quatro”⁵. Esse seria um traço identitário do próprio Max desde a época inicial do Sepultura até a inserção na cena estadunidense? Observa-se que não era o único traço, mas era emblemático o fato de denunciar sua situação “periférica” de acordo com alguns pesquisadores. Este fator não deixa a sua música “menos” metal que o resto dos grupos daquela cena. Contudo, o Sepultura, mudando de uma cena

⁴ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9J2qszim8kQ>> Acessado em: 21/03/2019.

⁵ Cavalera Conspiracy ao vivo, ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ok8FRrRjch4>> Acessado em: 21/03/2019.

local brasileira para uma cena local estadunidense, se deparou com uma questão identitária cobrada pelos críticos externos e é isso que discutiremos a seguir, pois uma hipótese é que a partir disso a banda trilhou um caminho até o *Roots*.

CAPÍTULO 2 – UMA BREVE DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 – Quem pesquisa o metal na terra do samba?

A literatura sobre o gênero de música metal é bastante vasta, principalmente aquela diretamente voltada para o público metaleiro⁶, as revistas/fanzines, biografias, entrevistas. Dentro da academia o tema também é abordado em várias áreas como a Educação, História, Psicologia, Ciências Sociais, Antropologia, Ciências da Informação e os Estudos Culturais. Nos estudos que tangem tradicionalmente a Musicologia brasileira, entretanto, esse tipo de gênero musical praticamente não entra em pauta, a não ser pelo campo da Etnomusicologia, que apresenta excelentes porém ainda poucas exceções à regra.

A intenção a seguir é a de propor um apanhado relativamente abrangente de escritos sobre/com o gênero musical metal, tentando a partir daí salientar questões e lacunas que parecem recorrentes. A partir deste exercício, a ideia é localizar e justificar os problemas, oferecendo um mapa dessa literatura que não encontrei reunida em outros lugares. O apanhado não se quer exaustivo, o que seria impossível, mas ainda assim tentei reunir o quanto pude no caso da literatura acadêmica brasileira recente.

2.1.1 – Casos na etnomusicologia brasileira

Nesse seguimento, as teses de Ribeiro (2007) e Azevedo (2009), além das dissertações de Carvalho (2011) e Andrada (2013), a partir de uma abordagem etnográfica, abrem um caminho importante para uma discussão sobre esse modo de fazer música que vai muito além do ato em si, definindo para muitos o que entendem como verdadeiros estilos de vida.

A tese de Hugo Ribeiro – Dinâmica das identidades: análise estilística e contextual de três bandas de metal da cena *rock underground* de Aracaju – (2007), lançada como livro em 2010 – Da Fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena *rock underground* de Aracaju – trouxe uma importante contribuição no

⁶ O termo metaleiro aqui é mencionado genericamente como categoria nativa, sem intenção de soar pejorativo. Todavia, segundo o documentário Ruído das Minas (2009), o termo metaleiro foi cunhado pela Rede Globo de Televisão de forma depreciativa na cobertura do primeiro Rock In Rio em 1985.

desvelamento da complexidade dos processos de identificação e diferenciação dentro dos estilos do gênero metal e também do metal com outros gêneros musicais (*pop, rock, blues, etc.*) a partir de uma investigação da chamada CRUA – *Cena de Rock Underground de Aracaju*. Ao selecionar três bandas locais de subestilos diferentes de metal, o pesquisador descreve as respectivas especificidades, advindo de uma ideia de equivalência entre fronteira estilística e fronteira identitária.

Fundamentado na leitura de Fabbri (1981) e Frith (1988), Ribeiro aplica a noção de “regras de gêneros”, que são quantificadas em cinco esferas: regras semióticas, regras de comportamento, regras sociais e ideológicas, regras econômicas e jurídicas e, finalmente, regras formais e técnicas.⁷ Essas regras foram utilizadas como um modelo de investigação, reunião e organização dos três grupos analisados, uma banda de *heavy metal*, uma de *doom metal* e, por fim, uma de *death metal*. Nessa direção, o autor aponta que “essa não é uma tentativa de resolver o problema da análise de gêneros ou estilos de uma vez por todas, mas o de indicar sua complexidade” (2010, p.44).

Em sua pesquisa, Ribeiro buscou responder quais elementos musicais influenciam na percepção de um grupo como membro de um determinado estilo de metal e como esses fatores – sonoros e extrassonoros – atuam nos diferentes modos de significados, valorização e sentido presentes em uma experiência musical. As referências audiovisuais e ao estilo pessoal estão presentes nos relatos etnográficos como regras, reforçando uma ideia identitária de cada grupo estudado, assim como poderemos ver a seguir no trabalho sobre “o mais extremo” dos estilos de metal, o *black metal*.

Seguindo este caminho, Cláudia Azevedo em sua tese de 2009, “É para ser escuro!” – Codificações do *black metal* como gênero audiovisual, investigou esse subgênero de metal extremo, sustentando que este deve ser visto como um gênero audiovisual a partir de uma tríade de elementos equivalentes: a ideologia, a sonoridade e a iconografia. A autora se vale da teoria dos gêneros musicais de Franco Fabbri (1980, 1999, 2002)⁸ e da competência musical de Gino Stefani (1997) como alicerce de seus argumentos sobre o significado atribuído às práticas do *black metal* e sobre o compartilhamento dos significados pelos fãs nos diversos locais adquirindo

⁷ Ver um resumo e definição de cada regra em: RIBEIRO (2010, p. 45-46)

⁸ Autor também utilizado, assim como vimos, pelo pesquisador Hugo Ribeiro (2007).

uma autenticidade com variações de tempo e espaço, apesar da concordância de sua expressão, enquanto arte, em várias regiões do globo.

Metodologicamente, Azevedo utiliza procedimentos organizados por Philip Tagg (1999), a saber, análise semiótica da música popular, onde basicamente são aplicados testes de recepção a partir da apreciação de peças produzidas por artistas do subgênero em análise (*black metal*) de modo a averiguar quais combinações (no campo paramusical) são feitas a partir das estruturas sonoras apresentadas. A pesquisa se valendo do método etnográfico teve um campo duplo, parte na cidade do Rio de Janeiro, parte em *Oslo* na Noruega, país onde o *black metal* é bastante representativo.

Segundo a autora, os resultados apontaram para uma eficácia do sistema semântico do *black metal* entre sujeitos que possuem competência nestes códigos, esses resultados apresentados se aproximam das considerações anteriores de Hugo Ribeiro, assim como as práticas, encontradas durante a pesquisa que mencionaremos a seguir.

Tiago Carvalho, em sua pesquisa de 2011 explorou a cena do rock/metal da cidade de Montes Claros-MG tendo como objeto uma banda local, a *Vomer*. Nessa direção, o autor abordou aspectos como a performance, o estilo e a estética do grupo musical, atuante na cena da cidade desde 1995. A hipótese do autor é que as práticas musicais da banda são repletas de elementos que integram um discurso comum ao apreciador de tal gênero na cidade. Um caminho que passa pelo consumo de discos e materiais de um *mainstream*⁹ global ressignificado em uma prática *underground*¹⁰, às práticas cotidianas do grupo, encarnadas em shows e ensaios, como processos de construções identitárias e musicais. Contudo, direcionando o olhar para as performances e os encontros em shows, uma prática que chama bastante atenção, tanto para não iniciados nessa literatura, quanto para pesquisadores, é a dança desses atores. Assim, na pesquisa etnomusicológica, buscou-se abrir também um espaço para uma discussão mais aprofundada, pois, nas pesquisas anteriores, os relatos ficaram apenas em um nível de caracterização e denominação da dança em si.

⁹ *Mainstream*, segundo Houaiss (2001) seria aquele “grupo de indivíduos com poder e influência em determinada organização ou campo de atividade” (Apud Ribeiro, 2009, p. 75). Nesse sentido, o termo expressa um tipo de tendência ou moda comercial.

¹⁰ Segundo Campoy (2009, p. 27), o termo *underground* é “utilizado por grupos urbanos formados a partir de um tipo de música e em cada um encontram-se realidades distintas sendo nominadas por ele”. Assim, o termo é empregado por estes grupos que buscam fugir dos padrões comerciais e dos modismos sendo antagônico ao chamado *mainstream*.

Nessa perspectiva, Lúcia Andrada (2013) trouxe um estudo centrado na dança metal. Um tipo de baile que acontece por meio de socos, chutes e empurrões, definido como *mosh* e propondo a partir daí uma discussão acerca da violência nessa dança. Trazendo depoimentos e experiência de praticantes do *mosh* em Belo Horizonte, a autora constatou que existem algumas regras e estruturas compartilhadas entre seus participantes, fazendo com que a violência nesse contexto seja controlada, codificada. Neste sentido, investigou, através da leitura de Pierre Clastres (1977), uma desconstrução da noção de violência e uma ressignificação em uma cultura onde a coragem e a agressividade são consideradas uma qualidade.

Aprofundando o tratamento da questão, completando os trabalhos de cunho etnomusicológico, Rosse (2015), observando um *mosh* também em Belo Horizonte – MG, se aproxima da mesma qualidade da violência através da dança.

Com particularidades ligadas às realidades etnográficas e às trilhas investigativas propostas por cada autor, vimos de formas recorrentes nestes trabalhos um lugar do metal como marca identitária, ora por valores do próprio metal, como a violência, ora por questões mercadológicas aproximando essas pesquisas dentro de cada análise.

Os trabalhos comentados até aqui entrariam em uma categoria comum que poderíamos chamar de antropológica ou etnográfica, a descrição de diferentes aspectos ligados a uma cena musical, através de uma observação mais direta dos fenômenos constituindo uma postura fundante. A seguir, nos voltamos a um segundo tipo de perspectiva, que parte de escalas mais englobantes/gerais e ao mesmo tempo de pontos de contato com a literatura diretamente ligada ao circuito comercial do metal. Cotejo a seguir trabalhos particularmente interessados em processos de circulação midiática.

2.1.2 – Estudos sobre mídias e identidades tribais

As pesquisas pioneiras de Jeder Janotti Jr. (1994, 2002), advindas da Comunicação Social, constituem estudos substanciais sobre cenas musicais através da categoria dicotômica local/global relatando experiências estéticas e o papel das mídias a partir do gênero *heavy metal*. Também na área da Comunicação, Jorge Cardoso Filho (2006) investigou em sua dissertação, influenciado por estudos da semiótica,

como as canções do gênero metal são criadas de forma a produzir sentido. O autor buscou analisar, a partir de um *corpus* de sete canções lançadas por um selo independente da cidade de Salvador – BA, quais são as estratégias para distribuição e o consumo do material. Em sua análise, determinados ramos da indústria do entretenimento se especializaram na confecção de produtos musicais de gêneros específicos, como o metal, utilizando desse fenômeno da produção de sentido.

A perspectiva adotada por Gustavo Dhein, em sua dissertação “A besta que se recusa a morrer” (2012), permanece próxima daquela de Filho (2006), focalizando questões relacionadas a identidade, mídia e mercado na cultura metal.

As pesquisas de Melina Santos Silva tratam, em sua dissertação de mestrado (2013), do compartilhamento de mídias na cena do metal nacional. Já no seu doutorado (2018), investigou a apropriação do subgênero *death metal* em regiões periféricas, utilizando a etnografia como ferramenta em território africano, especificamente em Angola, país em situação de pós-guerra civil. Seus estudos buscaram entender a lógica de uma cena musical e de gêneros que funcionam como mediadores de sentidos coletivos aos produtos culturais.

Pesquisando a cena metal também em Salvador – BA, ainda no campo da Comunicação Social, Tais Vidal dos Santos (2013) trouxe em seu trabalho um estudo das condições sociológicas e contradições de se fazer metal na cidade. A autora buscou entender o modo como a produção, distribuição, circulação e o consumo dessa música *heavy metal* compõe a chamada cena *underground* do metal a partir de um contexto soteropolitano. O seu trabalho propôs evidenciar pontos de conflito entre os diversos grupos – entidades referentes ao público, músicos e produtores de evento – que delimitam uma “verdade” relacionada com o culto à música, sinônimo de qualidade atestada por estes, fator encarnado no título da dissertação da pesquisadora – *O true contra o poser*.

No contexto contemplado por Santos (2013), a música metal opera em uma lógica de mercado e de manutenção de espaços delimitados pelos atores daquela cena. A musicalidade de Salvador, capital da Bahia, tem um lugar cativo na indústria cultural, em especial as músicas da categoria *axé music*. Entretanto, a cena metal naquele local surge como uma resposta ao que está estabelecido como o retrato da cidade. A busca pela “verdade” na cena é uma afirmação da oposição destes sujeitos perante uma cultura de massa estabelecida pela mídia e pela indústria cultural.

Se no âmbito acima a autora pondera que a luta pelo espaço é também interna, na pesquisa de Melina Santos Silva (2018) essa tensão ganha outra dimensão, pois é através da apropriação cultural que jovens angolanos, absorvendo a música metal oriunda de países colonizadores, traduziram, legitimaram e ressignificaram aquela música atestando uma cena no país.

Depois desse cenário sobre identificações tribais, apontamos a seguir trabalhos que tratam das relações com a aprendizagem de linguagens internas, a busca pelo espaço no mercado musical, seja ele *underground* ou *mainstream*, e as relações com a religiosidade

2.1.3 – O Metal aos olhos da educação e alhures

A pesquisa de mestrado de Patrícia Rodarte S.G. Coelho (2014) buscou analisar questões estéticas e políticas a partir da identificação de um grupo de sujeitos, em Belo Horizonte, com o gênero metal. A partir da educação, o seu trabalho buscou entender, por exemplo, como ocorre o aprendizado estético dos seguidores desse tipo de música, como é feita a transmissão de saberes e experiências para as novas gerações de adeptos e como a questão da política emerge em letras de músicas que criticam o capitalismo, as injustas relações sociais de dominação e poder. Por outro lado, a postura desse trabalho sugere uma falta de distanciamento de perspectiva. A confluência da pesquisadora com o tema é explicitada em vários momentos, aproximando inclusive do discurso de outros autores brasileiros que também fazem uma pesquisa “convertida” como uma defesa da própria história e com débitos no papel de observador mais pragmático.

Outro pesquisador nesse campo balizado pela educação é Rodrigo Barchi (2016) com sua tese de doutorado que buscou discutir, a partir da filosofia da educação, relações de poder e resistência entre “educação menor, ecologias licantrópicas, ruidosas e infernais”. Para Barchi, a discussão sobre ecologias se faz presente nos discursos das músicas *punk/metal* chamada de músicas *underground* ou extremas. Sobre educação menor o autor traz os conceitos de Deleuze e Guattari na obra “o que é filosofia?” que, tratando sobre Kafka, pensam essa educação menor como uma educação não submissa, resistente e revolucionária. Nesta direção o autor, mobilizando Eduardo Viveiros de Castro e o conceito do perspectivismo, propõe uma

educação ambiental a partir das perspectivas por ele chamadas de licantrópicas, infernais e ruidosas relativamente educativas e ecológicas. Em suma, um trabalho denso e detalhado onde o pano de fundo é tratar como processos políticos elementos pensados muitas vezes somente como gritos, chiados, barulho e sujeira, confusão sonora e visual.

No campo da História, a dissertação de Jorge Alexandre F. A. Sobrinho (2013) pesquisou a relação entre Música e História, a partir de um recorte que parece, num primeiro momento, muito próximo do projeto dessa dissertação. Partindo da pergunta “como uma música pode ser um ponto de partida para se estudar determinada época?”, o autor elege os anos 1990 e os trabalhos das bandas Sepultura, Angra e Raimundos para entender como suas músicas representaram o Brasil a partir de hibridismos e questões de identidade gerada pela ideia que o autor coloca entre o local – a música brasileira – e o global – a música metal, rock. O seu trabalho investiga iconografias como as capas dos discos, relações intrínsecas à musicologia como usos de determinados intervalos, escalas, tipos de acordes, arranjos e também a postura desses grupos no palco. A pesquisa também aborda uma noção de representação e construção de memória, esboçando uma ideia de cânone ou patrimônio alçando uma ponte entre essas representações e a performance. A nosso ver, o autor apresenta, no entanto, uma dificuldade em se distanciar do discurso “oficial”, aquele dos jornalistas, músicos, fãs, bloqueando a análise, que só chega a resultados já previstos.

Outro trabalho que foca a relação entre local e internacional por meio do metal seria a tese de Wlisses James de Faria Silva (2014), a partir da História Social. Seu foco está na década de 1980, descrevendo a origem do metal, sua entrada no Brasil e como a população juvenil brasileira absorveu esse gênero musical. Partindo desse ponto, o trabalho enfatiza um panorama político, econômico e social do Brasil nessa época articulado ao movimento metal. A pesquisa buscou responder até que ponto essas condições influenciaram a estética do movimento e como ele foi adaptado e absorvido pela cultura brasileira.

A tese de Pedro Alvim Leite Lopes (2006), em Antropologia Social, dialogando, dentre todo um *corpus* teórico, com os norte-americanos Becker (1982) e Geertz (1973), traz uma pesquisa, em parte etnográfica, na cidade do Rio de Janeiro, que buscou responder à seguinte questão: Por que o gênero Metal é um dos mundos artísticos mais discriminados na cidade, apesar de sua importância na cena cultural do

país e do mundo? A investigação toma como base uma ideia de conversão de símbolos sagrados de determinadas tradições religiosas em convenções artísticas promovidas pelo gênero, expressões essas vistas como de domínio ontologicamente do mal, adotando uma postura inversa aos preceitos religiosos. Essa seria a hipótese, segundo o autor, pela qual o gênero sofre uma reprovação e incompreensão social.

A dissertação de Leonardo Carbonieri Campoy (2008), sob os cuidados da Antropologia, se embrenha da temática do metal extremo no Brasil – o chamado *black metal* – uma prática urbana que, segundo o autor, se organiza em torno de suas composições e apresentações. O autor busca investigar a eclosão de espaços sociais, usados para produção e consumo desse tipo de música, resultantes de meios de comunicação específicos, além da própria montagem, vivência e organização dos shows como principais eventos dessa prática urbana. Buscou também entender o que é o metal extremo e a sua inserção na cidade.

Por esses caminhos abertos, Lucas Lopes de Moraes (2014), também advindo da antropologia social, segue essa linha de estudos sobre o metal extremo em sua dissertação “Hordas do metal negro: guerras e alianças na cena *black metal* paulista”. Sua pesquisa mapeou os tipos diferentes de sociabilidades que envolvem os atores sociais ligados ao *black metal*. Para isso, a categoria nativa “cena” foi utilizada como objeto de análise, assim como a sonoridade das composições, as teorias nativas sobre música e performance, ou o pensamento desses atores sociais a respeito do satanismo, quimbandas (e seus exus), além de sua oposição às religiões judaico-cristãs. Assim, seu trabalho buscou iluminar, através desses arranjos coletivos e seus estratos nativos, uma concepção sobre urbanidade e suas fronteiras.

Muitos desses trabalhos geraram artigos apresentados em comunicações, anais de congressos e periódicos, fomentando discussões com base em diversos campos acadêmicos (Hugo Ribeiro 2004; Cardoso Filho 2005; Jeder Janotti 2013, 2014, 2017; Melina Silva 2014, 2015; Azevedo 2004-2005; Campoy 2006).

Algumas dessas pesquisas se tornaram livros pioneiros nos estudos sobre o metal no Brasil. Durante a apuração deste trabalho observou-se que alguns deles eram bastante citados como fonte de informação. Dentre eles estão os livros do etnomusicólogo Hugo Leonardo Ribeiro – *Da fúria à melancolia* (2010); e do antropólogo/sociólogo Leonardo Carbonieri Campoy – *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil* (2010); pela comunicação social os

livros de Jeder Janotti Jr. – *Heavy Metal* com Dendê (2004); e Jorge Cardoso Filho – *Poética da música Underground: vestígios do heavy metal em Salvador* (2008).

2.1.4 – Algumas obras metálicas jubilatórias

Verificamos também uma bibliografia assinada por jornalistas especialistas atentos aos aspectos culturais, sociológicos da produção artística musical. Essa literatura é ancorada na indústria do entretenimento, tendo como público alvo os fãs e seguidores desses artistas historiografados. Esse tipo de comunicação pode ser entendido como biografias de bandas e ou artistas que remontam uma linhagem, a partir da história de atores que se tornaram ícones da cena geradora do gênero musical.

Nesta direção, o jornalista Tom Leão escreveu “*Heavy Metal: guitarras em fúria*”, lançado em 1997, onde o autor indica que o universo *heavy metal* está em constante expansão. O autor tenta traçar as mudanças e evoluções do metal destacando as bandas mais importantes ou representativas no cenário mundial e as ramificações aqui no país. Porém, somente no fim do livro um capítulo é voltado para o metal nacional, onde o autor pontua a carreira internacional do Sepultura em detrimento das outras bandas que operavam em contextos regionais. Note-se que o paradigma internacional-nacional, já presente de alguma forma em trabalhos mencionados logo antes, reaparece aqui sob a perspectiva da banda Sepultura.

Não por acaso, três livros biográficos remontaram essa mesma trajetória: “*Sepultura: toda a história*” (1999), escrito pelo jornalista André Barcinski e Silvio Gomes, “*My bloody roots: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro*” (2013), escrito por Joel McIver e pelo ex-vocalista e cofundador do Sepultura Max Cavalera e posteriormente “*Relentless: 30 anos de Sepultura*” (2016), do escritor norte-americano Jason Korolenko, traduzido em quatro línguas.

Algumas pesquisas acadêmicas mais recentes utilizaram como referência a tradução para o português de “*Heavy Metal: a história completa*” (2010), do jornalista Ian Christie, um livro com conteúdo muito próximo à outra obra traduzida, “*Barulho Infernal: a história definitiva do heavy metal*” (2015) de Jon Wiederhorn & Katherine Turman, seguindo praticamente um caminho literário focado nas histórias de protagonistas do circuito comercial do metal mundo afora.

Ainda nesse sentido jornalístico, outra fonte encontrada foi o trabalho de Arthur Dapieve com o seu livro “*BRock: o rock brasileiro dos anos 80*” (1995), que narra o caminho do rock no Brasil e guarda um capítulo especial para a música punk e o metal gestado no país nesse período.

Em outra vertente, a trajetória do Sepultura chama atenção de Idelber Avelar, materializando-se no livro “*Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*” (2011), mais precisamente no terceiro capítulo, “Sepultura e a codificação do nacional no heavy metal brasileiro”, onde o autor sugere que a cena metal emergente na cidade rente ao nascimento de várias bandas, dentre elas o próprio Sepultura, é uma resposta oposta aos ideais sociais, artísticos e culturais da época. Esse ensaio inserido como capítulo no livro pode ser encontrado em publicações anteriores (2003, 2004).

2.1.5 – O discurso sobre os “*Jungle Boys*”

Seja lá o que isso signifique, o Sepultura é considerada por muitos, jornalistas e pesquisadores, a banda de metal mais “importante” do Brasil. Essa afirmação está creditada em vários meios de comunicação especializados¹¹, além de pesquisas que permeiam o assunto¹². O jornalista Ian Christie descreve entusiasmado que, “o brilhante Sepultura, do Brasil, surgiu do meio dos recônditos da floresta cultural para se tornar um sucesso internacional na história de 1990” (2010, p. 336). Note-se que a “floresta” é ali tacitamente sugerida, assunto ao qual retornaremos.

Entretanto, toda uma trajetória foi percorrida pelo grupo até o ponto onde o autor situa, após o lançamento de *Beneath the Remains* (1989), o primeiro disco lançado pela gravadora holandesa/estadunidense *Roadrunner*. Essa ascensão foi progressiva nos discos seguintes, *Arise* (1991), *Chaos A.D.* (1993) e *Roots* (1996), onde o autor complementa que “o Sepultura, que não é apenas uma história de sucesso no metal, era a mais conhecida das bandas de rock a sair do Brasil, um país com um vasto panorama musical” (Christie, 2010, p. 337).

¹¹ A revista eletrônica *Wiplash*, especialista em conteúdo *heavy metal*, publicou, dentre várias matérias que atestam o sucesso do grupo, uma reportagem com o título - Metal brasileiro: dez bandas recomendáveis, fora o Sepultura. Este destaque *hors concours* é curiosamente explicado na matéria, justamente pelo *status* conquistado pela banda dentre os anos 1980 até meados dos anos 1990. Ver em: <<https://whiplash.net/materias/melhores/116828-sepultura.html>> (Consultado em: 19/06/2019).

¹² Ver os trabalhos de: Dhein (2012), Andrada (2013), Carvalho (2011), Coelho (2014), Lopes (2006), Janotti Jr. (1994), Barchi (2016), Cardoso Filho (2006), Azevedo (2009), dentre outros.

Tom Leão dedicou, no já mencionado “Guitarras em Fúria” (1997), um capítulo para a história do metal no Brasil. O autor aponta a primeira banda desse gênero no país, *Stress*, formada por volta de 1975 no Estado do Pará. A partir daí, relata um panorama desse gênero em torno dos anos 1980, com destaque para o eixo Rio/São Paulo, mas sem deixar de lado a cena de Belo Horizonte de onde “vieram algumas bandas bastante influentes dessa inovadora safra metal nacional, além do Sepultura, The Mist, Overdose, Sarcófago e Mutilator” (Leão, 1997, p. 201).

Nesse cenário, o autor destaca que o Sepultura começou sua carreira como qualquer outra banda da época e se tornou, em apenas cinco anos, “a primeira banda de metal ou de qualquer outro estilo do rock de toda a história do Brasil a ser reconhecida e louvada por críticos e fãs internacionais” (Leão, 1997, p. 202).

Completando, a imprensa britânica apelidou a banda de *jungle boys* (garotos da selva), como uma espécie de “referência” das origens da banda. Para Idelber Avelar (2011 p. 131), esse apelido soava cômico, pois eles surgiram de uma metrópole, Belo Horizonte, e com certeza estiveram na Europa antes de ter algum contato com seu primeiro animal da Amazônia.

2.1.6 – O Sepultura e o *Roots* na literatura acadêmica

Observamos que a história da banda Sepultura é narrada também em quase todas as pesquisas acadêmicas encontradas. Nestas, o disco *Roots* (1996) é sempre citado ou apontado como destaque, ora como divisor de águas na cena, ora como representante de uma distinta brasilidade em sua música. O discurso contemplado é sempre aquele que enaltece as estratégias adotadas pela banda, sem uma mínima crítica à utilização desse capital simbólico “brasileiro” ou a esta originalidade.

Neste ponto a literatura acadêmica faria coro com a literatura especializada em metal – revistas, fanzines, jornais, biografias – praticamente homogêneas em relação ao sucesso da trajetória da banda Sepultura, narrando como um marco histórico o álbum *Roots*. Tiago Carvalho, tratando do sucesso de vendas e das participações especiais desse trabalho, aponta por exemplo que:

O álbum *Roots* foi visto como um dos maiores sucessos da banda, que chegou a vender mais de um milhão de cópias em todo o mundo. O diferencial desse disco seria certo “retorno às origens” feito pela banda. Esse álbum contava com a participação especial de músicos como Carlinhos Brown, além de um *profundo trabalho de imersão na cultura*

*indígena xavante, tribo*¹³ com a qual o Sepultura conviveu por certo tempo. A vendagem foi enorme e garantiu sucesso à banda não apenas no universo do metal, mas também em outros meios, popularizando ainda mais seu trabalho. (2011, p. 168, grifos meus).

Segundo Pedro Alvim Leite Lopes (2006) o metal está em vários lugares do mundo e o destaque está no estandarte entre público e venda que o Sepultura conseguiu ao longo de sua carreira.

O gênero de música popular conhecido por heavy metal (ou simplesmente “metal”) é o principal item distintivo de um mundo artístico (Becker, 1982), que aparece na literatura acadêmica e na mídia sob o mesmo nome, está presente em diversas sociedades complexas em virtude do fenômeno da globalização (como, por exemplo, Japão, Indonésia, países europeus com destaque para países nórdicos, Alemanha, Itália, Portugal, Espanha, Grécia e leste europeu, México, Estados Unidos, Argentina, Colômbia) e tem especial destaque no panorama cultural brasileiro devido ao grande número de participantes, músicos, shows de conjuntos nacionais e internacionais (as noites “metal” dos festivais Rock in Rio 1, 2 e 3 atraíram um público de centenas de milhares de pessoas, apesar do preconceito contra o gênero) e ao fato de a banda brasileira mais conhecida e de maior vendagem e público no exterior pertencer ao estilo, a saber, a mineira/paulista (e agora com um integrante afro-americano) Sepultura. (2006, p. 25).

Para Oliven (2002, p. 38), esse sucesso do grupo chamou atenção não somente da mídia mas de pesquisadores buscando entender um movimento que é recorrente na história da música brasileira.

No que diz respeito à música, além daquela que o Brasil sempre exportou desde os tempos de Carmen Miranda e mais tarde da Bossa Nova, atualmente existem grupos brasileiros que compõem canções em inglês que fazem sucesso nos Estados Unidos e Europa. *A banda brasileira Sepultura lançou no começo de 1996 um disco chamado Roots. Para buscar suas raízes, os membros do grupo visitaram uma aldeia xavante localizada no Mato Grosso. Em apenas quinze dias, Roots estava entre os discos mais vendidos na Europa, superando Michael Jackson e Madonna na Inglaterra, e vendendo mais de 500 mil cópias nos meses de fevereiro e março daquele ano.* (Apud Lopes, 2006, p. 31, grifo de Lopes).

Em outro momento, Lopes, trazendo informações históricas sobre o metal, aponta que o disco *Roots* é uma pedra fundamental na história do metal feito por brasileiros:

O Brasil entra no mapa do *heavy metal* nos anos 1980, a banda paraense Stress além de ser a primeira a gravar um disco de *heavy metal* no Brasil é apontada por alguns fãs como tendo sido a primeira a gravar um disco de

¹³ Durante o processo de pesquisa, deparamos sempre com o termo “tribo”. Assim sendo, desde já, vamos deixar claro que quando o Sepultura, ou algum autor, faz referência a “tribo” Xavante, trata-se de um termo, em progressivo desuso por ser algo pejorativo, para se referir a comunidades de povos originários. Diferentemente do termo “tribo” urbana, que é um empréstimo apontado para pequenos grupos dentro de grandes formações sociais. Sobre uma análise apurada dessas identificações grupais ver Maffesoli (2002).

thrash metal, a banda Dorsal Atlântica é precursora nas misturas entre *heavy metal* e hardcore em meados de 1980 e começo dos 1990, e a banda Sepultura coloca o país definitivamente no panorama do metal extremo internacional com o álbum *Roots* de 1996, que vai influenciar o chamado “*new metal*” (2006, p. 120).

Entretanto, para Gustavo Dhein (2012), esse caminho de brasilidade emerge aos poucos a partir da experiência do grupo em terras estrangeiras. Começando por abordar uma temática que retrata a violência urbana no país, as desigualdades sociais e problemas de ordem política. Sendo assim, o autor repete o discurso afirmando que:

O ápice do sucesso comercial do Sepultura aconteceu em 1996, com *Roots*, que já no título evidenciava a (re)aproximação com o País. Entre fevereiro e março daquele ano, 500 mil cópias foram vendidas. A banda incorporou, de uma vez por todas, uma sonoridade incomum ao heavy metal, ao adicionar instrumentos e elementos da música brasileira. (Dhein, 2012 p. 46).

Reprisando os fatos, Jorge Anselmo Sobrinho (2013) reafirma que:

No caso do *Sepultura*, o ápice desse processo está no disco *Roots*. Sucesso de crítica e público à época de seu lançamento, o álbum é considerado pela mídia especializada como um marco dentro da história do *heavy metal* graças à bem sucedida fusão entre percussão brasileira, com uma inusitada participação de Carlinhos Brown, e guitarras distorcidas com afinação grave. De fato, podemos ouvir berimbaus, diversos tambores e padrões rítmicos que nos remetem à música brasileira. Para tanto, o grupo viajou para visitar os Xavante (Aldeia Pimentel Barbosa, no Mato Grosso). Lá, registraram a faixa *Itsari*, que significa “raízes” na língua Xavante, na qual os cânticos e percussão da tribo [sic.] se encontram com o violão de Andreas Kisser, guitarrista do grupo. A experiência foi descrita da seguinte maneira por Igor Cavaleira: “E para nós, não há como ir mais fundo do que a raiz além de gravar com os Xavantes. Isso era como a maior raiz da música brasileira. Não dá para ir mais fundo que isso.” (Sobrinho, 2013, p. 45).

Nesta direção, o autor continua o trajeto literário corrente reforçando os relatos heroicos da banda seguindo o caminho atestado pelo senso comum postulando que:

O novo Sepultura transitava em locais que antes lhe eram proibidos, passou a figurar nas listas de discos mais vendidos não apenas de *heavy metal*, mas também de *world music*. De fato, *Roots* chegou à 27ª posição da *Billboard 200* em 1996 e recebeu certificações de disco de ouro em diversos países ao redor do globo. Críticas favoráveis nos jornais *The New York Times* e *Los Angeles Times*, bem como nas revistas *Rolling Stone* e *Kerrang* pareciam confirmar o novo status não só de vanguardistas do metal, mas de músicos capazes de transcender gêneros e rótulos. (Sobrinho, 2013, p. 47).

Seguindo essa lógica, Jeder Janotti Jr. (2004) já havia postulado essas inferências quando afirmou que:

O álbum de maior sucesso da história do *heavy metal* brasileiro foi *Roots*, lançado pelo Sepultura em 1996. É curioso notar que, após os anos iniciais em que o grupo praticava um *rock pesado* que rompia com qualquer diálogo com a música local, esse álbum se diferenciava no cenário

metálico justamente pela junção entre peso e sonoridades brasileiras. A própria faixa-título, *roots bloody roots* já revelava que o som e as letras de *Roots* tratavam do reencontro dos músicos da banda com suas raízes culturais. Assim, além do percussionista baiano Carlinhos Brown, o álbum conta também com os índios Xavantes na faixa *Itsári*, raízes na língua indígena. Só para ter uma ideia da repercussão de *Roots*, ele vendeu 600 mil cópias na Europa em menos de dois meses. O sucesso do álbum ultrapassou as fronteiras do universo metálico. (Janotti Jr. 2004, p. 42-43).

Estes argumentos estão sempre balizados em uma literatura especializada narrando o mesmo percurso heroico, fato que não é questionado e nem problematizado pelos estudiosos que se atêm ou que sobrevoam o assunto *Roots* ou Sepultura. O período vigente aos anos 1990 permeava uma lógica de mercado em que emergiram nacionalismos no metal paralelamente à solidificação da categoria *world music*. Ainda assim, pode-se questionar, a princípio, o que de fato havia de significados e significantes na construção musical e audiovisual adotadas naquele disco?

CAPÍTULO 3 – EMBLEMAS TRIBAIS: *ROOTS* NO SEPULTURA

3.1 – Em torno do Sepultura e o metal incipiente em Belo Horizonte

Inúmeras das produções diretamente voltadas ao público metal, seja através de artigos de revista, entrevistas ou documentários, construíram uma narrativa bastante difundida sobre o percurso da banda Sepultura e sobre o disco *Roots*. Essa difusão já é algo sugerida em alguns dos trechos trabalhados no capítulo anterior. As páginas a seguir se prestam a retomar esse discurso que destaca tanto o Sepultura quanto o *Roots* como pontos centrais de uma auto-musicologia/historiografia do gênero.

Segundo o documentário Ruído das Minas¹⁴ (2009), em Belo Horizonte a pequena loja Cogumelo, no início dos anos 1980, comercializava discos de rock, MPB e eventualmente importava alguns discos de bandas de metal que estavam despontando no mercado internacional. Pouco tempo depois, esse material específico começou a ter muita procura, surgindo um movimento em torno da loja, que foi constituindo assim um ponto de encontro entre jovens e apreciadores desse estilo de música.

Percebendo essa procura, ainda de acordo com relatos do documentário, os donos da loja, João Eduardo e sua esposa Creuza de Faria, ou apenas “Pat”, resolveram investir em uma produção independente. Várias bandas já florevam a cena metal da cidade em meados dos anos 1980, entre elas: *Sagrado Inferno*, *Chakal*, *Holocausto*, *Sepultura*, *Sarcófago*, *Tropa de Choque*, *Overdose*, *Mutilator*, *Armageddon*, *Witch Hammer*, *Sex Trash*, *Kamikaze*, *The Mist*. Esses grupos são citados como pioneiros do gênero em Belo Horizonte. Mas, como a história é contada no documentário (2009), a Cogumelo Records escolheu o Overdose e o Sepultura para gravar o primeiro disco do selo. O primeiro grupo por ser conhecido pelo público metaleiro da cidade e o segundo por indicação do amigo em comum Vladimir Korg. O Sepultura era Max Cavalera na guitarra base e na voz, Jairo Guedez na guitarra solo, Paulo Xisto Jr. no contrabaixo e Igor Cavalera na bateria.

O lançamento foi em vinil como álbum *split* apresentando uma banda de cada lado do disco. O Overdose registra a sua parte como *Século XX*, com letras em

¹⁴ Ruído das Minas é um documentário que narra a cena metal da capital mineira, resultado de um trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social na UFMG, realizado por: Filipe Sartoreto, Gracielle Fonseca, Rafael Sette-Câmara e Leandro Lima.

português, e o Sepultura grava *Bestial Devastation* com faixas cantadas em inglês. A princípio a Cogumelo financiou uma tiragem de mil cópias, que logo foi absorvida pelo público e em um ano quase oito mil cópias foram vendidas.

Bestial Devastation (1985) foi o primeiro trabalho em estúdio do Sepultura e embora, no início, a banda tenha optado por cantar letras em português, logo passaram a traduzi-las para o inglês. Max se justificou, conforme aponta Barcinski & Gomes (1999 p. 28), dizendo que o “metal em português era como samba em alemão”. Porém, percorrendo um caminho inverso, o nome da banda veio de uma tradução feita pelo próprio Max Cavalera do inglês para o português, como relatou Barcinski (1999, p.17), a partir da música “*Dancing on Your Grave*” (Dançando na Sua Sepultura) da banda inglesa Motörhead.

Nessa direção, alguns metaleiros mais radicais, segundo argumenta Janotti Jr. (2004, p. 39), “já acreditavam que o *heavy metal* era uma música de caráter global e, como tal, deveria ser cantada em inglês.” Entretanto, alguns grupos dessa cena de Belo Horizonte com viés ideológico mais *Punk* mantiveram uma linhagem voltada para o protesto em português, por exemplo o caso da banda Holocausto. Idelber Avelar sustenta que:

fora do mundo anglófono, as bandas de *heavy metal* cuidadosamente criaram um vocabulário através da *tradução*. Apesar de que se encontra muito metal cantado em outras línguas europeias, o gênero, de forma desproporcional em comparação a outros, é cantado primordialmente em inglês, mesmo quando composto no Brasil, na Suécia ou na Alemanha. A tarefa de uma crítica latino-americana é entender essas operações de tradução em termos que vão além dos simples lamentos pela adoção de modelos estrangeiros, ou da fácil e cansativa celebração da hibridez, subversão ou da resistência. Não era aleatória a escolha do idioma pelas bandas brasileiras de metal (2011, p. 119).

Em Belo Horizonte, bandas pioneiras, como Sagrado Inferno, cantavam em português, enquanto outras, como o Overdose, começaram cantando em português e depois traduziram para o inglês. Avelar defende que o primeiro registro do Sepultura já em inglês se tornou um paradigma “para o gênero: um momentâneo desvio do português para permitir tanto a crítica da nação como a entrada no mercado internacional” (2011, p. 120).

O Sepultura figurava um lado mais *underground* do metal, que foi chamado de *death metal*. Barcinski & Gomes salientam que o Sepultura nesse primeiro disco não inovou dentro desse estilo pois “as letras ainda falavam de morte, trevas, e do tinoso

em todas as suas variações. Musicalmente, as faixas eram estruturadas no tradicional esquema: parte lenta-pausa-grito-parte rápida-solo-fim apocalíptico” (1999, p. 31).

A iconografia de cada lado do álbum *split* revela as preferências temáticas de cada grupo. O esqueleto fardado segurando uma arma em um ambiente pós guerra, do lado do Overdose sugere letras que tratam desse contexto de violência. O lado do Sepultura traz um desenho de um demônio destruindo uma igreja gótica. Nessa fase o grupo concentrou suas energias em apresentar uma oposição à igreja católica utilizando os próprios preceitos da mesma, assumindo o discurso do “mal” em oposição ao “bem”.



Fig. 1 – Capa do álbum *split* – Sepultura – *Bestial Devastation* e Overdose – Séc. XX (1985).

As bandas seguiram seus próprios caminhos, cada qual gravando seu primeiro disco solo pela Cogumelo. Os músicos do Sepultura abandonaram a escola e se dedicaram exclusivamente à banda, lançando em 1986 o LP *Morbid Visions*. Gravado em São Paulo, as letras acompanhavam a temática satanista inaugurada no primeiro trabalho, denunciada pela iconografia que estampava um demônio atacando Jesus Cristo na Cruz.



Fig. 2 – Capa do álbum *Morbid Visions* da banda Sepultura (1986).

3.1.1 – Mudanças, “inspirações” e apropriações

No ano de 1987 o então guitarrista Jairo Guedez decide sair da banda e é substituído pelo guitarrista paulista Andreas Kisser. Essa formação com Max e Igor Cavalera, Paulo Xisto Jr. e Andreas, segundo uma mídia metaleira, é a formação clássica do Sepultura (Avelar, 2011, p. 112).

Barcinski & Gomes defendem que o disco *Schizophrenia* (1987) seria “o verdadeiro ‘marco zero’ na profissionalização do *heavy metal* brasileiro” (1999, p. 53). Segundo os autores (1999, p. 55), houve um grande investimento por parte da Cogumelo para isso, desde a produção de um disco de capa dupla, com fotos mais profissionais, até a preocupação com a gravação e a captação dos instrumentos. Comparando com os dois trabalhos anteriores, essas mudanças também vieram com um amadurecimento dos músicos. Os *riffs* de guitarra que Andreas trouxe, o desenvolvimento técnico de Igor na bateria com um melhor domínio dos bumbos duplos, as letras (em um inglês ainda precário) que já não tratavam somente de questões religiosas e satanistas, mudando o foco para alienação, loucura e guerra, formaram um conjunto de mudanças que os autores (1999, p. 55) apontaram como fundamental na carreira da banda. Em um relato, Andreas comenta que:

Antes da minha chegada, o Sepultura só copiava bandas estrangeiras. Até pelo nome dos discos dá para perceber isso: *Bestial Devastation* era inspirado em *Eternal Devastation* (do Destruction), *Morbid Visions* vinha de *Morbid Tales* (do Celtic Frost), era tudo assim, copiado de Kreator, Slayer e Destruction. Como eu já sabia tocar legal, começamos a tentar umas coisas novas durante a gravação de *Schizophrenia*. Entre *Morbid*

Visions e Schizophrenia a banda cresceu muito. (Barcinski & Gomes, 1999, p. 55).

Ainda assim, essas “inspirações” ou apropriações seguiam a banda inclusive nesse trabalho pois, como apontou Barcinski & Gomes (1999, p. 55), o nome do disco, *Schizophrenia*, foi copiado da banda *Punk/Hardcore* finlandesa Riistetyt, a saber do disco *Skitsofrenia* (1983), e a capa do disco foi propositalmente copiada do álbum *Blackout* da banda alemã Scorpions. Assim, observando as iconografias dos três álbuns, podemos notar que a capa deste álbum do Sepultura é quase que uma “síntese” dos outros dois, com algumas mudanças. Logo, com a máxima de Lavoisier “nada se cria, tudo se transforma”, parafraseada pelo comunicador brasileiro Aberlado Barbosa, o Chacrinha, para “nada se cria, tudo se copia”, se referindo à TV brasileira, obtemos um exemplo da expansão desse aforismo para além das “telinhas” cooptado pela indústria da música.



Fig. 3 – Capa do disco *Skitsofrenia* da banda Riistetyt (1983).

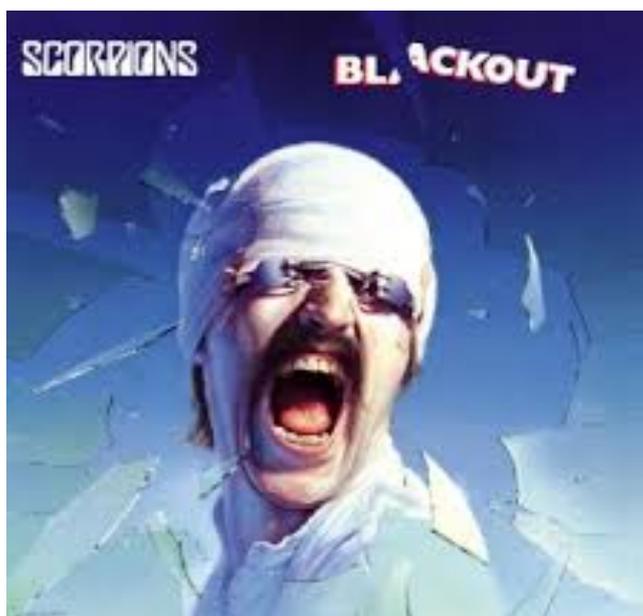


Fig. 4 – Capa do disco *Blackout* da banda Scorpions (1982).

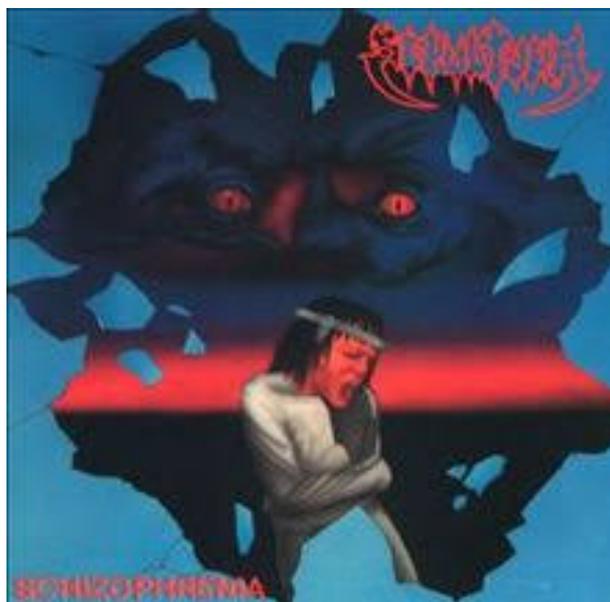


Fig. 5 – Capa do álbum *Schizophrenia* da banda Sepultura (1987).

O ano de 1988, para o Sepultura, foi o ano da transição entre a gravadora brasileira independente Cogumelo para a gravadora holandesa Roadrunner, com sede nos Estados Unidos, segundo apontaram Barcinski & Gomes (1999, p. 61).

Beneath the Remains (1989) foi o primeiro trabalho desta fase, ainda que gravado no Brasil, dessa vez no Rio de Janeiro, no estúdio *Nas Nuvens*. O produtor norte-americano Scott Burns, especialista na linguagem *death metal*, foi contratado para trabalhar neste disco. Além de interferir na afinação dos tambores da bateria, na captação dos amplificadores de guitarras, mesmo com as salas do estúdio não sendo

preparadas para esse tipo de gravação, também ajudou nas traduções das letras do português para o inglês (Barcinski & Gomes 1999, p. 66).

Para Barcinski & Gomes, a segunda faixa desse disco, “*Inner self*”, é um dos maiores sucessos do grupo (1999, p. 67). A letra foi uma parceria entre Max e Andreas e em sua primeira estrofe dizia¹⁵:

Walking these dirty streets
With hate in my mind
Feeling the scorn of the world
I won't follow your rules

A mudança nas temáticas das letras, abandonando um discurso *death/black metal*, assumindo temas como problemas sociais, direcionaram a banda para o estilo *thrash metal*. Neste sentido, Max Cavalera comenta:

Antigamente nossas letras não eram muito pensadas, agora não, são muito melhores, estamos assumindo uma posição perante guerras, doenças, coisas que estão rolando por aí, como loucura, solidão e repressão. Antes as letras eram muito fúteis, sem mensagens, muito satanismo. (Barcinski & Gomes, 1999, p. 72).

Discorrendo sobre a temática das trocas de conteúdo das letras do Sepultura, Avelar pontua que:

As letras dos primeiros álbuns do Sepultura incluem teatros apocalípticos (em *Bestial Devastation* e *Morbid Visions*), o desmantelamento esquizo da hipocrisia das convenções sociais (em *Schizophrenia*) e as imagens de ruínas que sintetizam a angústia dos seus primeiros trabalhos (a obra-prima *Beneath the Remains*). (2011, p.120).

Segundo relata Barcinski & Gomes (1999, p. 69), “A capa de *Beneath the Remains* trazia uma ilustração do artista americano Michael Whelan chamada *Nightmare in Red* (“Pesadelo em Vermelho”).” Esta foi a primeira vez que trabalham com o artista que se tornou o ilustrador oficial das capas dos discos seguintes do Sepultura.

¹⁵ Tradução dos autores: (Barcinski & Gomes, 1999, p. 69) – Andando por essas ruas imundas; Com ódio na alma; Sentindo o escárnio do mundo; Não seguirei suas regras.



Fig. 6 – Capa do álbum *Beneath the Remains* da banda Sepultura (1989).

Com o lançamento do disco, a banda percorreu o Brasil em turnê, se mudando em 1989 para São Paulo. Nesse período surge a primeira turnê internacional, uma longa sequência de apresentações na Europa e nos EUA. Essas apresentações renderam muitas entrevistas e capas de revistas especializadas, todas ressaltando o Sepultura como grande promessa do *heavy metal*. Segundo Barcinski & Gomes:

Foi durante essa turnê no exterior que a banda começou a perceber a imagem folclórica e equivocada que os estrangeiros faziam do Brasil. “Os europeus nos perguntavam se havia água quente nos banheiros e se a gente andava de elefantes nas ruas”, disse Max. Os quatro rebatiam a ignorância com ironia: quando um jornalista perguntou a Paulo se nos camarins brasileiros existiam secadores de mãos de ar quente, ele respondeu: “Não, no Brasil todo banheiro tem um crioulinho; quando você quer secar a mão, é só dar uma moeda que o neguinho assopra seu braço até secar!”. (1999, p. 83).

Esse episódio mostra uma resposta “irônica” que retrata um racismo velado no próprio comentário. A ironia como resposta contida na fala do baixista Paulo demonstra um sintoma do tipo de racismo impregnado no país, aquele que naturaliza por meio de piadas e chistes um preconceito racial e social. Ser irônico nesse caso é ser conivente com o preconceito inclusive sofrido por eles.

3.1.2 – Os anos 1990: mais mudanças, “inspirações” e apropriações

Em meados de 1990, a banda viaja para os EUA para gravar *Arise*, novamente com a produção de Scott Burns. As turnês anteriores no exterior ajudaram os músicos a compor melhor as letras em inglês, mas ainda assim as inspirações vinham de outros lugares, como o próprio título do álbum *Arise*, segundo Barcinski & Gomes (1999, p. 88) “copiado de um disco homônimo do grupo punk inglês Amebix”, gravado em 1985. A banda procurou ser mais eficaz nas críticas sociais e nas visões apocalípticas, trazendo inclusive outras inspirações. Como mostra Barcinski & Gomes,

em *Murder*¹⁶: Max buscou se inspirar num famoso verso do poeta brasileiro Augusto dos Anjos (“A mão que afaga é a mesma que apedreja”): *Same hand that builds – destroys; Same hand that relieves – betrays; Same hand that seeds – burns; Same Peace that exists – here lies.* (1999, p. 89).

Uma grande novidade foi, como citado por Barcinski & Gomes, “a incorporação de alguns elementos tribais e indígenas. A abertura de *Altered State* trazia uma etérea batucada indígena, com tambores e flautas peruanas” (1999, p. 89). Nesse sentido Andreas comenta que:

Muita gente fala que a gente só começou a usar sons brasileiros e latinos depois, em *Chaos A.D.* e *Roots*, mas poucos lembram que *Arise* já trazia algumas coisas desse tipo. Nós já estávamos tentando experimentar com outro tipo de som. Quando gravamos *Altered State*, pedimos ao técnico do estúdio para inventar uma introdução meio indígena, usando só *samplers* e efeitos sonoros. Barcinski & Gomes (1999, p. 90).

Neste caso, a banda ensaia uma ideia já estereotipada da música indígena inserida no seu trabalho utilizando sons sampleados e buscando uma “originalidade” que destacasse a banda das demais do segmento no mercado mundial.

Alguns anos mais tarde, Korolenko aponta que o baterista “Igor acrescenta certa brasilidade na introdução de “*Altered State*” [...], com ritmos que lembram uma batucada sobre um fundo de vento, apitos, instrumentos de madeira e até mesmo sintetizadores.” (2016, p. 97). Em face do exposto, é necessário considerar que o discurso sobre o indígena dá espaço ao de “brasilidade”, convergindo para uma ideia problemática de apropriação e homogeneização cultural. É preciso lembrar também que a fala de Andreas enfatiza somente o uso de “*samplers* e efeitos sonoros” para obter um resultado “coisificado” que sugerisse uma identidade à banda. Mais adiante veremos como essa busca se tornou uma tônica na carreira dos músicos do Sepultura.

¹⁶ Tradução dos autores: (Barcinski & Gomes, 1999, p. 89) – A mão que constrói – destrói; A mão que alivia – trai; A mão que semeia – queima; A paz que existe – aqui jaz.

A capa do disco, de autoria do artista Michael Whelan, trazia uma figura “surrealistamente” monstruosa com patas de caranguejo e olhos de tamanhos diferentes em uma posição vertical.



Fig.7 – Capa do álbum *Arise* da banda Sepultura (1991).



Fig. 8 – Capa do disco *Arise* da banda Amebix (1985).

Conforme apontam Barcinski & Gomes (1999, p. 113), a turnê de *Arise* foi a mais longa do grupo até então, duzentos e vinte shows em trinta e nove países. Na

pausa dessa turnê, em viagem pelo Brasil, os irmãos Igor e Max Cavalera assistiram a uma apresentação do Olodum e ficaram impressionados com o peso e expressividade dos tambores afro-baianos. Max começou a dizer, a partir de então, que o som do Sepultura poderia tomar outros rumos, sugerindo uma mistura de sua música com a percussão brasileira.

Como essas mudanças paradigmáticas na sonoridade da banda aconteceram ou por que aconteceram? Além de uma preferência estética, poderia ser então uma estratégia de “sobrevivência” no competitivo mercado da indústria fonográfica?

A produção de *Chaos A.D.* (1993) demandou um investimento bem maior, por parte da gravadora, que os trabalhos anteriores. Entre pré-produções nos EUA e no Brasil, a gravação ocorreu no País de Gales e o álbum foi assinado por Andy Wallace, um produtor musical experiente com um currículo mais diverso, que incluía trabalhos com artistas do universo da música *Pop* “mundial”.

Barcinski & Gomes afirmam que:

O Sepultura sabia que estava na hora de sair do gueto *thrash metal* e de expandir seus horizontes musicais [...] Max e Igor estavam cada vez mais interessados em percussão brasileira, e viam no peso e balanço dos tambores afro-baianos um elemento que poderia adicionar ainda mais ferocidade ao coquetel sonoro do Sepultura (1999, p. 123).

Essa tomada de decisão frente aos rumos musicais da banda veio acompanhada também de uma mudança nas temáticas das letras. A distância do Brasil havia dado ao grupo uma perspectiva diferente em relação às mazelas da sociedade brasileira. A música “*Manifest*”, por exemplo, trata do massacre do Carandiru ocorrido em 1992 e a música “*Biotech is Godzilla*”, em parceria com Jello Biafra, vocalista do Dead Kennedys, fala de conspirações biotecnológicas a partir do encontro mundial sobre ecologia, o Rio Eco 92 (Barcinski & Gomes, 1999, p. 130).

Por outro lado, na faixa instrumental *Kaiowas* é a primeira vez em que a banda registra violões e percussão. Conforme Korolenko (2016, p.125), essa gravação aconteceu no castelo *Chepstow* no País de Gales, em uma sala sem teto e com paredes altas. O autor enfatiza que “o encarte de *Chaos A.D.* traz uma explicação sobre “*Kaiowas*”, uma homenagem à tribo indígena brasileira de mesmo nome: muitos de seus membros cometeram suicídio após a apropriação de suas terras por homens brancos” (Korolenko, 2016, p.125). A peça em si é citada como “homenagem”, e tem uma sonoridade projetada na imagem de sertões brasileiros, pois é tocada com violas e violões em compasso binário composto (como 6/8) modulando na parte final para

um compasso binário simples (como 2/4), em ritmo de um Baião “estilizado”. Lembremos, tudo isso gravado em um castelo medieval europeu, com sons de gaiivota no início da música, distante de terras brasileiras.

Segundo Barcinski & Gomes, a execução dessa faixa ao vivo somente foi possível depois que o Sepultura assistiu um vídeo da banda norte-americana Neurosis onde abandonavam as guitarras e tocavam percussão no palco. Então o Sepultura resolveu fazer o mesmo nessa música ao vivo (1999, p. 128).

Para Korolenko, a capa do disco, assinada por Michael Whelan, buscou representar a natureza caótica das músicas e as novas influências da banda. “A arte resultante mostra uma imagem perturbadora de uma figura suspensa de cabeça para baixo, completamente envolta e amarrada por um pano ensanguentado, sua alma sendo sugada e assimilada por máquinas” (2016, p. 129).



Fig. 9 – Capa do álbum *Chaos A.D.* da banda Sepultura (1993).

3.1.3 – *Roots* e sua divisão, *Itsári* e raízes

Max Cavalera em sua biografia, escrita por Joel Melver, relata que a ideia de gravar *Roots* veio de um filme chamado “*Brincando nos campos do Senhor*” (1991) e que depois de terem gravado a música *Kaiowas*, uma curiosidade em trabalhar com algum povo indígena permaneceu em seu imaginário, mesmo sendo uma viagem perigosa: “eles matam os brancos e estão sempre em guerra com os fazendeiros da

região” (McIver, 2013, p.126). Ainda segundo o autor (2013), Max procurou uma jornalista e produtora cultural, chamada Angela Pappiani, com experiência em relacionar artistas com alguns grupos indígenas (p. 26). Assim, analisando nos encartes dos discos, observa-se que Angela atuou na produção dos álbuns *Txaí* (1990) de Milton Nascimento e Etenhiritipá – cantos da tradição Xavante (1992). Max a princípio queria trabalhar com os Kaiapó, que segundo ele próprio era uma etnia “muito violenta e odiava brancos” (McIver, 2013, p. 127). A jornalista/produtora cultural interveio e falou que os Kaiapó não aceitariam a presença deles, então partiu dela a sugestão de trabalhar com os Xavante.

Max relata que:

Ela achou que conseguiria explicar o que eu pretendia fazer com os Xavantes (sic) e pedi que me enviasse gravações da música produzida por eles. [...] Na minha opinião, se conseguíssemos gravar com eles, chegaríamos às raízes da música brasileira. Era uma música feita quinhentos anos antes do samba ou da bossa nova, e voltaríamos ao âmago e às origens da musicalidade do meu país. (McIver, 2013, p. 128).

Note-se que os Xavante são claramente associados a um passado, a uma viagem no tempo. Observa-se também uma ideia de raízes da “música brasileira”.

A banda então começou a compor as músicas para o álbum com uma afinação da guitarra e baixo uma quarta mais grave e com a produção musical de Ross Robinson, um produtor que viria a assinar vários álbuns de outras bandas com uma sonoridade próxima ao *Roots*, batizado pelo mercado fonográfico de *new metal* ou *nu metal*. Segundo Barcinski & Gomes (1999, p. 149), “a faixa de abertura do disco, “*Roots Bloody Roots*”, é uma espécie de marco zero do novo metal [...] homenagem ao Black Sabbath, que 25 anos antes havia lançado o LP *Sabbath Bloody Sabbath*”, ou, como aponta Korolenko (2016, p. 148), poderia homenagear também a banda pop U2 com o seu “*Sunday Bloody Sunday*” (1983). A segunda estrofe dessa música que abre o álbum *Roots* diz:¹⁷

*I say
We're growing everyday
I'll take you to a place
Where we shall find our*

¹⁷ Tradução dos autores: Eu digo; Estamos crescendo todo dia; Vou te levar para um lugar; Onde poderemos encontrar nossas; Raízes, sangrentas raízes (Barcinski & Gomes, 1999, p. 149).

Roots bloody¹⁸ roots

Esse lugar seria a aldeia Xavante de Pimentel Barbosa, no Mato Grosso? O próprio Brasil com suas mazelas sociais? Ambas as coisas?

Para a viagem à aldeia Xavante de Pimentel Barbosa no Mato Grosso, a banda se preparou para três dias de incursão mas, segundo o próprio documentário veiculado pela MTV na época, disponível em plataformas *on line* de vídeos, os integrantes citam apenas dois dias em território Xavante. Segundo Max Cavaleira foi feito um acordo com a Jornalista/Produtora Cultural para que os Xavante fossem pagos pela colaboração. “Eles precisavam de fundos para construir uma escola para os seus filhos, e o dinheiro os ajudaria a alcançar aquele objetivo. Pela faixa que gravariam com a gente, receberiam também *royalties* que valeriam para sempre.” (McIver, 2013, p. 130). A faixa escolhida foi “*Itsári*”, que significa “raízes” na língua Xavante. Segundo Barcinski & Gomes, essa música foi resultado de um improviso entre a banda e os Xavante, onde “os nativos entoaram um canto cerimonial chamado “*Datsi Wawere*” (sic), espécie de rito de celebração do fim da adolescência, enquanto Max e Andreas tocaram violões e Igor e Paulo improvisaram uma percussão.” (1999, p. 151). Na versão de Korolenko foi quase isso que aconteceu, pois: “havia sido decidido com antecedência que, para o álbum, os Xavantes (sic) realizariam um canto de cura – “*Datar Wawere*” (sic) na língua deles – com Max e Andreas acompanhando nos violões e Igor e Paulo na Percussão.” (2016, p. 156). Entretanto, na versão de Max:

A música foi composta pela tribo e lançada por Angela em CD, então eles já a haviam cantado muitas vezes e sabiam exatamente o que estavam fazendo. O trabalho que nos coube foi acrescentar as nossas partes e fazer a nossa música se encaixar com a deles. Aquele era o desafio e por isso que primeiro ensaiamos com eles. Seguimos as vozes dos índios com violões e bateria, embora ninguém soubesse exatamente quanto tempo durava a música, já que não tínhamos cronometrado e também porque cada vez a cantavam de um modo diverso. Ross cronometrou o tempo uma vez e a canção durou cinco minutos, mas logo em seguida a duração foi de sete minutos. Ele disse: “Max, eles não cantam sempre da mesma forma. Vai ser uma loucura!” Respondemos: “vamos gravar!”, e não nos preocupamos se ficaria perfeito. (McIver, 2013, p. 132).

¹⁸ Agradeço aqui, a contribuição da Professora Doutora Glaucia Lucas, por notar a coincidência terminológica da palavra “*bloody*” que pode ser usada como gíria ou insulto, no caso, associado à palavra “*roots*”, poderia ser entendido como uma raiz ancestral, ou família, ruim.

Como podemos observar, começando pelas controvérsias em relação à própria “*Itsári*”, os nomes dados para a música Xavante, entre um autor e outro, nota-se que não houve uma revisão atenta. Os conceitos de música, perfeição e improviso perseguidos pela banda e os seus produtores, provavelmente não teriam o mesmo sentido para os Xavante.

Sobre a experiência de gravar na aldeia, Korolenko enfatiza que:

Essa união foi fundamental não apenas para a banda mas também para a tribo. Seu líder contou experiências passadas com artistas que só se aproveitaram da tribo para publicidade e ganho pessoal. Esperavam que fosse diferente com o Sepultura, que mantivessem contato depois de tudo ter se encerrado e que levassem ao mundo a riqueza e a diversidade de seu povo. (2016, p. 155).

O baixista Paulo, segundo apontam Barcinski & Gomes, se refere a essas histórias da seguinte forma: “Tem muita gente que vai lá só para ver a tribo, mas que não se importa muito com eles. Nós queríamos trocar experiências com eles, fazer uma *jam* mesmo, aprender um pouco sobre a música e a cultura deles” (1999, p. 151).

De volta a Los Angeles, nos EUA, onde o disco estava sendo gravado, outras participações, de artistas norte-americanos de bandas ascendentes no mercado metal, montaram o que seria o restante do álbum. A capa do álbum mais uma vez foi desenvolvida pelo artista Michael Whelan. Trata-se de um rosto indígena tirado da nota antiga de mil cruzeiros.

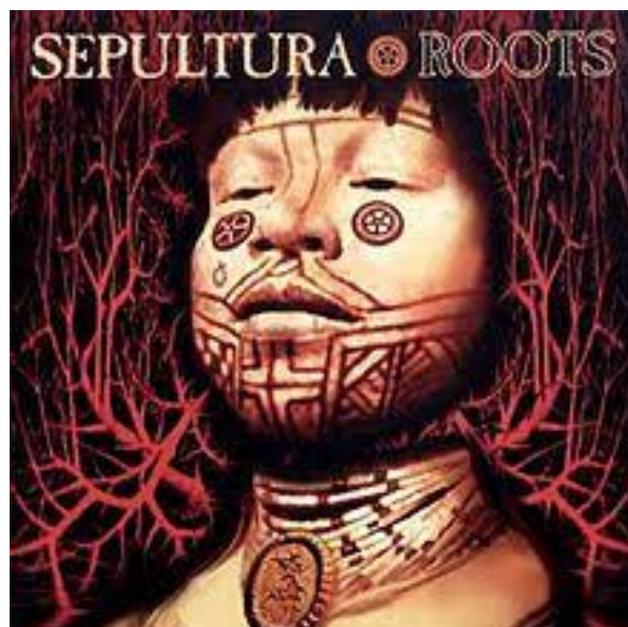


Fig. 10 – Capa do álbum *Roots* (1996) da banda Sepultura.



Fig. 11 – Nota de mil Cruzeiros.

Uma iconografia que buscou um caráter tribal para o projeto, porém ainda assim um rosto indígena genérico.

O lançamento de *Roots* aconteceu em fevereiro de 1996. Um ano depois, em 1997, Max se desliga da banda em solidariedade à esposa Gloria, demitida pela banda. Ele segue então carreira com uma nova banda, o Soulfly, que é basicamente um projeto semelhante ao *Roots*, com muitas participações, carregado de percussões e sonoridades em referência ao universo afro-brasileiro.

Max com o Soulfly grava onze álbuns: *Soufly* (1998); *Primitive* (2000); *3* (2002); *Prophecy* (2004); *Dark Ages* (2005); *Conquer* (2008); *Omen* (2010); *Enslaved* (2012); *Savages* (2013); *Archangel* (2015) e *Ritual* (2018).

O Sepultura seguiu seu caminho também com oito álbuns lançados após o *Roots*. Depois da saída de Max, o norte-americano Derrick Green assume os vocais gravando *Against* (1998); *Nation* (2001); *Roorback* (2003); *Dante XXI* (2006). Neste ponto Igor Cavalera pede demissão, voltando a tocar com Max Cavalera em outros projetos. Na bateria entra Jean Dolabella e grava *A-Lex* (2009) e *Kairos* (2011). Mas também pede demissão, sendo substituído por Eloy Casagrande, que grava os álbuns *The Mediator Between Head and Hands Must Be the Heart* (2013) e *Machine Messiah* (2017).

Os irmãos Cavalera, Max e Iggor (assumindo uma nova grafia para seu nome) desenvolvem um novo trabalho juntos chamado Cavalera Conspiracy, gravando quatro álbuns com uma sonoridade voltada para o *thrash metal* do início da carreira: *Inflkted* (2008); *Blunt Force Trauma* (2011); *Pandemonium* (2014) e *Psychosis* (2017).

Nesse sentido, mais de duas décadas depois do encontro entre o Sepultura e os Xavante, sublinhamos a seguir, a nossa passagem pelo território Xavante de Pimentel Barbosa – MT, onde muitas questões associadas ao objeto desta pesquisa, o disco

Roots, foram reveladas por atores que estiveram diretamente ligados à produção das faixas, dentre eles, lideranças do próprio povo Xavante.

3.2 – A estratégia *A'uwẽ* - Xavante: o encontro com a banda Sepultura

Observando o quadro de horários da escola estadual Samuel Sahutuwẽ, localizada nas proximidades da aldeia Etenhiritipá, dentro da Terra Indígena Pimentel Barbosa – MT, uma disciplina chamou a atenção em meio às outras: ao lado de língua portuguesa, matemática, ciências da natureza/ciências sociais e saberes indígenas via o nome *A'uwẽ Mreme*. Perguntei para um professor ali presente o que é essa matéria.

Ele disse: “*Língua Xavante!*”

De acordo com Maybury-Lewis (1984, p. 40) *apud* Fuscaldo (2016, p. 19), o termo “Xavante” etimologicamente é português e foi muito usado por não indígenas para referenciar vários povos da região do cerrado, da família linguística Jê (Tronco Macro-Jê). Ainda segundo Fuscaldo, “*A'uwẽ Uptabi* tem sido traduzido como *povo verdadeiro* ou *povo autêntico*, é como se auto diferenciam de outros povos. Também é comum referirem a si mesmos simplesmente como *A'uwẽ*” (2016, p. 19).

Com o decorrer da pesquisa, uma visita ao território Xavante de Pimentel Barbosa tornou-se possível, primeiramente, graças ao contato estabelecido com o pesquisador Arthur Iraçu que mantém uma boa relação com as lideranças das Aldeias Etenhiritipá e Pimentel Barbosa e, não por acaso, é colega da jornalista Angela Pappiani, responsável por promover a reunião entre a banda Sepultura e o povo Xavante na ocasião da produção do disco *Roots*.

Dentre os contatos sugeridos por Arthur estavam o cacique da época da produção de *Roots*, Paulo Supretaprã Xavante, o seu Filho Vinícius Sidiwẽ Xavante e o atual Cacique/Pajé Jurandir Siridiwẽ Xavante. Em uma conversa via vídeo conferência com Angela, ela mencionou a importância de conversar também com Paulo Cipassé Xavante, um líder na época responsável pela comunicação do povo Xavante com a banda, uma espécie de embaixador Xavante e Caimi Waiassé Xavante, responsável pelos registros em vídeo para a aldeia.

Entre o descobrimento desses interlocutores e o contato com as lideranças alguns meses se passaram à espera de resposta. Em um primeiro momento, o Cacique Jurandir Siridiwẽ e o Vinícius Sidiwẽ responderam via aplicativo de mensagens de

uma rede social. Expliquei que se tratava de uma pesquisa de mestrado, Vinícius respondeu dizendo que iria olhar com seu povo antes de dar alguma resposta positiva, porém, o Cacique/Pajé Jurandir foi mais enfático: *“Pode vir na aldeia, é só combinar o dia que você pode vir!”* Entretanto, nesse ponto tentei negociar uma entrevista via telefone ou aplicativos de mensagens sem sucesso, a única resposta era: *“Pode vir!”*

Definida então a data, 18 a 26 de fevereiro, embarquei com destino a Goiânia – GO e de lá para a cidade de Canarana – MT, para enfim encontrar com Jurandir e percorrer os pouco mais de cem quilômetros até a aldeia Etenhiritipá e Pimentel Barbosa, que visitei por uma semana.

Chegando em Canarana, permaneci à espera de Jurandir, mas o primeiro que me encontrou foi seu irmão Caimi. Explicando a minha pesquisa, e o motivo do meu encontro, ele me disse que eu estava com sorte, pois o Paulo Cipassé estava na cidade para resolver compromissos. Caimi disse que ele não morava mais na aldeia Pimentel Barbosa, pois se mudou para outra aldeia, ainda dentro do território, chamada Wederã e trabalha como funcionário da FUNAI em outra cidade, chamada Água Boa – MT. Assim, Caimi ligou para Cipassé e combinou de nos encontrarmos ali mesmo, enquanto esperávamos o Cacique Jurandir. Então, Caimi explicou que eles tinham uma associação com toda infraestrutura para comunicação e articulação de projetos, mas era em outra cidade e que agora eles estariam utilizando, temporariamente, o espaço da Assessoria Pedagógica, SEDUC – Secretaria de Estado de Educação, Esporte e Lazer do Governo de Mato Grosso, que fica ao lado da rodoviária da cidade.

Assim que Jurandir chegou, com ele estava Eurico Sereniwa Xavante, um estudante de pedagogia da Universidade Federal de Mato Grosso que ficou responsável por me acompanhar até a aldeia e cuidar da minha estadia por lá.

Jurandir Siridiwê Xavante é o atual Cacique/Pajé da aldeia Etenhiritipá, na nossa primeira conversa fomos direto ao assunto, mas antes pediu para explicar novamente o que era meu trabalho e por que eu estava ali com eles. Então, explicações dadas, ele começou esclarecendo alguns fatos sobre a aldeia e Pimentel Barbosa e a atual Etenhiritipá: *“Antes havia apenas Pimentel Barbosa, então, como as cidades dos brancos crescem e se expandem, a nossa aldeia também cresceu”*. Ele buscou na memória as relações entre os Xavante e a Angela Pappiani, coordenadora

do Núcleo de Cultura Indígena¹⁹ na época, para chegar no caso da visita da banda Sepultura. Um caminho que, segundo seu relato, começa nos anos 1980 com a família de Ailton Krenak e Angela, a criação do Núcleo de Cultura Indígena, uma ramificação da União das Nações Indígenas e a criação do programa de índio na rádio escola da USP, em que lideranças de várias etnias contavam suas histórias em fitas cassetes enviadas ao programa. Jurandir fez questão de contextualizar também o fato de seu avô Ahöpowe (Apoena) Xavante enviar oito crianças para estudar em Ribeirão Preto – SP, para aprenderem um pouco da língua e dos costumes dos não indígenas, momento chamado por eles de “estratégia Xavante”, utilizada para, no futuro, poder reivindicar e assumir um papel político mais agudo em defesa do povo Xavante e da causa indígena como um todo. Essas crianças se graduaram mais tarde em várias universidades, dentre elas a UCG – Universidade Católica de Goiás – e hoje são as lideranças Xavante do Território Indígena de Pimentel Barbosa que comporta onze aldeias (Pimentel Barbosa, Etenhiritipá, Wederã, Asereré, Reata, Tanguro, Caçula, Canoa, Santa Rosa, Belém e Wedezé).

Todo esse contexto, segundo Jurandir, era para me colocar a par dos motivos dos Xavante aceitarem participar da gravação de uma faixa no álbum *Roots*. Consoante com Jurandir, as lideranças discutiram entre elas e decidiram que iria ser bom, pois divulgaria o povo Xavante para o mundo. “*Eles são famosos, nós pegamos carona aí!*” Esta frase carrega uma ideia bastante reforçada por eles, o fato de assumirem uma postura de protagonismo na relação com os não-indígenas. Essa conversa foi uma introdução à espera de Cipassé.

Assim que Paulo Cipassé chegou, me apresentaram para ele em língua Xavante e a primeira coisa que ele pediu foi para, novamente, explicar o que era o meu trabalho ali. Então, ele começou a contar a partir do ponto em que os Xavante, através de sua associação, já haveriam participado de vários projetos com outras organizações em áreas como: meio ambiente, saúde, educação e cultura. Conforme Cipassé, o CD Etenhiritipá – Cantos da Tradição Xavante, uma produção em parceria com o Núcleo de Cultura Indígena de Ailton Krenak e Angela Pappiani, foi uma porta para o convite da banda Sepultura. Cipassé relatou que na época foi bastante divulgado o disco Xavante, inclusive em vídeo clipe, fazendo várias apresentações em programas de televisão aberta, viajando para São Paulo e outros países como Bolívia e Estados

¹⁹ Trata-se de uma organização não governamental fundada em 1985 por Ailton Krenak que visava divulgar a cultura e a causa indígena.

Unidos. De acordo com Cipassé, foi Angela Pappiani quem enviou o vídeo e o disco dos Xavante para um festival em Nova Iorque e lá a banda Sepultura teve contato com esse material e, segundo mencionaram para ele, a banda se identificou com o som dos cantos da tradição Xavante, entrando em contato com a Angela para saber mais sobre a aldeia no Mato Grosso.

Desse contato, ainda segundo Cipassé, Angela pediu o material da banda para apresentar para os Xavante e ligou para ele, avisando que a banda Sepultura, uma banda internacional de Minas Gerais, “famosa”, de heavy metal, estava interessada em fazer um trabalho com eles.

Angela lembra que quando entrou em contato com Cipassé, ela falou: “*Olha, a banda é famosa, mas a música deles é ‘pesada’ demais, é uma música barulhenta, eles têm tatuagem, não têm nada a ver com vocês! E Cipassé me respondeu: “Angela, você está falando deles igual branco fala da gente! Não seja preconceituosa, quero conhecer eles!”* Então Cipassé pediu o material para apresentar no *Warã*. Segundo, Fuscaldo (2016):

Warã é termo utilizado tanto para se referir à praça central das aldeias como à essa reunião que lá ocorre. Esses encontros dos homens geralmente acontecem duas vezes por dia, de manhã bem cedo e ao cair de tarde. Ali contam histórias, sonhos; discutem questões, problemas; tomam decisões; encaminham atitudes diante de conflitos; planejam e avaliam caçadas e outros empreendimentos; distribuem alimentos resultantes das expedições de caça e coleta e, atualmente, também dividem munição para espingardas antes das caçadas. Pode-se dizer que é um ritual político, administrativo e educacional. (Fuscaldo, 2016, p. 23).

Angela enviou todo o material da banda Sepultura para Cipassé que levou no *Warã* apresentando, então, para as outras lideranças. Segundo Cipassé, ele explicou que seria importante para a aldeia esse trabalho, pois eles já haviam feito um trabalho anterior (Cantos da Tradição Xavante) e que aquilo seria importante para a aldeia, para os Xavante e para todas as comunidades indígenas. Cipassé entendia esse projeto, conforme se recorda, como uma questão política mostrando para os não indígenas e para o governo que a comunidade indígena atua em várias áreas. Ainda de acordo com Cipassé, as lideranças concordaram, mas pediram que eles não levassem bebidas alcoólicas e nem usassem nenhum tipo de droga ou substância ilícita dentro da aldeia e, então, comunicaram a Angela que organizou tudo, entre datas e disponibilidade de acordo com as atividades da aldeia.

Em conversa com Angela Pappiani, ela confirmou que toda logística e organização, desde o primeiro contato, até o aluguel dos aviões para levar a banda,

equipamentos e a equipe de Goiânia para a aldeia Pimentel Barbosa, ficou a cargo do Núcleo de Cultura Indígena. Importante pontuar que ela sugeriu o técnico de som Evandro Lopes, pois ele era parceiro em várias produções anteriores e especialista em captação de áudio em territórios indígenas.

Em conversa com Evandro, ele relatou que anteriormente havia trabalhado em terras Waiãpi no Amapá e Suruí em Rondônia, além do próprio CD Etenhiritipá, em terra Xavante. Evandro sustentou ter aprendido com antigos erros e que o método que utilizava era baseado na observação do clima durante o dia na aldeia, pois segundo suas pesquisas, o vento produzia muitos ruídos e era mais forte em determinados horários, atrapalhando a captação de outros sons. Nessa direção, na busca pela redução de ruídos, desenvolveu uma técnica para gravar sem a utilização de geradores convencionais, que seriam bastante “barulhentos”, substituindo por duas baterias de carro com um conversor de 220 para 110 volts.

Evandro acentuou a dificuldade de gravar naquela época sem energia na aldeia e sem as tecnologias de hoje. Conforme relatou, o resultado obtido com o disco Etenhiritipá foi muito bom na época, algo ainda não alcançado no Brasil em termos de qualidade de gravação e a ideia era repetir essa qualidade de captação na música *Itsári*, gravada no pátio da aldeia Pimentel Barbosa. Segundo suas investigações, os melhores horários para gravação eram de manhã muito cedo e à noite. Ele montou todo o aparato que incluía uma mesa de som de oito canais e um gravador de rolo analógico, além de vários microfones espalhados, tudo isso ligado em uma bateria de carro. Enquanto usava uma bateria, a outra era carregada para o próximo dia. “*Tudo que foi feito ali, foi aproveitado por completo, ‘sem retoques’ ou regravações em estúdio*”, comentou.

Segundo Angela, a empresária da banda (Glória Cavaleira, esposa de Max Cavaleira) na época não queria o técnico brasileiro na captação do áudio. Por algum motivo ela não queria brasileiros trabalhando na produção técnica da música. Como comentou Angela, ela mesma teve que insistir com a empresária, afirmando que o Evandro era muito importante nesse processo. Durante o trabalho, o produtor musical estadunidense, a empresária e os músicos da banda gostaram muito das técnicas utilizadas, pois o resultado final ficou como queriam, relembra Angela e o próprio Evandro. Mas, no fim das contas, por algum problema não explicado, o nome de Evandro Lopes não aparece na ficha técnica no disco. Em suas palavras: “*O disco*

internacional mais importante que eu gravei até ali, e na hora de olhar o encarte, eu não fui lembrado... Isso mesmo, alegaram que esqueceram!... A banda mandou mil desculpas depois, mas ficou por aí!” Angela lembrou que foi um momento complicado porque ficou esse mal entendido.

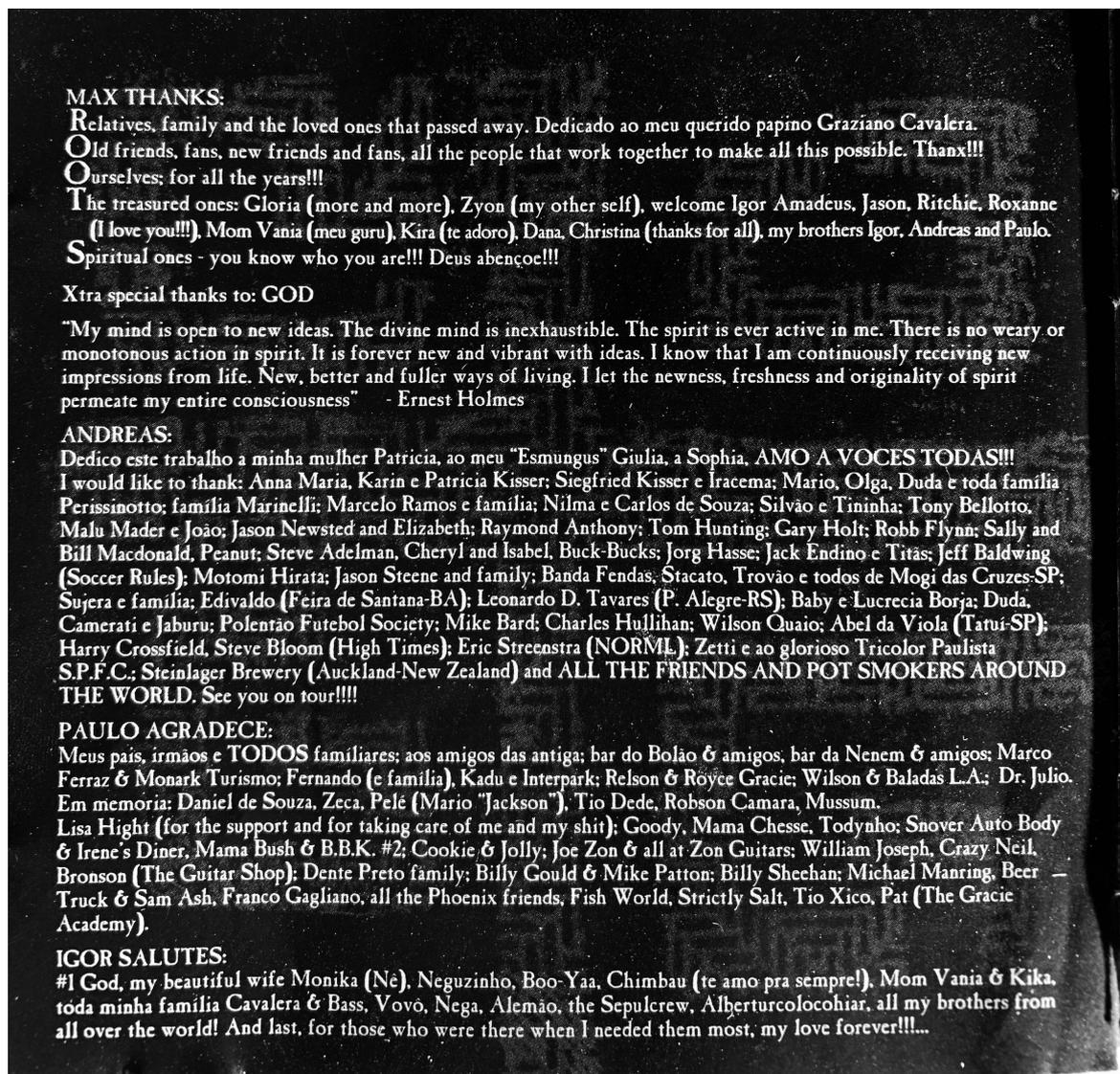


Fig. 12 – Ficha técnica do álbum *Roots* (1996) da banda Sepultura.

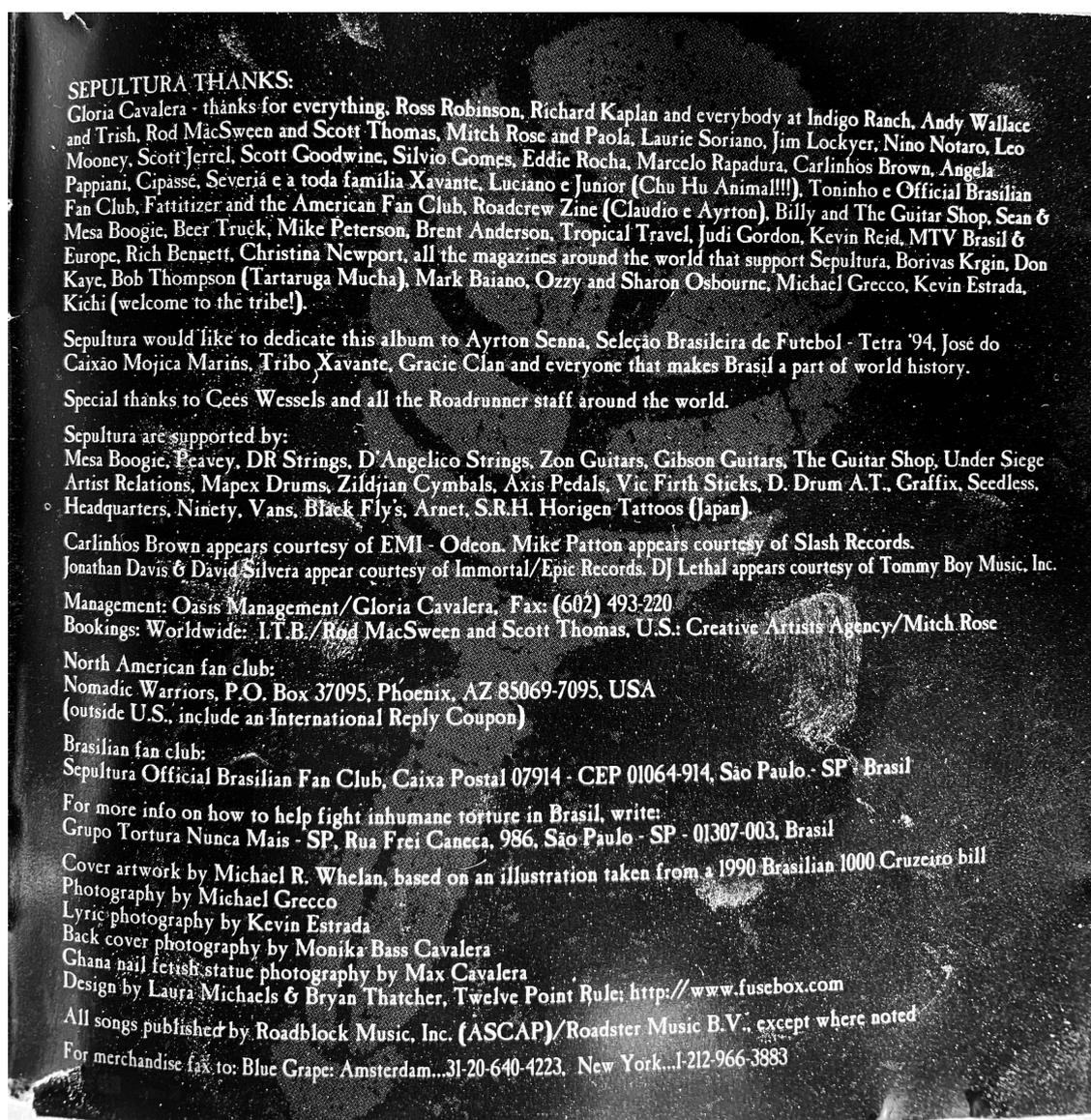


Fig. 13 – Continuação da ficha técnica do álbum *Roots* (1996) da banda Sepultura.

Esse fato foi posterior à gravação e produção da faixa *Itsári* do disco *Roots*, e naquele momento cada um exerceu o seu papel para que a produção funcionasse, relembra Cipassé. “O primeiro dia foi para eles se apresentarem no Warã, porque todo mundo que chega na aldeia tem que se apresentar! Ai, já falamos como será a programação! Foi o dia de montar a aparelhagem e de preparar todos da aldeia que irão participar da gravação!” De acordo com Cipassé, foi apresentado um canto cerimonial chamado *Wai'á*, mas a banda não gostou. Então, apresentamos *Datsi Wawere*, um canto utilizado em cerimônia de cura, relembra Jurandir Siridiwe: “É uma música pra tirar o doente da boca do urubu! (...) Dentro da cerimônia de cura existem vários cantos, dentre eles essa que foi escolhida. Esse canto foi trazido nos

sonhos por um ancião e é muito antigo!” Conforme Cipassé, foi esse canto que “sentiram” que iria “casar” mais com o seu estilo de música e repetiram várias e várias vezes até escolherem a melhor performance dos membros Xavante e dos músicos do Sepultura, na opinião do produtor do disco, Ross Robinson, ali presente. Cipassé lembrou que no dia seguinte eles executaram um canto chamado *Wanãridöbê* (canto dos Padrinhos), onde todos da banda se pintaram para gravar um vídeo.

Na fala de Cipassé, era muito importante naquele momento terem participado não somente como etnia Xavante, mas também como música indígena em geral. Então, segue dizendo que a história da banda, por ser brasileira e fazer um som diferente até para os não índios chamou a atenção deles, além de frisar: *“Eles sofrem preconceitos como nós! O povo Xavante já havia participado de outras produções e está sempre envolvido em vários projetos através do contato com ONGs e outras associações e isso tudo facilitou a nossa parceria!”* Além disso, Cipassé comenta que depois disso vieram grupos de teatro, produtores de cinema e que a gravação com o Sepultura ajudou a divulgar a cultura indígena para o mundo.

Essa fala mostra uma abertura entre os envolvidos, mas seria inócuo acreditar que essas parcerias desvendam o mundo indígena em profundidade. Apresenta-se, na verdade, como um breve recorte de sua cultura, ou nem isso às vezes. O maior ganho acontece quando se consegue encurtar as distâncias, intolerâncias e preconceitos sobre os povos originários, isso através de projetos honestos e claros.

Para essa aproximação, Cipassé relata que o povo Xavante é pioneiro em todas as áreas: *“Somos pioneiros nas associações, pioneiros em gravar um disco, pioneiros em fazer essa parceria com uma banda não indígena de alcance internacional e depois na área de vídeos próprios, em tudo somos pioneiros! (...) Sendo pioneiros, nosso povo abriu várias portas e nós quebramos vários paradigmas para outras comunidades! (...) Através desse disco, hoje temos muitos parentes fazendo seus próprios discos, seus vídeos e toda sua parte cultural então ficamos felizes de ver isso!”* Ainda, conforme Cipassé, era uma questão política mostrar que os Xavantes e todos os povos indígenas são capazes de fazer parcerias com qualquer grupo e trazer para primeiro plano a questão indígena e a sua cultura.

Em certo momento, Cipassé comentou que soube, logo depois da partida da banda, sobre as crises internas e os problemas dos músicos do Sepultura com o seu vocalista (Max) e sua esposa/empresária (Gloria). Para ele, depois desse trabalho, a

cerimônia de cura funcionou e a banda se curou, mesmo cada um seguindo o seu caminho. Em suas palavras: “*Eles queriam a dança de cura, então nós curamos!*” De acordo com Cipassé, eles mantiveram contato algum tempo. Hoje, Cipassé acompanha um pouco sobre a banda, sabendo que seguiram o seu caminho e que Max criou outra banda e ele e o seu irmão Igor Cavaleira estão tocando juntos novamente.

Em conversa com Angela Pappiani, quando perguntei sobre o contato posterior ao lançamento de *Roots*, ela mencionou que algumas vezes recebia em seu escritório em São Paulo postais, fotos de lugares onde a banda estava e repassava para os Xavante. Logo depois da saída de Max, a banda organizou um show no Ibirapuera em São Paulo e convidou alguns membros da comunidade Xavante para participar de um momento no show. Depois disso ela lembra que a relação foi esfriando e perdeu contato com os remanescentes do Sepultura. Porém, ainda segundo Angela, Gloria e Max ainda mantêm uma comunicação esporádica.

Quando eu perguntei sobre os direitos autorais da música *Itsári*, gravada no disco *Roots*, e se o povo da aldeia Pimentel Barbosa recebia algum valor até hoje por esse trabalho, Cipassé respondeu de “bate pronto”: “*Não! Recebemos na primeira vez, na primeira venda, mas depois não mais!*” Nesse ponto, Angela Pappiani relembra que os direitos eram passados para o Núcleo de Cultura Indígena e que no primeiro momento teve um bom retorno em dinheiro, mas segundo o que a banda passou para ela, é que a gravadora não estava pagando os direitos autorais do disco e logo depois da separação da banda a gravadora finalizou o contrato e esses direitos se transformaram em disputas judiciais entre a banda e a gravadora. Mas o fato é que segundo Angela Pappiani e Cipassé, hoje nenhuma verba decorrente do disco *Roots*, lançado em 1996, especificamente ao que se refere à música *Itsári*, registrada como de autoria dos Xavante, é repassada para a aldeia ou seus representantes legais.

Perguntamos sobre alguma ajuda de custo, ou mesmo um “cachê” com o que a banda pudesse ter contribuído pela participação da comunidade. Cipassé foi firme em dizer que não teve isso, porque eles não quiseram fazer por dinheiro e sim porque gostaram do projeto e que acharam importante fazer e manter o pioneirismo: “*Nossa associação da Terra Indígena Pimentel Barbosa é a primeira associação indígena antes da constituinte dos anos de 1988, na década de 1980 conseguimos uma ‘brecha’ na lei com um advogado em Goiás! (...) Ficamos felizes com o resultado do trabalho e foi importante para outras comunidades indígenas!*”

Em conversa com Caimi Waiassé Xavante, pioneiro na relação com vídeos e projetos audiovisuais, na ocasião da visita da banda Sepultura ele estava fazendo um registro *making-off* para a aldeia. Então, mostrei o disco e o encarte do CD e perguntei o que ele achou das fotos e das músicas. Caimi manteve o discurso que foi muito bom para todos verem uma foto da aldeia na contracapa do disco. Um dos meus questionamentos, ainda no pré-projeto, era justamente sobre o indígena da capa, de qual etnia seria? Por ser uma figura retirada da nota de mil cruzeiros antigos, não representaria um indígena genérico e como o povo Xavante via aquilo?

Para responder a esses questionamentos, Caimi pegou o disco, olhou a capa e a nota com cuidado e falou que na época tinha visto e achado interessante as misturas e montagens no encarte. *“Foi uma surpresa!...Colocaram imagens da aldeia, do pátio, a mistura na capa!...Essa foto de capa com a pintura Karajá e as raízes em volta!”* Quando então eu perguntei surpreso, essa pintura no indígena da capa é Karajá?

Caimi respondeu de pronto: *“Esse rosto é Karajá! Essa pintura identifica, e é o símbolo deles, a ‘tatuagem’ circular no rosto! (...) O interessante é que no passado, os Karajá e os Xavante guerreavam muito, mas hoje a coisa é diferente, depois do contato [com os não indígenas] as etnias se aproximaram e essa mistura no disco acho que representa um pouco isso. Nós do povo Xavante aparecemos com a voz e o povo Karajá na arte com esses desenhos!”* Caimi, pegando a nota de mil cruzeiros, confirmou que os dois indígenas da nota de mil cruzeiros são Karajá e quando surgiu essa nota entendeu, segundo seu depoimento, que uma etnia representava todas as outras e isso, na sua opinião, pode ter inspirado o artista da capa do Sepultura.

Caimi lembrou que vieram três aviões e um somente com equipamentos. *“Tudo isso só pra gravar uma música!”* Indagou, surpreso. Ele comentou que a mesa de som usada pelo técnico Evandro Lopes era emprestada do estúdio do cantor Milton Nascimento e era bem grande.

Sobre o material registrado por Caimi, ficou combinado que ele seria responsável por organizar os moradores da aldeia no enquadramento do vídeo documentário, então o povo entendeu a proposta fazendo o seu papel para que tudo funcionasse como planejado. Cópias de algumas partes desse material feito por suas mãos, segundo recordou, foram aproveitados pelo fotógrafo oficial da banda, mas nada do material desse fotógrafo ficou na aldeia. Isso fazia parte de um acordo imposto por Gloria Cavaleira, empresária da banda. O restante do material bruto dos

registros em rolos de fita estavam na casa de Jurandir que pegou fogo, poucos dias antes dessas entrevistas. Hoje tem pouca coisa, segundo Caimi, do registro original salvo na sua casa.

Caimi Waiassé complementa as falas de Cipassé e Jurandir, relatando que: *“foi bom mostrar para o Brasil e para o mundo que as comunidades indígenas podem se organizar e fazer um trabalho profissional e não somente para ‘gringo ver’, podemos fazer um trabalho de qualidade mostrando que nosso povo tem cultura e que não é esse folclore que falam de nosso povo, nós existimos e somos de verdade, nós não brincamos de índio!”* (Aqui, percebi um protesto em referência à música “Brincar de Índio”, que a apresentadora de programas infantis Xuxa lançou em 1988, tendo contado com um grupo de Xavante em seu programa para comemoração do dia do Índio em 1989, ao som desta canção.) *“Nós chamamos a atenção para o cerrado, pois não existe somente Amazônia e as raízes das plantas do cerrado são fortes e profundas e através da música a comunidade indígena de Pimentel Barbosa conseguiu mostrar o ambiente que é o cerrado e chamamos atenção para sua proteção. Sem território preservado não há vida!”* Perguntado sobre os jovens hoje na aldeia, se sabem dessas produções e acompanham essas histórias, Caimi respondeu: *“Os jovens estão descobrindo agora essas coisas, eles perguntam: ‘Vocês fizeram isso?’ Sim nós fizemos! Hoje eles baixam as músicas, assistem os videoclipes.”* Depois Caimi lembrou descontraído: *“na época até usamos mais camisas pretas!”* sorrindo.

Passamos mais um tempo na cidade de Canarana – MT, pegamos a estrada com destino ao Território Indígena de Pimentel Barbosa onde me instalei na aldeia Etenhiritipá, ao lado da antiga aldeia Pimentel Barbosa e nesse ponto notei algumas mudanças em relação aos relatos literários de vinte anos antes. Hoje, devido ao projeto do governo federal “Luz para Todos” na era do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, algumas aldeias do território Xavante optaram por receber luz elétrica e isso transformou a paisagem e os costumes dessas aldeias. Postes de energia surgiram ao longo do território e nos arredores da aldeia, além de luz nas casas, a maioria possuía freezer e televisão. Outra mudança significativa foi a construção de fossas em torno das casas, segundo o Cacique Jurandir aquele era um desafio para ele, fazer o povo entender as políticas de saneamento e o perigo das doenças causadas por questões sanitárias. Segundo seu relato, quando eram um povo nômade não existiam

essas complicações, mas hoje ficando muito tempo em um determinado lugar, esses problemas começaram a surgir.

Fiquei hospedado em uma sala da Escola Estadual Samuel Sahutuwê. A escola é uma construção circular de alvenaria, dividida por dentro em dez salas e um pequeno pátio central, tudo encoberto por palha, como as casas da aldeia. Segundo a explicação de Jurandir, a escola anterior tinha paredes de palha, mas entrava muita poeira em períodos de muito vento e isso sujava muito os livros e as carteiras dos alunos. Então, decidiram construir essa escola, provisoriamente um pouco afastada da formação semicircular que é aldeia, enquanto aguardavam uma verba estadual para construir uma escola no modelo “padrão” das escolas do governo e esse local, segundo seus planos, será então transformado em uma pousada para receber turistas.

Para completar a experiência, Paulo Supretaprã, ex-Cacique da aldeia Etenhiritipá e uma liderança influente na época da gravação com o Sepultura na aldeia Pimentel Barbosa, veio conversar a pedido de Jurandir. Me apresentei novamente explicando um pouco da pesquisa e comecei a ouvi-lo, sentado, olhando para as casas da aldeia. Entre suas memórias começou dizendo: *“Naquela época (eu) tinha um pensamento de desafiar os não índios, os brancos, mas também queria mostrar a nossa cultura, a nossa música, os nossos cantos e tudo aquilo era meu sonho!”* Paulo Supretaprã foi um dos oito meninos enviados para estudar em Ribeirão Preto – SP, como mencionado anteriormente. Quando retornou, ele conta que teve essa ideia de mostrar *“a cara, a imagem”* do povo Xavante e começou a pensar como isso seria possível e no primeiro contato que teve com Angela, Paulo conta que pediu para ela que ajudasse nesse processo. Segundo seu depoimento, ele sabia muito de sua cultura e queria encontrar uma forma de divulgar a cultura de seu povo. O primeiro passo foi criar uma associação, conforme relembra. Era uma associação não governamental sem similares no Brasil: *“Nós somos os ‘primeiros’ na América que abrimos a mão do governo no tempo do presidente Collor, foi aprovado, saiu no diário oficial e depois de muita luta, conseguimos. Eu comecei a trabalhar com a Angela e o marido dela com a associação deles, primeiro a União das Nações Indígenas e depois com o Núcleo de Cultura Indígenas, depois veio o IDETI – Instituto das Tradições Indígenas, do meu sobrinho Jurandir.”*

Esse depoimento, segundo Paulo, é para contextualizar o caminho percorrido até o envolvimento com o trabalho da banda Sepultura. Conforme relembra, a sua

função era dialogar com o seu povo, pois: *“eles fugiam para tirar fotos, fugiam para fazer um trabalho! Então, diariamente eu conversava com eles. Era importante para nós e para as nossas associações documentar e arquivar e então, eu convenci meu povo, e daí veio esse negócio de filmagens, e eu comecei a fazer filmes e comecei a falar sobre a importância disso no pátio da aldeia onde nos reunimos. Eu falava para meu povo não ligar, agir naturalmente, enquanto filmassem ou tirassem fotos!”*

De acordo com Paulo, seu trabalho pode ser chamado de “produção”, por preparar o povo antes e durante os trabalhos. Na época, seu sobrinho Cipassé era o presidente da associação. Quando Cipassé ligou para ele e pediu a sua opinião sobre um trabalho com o Sepultura, Paulo relata que respondeu: *“Olha sobrinho, é muito importante isso, eles são famosos...se eles quiserem gravar com a gente vai ser muito importante, através disso nossa aldeia vai ser divulgada e conhecida”*. Então, segundo Paulo, ele fechou uma proposta com eles: *“Foi assim que surgiu esse trabalho deles com a gente, quando eles quiseram gravar, nós topamos, eu topei também! Então, quando eles chegaram, meu povo estava preparado e receberam eles como se já tivessem convivido, foi muito bom e intenso, já chegaram testando as coisas, tocando violão e batendo nos instrumentos (...). Eles escolheram a música de cura, nós gostamos e eles escolheram. Minha intenção é, se a pessoa estiver interessada em conhecer a minha etnia Xavante, eu também quero divulgar eles, eu quero que eles entendam, vendo com seus olhos, eu dou liberdade para a pessoa vir aqui e conhecer, mas meu povo é mal informado. Então meu povo aceitou, todos se organizaram, gostaram das ‘loucuras’ do Sepultura, aqueles gritos alegraram as crianças e até 2005 todo mundo perguntava sobre esse disco que você trouxe, na Europa quando eu estive em Paris todos perguntavam. Se os jovens hoje não estão nem aí para o que aconteceu é porque na nossa cultura não temos um pensamento de continuidade e eu sou diferente, quem quiser fazer um trabalho eu recebo e estamos à disposição assim como foi na época que eles decidiram vir aqui. O meu povo me atendeu e recebeu eles bem e por isso o Sepultura fez muito sucesso.”*

Nessa conversa pude perceber que o protagonismo se inverte: se por um lado, segundo relatos, a banda Sepultura teve a iniciativa de procurar o povo Xavante, a iniciativa para a realização de tal projeto com essa etnia começa mesmo em outro espaço/tempo, partindo de decisões muito anteriores entre as lideranças Xavante buscando uma forma de assumir um papel ativo em uma relação assimétrica com os

não indígenas. Os Xavante não estavam ali como meros coadjuvantes em defesa de seus direitos e de sua cultura. Suas lideranças apostavam em uma nova estratégia para mostrar toda sua força e resistência em uma guerra pela preservação de suas terras, uma injustiça que parece não ter fim. Na luta para manter o território livre da ocupação criminosa de fazendeiros e de donos de terras às margens de suas áreas, as parcerias se tornaram uma forma de amplificar e fortalecer suas vozes politicamente, chamando atenção dos não indígenas para as questões defendidas pelos indígenas.

Entretanto, Paulo relata que apenas três aldeias da T.I. Pimentel Barbosa teriam essa visão – Pimentel Barbosa, Etenhiritipá e Wederã. Em outras terras indígenas Xavante, a educação é outra, citando Areões, São Marcos, Sangradouro. Paulo complementa que: *“eles são muito diferentes e a política interna é outra, nós que fomos criados em São Paulo tivemos outra educação, nós conversamos com nosso povo para não fugir e para recepcionar bem as pessoas que vêm nos visitar. Nós pensamos em aldeia, que é um pensamento em conjunto, todos em paz (...) Meu pensamento é o de divulgar a minha cultura aqui, (...) eu fiquei envergonhado em ver que, na época dos 500 anos de Brasil, uma exposição em São Paulo de peças do meu povo, que estavam em museus na Alemanha, o governo da época de Fernando Henrique Cardoso teve que pagar para ter essas peças aqui e se quebrasse eles teriam que pagar também. Achei um absurdo porque estamos aqui e os Europeus, às vezes, valorizam mais que os não índios daqui do Brasil! Sofremos muito preconceito!”*

Depois de quase duas horas de conversa aprendendo sobre o povo e ouvindo sobre política, perguntei se ele ou alguém poderia me levar ao pátio da aldeia Pimentel Barbosa, que é bem próximo da aldeia Etenhiritipá, onde ocorreu a visita e a gravação da banda Sepultura com membros Xavante. Paulo respondeu que precisava pedir autorização e iria fazer isso por mim, dizendo que ele poderia me levar. Esclareceu que as lideranças das duas aldeias não “combinavam” e não se aceitavam, mas mesmo assim, explicou que ele mantinha um bom relacionamento com a antiga aldeia.

Quinze minutos depois dessa conversa, Paulo retorna e me convida para ir visitar a chamada “aldeia Mãe”. No caminho entre as duas aldeias havia o antigo posto da FUNAI e a Escola Municipal. Essas construções, de alvenaria e laje batida aos moldes de construções urbanas, destoavam da paisagem.

Quando chegamos no pátio da grande aldeia, as crianças que brincavam vieram ver o que estava acontecendo. Então, Paulo me guiou pelo pátio me mostrando onde a banda ensaiou e onde montaram a sua aparelhagem. O lugar era embaixo de uma grande mangueira, na verdade no pátio havia várias árvores espalhadas e bem altas. Pela estrutura do tronco fiquei imaginando a idade de cada uma delas. O pátio estava com mato alto em uma boa parte, bem diferente da época da gravação, pois dependendo da estação do ano a paisagem muda bastante, comentou Paulo. Então, apontando para o cerrado logo à frente, relatou que seu povo saiu pintado e preparado daquela direção para participar da filmagem e da dança do ritual de cura, *Datsi Wawere*, gravado pelo técnico Evandro Lopes. Paulo mostrava o pátio apontando os lugares e recontando a experiência vivida por ele, sempre na mira dos olhos de um morador daquela aldeia que se posicionou à sombra de uma das mangueiras. Paulo me apresentou, explicando em língua Xavante o que eu estava fazendo ali, mas ele não estava muito receptivo, então rapidamente agradei e voltamos para o carro, nesse caminho um outro morador, mais velho, nos abordou perguntando o que estávamos fazendo ali. Paulo explicou e o homem respondeu: “*Você sabe que o cacique não está aqui hoje!*” Então, Paulo retrucou: “*Já está resolvido, ele já está sabendo e depois eu venho conversar com ele!*” Quando entramos no carro, agradei mais uma vez e perguntando se estava tudo bem, ele respondeu: “*sim, tudo bem, era somente ‘uns probleminhas’ de família aquilo que o homem veio cobrar, mas o outro que estava com a gente observando desde o começo estava do nosso lado caso precisasse.*” Voltamos para aldeia Etenhiritipá conversando sobre políticas e relações de família.

A visita foi relativamente rápida, revelando questões sobre a gravação e o trabalho dos membros da aldeia com o Sepultura. Todos os relatos são versões de memória das lideranças e de pessoas que estiveram diretamente ligadas na produção e realização da parceria entre a banda e a aldeia. Em uma última conversa, Caimi Waiassé afirmou que essa foi uma estratégia que as lideranças buscaram, indicando que a parceria com artistas “famosos” não indígenas poderia amplificar a voz da aldeia chamando atenção para a proteção de suas terras e divulgação de sua cultura.

Antes de partir, deixei cópias dos vídeos da participação dos Xavante com a banda e copiei o CD *Roots* para alguns jovens que me pediram. Percebi que o vídeo e a faixa *Itsári* chamaram mais a atenção deles, pois ouviam e assistiam repetidas vezes bem concentrados. As outras faixas do disco, entretanto, eram ouvidas poucos

segundos e trocavam de faixa, paravam em algumas com bastante ruído e riam espontaneamente, principalmente dos gritos do vocalista do Sepultura. Alguns jovens estavam a par de projetos como esse, mas a maioria parecia alheio a tudo isso. Afinal de contas essa experiência tem mais de vinte anos que logo, pode se tornar apenas uma lenda.

3.3 – Material sonoro e videográfico referente ao álbum *Roots*

Neste tópico buscamos salientar alguns pontos do material sonoro e videográfico com atenção aos aspectos discutidos anteriormente pois, trata-se de uma obra influente no que veio a se tornar o subgênero *New-Metal*. A guitarra e o baixo, por exemplo, são afinados uma quarta justa abaixo da afinação convencional, trazendo uma sonoridade que veio mais tarde a se popularizar com o uso de guitarras de 7 cordas no metal. Algumas músicas trazem andamento nitidamente mais lento dentro do estilo. O hibridismo também passa a ser uma tônica, a exemplo disto, várias bandas desse novo Metal se aproximaram conceitualmente da música *Rap*²⁰ estadunidense incorporando o ritmo e o canto desse gênero. Enfim, no caso de *Roots*, as citações sonoras nas letras, nos vídeos, encartes ou nas performances ao vivo, em relação a identidades negras e indígenas, em um nacionalismo/brasilidade “não-moderno”, das raízes.

O encarte do álbum *Roots* (1996) indica um total de quinze peças musicais. Existe porém uma faixa bônus instrumental não creditada. Essa faixa bônus é essencialmente percussiva, gravada ao ar livre em uma sessão de improviso do percussionista convidado Carlinhos Brown. Os seis primeiros segundos dessa performance, de mais de treze minutos, foram usados também como uma introdução na faixa “*Roots Bloody Roots*”, que abre o álbum. Segundo Korolenko (2016, p. 157), os estalos ouvidos nesse início vêm de um dos instrumentos de percussão de Carlinhos Brown se quebrando ao ser arremessado no cânion próximo ao estúdio. Ainda de acordo com Korolenko, a faixa “escondida” foi batizada “jam do cânion” e

²⁰ Em 1986 o grupo de Rap estadunidense Run DMC grava a faixa *Walk This Way* de 1975 da banda de *Hard Rock* Aerosmith promovendo um encontro inédito até então entre o Rap e o Rock inspirando grupos de Metal e Rock no fim dos anos 1980 como Anthrax, Faith no More e Red Hot Chili Peppers. No New Metal, em meados dos anos 1990, bandas como Korn, Deftones, Limp Bizkit, Slipknot assumiram essa aproximação com o Rap incorporando em suas formações a figura do DJ como integrante permanente ou utilizando a rítmica e a estética desse gênero afro-estadunidense.

encerraria um período de gravação no local, “comungando com a natureza, tornando-se uma entidade coletiva por meio da música” (2016, p.158). Ora, poluir a natureza atirando instrumentos em um cânion não parece ser um forma de comunhão e sim um tipo de rastro, uma “pegada” ou uma pista no estilo egocêntrico anônimo: “Estive aqui!”

As faixas do álbum creditadas como instrumentais por todos os canais de *streaming* e sites de tradução de letra na internet são duas, a saber “*Jasco*” e “*Itsári*”, a décima primeira e décima segunda do álbum. No site oficial da banda está creditado, além das duas anteriores, a faixa bônus como instrumental, totalizando três peças instrumentais.

“*Jasco*” é uma música de quase dois minutos e suas melodias são executadas pelos dedilhados de Andreas Kisser em um violão. Essa composição modula entre compassos em binário simples e binário composto. Entretanto, para Korolenko, essa música “serve de introdução para a faixa seguinte, um desenvolvimento mais extremo da experiência iniciada em *Kaiowas*” (2016, p.153).

Itsári é a faixa seguinte creditada como instrumental. Nessa direção, podemos inferir que seria uma peça sem a utilização de letra. Não é o que verificamos. *Itsári* é uma música composta pela participação dos Xavantes de Pimentel Barbosa e dos músicos do Sepultura. Porém, até então, percebemos duas questões distintas.

A primeira é que a performance apresentada pelos Xavantes como o “canto de cura” se chama *Datsi Wawere*. O canto e a dança são como uma unidade indissociável, assim como foi relatado por Cipassé Xavante em entrevista, e esse canto já existia há algum tempo trazido por um ancião Xavante, fazendo parte de uma performance maior que seria essa cerimônia de cura, ou seja, *Datsi Wawere* é um fragmento de um conjunto de cantos/dança que formam essa cerimônia.

A segunda é que, a parte instrumental com violão e percussão (tambores industrializados) é de execução dos músicos da banda Sepultura, porém a percussão corporal e os chocalhos ouvidos na performance gravada são de membros Xavante.

Por esse caminho, podemos afirmar que o canto é Xavante. Ora, se tem canto e letra, não poderia ser considerada uma faixa instrumental como está descrito em vários canais de letra e música pela internet, incluindo no próprio site oficial da banda Sepultura. Por que isso acontece? Seria pela falta de informação e distanciamento sobre as culturas indígenas no Brasil? O encarte do disco reserva na última página,

abaixo da imagem dos membros da banda posando com seus instrumentos no pátio da aldeia, entre as casas de palha perfiladas ao fundo, um comentário/ficha técnica sobre a faixa:

“ITSÁRI Music: Xavantes tribe [Sic.] and Sepultura

Acoustic guitar: Max Cavaleira and Andreas Kisser

Timbau: Igor Cavaleira

Timbau Grande: Paulo Jr.

Recorded live in the “Aldeia Pimentel Barbosa,” home of the Xavantes tribe [sic.], located in Mato Grosso, Brasil, on the 5th day of November 1995. No overdubs!!!

“Itsari” means “roots” in the Xavante language. The chant included in this track is the “Datsi Wawere” healing ceremony chant.

Production support: Núcleo de Cultura Indígena.”



Fig. 14 – Contracapa do álbum *Roots* (1996) da banda Sepultura.

Observamos no interior desse encarte, para cada letra composta pelos membros da banda, fotos de manuscritos das letras em papéis sujos, amassados e decorados com adornos, às vezes de cunho religioso – uma estátua de buda em uma página, um terço católico em outra – às vezes com adereços de carpintaria como pregos e parafusos. As únicas letras que não se encontram no encarte são das músicas Xavante e da faixa “*Lookway*”, escrita pelo vocalista da banda norte-americana Korn e onde vemos apenas uma nota agradecendo a cortesia desse artista estrangeiro.

Se a letra do artista norte-americano é considerada uma contribuição, no entanto, a participação de Carlinhos Brown como letrista é dividida com a própria banda e os Xavante, “beneficiados” com os *royalties* da autoria de *Itsári*, que não tem

a letra incluída no encarte. Haveria nesse caso uma certa hierarquia simbólica de valores?

Poderíamos deduzir ser apenas uma língua a mais no disco, pois, se a faixa “*Ratamahatta*” de Brown está em português e todas as demais estão em inglês, por que não incorporar uma letra em língua Xavante no encarte? Neste caso, não como apropriação e sim como reconhecimento da língua e da cultura Xavante.

A primeira faixa do álbum, como foi mencionado, é “*Roots Bloody Roots*”. O “misterioso” som de introdução da música foi desvendado pelas notas biográficas (Korolenko, 2016, p.157; McIver, 2013, p.135) como o arremesso “olímpico” de um instrumento de Carlinhos Brown na ravina. A forma da música pode ser esquematizada da seguinte maneira: introdução instrumental – *riff* de guitarra, baixo e bateria – refrão, estrofe, ponte, estrofe, refrão, estrofe, estrofe, convenção com pausas, instrumental, estrofe, ponte, solo, modulação do tempo – quaternário para binário – pausa, convenção, parte instrumental final. Nota-se uma forma mais elaborada que aquela relatada por Barcinski & Gomes no primeiro disco, *Bestial Devastation*, de 1985, onde as “faixas eram estruturadas no tradicional esquema: parte lenta-pausa-grito-parte rápida-solo-fim apocalíptico” (1999, p. 31). Todavia, apesar de sonoridades remetendo a um horizonte Xavante, ou a djembês e berimbaus, a linguagem compositiva de *Roots* como um todo é próxima do estilo anterior da banda, com seus timbres, levadas, estruturação formal e solo de guitarra. O andamento da música “*Roots Bloody Roots*” também chama atenção, se compararmos com as faixas de abertura dos álbuns anteriores, sensivelmente mais rápidos, pois flutua entre os andamentos 120 a 124 batidas por minuto (bpm), bem distantes de *Beneath the Remains* (1989), por exemplo, que é uma faixa com andamento em torno dos 248 bpm.

A letra da música sugere uma viagem imaginária a algum lugar ancestral. No encarte, as fotografias e toda a arte de capa do disco indicariam que a faixa “*Roots Bloody Roots*” poderia se referir a raízes indígenas. Entretanto, o vídeo clipe produzido para essa peça, esse “lugar” parece não estar somente relacionado aos povos originários do Brasil, mas também daqueles trazidos como escravos de outro continente, pois, as imagens apresentadas remetem a manifestações de matriz africana. As imagens a seguir foram retiradas de cenas do vídeo clipe de “*Roots Bloody Roots*”, disponíveis em plataformas de vídeo.

O vídeo começa em silêncio com a imagem de uma citação do escritor nigeriano Chinua Achebe²¹:

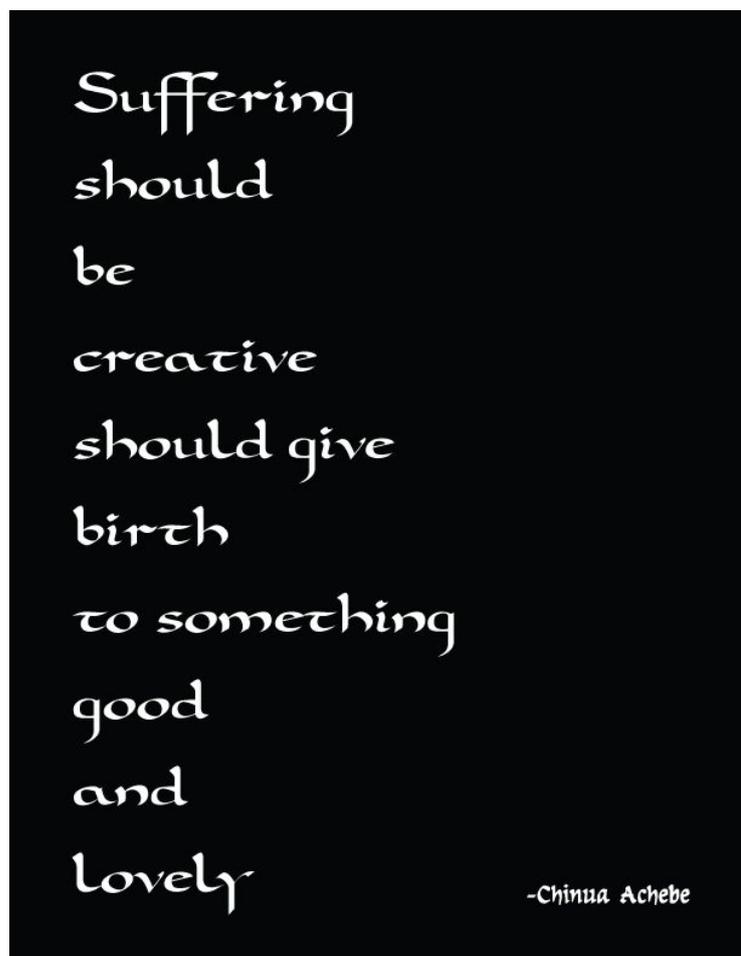


Fig. 15 – Epigrafe de Chinua Achebe²² - Cena de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6ljeprfEs> acessado em: 21/03/2019.

Alguns segundos depois dessa reflexão surge em primeiro plano um grupo de capoeira atuando a beira-mar com metade do sol no limiar do horizonte, produzindo um efeito de luzes e cores fortes, deixando os atores da cena apenas em silhueta, como corpos anônimos, escurecidos como sombras ao som da introdução na ravina. Quando a música começa, a imagem a seguir é de uma cruz católica com um céu azul de fundo e um homem negro com a mão sobre o rosto, avançando em seguida para uma performance do grupo de percussão afro-baiano Timbalada, com um *close* na

²¹ Para saber mais sobre o escritor, romancista e crítico literário nigeriano Chinua Achebe, ver: <<https://www.biography.com/people/chinua-achebe-20617665>> acessado em: 21/03/2019.

²² “Suffering should be creative should give birth to something good and lovely.”
 Trad. Livre: “O sofrimento deve ser criativo, deve dar origem a algo bom e encantador.”

participação do baterista do Sepultura Igor Cavalera ao centro do grupo, cortando para uma estátua católica. Neste sentido, temos algumas cenas no vídeo clipe que se alternam. O grupo de capoeira, com pandeiro e berimbau, o grupo Timbalada com seus tambores e performances, o homem negro e a cruz, as imagens sacras, o dançarino mascarado em torno do fogo, as igrejas católicas, a dança de um “personagem” com uma bandeja de fogo ao anoitecer, a luta de espadas maculelê, são algumas dessas cenas que se alternam rapidamente. Todos os figurantes são homens negros e representam no vídeo um recorte de afro-brasilidade. Alguns desses planos sugerem um sincretismo religioso relacionado às próprias culturas afro-brasileiras.

As imagens complementares trazem o vocalista Max Cavalera cantando isoladamente em um plano fechado e em outros momentos Max surge andando sozinho por uma rua de pedras. O guitarrista Andreas Kisser e o baixista Paulo Jr. também participam em dois planos, um fechado e outro aberto, neste último, ambos à beira-mar. O baterista Igor aparece sempre inserido na performance do grupo afro-baiano Timbalada. Em outra tomada, os quatro membros da banda são registrados juntos descendo a pé as antigas ladeiras da cidade e na parte final em uma pose fotográfica.

Nessa direção, temos três grupos de planos: as imagens afro-brasileiras (entre a capoeira, o Timbalada e o tocante religioso de matriz africana); as imagens relacionadas ao catolicismo; e o Sepultura quase todo isolado, exceto o baterista da banda em destaque no grupo Timbalada.

O próprio tipo de lente utilizada para a gravação do vídeo e as locações, quase todas ao ar livre e com sol claro ou ao anoitecer, remetem a uma estética pouco utilizada nos padrões do estilo metal, que por sua vez utilizam imagens mais soturnas, próximas aos de filmes da categoria suspense/terror.



Fig. 16 – A capoeira a beira-mar. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6ljeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 17 – O homem e a cruz. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6ljeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 18 – O Timbalada e Igor Cavaleira. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6IjeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 19 – Figura sacra no interior de uma igreja. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6IjeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 20 – Performance do grupo Timbalada. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6ljeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 21 – Personagem mascarado. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6ljeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 22 – Performance com recipiente em chamas, referência ao orixá Xangô. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6IjeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 23 – Maculelê – Dança com espadas. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6IjeprfEs> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 24 – A banda Sepultura posando no vídeo. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6lJeprfEs> acessado em: 21/03/2019.

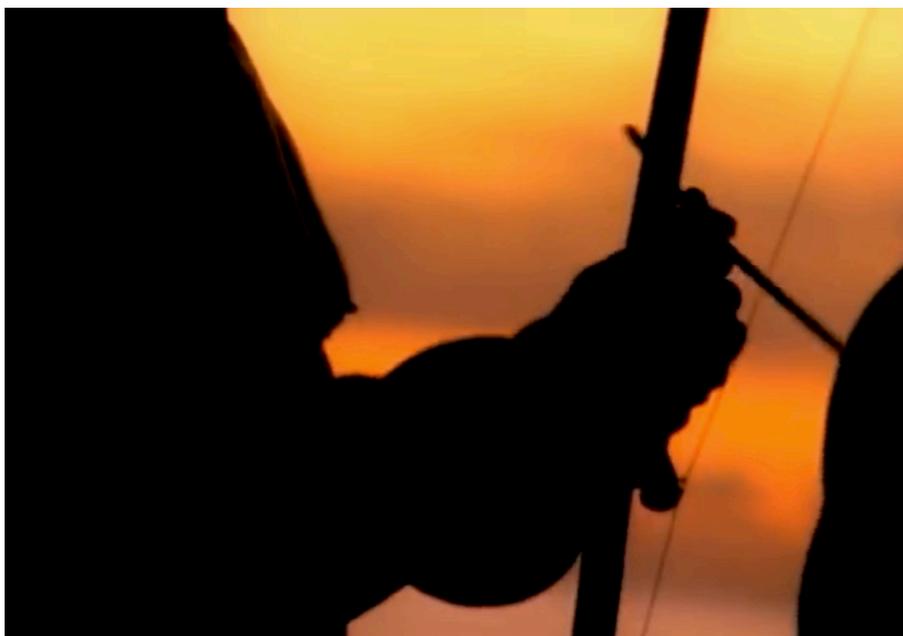


Fig. 25 – Close no personagem tocando Berimbau. – Plano de “*Roots Bloody Roots*” – 1996.
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F_6lJeprfEs> acessado em: 21/03/2019.

Recapitulando os versos da faixa “*Roots Bloody Roots*”, em que é dito: “*Vou te levar para um lugar, onde poderemos encontrar nossas raízes, sangrentas raízes*”, uma hipótese é que esse lugar seria aquele habitado pelos povos originários, usando como referência o encarte do disco e as fotografias em terras Xavante. Entretanto, o

vídeo clipe da música toma outro rumo e não explora esse ambiente, trazendo enfim, outros atores absorvidos como “brasileiros” ou segregados como “afro-brasileiros”, constituintes de uma diáspora ancestral marcada pela violência do tráfico negroiro. Como todo processo colonial é marcado pela violência em inúmeros níveis, não cabe aqui uma revisão histórica de todos esses fatos e poderíamos nos recolher apenas na observância do discurso artístico/musical. Este conduzido por um grupo de carreira internacional que opera dentro dos moldes de uma cultura ocidental de entretenimento e que assume como discurso uma raiz colonial, marcada pelo cerceamento e sincretismo de culturas.

“*Attitude*” é a segunda faixa do álbum, seu andamento também é mais lento que a média das músicas de discos anteriores, alternando entre 80 e 162 batidas por minutos. Logo na introdução ouve-se um som de um berimbau, creditado ao vocalista/guitarrista Max, tocando oito compassos quaternários e finalizando em um compasso de cinco tempos. Esse arranjo introdutório remete a um “diálogo” instrumental como pergunta e resposta, sendo quatro compassos para uma linha melódica e quatro para outra linha melódica quaternária em resposta, ambas seguindo a rítmica que poderia ser notada com quatro semicolcheias, duas colcheias, quatro semicolcheias e uma semínima, finalizando, o compasso quinário é preenchido com quiálteras de semínima e uma semínima no quinto tempo. A bateria entra em seguida em um compasso quaternário, juntamente com o contrabaixo em 0’33”. Porém o som de uma guitarra distorcida surge antes, em 0’21”, invadindo o som do berimbau juntamente com um grito em registro médio/grave, com drive vocal. O solo de berimbau tocado por Max até os 00’29” dialoga com uma raiz afrodiaspórica. Entretanto, a letra em si não se relaciona diretamente a essa temática, sugerindo antes algo pessoal, como vemos na primeira estrofe²³:

*“One week of struggling
On the real world is
So you can see
Feel your soul and
Shape your mind to warfare
It's all for real”*

²³ Tradução Livre: “Uma semana lutando/ No mundo real/ É isso que você pode ver/ Sinta sua alma e/ Prepare sua mente para um campo de guerra/ Isso é real”.

Essa faixa também foi registrada em vídeo clipe, contando com a participação da família Gracie, criadores do chamado *Jiu-Jitsu* brasileiro.²⁴ O vídeo mostra um grupo de lutadores se preparando para entrar no ringue, intercalando com a imagem da performance de Max Cavalera no berimbau. À medida que a música se desenvolve para a estrofe, dois lutadores se enfrentaram e, separados por uma grade, os músicos tocam seus instrumentos ao fundo da cena com o público em torno do ringue manifestando sua preferência na luta. Assim como na primeira música, o *riff* lento de “*Attitude*” utiliza uma corda e duas notas apenas (Korolenko, 2016, p.148).

Mantendo uma letra com temática pessoal, “*Cut-Throat*” segue o padrão de andamentos lentos e afinações baixas. O discurso poético de Max advoga em causa própria, questionando um acordo corporativo entre a gravadora da banda *Roadrunner* e a *Epic* para a distribuição do disco *Roots*. Segundo Barcinski & Gomes (1999, p.150) “O refrão (*Enslavement/ Pathetic/ Ignorant/ Corporations*) formava um acróstico de *Epic*.”

Na sequência, a quarta faixa do álbum se chama “*Ratamahatta*”, com versos em português e inglês, composta pela banda em parceria com Carlinhos Brown. Desconsiderando as repetições, temos os seguintes versos: “*Biboca, garagem, favela; Fubanga, maloca, bocada; Maloca, bocada, fubanga; Favela, garagem, biboca*”. Em seguida, são mencionadas três distintas personalidades brasileiras: “*Zé do Caixão, Zumbi, Lampião*”, ligando aos versos em inglês: “*Hello uptown, Hello downtown, Hello midtown, Hello trinitytown*”, finalizando com o refrão “*Ratamahatta*”.

Idelber Avelar, em seu livro “*Figuras da violência*” (2011), onde debate os vínculos entre uma interseção jurídica, política, literária e retórica da violência, dedica o terceiro capítulo – Sepultura e a codificação do nacional no heavy metal brasileiro – a uma análise de “*Ratamahatta* como alegoria nacional” (2011, p.124). Em seu primeiro parágrafo, Avelar anuncia que a faixa tem a participação de Carlinhos Brown e cantos Xavante:

Trata-se de uma canção que apresenta não só a costumeira sessão rítmica e guitarras distorcidas do metal, mas também vocais xavantes (sic.), gravados numa visita da banda à reserva, e a percussão de Carlinhos Brown nos surdos, latas, djembês, tanques d’água e chocalhos. A canção abre com vocais xavantes (sic.) sobre percussão em tempo 2/4, acompanhada pelo som metálico do chocalho. Em notas graves, o canto reitera as vogais /ô/ /ê/, e é conhecido pelos Xavantes (sic.) como um instrumento de cura. (Avelar, 2011, p. 124).

²⁴ Sobre a história da família Gracie, ver em: <<https://www.ufc.com.br/news/o-historico-da-familia-gracie-no-ufc>> acessado em: 14/05/2019.

Nesta revisão a musicalidade afrodiáspórica encontra-se com a musicalidade dos povos originários. Todavia, essa análise da introdução não se justifica por dois motivos. Primeiro, porque não está creditada a essa faixa nenhuma participação Xavante. Segundo, porque na própria biografia de Max Cavaleira, ele descreve da seguinte forma esse ponto exato da introdução de “*Ratamahatta*”:

Uma coisa muito legal aconteceu no início de “*Ratamahatta*”, quando eu estava cantando “*Ahhh...*”. Foi como se Carlinhos e eu tivéssemos entrado num transe. Estávamos juntos na cabine de gravação e começamos a entoar um canto indígena, criando tudo na hora. Ficou muito maneiro. Surgiu do nada, sem motivo algum; estávamos apenas verificando os níveis dos fones de ouvido. Ross foi bem esperto, pois gravou tudo. Disse: “Max, ouça só isso: temos que usar isso!” De maneira simples, estava pronta a nossa introdução. (McIver, 2013, p. 134).

Na audição dessa referida introdução percebe-se que os timbres de voz remetem ao registro de Carlinhos e Max e estão muito longe de qualquer registro Xavante, como mencionado por Avelar em sua análise. O autor sustenta até o fim uma participação Xavante, embora, o próprio Max diz ter entoado/criado com Brown um “canto indígena”. De fato, as análises apontam para uma interação projetada entre a música “indígena”, afro-brasileira e o *heavy metal*. Pode-se deduzir que nesse ponto o autor codifica uma ideia da colaboração de três raças nessa peça musical para formar o que seria a “raiz” da cultura brasileira.

As palavras “*biboca*” e “*maloca*”, conforme Avelar (2011, p. 126), provavelmente oriundas do Tupi, contrastam semanticamente com “*favela*”, “*bocada*” e “*garagem*” que remetem a paisagens urbanas. À exceção de “*fubanga*”, uma palavra adjetiva que designa um julgamento de valor sobre uma pessoa ou coisa a que se refere, geralmente é atribuído como um insulto. Segundo Avelar (2011, p. 127), os personagens “*Zé do caixão*, *Zumbi*, *Lampião*” que compõem o refrão representam uma galeria de anti-heróis. *Zumbi*, um símbolo da luta afrodiáspórica por liberdade. *Lampião* responsável por colocar o cangaço nordestino na genealogia da luta negra brasileira e *Zé do Caixão* diretor de filmes de terror nos anos 1950 e 1970, ridicularizado naquele período e hoje se tornando objeto de culto mundial por admiradores de sua arte. Entretanto, Avelar aponta que:

São três figuras associadas ao questionamento das versões racistas, oligárquicas, colonizadoras da história brasileira. A “*brasilidade*”, dessa que é a primeira canção cantada em português pelo Sepultura, é reforçada com a rima em /ão/, marca fonológica por excelência da língua portuguesa.” (2011, p.127).

Porém, conforme Korolenko:

A primeira parte parece falar da luta da juventude brasileira durante uma época de grande opressão e dificuldades econômicas. A segunda, com sua menção a heróis do povo como Zé do caixão, Zumbi, Lampião parece representar a liberdade, uma ruptura com a norma ou o típico”. (2016, p. 150).

Entre heróis ou anti-heróis, Barcinski & Gomes (1999, p.150) qualificam apenas como “três ícones da cultura popular brasileira”, o que de fato está intrincado em uma mitologia sobre o Brasil e suas mazelas sociais.

Não obstante, o vídeo clipe produzido com animação em massa para modelar, pelo diretor Fred Stuhr, criou uma ideia de um Brasil exótico e selvagem, completamente encoberto por florestas e povoado por criaturas mascaradas e surreais, em meio aos becos e barracos, alternando cenas de cultos religiosos na floresta que evocam um personagem monstruoso que devora os moradores desse lugar. A inclusão do mapa do Brasil em *zoom* no início do vídeo e esse roteiro caricato do país foi ideia do próprio Max Cavalera que pediu ao diretor, criador dos vídeos “*Sober*” e “*Prision Sex*” da banda norte-americana Tool, para: “fazer uma versão brasileira daquilo, na selva, com uns lances de vodú, então lhe enviamos a canção, e ele adorou. Expliquei o que queria: criaturas bebendo pinga – um monte de pessoas pobres enchem a cara com ela.” (McIver, 2013, p. 134). Examinando esses relatos pode-se deduzir a hipótese da utilização de um (pré) conceito de Brasil completamente florestal e subdesenvolvido que justificasse o apelido da banda no mercado internacional: “*Jungle boys*”.



Fig. 26 – Plano de “*Sober*” – Tool – 1993.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=hglVqACd1C8>> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 27 – Plano de “*Prision Sex*” – Tool – 1993.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=oqsHS-aoTjc>> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 28 – O boneco vodu – Plano de “*Ratamahatta*” – Sepultura – 1996.
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=NiwqRSCWw2g>> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 29 – A mulher, o Homem e o boneco vodu – Planos de “*Ratamahatta*” – Sepultura – 1996.
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=NiwqRSCWw2g>> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 30 – O homem bêbado – Plano de “*Ratamahatta*” – Sepultura – 1996.
 Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=NiwqRSCWw2g>> acessado em: 21/03/2019.



Fig. 31 – O monstro e o cortiço – Plano de “*Ratamahatta*” – Sepultura – 1996.
 Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=NiwqRSCWw2g>> acessado em: 21/03/2019.

“*Ratamahatta*” tem uma relação com a rítmica da palavra. De acordo com Korolenko, “o próprio título funciona como um instrumento de percussão nas apresentações de Brown, a palavra criada a partir da ideia de muitos ratos em Manhattan, unindo os Estados Unidos e o Brasil” (2016, p. 150). Em uma revisão, Avelar argumenta que:

“*Ratamahatta*”, um sugestivo conjunto repleto de associações (“rata” e “mahatta”, que acaba remetendo a Mahatma Gandhi, líder indiano que também nomeia uma famosa praça do Rio de Janeiro conhecida por ser um dos primeiros pontos de encontro dos punks). Além disso, Cavalera e Brown brincam com a palavra para fazê-la sugerir tanto o imperativo verbal quanto o substantivo “mata”. (Avelar, 2011, p. 128).

Deixando de lado as especulações semânticas, que parecem muito abertas, a construção verbal mostra um jogo percussivo claro.

Conforme a crítica jornalística especializada da época, “*Breed Apart*”, a quinta faixa do disco segue um parâmetro experimental, comparando-se aos paradigmas das composições da banda até então. A sessão rítmica de bateria e das guitarras se destacam pela utilização de figuras sincopadas, comum na música brasileira, com o andamento em torno dos 104 bpm. A bateria acentua uma sequência de toques alternados na caixa que remete a um “samba de roda”. O vocal sussurra os versos da letra, algo inédito na forma de Max cantar, além de um solo de berimbau ao invés de tradicionais solos de guitarra na parte “especial” da música. O contraste da letra, que traz no título, em tradução livre, “*Separando as etnias*”, propõe uma discussão sobre segregação no terceiro verso²⁵:

*“Straight old thoughts
To force you down
Raping race
Breed apart”*

Mas repousa em um refrão²⁶ categórico: “*Abra sua mente e trilhe o seu próprio caminho*”.

Ainda assim, ao falar em etnias apartadas e trazer na forma, explicitamente no lugar do tradicional solo de guitarra, uma mudança “timbrística” com o solo de berimbau, cria-se uma referência da distância territorial entre as origens desses dois elementos, a “cultura metal” e a cultura afro-brasileira. Pode-se inferir que essa apropriação do berimbau, assim como a capoeira nos vídeos, pode representar muito mais que uma mudança nos paradigmas da banda, mas também uma estratégia que utilizaram para se aproximar de uma ideia de Brasil, porém, sob uma ótica estrangeira, ou seja, como um país folclorizado visto de fora para dentro.

Somente aqui nesta décima faixa, “*Born Stubborn*”, que a temática indígena aparece no disco, até então “todo” relacionado às raízes africanas do povo brasileiro. No final da faixa, em *fade in*, no momento 3’26”, o canto Xavante chamado

²⁵ Tradução Livre: “Pensamentos antiquados/ Para te forçar para baixo/ Estuprando as raças/ Separando as etnias”.

²⁶ Tradução Livre de: “Open up your mind and go your own way”.

“*Wanãridöbê*” (Canto dos padrinhos) aparece sobreposto pelas microfônias e distorções das guitarras. Em 3’32” ouve-se uma nota forte do surdo e da caixa da bateria, tocados simultaneamente. Logo em seguida, uma frase de baixo e bateria tocada como se fosse algo aleatório, em 3’47”, uma caixa e surdo atacando separadamente em duas notas por tempo em 3’53”, mantendo somente o canto Xavante em solo durante os sete últimos segundos da música. Essa participação está registrada nos créditos internos do encarte, na parte que trata da letra e está disponível da seguinte forma:

“*Lyrics: Max Cavalaria; Music: Sepultura; Additional percussion: Igor Cavalaria; Outro: Xavantes Tribe, from the song “Wana Ridobe” [Sic].*”

Estranhamente, em entrevista com Cipassé Xavante, segundo suas memórias, esse canto era somente para a gravação de uma cena de vídeo em que a banda aparecia com pintura corporal dançando em círculos no pátio da aldeia e para o disco somente “*Datsi Wawere*” que se transformou na faixa “*Itsári*” seria utilizada. Apesar disso, esse canto acabou sendo aproveitado como uma participação nesta faixa. Pode-se observar que entre as biografias da banda, somente Korolenko cita essa passagem, entretanto da seguinte forma: “A participação de Xavantes (Sic) aqui é apenas um aperitivo do que está por vir” (Korolenko, 2016, p. 153). O fato é que essa participação mal é lembrada, pois os próprios Xavantes citam apenas “*Itsári*” como participação no disco *Roots* (1996) e a utilização de um pequeno trecho de um canto ancestral retira da banda a responsabilidade de atribuir os direitos de autoria da canção Xavante, tratando apenas como direito conexo peculiar aquela faixa creditada ao Sepultura.

Em seguida a “*Born Stubborn*” vêm as faixas já citadas “*Jasco*”, lembrando se tratar de uma execução de violão em estilo “clássico” no sentido de música de concerto e “*Itsári*”, a faixa com participação Xavante/Sepultura na aldeia Pimentel Barbosa. “*Jasco*”, com sua aspiração de matriz europeia, fica assim entre duas intervenções xavante: o fim de “*Born Stubborn*” e “*Itsári*”. Em ambos os casos a presença Xavante está sempre intermediada, nunca é direta.

Passado esse ponto “alto” intercultural do disco, três faixas fecham o álbum *Roots*. São elas: “*Ambush*”, “*Endangered Species*” e “*Dictatorshit*”, isso sem contar a faixa não creditada “*Cânion Jam*”.

De acordo com Korolenko (2016, p. 156), “*Emboscada*” ou “*Ambush*” trata do assassinato do ativista (líder seringueiro) Chico Mendes, baseada na história do livro *Fronteiras de sangue*, de Javier Moro. Ainda que a letra gire em torno de Amazônia, das injustiças relacionadas às explorações desregradas e apropriações por madeireiras, mineradoras e fazendeiros, as referências sonoras voltam a um horizonte afrodescendente. A peça se divide em duas partes, havendo uma intervenção executada por Carlinhos Brown entre elas. Nesse interlúdio, ouvimos assim um solo de percussão influenciado pelo samba e polirritmias inerentes. A peça termina com uma sequência rítmica que sugere tiros que silenciam as perguntas de: *Por quê? Por quê?* do vocalista Max.

Com seu andamento em 80 bpm, “*Endangered Species*”, uma canção “arrastada” para os padrões da banda chega aos 5’19” e também possui um interlúdio tocado por Carlinhos Brown aos 3’15” com a banda retornando aos 3’40”. Nesse lugar, Brown usa alguns gritos gravados em reverso, com vozes ao fundo, somados ao som de djembês. Conforme Barcinski & Gomes (1999, p. 150) a letra da música trata da destruição da Amazônia, um tema que não mudou de estágio de urgência nos tempos de hoje.

Para finalizar o álbum *Roots*, “*Dictatorshit*”, é uma música que traz um discurso sobre o golpe militar de 1964 e a ditadura decorrente desse período da história brasileira. A música é a única do disco que resgata o andamento acelerado e a sonoridade de álbuns da fase *thrash metal* do Sepultura. Para tal, a música dura exatos 01’27”. Em meio à letra em inglês, no momento 0’45” Max canta em bom português a seguinte frase: “Tortura nunca mais!” A letra composta por Max Cavalera sugere uma opinião política mais ativa, o que alguns anos mais tarde a banda passa a contradizer²⁷. Contudo, a letra da música diz²⁸:

1964

Coup d'état

Military force

1964

Golpe de Estado

Força Militar

²⁷ Depois da Saída de Max e Igor, Andreas passa a responder pela banda. Em várias entrevistas disponíveis na internet ou pela sua conta no Twitter, Andreas sustenta na prática opiniões contrárias ao discurso construído na fase com Max, como em Chaos A.D. (1993) na faixa Refuse/Resist. Ver em: <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/andreas-kisser-guitarrista-do-sepultura-critica-protesto-na-casa-de-carmen-lucia-e-e-zoado-por-seguidores/>> acessado em: 14/05/2019.

²⁸ Tradução Livre.

Hundreds dead

Centenas de Mortos

Why did they disappear?

Por que eles desaparecem?

Dictatorshit

Ditadores de Merda

Tortura nunca mais!

Tortura nunca mais!

1995

1995

We're still alive

Nós ainda estamos vivos

We still hear the cry

Nós ainda ouvimos o choro

From the ones that survived

Daqueles que sobreviveram

Why did they disappear?

Por que eles desaparecem?

Dictatorshit

Ditadores de Merda

Nesta direção, o álbum é finalizado com a jam no cânion de Carlinhos Brown. Podemos perceber que a sonoridade mais recorrente no álbum, além do metal, é a afro-brasileira das mãos do percussionista baiano. A participação indígena completa um ciclo que foi explorado em função do encontro entre a banda e as lideranças Xavante somado ao projeto gráfico do álbum (arte de capa).

O conteúdo em si funciona como um pequeno recorte da cultura brasileira e não necessariamente um encontro com “a” raiz brasileira como os integrantes do Sepultura relataram. Enquanto a figura indígena tem um apelo maior perante a comunidade internacional devido às suas demandas, a musicalidade afrodiáspórica é mais utilizada como “mercadoria cultural” por ter uma aceitação maior na indústria fonográfica e estar incorporada ao *mainstream* desse modelo corporativo.

CAPÍTULO 4 – O NACIONAL – (ISMO): uma afirmação pelo olhar do outro

Nos idos de 1996 a banda Sepultura estreia o álbum *Roots*, se aproximando de um universo “brasileiro”. Observa-se então um conjunto de estratégias mercadológicas operando a partir de símbolos identitários. Esse discurso se materializa de forma mais direta nas letras das faixas *Ambush*, tratando do assassinato do líder seringueiro Chico Mendes; *Endangered Species*, sobre o desmatamento na floresta amazônica; e *Dictatorshit*, relacionado ao período de ditadura militar perpetrado pelo golpe de 1964 (Barcinski & Gomes, 1999, p. 150). Nessa senda, nota-se também a participação do percussionista Carlinhos Brown somado à faixa com a letra em português, *Ratamahatta*; as apropriações de instrumentos incomuns no subgênero metal e característicos da cultura afro-brasileira, como berimbau nos solos em *Breed Apart* e *Attitude*; além da estética audiovisual trazendo a participação do grupo de percussão Timbalada e de personagens da cultura afro-brasileira no vídeo clipe de *Roots Bloody Roots*. Constata-se, ainda, a iconografia do álbum estampando na capa um indígena “estilizado” e, enfim, as faixas *Born Stubborn* e *Itsári* com a participação efetiva de membros da aldeia Xavante de Pimentel Barbosa – MT. Este quadro apresenta um verdadeiro mosaico de representações que dialogavam com o mercado externo naquele momento.

Entretanto, conforme Avelar (2004), a carreira do Sepultura era sinalizada pelo distanciamento da chamada música brasileira e por uma busca pela inserção nesse nicho internacional do metal. Para tanto, a banda se inspirou na linguagem e estética de bandas europeias e estadunidenses, atitude comum de várias bandas da época inicial do metal no país. Contudo, o Sepultura ainda carregava um estereótipo “exótico” ao olhar estrangeiro. De acordo com Harris (2000, p. 20), assim que a banda se instalou no Arizona, Estados Unidos, em 1991, a imprensa do metal rapidamente parou de mencionar a “brasilidade” do Sepultura e tratou como qualquer outra banda proeminente de metal. Também segundo Harris (2000, p. 20), “o sucesso do Sepultura foi um fator chave para o metal extremo no mundo, abrindo possibilidades para bandas de cenas *marginalizadas*²⁹ de qualquer lugar”. Mas quando esse objetivo foi alcançado, a banda se viu em outra situação, a de se manter em um mercado em plena mutação. Ainda, como indicado por Harris:

²⁹ Tradução livre. Grifo meu por entender o sentido de marginal em um contexto mercadológico. A discussão sobre local e global envolve essa afirmativa, detalhada anteriormente (cf. capítulo 1).

tornou-se mais comum produzir música que atendesse ao lugar, sua origem cultural e nacionalidade. Um fator importante nisso foi o surgimento do Black Metal por volta de 1992, em que bandas escandinavas construíram poderosos mitos de nacionalidade a partir de ideias de ancestrais pagãos, vikings e anticristãos. Algumas dessas bandas incorporaram instrumentos e estilos “folclóricos” em suas músicas e usaram a música clássica ocidental para construir um som mais “autêntico”. Isto levou ao cruzamento de um discurso muitas vezes, abertamente, racista (Moynihan e Søderlind 1998). Esta construção musical a partir do lugar não se limitou à Escandinávia, nem ao Black Metal. Bandas de Metal Extremo de diversos locais fizeram música baseada em instrumentação local e representaram esses lugares de várias maneiras, incluindo o “Oriental Metal” da banda de Israel Orphaned Land e o “Salsa Metal” da banda venezuelana Laberinto (2000, p. 20).³⁰

De certa forma, a banda Sepultura contribuiu para esse movimento, aplicando de forma velada “sotaques” de brasilidade no período de mudança física e territorial da banda e que resultou no conjunto de informações impressas em *Roots*. Guardadas as devidas proporções, colocamos a seguinte pergunta: por qual razão as decisões da banda Sepultura passam por um caminho que parece comum na trajetória de outros músicos e artistas nacionais que somente no exterior se “descobrem” brasileiros?

Esse lugar de exposição trouxe algumas semelhanças com outra literatura distante do metal. Para explicar melhor, faremos uma digressão à literatura que trata do modernismo musical brasileiro protagonizado por figuras como Mário de Andrade e Villa Lobos. Introduziremos o assunto a partir de uma breve discussão, em um contexto social, sobre o mito das três raças.

4.1 – O que dizem sobre o mito, o moderno e o nacional na música brasileira

Quando Olavo Bilac, em seu poema “Música Brasileira” (2009), citou “três raças tristes”, ele se referia à “fábula das três raças” ou “fábula da miscigenação”, teoria social do início do séc. XX que veio a se tornar um verdadeiro senso comum no Brasil, o que se verifica ainda nos dias de hoje. De acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), por exemplo, o povo brasileiro seria formado como resultante de três raças, o indígena, o negro e europeu. Ortiz (2006, p. 38) lembra se tratar de um mito cosmológico, que retrata a origem do Estado brasileiro moderno, início de uma cosmogênese antecedendo a realidade. “Sabemos em Antropologia que mitos tendem a se apresentar como eternos, imutáveis, o que de uma certa forma se adequa ao tipo de sociedade em que são produzidos. Torna-se, assim, difícil apreender o momento em que são elaborados”, afirma Ortiz (2006, p. 38). Nessa direção, no Brasil pode-se

³⁰ Tradução livre.

datar o momento em que o mito emerge. Justamente, quando a sociedade sofre transformações econômicas e organizacionais, do escravismo para um capitalismo com mão-de-obra assalariada e da monarquia para a república, passando pelo incentivo de imigração europeia para resolver problemas de mão-de-obra. Para Ortiz (2006, p. 39) “o mito das três raças não consegue ainda se ritualizar, pois as condições materiais para a sua existência são puramente simbólicas”, verificando-se como linguagem e não como realidade.

Contrário à ruptura promovida por Sergio Buarque e Caio Prado Jr. que buscaram na academia uma compreensão da realidade nacional, Gilberto Freyre representou o auge de uma linhagem com discurso ideológico, reinterpretando problemáticas propostas por intelectuais da estirpe de Sílvio Romero e Nina Rodrigues. Assim, “Reedita a temática racial, para constituí-la, como se fazia no passado, em objeto privilegiado de estudo, em chave para compreensão do Brasil” (Ortiz, 2006, p. 41). Contudo, retira os termos raciais e aplica o culturalismo de Boas, uma teoria antropológica em voga na época. O clássico da literatura Freyriana, *Casa Grande e Senzala*, como aponta Ortiz, vai mais além:

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontra num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (2006, p. 41).

Entretanto, na busca por uma identidade nacional mestiça criaram-se ainda mais dificuldades para discernimento entre fronteiras de cor, perdendo sua especificidade. O mito das três raças, de acordo com Ortiz (2006, p. 43), “ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam.” Nessa direção, o samba por exemplo, como um símbolo nacional, tem a sua origem negra retirada. Dessa maneira, esse processo da invenção de brasilidade é problemático na ressignificação cultural, pois muitas das manifestações culturais de cor acabam marcadas por esse emblema de brasilidade. À vista disso, sempre de

acordo com Ortiz (2006, p. 44), o mito das três raças, além de encobrir conflitos raciais, possibilita a todos se reconhecerem nacionais.

Em meio a esse cenário, surge o movimento modernista brasileiro encabeçado por Mário de Andrade e marcado pela semana de arte moderna de 1922. Um movimento que buscava uma ruptura com o passado e a arte romântica, mas como discurso de “identidade nacional” e de “caráter nacional”, marcado por incorporar fatores como “meio” e “raça” para justificar suas premissas folcloristas.

Em seu livro *Mandarins Milagrosos*, Elizabeth Travassos propõe um estudo da obra de Mário de Andrade e Béla Bartók através de um trabalho antropológico de comparação. Ali, a autora define:

Modernismo é um período delimitado de maneira frouxa entre meados do século passado e o fim da Segunda Guerra Mundial. Alguns autores observam que a palavra agrupou, *a posteriori*, correntes artísticas distintas que tinham em comum o repúdio às tradições acadêmicas. A tradição terminológica anglo-americana, que toma modernismo e vanguardas como sinônimos, foi criticada por Peter Bürger. Sua teoria da vanguarda exige reservar o último termo para os movimentos como dadá, surrealismo, futurismo, que questionaram a própria arte como domínio autônomo, separado da vida. Desse ponto de vista, a terminologia corrente no Brasil não favorece as distinções necessárias, já que o que aqui tem sido chamado modernismo dialogava com as propostas das vanguardas europeias. (Travassos, 1997, p. 16).

Nesse tocante, como personagem emblemático desse movimento,

Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945) está entre os melhores representantes do paradoxo, para os brasileiros. Consagrado como poeta e participante ativo de um movimento artístico renovador, ele foi também um estudioso de música popular que lamentava a inexistência de “tradição brasileira”. A combinação de militância em prol das artes modernas e da consolidação de tradições afeta a avaliação de seu legado. (Travassos, 1997, p. 8).

Assim, ainda segundo Travassos, “Mário de Andrade debruçou-se sobre um embrião, um povo que não tivera tempo de se constituir, mas já sofria o cerco do internacionalismo e da urbanização” (1997, p. 17). A cultura “popular” era entendida como o “folclore”, uma cultura rural prestes a desaparecer. O desenvolvimento das classes populares urbanas é ignorado, criando assim um fosso entre a música da “elite” e a música “folclórica”.

Conforme Wisnik (1977, p. 104), Mário centralizou todas as linhas de desenvolvimento da didática modernista e influenciou no mínimo três gerações de compositores. Nessa perspectiva, as atitudes de Mário “afirmavam que o Modernismo correspondia às exigências de uma nova linguagem (dinamizando a retórica

esclerosada da arte vigente), sensível, por sua vez, ao ambiente do século: à velocidade, à simultaneidade, à máquina” (Wisnik, 1977, p. 105).

Dessa maneira, Wisnik (1977, p. 107) mostra que o pensamento musical modernista brasileiro, presidido por Mário de Andrade, manchado por um didatismo, marcou a “escola” nacionalista, pois estava profundamente ligado ao exercício do magistério.

Em outra obra, onde trata do nacionalismo musical, Wisnik afirma que:

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. Certamente, tal escolha correspondia à descoberta, à paixão e à defesa de uma espécie de inconsciente musical rural, regional, comunitário contido nos reisados, nos cantos de trabalho, na música religiosa, nas cantorias repentines e cocos que se entremostravam nas práticas musicais das mais diversas regiões do país (revelando-se e no mesmo momento tendentes à desaparecimento). A atlântida folclórica desse “fundo musical anônimo” fundia a música ibérica, sagrada e profana, católica e carnavalesca (ligada a antigos festejos pagãos) com a música negra e indígena, promovendo a magia (animismo ritual “dionisiaco” e feitiçaria), o trabalho (ativando as potências corporais), a festa, o jogo e a improvisação. (1982, p. 133).

Wisnik (1982) em sequência nota que:

O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional. [...] A propósito, Gilberto Mendes observa que a música folclórica, tomada como repertório passivo da “música artística”, fornecedora de temas e motivações, “não atua” diretamente “sobre a linguagem musical moderna”, enquanto a música popular urbana, ao contrário, investe ativamente sobre essa linguagem, “trazendo contribuições das mais significativas para o seu desenvolvimento”. (p. 133).

Nessa perspectiva, um outro personagem transformado em símbolo nacionalista foi o representativo músico Heitor Villa-Lobos. Sua vida e obra muitas vezes é contada como lenda mitológica, inclusive segundo consta pelo próprio artista, como relatos de uma suposta viagem Brasil à fora, pesquisando músicas indígenas e populares como apontado por Wisnik:

Na década de vinte, quando se tornou conhecido em Paris, impressionando pela força algo bárbara de suas sonoridades, declarou à imprensa francesa (mentindo como Macunaíma) que suas melodias, autenticamente indígenas, tinham sido anotadas por ele em plena selva amazônica, na iminência de ser devorado por canibais que cantavam e dançavam. (2007, p. 57).

Paulo Renato Guérios em seu artigo “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro” (2003) narra essas experiências de Villa-Lobos na França de 1923 (sua primeira viagem) e como ele se tornou o compositor “nacional”, a partir das críticas que sofreu, pois foi convidado como artista “moderno” e chegando lá percebeu que teria que modificar seu pensamento para ser aceito no círculo artístico parisiense. “Aquilo que era considerado de vanguarda no Brasil não acompanhava o ritmo das mudanças na França.” (Guérios, 2003, p. 93). Nessa direção, “aos poucos com pequenas interações e contatos ele foi deixando de tentar compor de acordo com as regras estéticas de compositores franceses e se tornando esse compositor de músicas com caráter nacional” (Guérios, 2003, p. 97) chegando na verdade, ainda de acordo com Guérios, a “pesquisar cantos indígenas ouvindo no museu nacional os fonogramas gravados por Roquete Pinto em 1908 durante a expedição Rondon” (2003, p. 98).

O que houve de significativo para isso, como Guérios apontou, foi que:

Villa-Lobos começou a retratar em suas composições toda uma série de representações a respeito de sua nação. Com o tempo, desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese musical original entre o panorama musical erudito europeu contemporâneo e as músicas folclóricas e populares brasileiras. (2003, p. 98).

Assim:

A representação de Brasil que esse “sociomúsico” foi capaz de sintetizar em suas composições não é qualquer representação, mas aquela do Brasil selvagem, exótico, virgem, o Brasil da natureza, dos índios e dos ritmos primitivos. Em suma, o Brasil imaginário dos parisienses. (Guérios, 2003, p. 99).

Ademais, como indicou Guérios até aqui, Villa-Lobos foi definido a partir do olhar estrangeiro (2003, p. 99), pois, “ele reconhecia o julgamento dos parisienses como válido e legítimo” (Guérios, 2003, p.100).

Contudo, em outro momento, Wisnik traça um arco para a carreira de Villa-Lobos, entre a Semana de Arte Moderna até às vésperas da inauguração de Brasília em 1959, pontuando que esse período:

marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalçadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular. (Wisnik, 2007, p. 61).

Finalmente, na busca pela afirmação de uma música nacional, o modernismo musical buscou na antropofagia cultural uma forma de aclimação, à qual Wisnik relata que:

Se a antropofagia oswaldiana terá seu desdobramento natural, décadas mais tarde, no campo da música popular urbana, o projeto mariodeandradino defende uma aliança entre a música erudita e a música popular rural, na qual vê resguardadas as bases de uma cultura nacional autêntica, livre das influências estrangeiras e dos chamativos comerciais e industriais. Pode-se compará-lo a Béla Bartók, pela combinação de pesquisa musical e criação, mas um Bartók dividido entre a música e a literatura, que preconiza caminhos para os músicos enquanto escreve a “rapsódia” ficcional Macunaíma. Nesta, no entanto, as fontes populares são incorporadas em seus fundamentos técnicos, criando uma plurifábula meta-narrativa baseada numa intuição profunda da morfologia do conto popular, ao invés de simplesmente estilizar temas folclóricos, o que nem sempre foi compreendido pelos músicos que desenvolveram os princípios da composição nacionalista. (Wisnik, 2007, p. 67).

Sendo assim, como observamos nesses estudos, nota-se que o modernismo musical no país criou um fosso entre o erudito e o popular, onde a música urbana foi deixada de lado, pois era referida como “vulgar” ou, de forma pejorativa, como “canção das ruas” sem o devido valor estético ou artístico que a elite intelectual da época classificava. Na busca de uma atualização estética da música artística brasileira percebe-se que os problemas iriam muito além de sociopolíticos, pois o movimento modernista foi traduzido de uma esquizofrênica episteme, pois trazia em seu cerne categorias antagônicas como moderno/folclórico/nacionalista.

Se trazemos todo este desvio pelo modernismo brasileiro, aparentemente distante do nosso foco inicial, é que, apesar de não reivindicado como discurso próprio ao metal cristalizado pelo disco *Roots*, na prática este se aproxima demais daquele para que a relação não fosse observada.

A hipótese inicial é que tanto *Roots* quanto Mário de Andrade pensam o nacional em uma síntese entre o popular (raiz) e uma arte internacional (erudita, em um caso, um subgênero do rock, em outro).

Nos termos de Wisnik logo acima, vemos uma distinção entre Macunaíma, onde a herança popular é incorporada nos próprios fundamentos técnicos da obra, criando uma meta-narrativa, e outros projetos modernistas que simplesmente estilizam temas folclóricos, o que dá saliência ao “fosso” criado entre o erudito e o popular (raiz).

Ficamos tentados a ler a presença indígena no disco *Roots* sob a chave deste fosso. Supervvalorizada na capa e contracapa, a imagem indígena se torna invisível nos videoclipes criados a partir do disco. A fusão sonora entre símbolos negros e o metal,

ainda que tímida, se desenha a partir de arranjos construídos com essa finalidade específica. No caso do material sonoro indígena, ele aparece muito mais como um adendo ou uma grife, que não chega a se mesclar de fato com as composições. O mais importante parece ser essa espécie de carimbo/chancela, e não uma aproximação de fato com o horizonte musical indígena, distante. Vale lembrar, o que pode ser pitoresco, mas muito sério, assim como o Villa-Lobos parisiense se constrói uma imagem em meio a antropófagos selvagens, os membros do Sepultura foram epitomizados nos anos 1990 como os *Jungle Boys*. Ilustrando conforme Vidal:

No Brasil, o interesse sempre se voltou para a música popular e música de origem afro-brasileira. Mesmo Mário de Andrade dizia que a música indígena não tinha nada a ver com a brasileira. É a fábula da três raças, a branca, a negra e a indígena, onde o índio não aparece, enquanto o negro é ostensivamente mostrado. De um modo geral, no imaginário e de maneira difusa, o índio é concebido no aspecto visual, ornamental, relacionado com o mundo da natureza externa, com o colorido dos pássaros e com a majestade estética da floresta. O negro é música, e o outro aspecto da natureza, a corporalidade, o ritmo, a melodia, o trabalho, o lascivo. (1991, p. 185).

A referência de “identidade” nacional desenhada pelo Sepultura ao longo da carreira aponta também para uma aproximação heterogênea com o universo ameríndio. Os vídeo clipes usados como material de divulgação, sobretudo das músicas “*Roots Bloody Roots*” e “*Attitude*”, trazem apenas elementos da cultura afro-brasileira. Entretanto, em *Chaos A.D.* (1993), a banda usa o violão e tambores em uma canção instrumental inspirada na etnia Kaiowá, gravada em um castelo no País de Gales. Ora, se a aproximação com o universo ameríndio teoricamente começa nesse ponto, a produção funciona apenas como um adereço folclórico. As mudanças rítmicas, de afinações e de andamentos vistos no *Roots* também se desenharam a partir de *Chaos A. D.*, porém, ainda a representação dessa identidade precisaria de algo mais iconográfico, qual seria a imagem da identidade almejada pelo Sepultura?

Homi Bhabha interrogando identidade a partir da leitura de Frantz Fanon, nos lembra que:

A imagem é apenas e sempre um *acessório* da autoridade e da identidade; ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade. O acesso à imagem da identidade só é possível na *negação* de qualquer ideia de originalidade ou plenitude; o processo de deslocamento e diferenciação (ausência/presença, representação/repetição) torna-a uma realidade liminar. A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda.” (Bhabha, 2013, p. 94-95).

Nessa direção, a imagem representada a partir da “falta” no disco *Roots* seria aquela do indígena, quase ausente mas, estampado como figura de capa. Entretanto, o que dizer do afro-brasileiro explorado na sonoridade e nos vídeos promocionais? Seria este então a representação da mão-de-obra? No entanto, ambos aspectos seriam então uma síntese de nação imaginada? Para Hall, uma das narrativas de cultura nacional seria aquela baseada no “*mito fundacional*: uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’.” (2015, p. 33). Esse mito fundacional, no caso dos brasileiros do Sepultura, o mito das três raças.

CAPÍTULO 5 – UMA BREVE DISCUSSÃO ENTRE “APROPRIAÇÃO”, “HIBRIDAÇÃO” E SUAS RECORRÊNCIAS NO UNIVERSO METÁLICO

O lançamento do álbum *Roots* em (1996) suscitou vários questionamentos a respeito das “apropriações culturais” e dos “hibridismos na música”, assuntos em voga, sobretudo pela urgência da *World Music* a partir do final dos anos 1980. Para uma melhor compreensão desses questionamentos, primeiramente, vamos pontuar brevemente os significados dessas categorias, para depois entender como essas tendências foram expandidas naquela ocasião, não somente no disco *Roots*, mas também por outros grupos do metal/rock nacional contemporâneos ao Sepultura e em grupos que surgiram após o *Roots*.

De forma resumida, entendemos por apropriação cultural, quando um grupo, geralmente dominante, adota determinados elementos de uma outra cultura, esta última minoritária. Para elucidar o exposto, pode-se fazer referência ao posicionamento de Pinheiros (2015, p. 1), que considera que “o termo, conceitualizado pela antropologia, procura definir o ato de se utilizar ou adotar hábitos, objetos ou comportamentos específicos de uma cultura, por pessoas e/ou grupos culturais diferentes.” Todavia, vários pesquisadores se debruçaram sobre esse tema, dentre eles Roger Chartier, que na história cultural “procura perceber o termo apropriação cultural enquanto formas de resistência e táticas perante a imposição cultural dominante, principalmente no que se refere ao consumo cultural.” (Pinheiros, 2015, p. 1). Em consonância com essa postura, Anjos & Souza afirmam que:

a apropriação cultural é mais do que um hibridismo causado pelo contato entre povos e culturas. Vê-se que esta possui causas advindas de um conflito histórico entre colonizador e colonizado; em que a cultura do colonizador foi valorizada e enaltecida, enquanto a cultura do colonizado foi perseguida e suprimida, e o que não pôde ser suprimido foi e é apropriado. (2017, p. 258).

Nessa direção, ainda a partir de uma releitura de Chartier, Adriana Romeiro tece a seguinte definição:

a noção de apropriação, utilizada como instrumento de conhecimento, pode também reintroduzir uma nova ilusão: a que leva a considerar o leque das práticas culturais como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas diversas, porém equivalentes. Adotar tal perspectiva significaria esquecer que tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação). Compreender “cultura popular” significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo

objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto. (Romeiro, 2009)³¹.

Trazendo para o campo da música, observamos que o tema das “apropriações” é mais comum do que possamos imaginar, inclusive anterior ao *Roots* (1996), como descrito no artigo de Louise Meintjes (1988), sobre o disco *Graceland* (1986), onde o cantor estadunidense Paul Simon utiliza elementos culturais da África do Sul se encontrando com uma categoria que o circuito mundial da indústria fonográfica passou a chamar de *World Music*. Feld (2005) aponta que a participação de artistas da música *pop* ocidental, apoiados pelos financiamentos de companhias reeditando sucessos, como entre os Beatles e Ravi Shankar, ampliaram esse mercado da *World Music*.

Os exemplos-chave foram *Graceland*, de Paul Simon (1986) com músicos sul-africanos, e *Rei Momo*, de David Byrne (1989) com músicos latinos. Acadêmicos saudaram essas produções com exames críticos do modo como elas combinavam prazer e arrogância, e a própria cultura popular lançou um olhar irônico ocasional sobre as aventuras de Simon e Byrne, por exemplo, nos desenhos animados em que suas viagens de curadoria eram paramentadas com equipamento de safári colonial. (Feld, 2005, p. 14).

Em nome da categoria *World Music* foram promovidos a partir de então, já ao longo dos anos 1990, vários encontros entre a figura do “*Pop Star*” com uma cultura “exótica”, financiados pela indústria fonográfica. De acordo com Feld, “as narrativas celebratórias da ‘*world music*’ frequentemente focalizam a produção de músicas híbridas” (2005, p. 18). Sobre essa afirmação entende-se uma lógica da apropriação musical a partir do contato e da releitura do material sonoro colhido e transformado em mercadoria de troca. Carvalho (2010, p. 45) aponta que, quando a moda e os clichês ditados pela indústria começam a declinar, há uma procura da própria indústria por novas culturas descritas como exóticas, transformadas em um novo produto para o mercado. Para pensarmos no funcionamento da apropriação, o hibridismo ou hibridação é uma porta de entrada utilizada por artistas ligados, ou não, à indústria da música ocidental como forma “criativa” de buscar uma (re)afirmação no mercado.

³¹ Citação a partir do texto “Conceito de apropriação em Chartier”, contido no Blog “Histórias e estórias da Pesquisadora e Historiadora Adriana Romeiro”, escrito em 14/05/2009. Disponível em: <<http://adrianaromeiro.blogspot.com/2009/05/conceito-de-apropriacao-em-chartier.html>> acessado em: 21/03/2019.

O estatuto e o conceito de hibridação é definido por García Canclini (2015, p. 19) como os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Também de acordo com Canclini (2015, p. XIX), essas “estruturas discretas” foram resultados de hibridações, não sendo consideradas fontes puras. Para justificar o termo e o avanço desses processos plurais durante o século XX, ainda segundo o mesmo autor:

É possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto os casamentos mestiços, a combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira, as *collages* publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos? Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o *jazz* e a *salsa* pode ocorrer com fenômenos tão diversos quanto a *chicha*, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano Irakere; as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos. Os artistas que exacerbam esses cruzamentos e os convertem em eixos conceituais de seus trabalhos não o fazem em condições nem com objetivos semelhantes. (Canclini, 2015, p. XX).

Até aqui entendemos que hibridação é um processo, porque abrange diversas mesclas interculturais, diferente de sincretismo que na maioria das vezes relaciona-se a fusões entre religiões e mestiçagem que estão ligadas à raça.

Nessa direção, observando casos que relacionam autores da etnomusicologia com o tema das apropriações culturais, como Feld (2005), Camp (2008) e Sandroni (2007), pode-se questionar qual seria a semelhança desses com o caso do disco *Roots*?

5.1 – Alguns casos de apropriações culturais

Feld (2005) trata do caso da canção de ninar “*Rorogwela*” originária das Ilhas Salomão, ao norte da Malaita, gravada a princípio pelo Etnomusicólogo Hugo Zemp entre 1969 e 1970, lançado em 1973 em disco LP pela UNESCO, na série ‘músicas do mundo’ (*Musiques du Monde*) e (re)lançada em 1990 na versão digital em CD. Esse registro foi apropriado pelo grupo *Deep Forest*, que lançou em 1992 a faixa intitulada “Sweet Lullaby”, trazendo um híbrido da canção original com ritmos sampleados de jogos sonoros com água praticado por grupos da África Central, ritmos da *dance music* e cantos tipo *yodel* característicos da Suíça. Essa versão vendeu milhões de cópias e inspirou outras apropriações como a versão instrumental do saxofonista Jan

Garbarek, “*Pygmy Lullaby*”, uma apropriação da apropriação, pois por não encontrar a autoria no disco do *Deep Forest*, o artista deduziu se tratar de uma canção de pigmeus da África Central. Entretanto, as apropriações desse registro continuam, exemplo disso está na gravação “*Rorogwela*” do *Death Lullaby* de 1997, onde o nome foi apropriado e o canto original também em um disco chamado “*Extreme Music From Africa*”. Neste caso utilizaram uma marimba e distorções sampleadas com a canção original na parte final ao fundo. Essa versão não foi citada por Feld em seu trabalho, talvez por não ter possuído à época uma notoriedade mercadológica como a versão de *Deep Forest* e Jan Garbarek.

Aproximando-se dessas discussões, Camp (2008, p. 80) nos lembra do caso da canção “*Kuenda*”, do grupo ritual catopê do distrito de Milho Verde, pertencente ao município de Serro, em Minas Gerais, apropriada pelo produtor musical da trilha sonora de uma telenovela de alcance nacional (*Xica da Silva*), modificando todo o conceito e característica da música original. Nesse caso, o questionamento levantado era sobre quem teria o direito de tocar um cântico ritual pois, de acordo com Camp:

Além desse direito exclusivo de interpretação, não há outros direitos de uso em culturas baseadas na transmissão oral-auditiva. Tais direitos ficaram bem evidentes quando “*Kuenda*” foi surpreendentemente ouvida como tema musical de uma telenovela transmitida em todo o território nacional. A canção era cantada por mulheres acompanhadas de um tapete sonoro, e em uma versão instrumental a melodia principal era reproduzida por flautas de Pã e por uma marimba. A canção expressava musicalmente a africanidade da sociedade brasileira colonial, palco de encenação da novela. (2008, p. 80).

O curioso é que o agente dessa apropriação não foi um pesquisador “bem intencionado”, como no caso de Feld (2005) e sim o secretário para assuntos culturais da cidade vizinha de Diamantina, que registrando a canção *Kuenda* na cidade de Milho Verde, a enviou para o produtor de trilhas sonoras de telenovelas. A questão sobre a utilização de qualquer expressão cultural tradicional passa exclusivamente pela decisão das lideranças do próprio grupo envolvido, ou assim deveria ser, porém não foi o que ocorreu nesse caso.

Carlos Sandroni (2007) relata um caso de apropriação, semelhante ao caso de Feld (2005) no tocante à interferência de um pesquisador. O episódio ficou conhecido como o caso da Quixabeira.

Nos anos 1980, o músico e pesquisador Bernard von der Weid conheceu alguns agricultores do sertão da Bahia que praticavam um repertório musical muito rico, e a partir deste contato foi realizado um disco que se chamou *Da Quixabeira pro berço do rio* (Weid, 1992). Este disco foi gravado em estúdios de Salvador e do Rio de Janeiro, e contou com a

participação de músicos e de um arranjador cariocas, cuja experiência prévia era na área do choro. A divulgação deste trabalho foi bastante restrita: a tiragem e a venda do disco foram pequenas, e seus participantes não o apresentaram em shows para o grande público. No entanto, o músico Carlinhos Brown ouviu o disco e gostou. Gostou tanto que, poucos anos depois, incluiu no CD *Alfagamabetizado* uma faixa onde havia um pot-pourri de canções daqueles agricultores, faixa que recebeu o nome de “Quixabeira” (Brown, 1996). (Sandroni, 2007, p. 2).

Para além desse ocorrido, a faixa obteve rendimentos muito maiores quando, de acordo com Sandroni (2007, p. 2), o grupo de *axé music* soteropolitano Cheiro de Amor gravou a faixa em 1998 e obteve destaque de vendas e execução daquele registro a partir do carnaval daquele ano. O fato é que a autoria da faixa foi para a conta de Carlinhos Brown (o percussionista convidado pelo Sepultura para participar do disco *Roots*), e não para o grupo de agricultores. Um caso de apropriação que gerou toda uma discussão sobre direitos intelectuais de execução pública de uma música que estaria enquadrada na categoria de domínio público. Segundo Sandroni (2007, p. 1), “existe uma esfera protegida pelo direito autoral, que englobaria o erudito e o popular, e outra esfera pertencente ao chamado domínio público, e portanto não protegida pelo direito autoral, que seria a do folclore”. Percebe-se que há uma herança modernista antropofágica, nesses casos nacionais. Carvalho, observa que:

Revisar a ideologia modernista da antropofagia é questionar a legitimidade política de um artista que se aproxima das artes populares com uma intenção exclusiva de coleta de dados para estimular e dar corpo à sua inspiração estética. Muito longe desse modelo romantizado, de uma apropriação bem intencionada das tradições do outro, a prática da antropofagia cultural hoje é uma atividade calculada e pragmática, que passa necessariamente pelo estabelecimento de vínculos estratégicos, comerciais e/ou políticos com grupos de cultura popular, com a finalidade de produzir eventos, gravar CDs, filmar DVDs, publicar livros, folhetos; e às vezes, inclusive, apresentar-se em contextos de classe média com o repertório dos grupos. (2010, p.67).

Flertar com a música folclórica ou mesmo ameríndia não é novidade para artistas brasileiros. Para citar alguns nomes temos Egberto Gismonti, Marlui Miranda, Roberto Victório, Milton Nascimento, cada um com sua particularidade nesses envolvimento. Um caso curioso, ocorrido entre o cantor Milton Nascimento e o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro, narrado por Hilgert (2016), expõe o problema da tradução como uma das dificuldades em torno dessas apropriações. Basicamente, Milton Nascimento, depois de uma visita ao povo amazônico Cashinahua, resolveu dedicar a eles o seu próximo trabalho, batizando um disco de *Txaí*, pois era assim como os indígenas se referiam a ele e aos agregados ali naquele

encontro. Milton então convidou Viveiros de Castro para assinar uma nota no encarte do disco, na qual explicaria o significado “fraterno” do termo, assim como aponta Hilgert:

Viveiros de Castro teria de “explicar aos fãs de Milton o significado do título, e dizer algo sobre o sentido de solidariedade fraternal expressada pelo termo Txai e o seu significado de ‘irmão’” (CASTRO, 2004, p.16, Tradução nossa). O problema é que esse termo poderia “significar quase que tudo, exceto, precisamente, ‘irmão’” (2004, p.17). Para explicar o sentido que Txai tem para os nativos, ou melhor, o sentido que este termo não tem para eles, Viveiros de Castro estabelece uma comparação com a palavra “cunhado”. Assim, aquele a quem os índios chamam de Txai está de alguma forma a eles relacionado, mas não tem o mesmo sangue nem é, necessariamente, um amigo. Na verdade, para ser Txai, “basta ser um estranho, ou até mesmo – o que é ainda melhor – um inimigo” (2004, p.17). Por não querer abdicar desse sentido de alteridade que o termo Txai implica para os nativos, sentido que, por outro lado, não comungaria com a ideia de fraternidade que Milton Nascimento pretendia levar em seu álbum, o antropólogo refutou o convite e acabou por não escrever a nota. (Hilgert, 2016, p. 8).

Entretanto, indiferente à opinião dada por Viveiros de Castro, o artista foi adiante e lançou o disco com os seguintes dizeres: “*txai – palavra da língua dos índios kaxinawa... adotada por índios, seringueiros e ribeirinhos, no Acre, como tratamento de respeito e carinho a todos os aliados dos povos da floresta. Companheiro: uma metade de mim.*” (Txai, 1990).

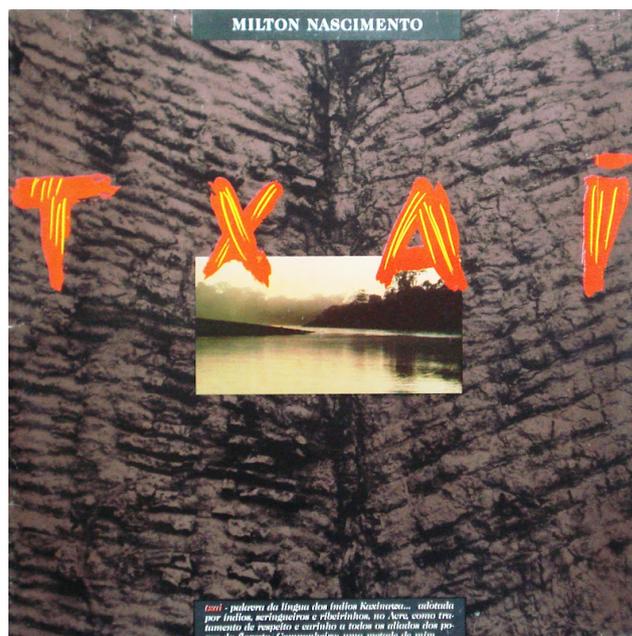


Fig. 32 – Capa do disco *Txai* – Milton Nascimento – 1990.

Um problema real na tradução a partir da apropriação do termo. Para não ficar um mal entendido, Viveiros de Castro ponderou dizendo que, de acordo com Hilgert, (2016, p. 9), Milton e sua equipe não estavam de “todo” errados, estavam apenas equivocados. Esse disco de Milton Nascimento teve a participação da produtora cultural Angela Pappiani e do técnico de som Evandro Lopes. Ambos mais tarde viriam a trabalhar com o Sepultura no álbum *Roots*.

5.2 – As fusões e os movimentos de hibridações do rock/metal BR a partir dos anos 1990

Os anos 1990 foram marcados por várias bandas que utilizaram da hibridação com o “folclore”, ou mesmo entre gêneros e estilos, uma maneira de interação com a indústria fonográfica. Nesse período, um expoente foi o movimento chamado de *Manguebeat*, originário da cidade de Recife (Pernambuco), que trouxe uma fusão entre ritmos da cultura popular como o maracatu com o rock, o hip hop, o funk/soul norte-americano e a música pop eletrônica. Esse movimento se expandiu pela cidade e chamou a atenção pela forma de apropriação criativa dos elementos “nordestinos”, tratando paralelamente de questões como desigualdade social e ecologia a partir do mangue. O movimento teve como símbolo a figura do caranguejo, fonte de subsistência das comunidades ribeirinhas que vivem da “catação” desse crustáceo. Vários grupos encabeçaram esse movimento como Fred 04 e o Mundo Livre S/A, assim como Chico Science e Nação Zumbi, este último tendo, também, o ‘caboclo de lança’ do maracatu como figura representativa em seus vídeos. Chico Science e Nação Zumbi, como apontado por Avelar,

sistematicamente transgredia fronteiras: da música de capoeira sobre um groove de funk a uma guitarra samba-rock sobre uma batida de maracatu, logo depois reduzida a um andamento de reggae pontuado por efeitos eletrônicos, sampling ou scratching, não raro superposto a guitarras distorcidas com pedais *wah-wah*, em estilo heavy metal. As letras eram radicais, surreais, ultrajantes, tecnófilas. Canibalizavam um vasto repertório e indicavam uma abordagem da globalização dos fluxos culturais que dialogava não apenas com a grande tradição das letras da música brasileira, mas também com tendências globais como o ciberpunk. (2011, p. 134-135).

Não por acaso, o guitarrista do Nação Zumbi, Lúcio Maia, foi convidado para gravar as guitarras do primeiro disco do Soulfly, banda que Max montou para seguir sua carreira musical logo após a saída do Sepultura. Max acreditava que *Roots* era o

melhor trabalho que havia produzido, por isso o primeiro disco do Soulfly (homônimo do grupo) “continha elementos de *Roots*” (McIver, 2013, p. 160). Dentre esses elementos, a quarta faixa “*Tribe*” é um bom exemplo dessa afirmativa de Max. A música tem uma introdução com berimbau e palmas em ritmo de maculelê com uma voz de registro médio anasalado, cantando os seguintes versos de autoria de Jorge Ben Jor:

Zumbi é o senhor da guerra
Zumbi é o senhor das demandas
Quando Zumbi chega
É Zumbi é quem manda!

Passada a introdução, cantando a estrofe quatro vezes, aos 1’03” entra um ritmo tocado na caixa da bateria que lembra uma levada de maracatu e em seguida este ritmo ganha um reforço sincopado de tambores graves (ao que parecem ser alfaias) até 1’19” onde começam as guitarras distorcidas, baixo e o vocal de Max. Em meio a vários momentos percussivos, com tambores e tamborins no final da música, Max cita a seguinte lista:

Apalai Apiaca Arara Botocudo
Goitaka Guarany Yamamadi Ypixuna
Maori Aboriginal Zulu Banshee
Mohican Masai Hopi Panga
Omai Asaro Xingu Buli
Guaikuru Tukano Tupinamba karo
Kaiapo...

Uma sequência de nomes de etnias indígenas que não menciona os Xavante e nem os Kaiowá que foram utilizados na época de membro do Sepultura. Nesse caso, o Soulfly faz um recorte de *Roots*, onde os sons ainda têm referências africanas, e com os indígenas apenas no discurso, longe da música. As faixas “Bumba”, “Quilombo” e a versão de Umbabarauma, de Jorge Ben Jor, mantêm as referências ao Brasil das rítmicas afrodescendentes como o maracatu, o baião, o afoxé, o samba, somados ao New Metal que Max propôs seguir com a banda.



Fig. 33 – Capa do disco homônimo do Soulfly – 1998.

Em outro momento do Soulfly, já em seu quarto álbum, *Prophecy* (2004), o vídeo clipe da faixa homônima³² foi gravado em uma reserva indígena Navajo em *Monument Valley*, Utah – Estados Unidos. Basicamente a banda se posicionou no deserto com seus instrumentos e o detalhe está nas bandeiras, a brasileira estampada em uma caixa amplificadora à direita do vídeo e a estadunidense igualmente, em outra caixa à esquerda, além da guitarra de Max plotada com a bandeira natal. Em meio à performance dos músicos, aparecem *flashes* de imagens de menos de um segundo com três indígenas dançando com arcos e flechas. Entretanto, quando Max visitou o Brasil em 2016 e foi entrevistado em um programa no estilo “Talk Show”³³ de uma rede de televisão aberta, ele mencionou, por volta dos 05’01” dessa entrevista, o seguinte sobre essa experiência:

Apresentador: “Qual o lugar mais estranho que você já tocou, nos Estados Unidos? já tocou em uns lugares estranhos lá, né?”

Max: Foram dois shows, a reserva índija [sic] indígena dos... é, que é, onde fez, a gente fez o vídeo do Prophecy também.

Apresentador: Aham...

Max: É ...

³² Vídeo clipe da faixa Prophecy ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0S15-C16LOo>> acessado em: 21/03/2019.

³³ Entrevista cedida em 06/04/16, ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nNzqHuC5PQc>> acessado em: 21/03/2019.

Apresentador: Reserva indígena, você tocou

Max: É cheio só de índio mesmo,

Apresentador: E eles curtiram?

Max: Adoram, adoram Metal, adoram Metal!

Apresentador: A cabeleira eles já têm né cara?

Max: Yeah, yeah, yeah... e foram tipo, tinha só 500 pessoas, no show, show pequeno e tudo! Foi bem legal!”

Percebe-se que o lapso de memória do artista com a etnia indígena sugere mais uma relação de conflito entre o discurso e o que há de fato entre o hibridismo e a apropriação, pois se não há um sem o outro, Max reduz a experiência respondendo como o local mais “estranho” que já tocou, sem ao menos lembrar o etnônimo das pessoas daquele lugar.

Esse movimento de hibridismos (ou hibridação) no metal teve seus reflexos no Brasil a partir dos anos 1990. De acordo com Anselmo Sobrinho, “grupos como o Angra e os Raimundos, ambos surgidos na primeira metade da década de 1990, mostrariam em seus trabalhos iniciais (*Angels Cry*, 1993 e *Raimundos*, 1994) uma sonoridade marcada pela fusão de estilos e ritmos” (2013, p. 42). O Raimundos ficou marcado pelo seu “fórrócore”, uma mistura de ritmos tocados no fórró (baião, xote) com a música punk hardcore. Já o Angra depois de usar no seu primeiro trabalho hibridismos entre o metal e a música erudita europeia, no seu segundo álbum *Holy Land* (1996) trouxe fusões entre o seu estilo power metal e ritmos como maracatu, baião e samba. Assim como do Sepultura veio o Soulfly, do Angra veio o Shaman, banda formada por membros dissidentes, que lança *Ritual* (2002), trazendo ainda alguns elementos de hibridação musical, porém se valendo mais de uma referência sugerida do que de fato pois, de elementos indígenas, por exemplo, observa-se após audição do trabalho, apenas o nome da banda e algo na iconografia.

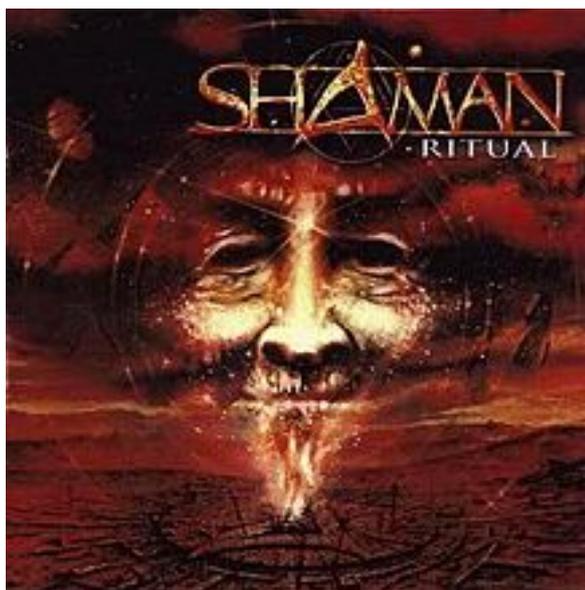


Fig. 34 – Capa do álbum *Ritual* da banda Shaman – 2002.

Entretanto, a aproximação entre o metal, a música indígena – após o álbum *Roots* – e o movimento de hibridação dos anos 1990, continua gerando outros grupos. Citaremos o caso de duas bandas, o Corubo, originário de Ji-Paraná e o Arandu Arakuaa de Brasília.

Conforme Barchi:

Corubo é o nome de uma tribo que, até meados dos anos 90, não havia feito maiores contatos com a sociedade e com representantes do governo, e encontra-se em uma região de grande quantidade de comunidades nativas isoladas, no Vale do Rio Javari, nas proximidades da fronteira entre Brasil e Peru. A banda Corubo lançou seus primeiros discos em meados dos anos 2000, com a proposta de fazer o som black metal, mas incorporando elementos das culturas indígenas presentes no território brasileiro. Em diversas canções em sua discografia, o Corubo tem composições escritas em português, em inglês, e em tupi. (2016, p. 283).

O caso da banda Corubo se diferencia da proposta do discurso corrente de bandas de metal extremo, não citando e nem utilizando como iconografia figuras anticristãs ou diabólicas. Ao contrário, “o que existe é a mensagem indígena, nativa, de defesa das culturas tribais e das matas equatoriais amazônicas”, como aponta Barchi (2016, p. 283). Do ponto de vista da instrumentação, Corubo utiliza guitarras, baixo, bateria e voz. A sonoridade da banda não utiliza referências pensadas como signos indígenas, nada que esteja explícito, o que se ouve é muita distorção nas guitarras, vocais guturais com letras inidentificáveis em uma escuta atenta e o ritmo acelerado da bateria. Porém, buscando “traduzir” o que exatamente a banda faz, Barchi sugere que:

O *folk* dá ênfase aos aspectos e ritos das culturas dos locais de onde as bandas se originam, e a defesa do folclore e da condição regional, nos discursos dessas bandas, estão intimamente ligados ao paganismo e a resistência cultural contra o assédio das perspectivas religiosas judaico-cristãs. É nessa vertente *folk* que a banda Corubo pode se encaixar. Ao tocar e cantar os rituais, os deuses, a natureza e os discursos presentes nos rituais ameríndios, a (anti)música desse conjunto rondoniano converge com a perspectiva de resistência, tanto ao acultramento dos povos amazônicos, quanto à destruição provocada pelo constante avanço do desenvolvimento econômico predatório que se estabelece na região norte do país. Em suas páginas oficiais nos sites Facebook e MySpace, a banda substitui o termo *folk* por *indigenous*, se intitulando *Indigenous Black Metal*. (2016, p. 283).

No vídeo clipe da faixa “*Jahe’Opapá*”³⁴ de 2018, a banda explora várias cenas de violência contra etnias indígenas sendo todas as imagens tratadas com filtros nas cores verde, cinza, amarela e vermelha, que se alternavam criando uma dramaticidade maior em cada cena. O vídeo finaliza com a seguinte legenda em inglês: “*The survivors continue the fight to ensure that their cultures and life’s are not exterminated too.*”³⁵

Diferentemente, a banda Arandu Arakuaa buscou outro discurso entre a cultura ameríndia e o metal, caracterizado por Barchi (2016, p. 286) como um pouco mais suave, no tocante à sonoridade, com um som claramente “menos subversivo e angustiante” que o black metal. Barchi situa também que “a banda tem todas suas letras escritas exclusivamente em tupi-guarani, assim como propõe o próprio nome da banda, e do disco de estreia, lançado em 2013, chamado *Kó Yby Oré*, ou seja, “*Essa Terra é Nossa*”, em tupi-guarani” (2016, p. 286). No site oficial da banda encontramos o seguinte trecho:

“A banda Arandu Arakuaa (que em tupi-guarani significa: “saber dos ciclos dos céus” ou “sabedoria do cosmos”), teve início em abril de 2008 quando Zândhio Huku começou a compor músicas com letras em Tupi Antigo. A musicalidade da banda mescla heavy metal à música indígena e regional brasileira, com letras nos idiomas indígenas Tupi, Xerente e Xavante, inspiradas nas lendas, ritos e lutas dos Povos Indígenas do Brasil. Desta maneira, buscando contribuir para a divulgação e valorização de suas manifestações culturais, subestimadas durante os séculos. O uso

³⁴ Vídeo clipe do Corubo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y2BIGbKACQs>> acessado em: 21/03/2019.

³⁵ Tradução do autor: “Os sobreviventes continuam a luta para garantir que suas culturas e suas vidas não sejam exterminadas também”.

da viola caipira realça ainda mais a brasilidade na sonoridade do Arandu Arakuaa. Zândhio usa uma Guitarra Viola, instrumento idealizado pelo próprio músico.”³⁶

Ainda de acordo com Barchi:

As composições do álbum tratam especificamente das histórias, lendas, mitos e da própria relação que algumas das comunidades e culturas indígenas possuíam com os outros elementos da paisagem natural, como os animais (Guyrá, Íakaré’y-pe) e a Lua (T-atáasy-pe). Ou então, cantam sobre os tupinambás e a história de Hans Staden (Tupinambá), e à evocação dos espíritos malévolos (Moxy Pe~e Supé Anhangá). (2016, 287).

Em entrevista ao site da BBC Brasil, o vocalista relata a comparação com o Sepultura e com a temática das letras da banda:

As letras da banda falam principalmente do cotidiano das aldeias indígenas, rituais de passagem e lutas por terra. A intenção é relatar tudo isso de forma mística e poética para estimular a reflexão. A banda lembra que são comparados com frequência com os também brasileiros do Sepultura. Zândhio afirma que eles gostam de Sepultura, mas que o CD *Roots*, dos irmãos metaleiros, tem referências indígenas apenas na capa do álbum e em uma de suas faixas. O estilo musical usado pelo Sepultura no álbum é majoritariamente afro-brasileiro e isso ainda causa confusão nos fãs, diz. A Arandu também faz questão de dizer que tem vontade, mas nunca tocou numa aldeia indígena por falta de dinheiro. Zândhio afirma que frequenta aldeias e tem contato direto com índios. Segundo ele, o retorno da parte deles é respeitoso e positivo. “Eles sabem que minha avó é indígena, que eu morava perto de aldeias e sempre tive um contato estreito com o dia a dia deles. Desde criança, eu recorro à medicina baseada nas ervas, no próprio conhecimento indígena e de algumas comunidades quilombolas”, relata. (Souza, 2016)³⁷.

A mistura que o guitarrista líder da banda sugere vai além do som. Em determinado momento dessa mesma entrevista, ele cita a mistura de raças e gêneros na banda:

“O forte da nossa vocalista é o gutural, uma técnica agressiva incomum para mulheres. Eu canto como um pajé, com voz mais rouca, e ainda temos um baterista negro. Além de mim, que nasci no Norte e sou descendente de índios, temos integrantes filhos de nordestinos. Tudo isso gera uma série de questionamentos por fugir do padrão do branquelo cabeludo”, conta Zândhio.”³⁸

³⁶ Disponível em: <<http://www.aranduarakuaa.tnb.art.br>> acessado em: 21/03/2019.

³⁷ Entrevista disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37593361>> acessado em: 14/05/2019.

³⁸ Ibidem.



Fig. 35 – Capa do álbum “*Wdê Nnākrdā*” da banda Arandu Arakuaa – (2015).

Se os projetos do Sepultura (*Roots*) e Soulfly sugerem uma falta de apropriação de elementos indígenas, trabalhando mais com referências afro-brasileiras, o projeto da banda Arandu Arakuaa flerta exclusivamente com alguns elementos da cultura ameríndia, entre eles as letras das músicas e a pintura corporal utilizada nas imagens em vídeos. Entretanto, ainda assim, é um projeto com moldes estéticos ocidentalizados, com instrumentos como baixo, guitarra, viola caipira, bateria e voz. A impressão que temos é de uma canibalização cultural como indicado por Carvalho (2010), a partir de uma hibridação folclorista entre o metal e a cultura ameríndia.

Respondendo a questão sobre a semelhança entre o caso de *Roots* (1996) e os casos citados por Feld (2005), Camp (2008) e Sandroni (2007), trazendo à tona discussões que foram abordadas à época, principalmente pela inserção do Sepultura para além do mercado metal, especificamente na efervescente cena da *world music*, Avelar aponta que:

Depois de sua colaboração com a tribo Xavante em *Roots*, Igor Cavalera afirmou que “não fizemos um álbum de *world music*”. Sua insistência em que “tudo está misturado e distorcido” era uma tentativa não apenas de enfatizar o caráter heavy do álbum mas, ainda mais importante, colocar sua colaboração com os Xavantes (sic) em termos que não fossem redutíveis às “descobertas” de músicas indígenas ao estilo Paul Simon ou Peter Gabriel, marcadas por um exotismo que, na prática, negava a essas músicas uma coexistência no tempo com o artista que promovia o encontro. Desde o começo enfatizando o trabalho de mixagem e distorção, o Sepultura retirou o debate do terreno da preservação, da autenticidade e da redescoberta, ou seja, da linguagem da *world music*. (2011, p. 131).

Este argumento de Avelar, apesar de sair em defesa do Sepultura sobre os questionamentos relacionados à inclusão do disco *Roots* nas prateleiras da *world music*, se torna útil aqui por constatar o episódio ocorrido na época. Observa-se que a categorização, tanto pelo mercado fonográfico, quanto pelo público, foge ao controle do artista. Nessa direção, essa breve sequência de casos particulares envolvendo apropriações e hibridações no metal e fora dele, levantou uma hipótese que o contato aberto pelo Sepultura abriu um precedente para que outros grupos no metal nacional se apropriassem de uma certa estética, uns mais próximos de canibalizações e outros de forma mais velada como nos casos das bandas Angra, Shaman, Soulfly, Corubo, Arandu Arakuaa, dentre outras. Segundo Taussing (citado por Feld 2005 p. 34), “uma vez que o mimético se manifesta, um poder terrivelmente ambíguo é estabelecido; nasce o poder de representar o mundo, embora esse mesmo poder seja um poder de falsificar e posar. Os dois poderes são inseparáveis”.

Assim, percebem-se essas apropriações como ressignificações das culturas apropriadas. A partir da lógica da ‘espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares pela indústria cultural (Carvalho, 2010), retira-se a identidade apropriada e a ressignifica como um produto “autêntico”. No caso do objeto *Roots*, as hibridizações usadas de elementos indígenas e afrodiaspóricos acabam se tornando heterogêneos. Isso não anula o seu impacto na mídia e no mercado metal, dadas as devidas proporções. Essa discussão trouxe os holofotes de questões como hibridismo e apropriações para o campo da música metal e, como observamos, esse lugar não seria estéril a essas relações problemáticas. Vieram à tona casos severos de apropriações, assim como casos velados que também não deixam de produzir uma violência simbólica dado o alcance do seu capital simbólico nos termos de Bourdieu (2017).

Roots é um produto de uma fase em que a indústria fonográfica estava em transformação. Os anos de 1990 reformularam paradigmas que mudaram as formas de consumo de música, além de fabricar novos gostos. Nessa direção, podemos citar as passagens na época entre o consumo do LP para o CD e posteriormente para a difusão de arquivos mp3. Assim a cultura, a identidade, os hibridismos, as apropriações travam uma luta constante em um movimento por que não dizer, infinito.

6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O disco *Roots* é o objeto desta pesquisa e a partir dessa premissa, buscamos aqui pensar a sua fabricação e as suas relações, assim como entender a sua influência na cena metal em um período da história musical brasileira e mundial. Para isso, dialogamos com autores que, através de suas narrativas, abriram caminhos para a nossa discussão. Em outra aba, procuramos fazer conexões com o controverso modernismo brasileiro, com as relações entre o global e o local, o fenômeno da hibridação e seus efeitos no rock/metal dos anos 1990, além da problemática das apropriações culturais. Este último foi o mote contínuo da pesquisa, que buscamos relacionar com autores da etnomusicologia como Sandroni (2007); Feld (2005); Carvalho (2004, 2010) e Camp (2008).

Foram realizadas entrevistas com, ou um breve relato das lideranças xavante sobre a participação do seu povo no álbum *Roots*. Buscamos ouvir também personagens que foram fundamentais para a realização desse encontro entre os Xavante e o Sepultura. Exposta no capítulo três, nossa viagem para a terra indígena de Pimentel Barbosa foi importante para a compreensão da relação entre o povo Xavante e a banda.

Ainda que breve, a experiência na aldeia teve a sua relevância na pesquisa justamente por responder questões iniciais como: qual foi a participação xavante no disco e suas implicações legais; porque os Xavante aceitaram essa parceria; qual foi a contrapartida dessa participação; qual era a etnia estampada na nota de mil cruzeiros utilizada na capa do disco *Roots*; qual a relação entre a banda e a aldeia hoje?

Todas essas questões foram respondidas através de relatos de personagens que ficaram “obscuros” na ficha técnica e na historiografia oficial do disco. Dentre eles, o cacique à época da gravação do disco, Paulo Supretaprã, o *videomaker* Caimi Waiassé e o atual cacique/pajé Jurandir Siridiwe Xavante. A participação de Cipassé é citada na autobiografia de Max Cavalera (McIver e Cavalera 2013). Entretanto, nos livros biográficos que tratam da história (Barcinski & Gomes, 1999) e dos trinta anos da carreira do Sepultura (Korolenko, 2016), as passagens sobre os indígenas são escritas em tom genérico e com uma distância “folclorizante”. A presença da produtora Angela Pappiani também é lembrada unicamente por Max em seu livro.

No interior do encarte do álbum *Roots*, os nomes de Carlinhos Brown, Angela e Cipassé estão presentes, nessa ordem, na parte dos agradecimentos da banda. Na ficha

técnica da faixa “*Itsári*” é mencionada somente a entidade Núcleo de Cultura Indígena. Ademais, aparece uma dedicatória avulsa antes da ficha de equipamentos que os endossam: “*O Sepultura dedica este álbum para Ayrton Senna, Seleção Brasileira de Futebol, tetra '94, José do Caixão Mojica Marins, Tribo Xavante, família Gracie e todos que fazem do Brasil parte da história mundial*”³⁹.

A ausência do técnico de som Evandro Lopes na ficha técnica do disco e em todas as biografias da banda foi uma das descobertas que as entrevistas revelaram. Na ocasião da entrevista com Angela Pappiani, ela foi enfática em dizer que não aconteceria essa gravação sem o Evandro, pois além de ser um parceiro de vários projetos anteriores envolvendo povos indígenas – Txaí (1990), Etenhiritipá (1990) – ele desenvolveu técnicas inéditas até então, como o uso de baterias de carro no lugar dos ruidosos geradores de energia para ligar os equipamentos, além de desenvolver certo *know-how* sobre o ambiente, reduzindo ruídos naturais como dos ventos. A então empresária da banda, Gloria Cavaleira, estava empenhada em manter a equipe de gravação estrangeira, segundo relatou o próprio Evandro em entrevista cedida. Mas, depois de muita negociação, segundo Angela, aceitaram e gostaram muito do trabalho dele. Em conversa com Cipassé, Supretapã e Caimi Waiassé Xavante, todos mencionaram o Evandro, lembram de histórias e contaram casos com ele. Mas, se as fontes de informações fossem apenas o encarte do disco ou os registros biográficos e entrevistas *on line* do Sepultura, o técnico de som Evandro Lopes teria aqui também seu nome “esquecido”.

Observamos durante a entrevista com as lideranças Xavante que o protagonismo mudou de lado, pois o povo Xavante possui um histórico ativista e pioneiro, como eles próprios relataram. A participação no disco *Roots* para eles foi uma forma de divulgar a causa indígena e o seu povo. Para isso, a “estratégia xavante”, como disseram, começou muito antes do Sepultura sair de Belo Horizonte. A história das oito crianças xavante enviadas para Ribeirão Preto – SP para estudar e conhecer o mundo dos não indígenas, aprendendo não somente a língua, mas também os hábitos e costumes, desenhou aqui um novo cenário. Todas essas oito crianças hoje são lideranças que fizeram dessa experiência um instrumento político para articular e reivindicar seus direitos perante as injustiças sofridas pelo seu povo. Caimi Waiassé

³⁹ Tradução Livre: “Sepultura would like to dedicate this album to Ayrton Senna, Seleção Brasileira de Futebol – Tetra '94, José do Caixão Mojica Marins, Tribo Xavante, Gracie Clan and everyone that makes Brasil a part of world history.”

relatou que eles descobriram que os artistas têm um grande alcance na mídia e que seria uma ótima forma de chamar atenção da opinião pública para a causa indígena. Em outras palavras, observamos que se a participação dos Xavante em *Roots*, para o Sepultura, foi uma estratégia comercial, já para as lideranças indígenas, foi uma dentre tantas outras “estratégias xavante” usadas como operação política.

No quarto capítulo levantamos uma discussão sobre a relação entre o disco *Roots* e o modernismo brasileiro. Observamos alguns traços coincidentes entre essa fase marcante e controversa da arte e da música brasileira e alguns discursos utilizados no disco em questão. Uma vez residindo fora do país, o Sepultura começou a buscar uma identificação nacionalista para se diferenciar dos grupos locais (Harris, 2000 e Avelar 2011). Um caminho de afirmação similar ao percorrido por artistas como Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade, representantes do movimento modernista musical brasileiro. As pesquisas de Travassos (1997), Wisnik (1977 e 1982) e Guérios (2003) sobre esses artistas serviram como balizas para nossa argumentação mostrando como Villa-Lobos se tornou um compositor “brasileiro” em Paris e Mário de Andrade buscou no folclore as bases para cunhar uma música nacionalista “mascarada” de “moderna”. Em outro ponto, tratamos do mito nacionalista das três raças a partir da hipótese de que no disco *Roots* essa representação mitológica de brasilidade estaria presente. Em relação a isso, Wisnik assegura que:

Se o Brasil é visto através de sua história como uma lenta fusão de povos diversos, rumando para a afirmação da nacionalidade, o percurso que leva do passado ao presente é um percurso de neutralização dos conflitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda a diversidade, fazendo do Brasil do centenário da independência um país sem tensões. (1977, p. 22).

Essas tensões neutralizadas, camufladas, evitadas e omitidas desembocam em terrenos literários pós-românticos, com disposições nacionalistas, como também apontado por Wisnik:

Assim, a melancolia configurava-se como o traço marcante de uma sensibilidade brasileira, que adviria historicamente da fusão de três “raças” exiladas, o português, o índio e o negro, despojados, cada um à sua maneira, de sua terra natal. O soneto de Bilac assume essa ideia: a música brasileira, caldeando raças, gera-se como “flor amorosa de três raças tristes”. Aproximam-se, deste modo, em manifestações poéticas, românticas e parnasianas, elementos de ordem sentimental e de ordem racial para justificar um conceito de nacionalidade. (1977, p. 24).

Nessa direção, discutimos a ideia mitológica através de Ortiz (2006) que faz críticas a esse pensamento, buscando associá-la ao nosso objeto de estudo, o disco *Roots*. Na busca por uma identidade nacional o Sepultura aponta para uma ideia de apropriações “veladas”, para não dizer de fato entre elementos ameríndios e afro-brasileiros, que poderiam reforçar essa ideia de um mito cosmológico do povo brasileiro no disco. Remetemos então ao caso narrado por Vidal (1996), em que:

o muito popular cantor Milton Nascimento viajou pelo Acre onde acrescentava ao seu repertório músicas regionais e indígenas, aderindo também à luta dos Povos da Floresta. O seu show, TXAI, está viajando pelo mundo inteiro, levando para além das fronteiras a mensagem indígena. E, novamente, o índio estará ausente. A sua musicalidade será ouvida pelo mundo por intermédio de um cantor negro, uma das grandes figuras da música popular brasileira contemporânea, síntese do que se poderia chamar a identidade brasileira desejada, na sua dimensão mais específica e universal. (1991, p. 185).

No caso de *Roots*, o elemento indígena sugere um tipo de chancela expressada por elementos como a arte de capa do álbum e a participação xavante em uma faixa e adicional no final de outra. Em vídeo clipes oficiais, os elementos afro-brasileiros sobressaem, como a participação do grupo de percussão Timbalada e nas inúmeras inserções percussivas de Carlinhos Brown ao longo do álbum. Os irmãos Max e Igor Cavalera eram filhos de pai italiano (McIver, 2013 p. 21) e Andreas Rudolf Kisser descendente de alemães (Barcinski & Gomes, 1999, p. 49). Isso poderia sugerir que o mito das três raças estaria presente no disco para indicar uma identificação nacional. Porém, observou-se na verdade que houve uma manipulação de imagens e sons, entre ameríndios e afro-brasileiros, sempre mantendo os elementos da música metal, timbres, ritmos e dissonâncias em primeiro plano. A presença indígena permanece em segundo plano, apagada, sem posição estrutural alguma, além de uma projeção ideal e genérica.

Discutimos então sobre apropriações culturais para melhor entender como funcionam essas dinâmicas. No quinto capítulo, observamos que o percussionista chamado para participar do álbum *Roots*, Carlinhos Brown, havia se envolvido naquele ano (1996) em um caso de apropriação cultural conhecido como “o caso Quixabeira” (Sandroni, 2007).

Buscamos também, através de trabalhos como de Carvalho (2004 e 2010), entender como funcionam as práticas de canibalizações e espetacularizações de culturas populares a partir de uma herança antropofágica da fase modernista brasileira:

O famoso lema antropofágico “Só me interessa o que não é meu” afirmou uma espécie de direito incontestado dos artistas e intelectuais de elite a retirarem todos e quaisquer elementos das nações indígenas, das tradições afro-brasileiras e do chamado folclore em geral e incluí-los, tal como os encontraram, ou transformando-os em suas obras e suas apresentações públicas. Tudo em nome de uma unidade nacional que foi decretada por essa mesma elite, sem nenhuma consulta ou combinação com as classes populares. (Carvalho, 2010, p. 65).

Os anos de 1990 foram marcados pelos hibridismos na cena pop/rock nacional. O movimento Manguebeat foi um representante dessa fase que irradiou para outras cenas. O rock/metal nacional sofreu essa influência de “dentro para fora” como observamos em alguns grupos – Raimundos, Gangrena Gasosa, Arandu Arakuaa, Corubo, Shaman –, ou de “fora para dentro”, como no caso do Sepultura com *Roots* e da banda de Max, Soulfly.

Para esclarecermos esse “dentro” e “fora” buscamos analisar, a partir de uma breve discussão, as categorias dicotômicas local/global, “lugar” e “não-lugar” e cenas musicais (Cambria, 2017) no primeiro capítulo dessa dissertação. Nesse ponto examinamos nas teorias sociais e antropológicas as bases para entender esses processos (Giddens, 1991; Hall, 2015; Appadurai, 1996; Ortiz, 1998 e Canclini, 2015), buscando tecer uma crítica a partir de autores como Deleuze (em seu abecedário), Lévi-Strauss (1973) e Locke (2015) sobre o porquê de muitos pesquisadores e especialistas se referirem ao metal anglo-saxão como universal e ao de lugares como Angola, Brasil, Tailândia, Chile, enquanto nacionais. Lembrando assim uma frase de José Ramos Tinhorão: “o que se chama de universal é o regional de alguém imposto para todo mundo” (2017, p. 32).

O terceiro capítulo foi dedicado ao que chamamos de “emblemas tribais” e para entender o caminho percorrido pelo Sepultura até o *Roots* o dividimos em três partes. Na primeira parte narramos o caminho da banda desde sua formação em Belo Horizonte, em 1984, até sua transferência para os Estados Unidos em 1991 e a saída de Max em 1997. Destacamos dessa parte, a fala de Max citando que a música Xavante já existia há quinhentos anos antes da bossa nova e do samba, esse posicionamento deixa claro que, para o Sepultura, os Xavante são associados a um passado distante, enquanto que, para os Xavante, a experiência com a banda é tratada como uma estratégia contemporânea midiática. Observa-se que existe uma larga distância no que tange à diferença relativa ao encontro entre os indígenas e a banda, sendo, na verdade, pontos heterogêneos entre as partes. Na segunda parte

apresentamos as entrevistas com membros da aldeia xavante envolvida no disco e com pessoas que possibilitaram esse encontro. Ressaltamos aqui, a sensibilidade do povo Xavante que viram e valorizaram a “marginalização” do Sepultura, quando relacionado aos estereótipos do *heavy metal* no que dista, ao tipo de som e ao visual de cabelos compridos, coloridos e tatuagens. Em outro momento pontual, sublinhamos a fala de Cipassé Xavante: “*Eles queriam a dança de cura, então nós curamos!*” Se referindo ao fato que as relações internas da banda estariam adoecidas. Para Cipassé, a cura materializou-se na ruptura entre Max e o Sepultura. Na terceira parte analisamos o material sonoro e videográfico de *Roots*. Notamos então uma mudança nos paradigmas da banda. Segundo Harris (2000, p. 24), o Sepultura fez uma conexão entre o metal extremo e o *nu metal*, devido ao seu histórico e às participações no disco de músicos de bandas como Korn, Faith No More e House of Pain. O uso de afinação mais grave, mudança no padrão de andamentos das composições que, comparados com trabalhos anteriores, estão muito mais lentos, ligariam a obra também ao novo subgênero metal. Observamos que a hibridização era uma tônica naquela fase e vários grupos estadunidenses que seguiram essa tendência foram rotulados pela indústria como *nu metal*. Além disso, o Sepultura passou a circular por estantes da categoria *world music* (Avelar, 2011, p. 131; Harris, 2000, p. 24).

Um breve levantamento bibliográfico sobre a literatura metal foi desenvolvido no segundo capítulo, onde constatou-se uma miríade de escritos acadêmicos, além de material jornalístico como livros biográficos, revistas, documentários, blogs e sites especializados sobre o subgênero metal. Dentre as teses, dissertações e artigos encontrados, a maioria eram assistidos por áreas do saber como Ciências Sociais, Ciências da Informação, Antropologia, História, Educação e Estudos Culturais. No campo das musicologias, alguns trabalhos vinham da etnomusicologia. Poder-se-iam dizer duas coisas sobre esse fato: primeiro que estudar música(s) é também experimentar a transdisciplinaridade e segundo que no Brasil as musicologias, enquanto ciência, poderiam estar mais sensíveis às manifestações populares urbanas.

Finalmente, entende-se que este trabalho não esgota essa discussão sobre o objeto *Roots*. Espera-se também que os argumentos expostos possam ser utilizados para futuras reflexões e que também este trabalho possa servir de material de consulta para pessoas que queiram debater sobre a história do Sepultura, o *Roots* e a cena

metal. Logo, depois de percorrer todo esse caminho, pode-se indagar o seguinte: quantas pequenas curiosidades não levaram a grandes descobertas? Particularmente, enquanto eu estiver “andando por essas ruas sujas”⁴⁰, continuar-me-ei curioso.

⁴⁰ Verso da música “*Inner Self*” do quarto álbum do Sepultura, *Beneath The Remains* (1989) – “*Walking these dirty streets*”.

7 – DISCOGRAFIA

AGAINST: Sepultura. Roadrunner, Califórnia; Ilha de Sado; São Paulo: 1998. Compact Disc.

A-LEX: Sepultura. SPV Records, São Paulo: 2009. Compact Disc.

ARCHANGEL: Soulfly. Nuclear Blast, Califórnia: 2015. Compact Disc.

ARISE: Sepultura. Roadrunner, Flórida: 1991. Compact Disc.

BENEATH THE REMAINS: Sepultura. Roadrunner, Rio de Janeiro: 1989. Compact Disc.

BESTIAL DEVASTATION: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1985. EP-Split.

BLUNT FORCE TRAUMA: Cavalera Conspiracy. Califórnia: Roadrunner, 2011. Compact Disc.

CHAOS A.D.: Sepultura. Roadrunner, Londres: 1993. Compact Disc.

CONQUER: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 2008. Compact Disc.

DARK AGES: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 2005. Compact Disc.

DANTE XXI: Sepultura. SPV Records, São Paulo: 2006. Compact Disc.

ETENHIRITIPÁ: cantos da tradição Xavante. Intérprete: Índios Xavante. Núcleo de Cultura Indígena. Ed. Três Pontas/EMI. 1994 – Compact Disc.

ENSLAVED: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 2012. Compact Disc.

INFLIKTED: Cavalera Conspiracy. Califórnia: Roadrunner, 2008. Compact Disc.

KAIROS: Sepultura. Nuclear Blast, Califórnia; São Paulo: 2011. Compact Disc.

MACHINE MESSIAH: Sepultura. Nuclear Blast, Örebro : 2017. Compact Disc.

MORBID VISIONS: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1986. Compact Disc.

NATION: Sepultura. Roadrunner; Sum Records, Helsinki; Nova York; Rio de Janeiro; São Paulo: 2001. Compact Disc.

OMEN: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 2010. Compact Disc.

PANDEMONIUM: Cavalera Conspiracy. Califórnia: Napalm Records, 2014. Compact Disc.

PRIMITIVE: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 2000. Compact Disc.

PROPHECY: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 2004. Compact Disc.

PSYCHOSIS: Cavalera Conspiracy. Califórnia: Napalm Records, 2017. Compact Disc.

SABBATH BLOOD SABBATH: Black Sabbath. Vertigo; Warner Bros.; Castle; Sanctuary; Rhino, Los Angeles: 1973. Compact Disc.

SAVAGES: Soulfly. Nuclear Blast, Califórnia: 2013. Compact Disc.

SOULFLY: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 1998. Compact Disc.

SCHIZOPHRENIA: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1987. Compact Disc.

RITUAL: Soulfly. Nuclear Blast, Califórnia: 2018. Compact Disc.

ROORBACK: Sepultura. SPV Records, Rio de Janeiro; São Paulo: 2003. Compact Disc.

ROOTS: Sepultura. Roadrunner, Califórnia: 1993. Compact Disc.

THE MEDIATOR BETWEEN HEAD AND HANDS MUST BE THE HEART: Sepultura. Nuclear Blast, Venice; Califórnia: 2013. Compact Disc.

TXAI: Milton Nascimento. CBS, Rio de Janeiro: 1990. Compact Disc.

3: Soulfly. Roadrunner, Califórnia: 2002. Compact Disc.

REFERÊNCIAS

- ANDRADA, Lúcia Vulcano de. **We who are not as others: análise das noções de violência no mosh a partir do heavy metal**. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ANJOS, A. C. C. ; SOUSA, K. C. . Estratégias de conservar o poder: a construção midiática do termo apropriação cultural e o caso do sou turbante. **Revista ABPN**, v. 9, p. 249-266, 2017.
- ANSELMO SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes. **Entre a Sanfona e a Guitarra: Hibridismos e identidades no rock n’roll e heavy metal nacionais dos anos 90**. Dissertação (Mestrado em História) 127 f. Pós Graduação em História. Brasília. DF. Universidade de Brasília. 2013.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Portugal: Teorema, 1996.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira. – 9ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012. 111 p.
- AVELAR, Idelber. Heavy Metal Music in Post dictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*, **Oxford**, vol. 12, n.3, p. 329-346, 2003.
- _____. 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, 2004.
- _____. **Figuras da violência: Ensaio sobre narrativa, ética e música popular**. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 268p. – (Humanitas).
- AZEVEDO, Cláudia. Subgêneros do metal no Rio de Janeiro a partir da década de 1980. **Cadernos do colóquio**. 2004-2005.
- AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. **É para ser escuro! - codificações do Black Metal como gênero audiovisual**. Tese (Doutorado) 239 f. - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2009.
- BARCHI, Rodrigo. **Poder e resistência nos diálogos das ecologias licantrópicas, infernais e ruidosas com as educações menores e inversas (e vice-versa)** Tese

(Doutorado) 321 f. . – Campinas, SP: [s.n.], Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 2016.

BARCINSKI, André; GOMES, Silvio. **Sepultura: toda a história**. São Paulo: Ed. 34, 1999. 208 p.

BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1982.

BHABHA, Homi K. . **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. – 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 441 p. – (Humanitas).

BILAC, Olavo. “Música brasileira”. In: BANDEIRA, Manuel; CARPEAUX, Otto Maria. **Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2009. 504 p., 37 ils.

BOURDIEU, Pierre. **Vocabulário Bourdieu**. Catani, Afrânio Mendes ... [et al.]. (Orgs.). – 1. Ed – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 400 p.

CAMBRIA, V. . ‘Cenas musicais’: reflexões a partir da etnomusicologia. **Música & Cultura (Salvador. Online)** , v. 10, p. 1-17, 2017.

CAMP, Marc-Antoine. Quem tem autorização para cantar o cântico ritual? Notas sobre o status legal da música tradicional. **Revista USP**, n.77, p. 76-89, março/maio 2008.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Esses camaleões vestidos de noite: uma etnografia do underground Heavy Metal**. Sociedade em Estudos, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 37-50, 2006.

_____. **Trevas na cidade: o underground do metal extremo no brasil**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Trevas sobre a luz: O Underground do Heavy Metal Extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. 320 p.

CARDOSO FILHO, Jorge. Caos, peso e celebração: uma abordagem do Heavy Metal a partir da noção de gênero mediático. **Anais**. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. UERJ, 5 a 9 de setembro de 2005.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Música popular massiva na perspectiva mediática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2006.

_____. **Poética da música underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador.** 1ª ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2008. v. 01. 126 p.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfose das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. In: LONDRES, Cecília (et al) **Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva.** pp.65-83. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/FUNART, Série Encontros e Estudos. 2004.

_____. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares da América Latina. **Revista Antropológicas**, ano 14, vol. 21 (1): p. 39-76, 2010.

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. **Lord of Hell: a prática musical da Banda Vomer na cena do rock/metal em Montes Claros - MG.** Dissertação (Mestrado) 289 f. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2011.

CHRISTE, Ian. **Heavy metal: a história completa.** Trad. Milena Durante e Augusto Zantoz. – São Paulo: Arx, Saraiva, 2010. 479 p.

COELHO, Patrícia Rodarte Silva Gomes. **Batendo cabeças: educação estética e política tecidas a partir do Heavy Metal.** Dissertação (Mestrado) 94 f. – Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Educação. 2014.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80.** – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 224 p. (Coleção Ouvido Musical)

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Abecedário.** Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>.

Acesso em: 01 dez. 2018.

DHEIN, Gustavo. **A besta que se recusa a morrer: identidade, mídia, consumo e resistência na subcultura heavy metal.** 212 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. São Paulo. 2012.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres: two applications.** Tagg Homepage. 1980. Disponível em <<http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>> acesso: Dez. 2018.

_____. A Theory of Musical Genres: Two Applications. **Popular Music Perspectives**, pp. 52–81. 1981. Disponível em: <www.tagg.org> acesso em: Dez. de 2018.

_____. **Browsing Music Spaces: categories and the musical mind**. Tagg Homepage.1999. Disponível em:< <http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri990717.pdf> > - acesso: Dez. 2018.

_____. **Che generi di musica?** In: Il suono in cui viviamo – Saggi sulla popular music. Roma: Arcanamusica. 2002.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a ‘*World Music*’. (Trad. e notas: José Alberto Salgado e Silva) **Debates 8**, p. 9 – 38, 2005.

FRITH, Simon. **Performing Rites**. Oxford: Oxford University Press. 1988.

FUSCALDO, Arthur Iraçu Amaral. **Ro’wapari’nhore’re: sonhar e pegar cantos no xamanismo a’uwẽ - xavante**. São Paulo: Porto de Idéias, 2016. 190 p.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**/Néstor Garcia Canclini; Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. – 4ª ed. 7ª Reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 385 p. – (Ensaio Latino-americanos, I).

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução: Raul Fiker. – São Paulo: Editora Unesp, 1991 – (Biblioteca básica). 194 p.

GLOBAL METAL. Produção e direção de Sam Dunn. Europa Filmes. 2008. 1 disco digital versátil (95 min.), **DVD**, Son., color. Filme documentário.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo- se em um músico brasileiro. In: **Mana** [online]. 2003, vol.9, n.1, pp. 81-108.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro - 12ª ed. - Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. 58 p.

HILGERT, M. C. . Entre outros - Entrem, Outros!. **QORPUS** , v. 1, ed. 21, p. 1-12, 2016. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-21/entre-outros-entrem-outros-mariana-cristine-hilgert/>> acesso em: 20 de maio, 2019.

JANOTTI JR., Jeder S. **Heavy metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos**. Dissertação (Mestrado) Depto. de Comunicação Social, Programa de Mestrado em Multimeios, Unicamp. Campinas, 1994.

JANOTTI JR., Jeder S. **Heavy Metal e Mídias: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos**. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul. 2002.

_____. **Heavy Metal com Dendê: Rock pesado e mídia em tempos de globalização**, Rio de Janeiro, Editora: E-papers, 2004. 130 p.

JANOTTI JR., J. S.; SÁ, S. P. (Org.) . **Cenas Musicais**. 1. ed. São Paulo: Anadarco, 2013. v. 1. 165 p.

JANOTTI JR, Jeder S. **War for Territory: cenas musicais, experiência estética e uma canção heavy metal**. E-Compós (Brasília) , v. 2, p. 1-12, 2014.

_____. Roots do Sepultura e a Reinvenção da MPB - Música Pesada Brasileira. In: XL Intercom, 2017, Curitiba. **Anais: Intercom 2017**. Curitiba: Universidade Positivo, 2017. v. 1. p. 1-13

KAHN-HARRIS, Keith. Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Extreme Metal Scene. **Popular Music**, 2000, 19 (1): 13-30.

KOROLENKO, Jason. **Relentless: 30 anos de Sepultura**. Trad. Roberto Candido Francisco. – 1ª ed. – São Paulo: Benvirá, 2016. 328 p.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. 117 p.

LEÃO, Tom. **Heavy Metal: guitarras em fúria**. – São Paulo: Ed. 34, 1997. 232 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História**. Trad. Inácia Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 1973. 151 p. (Biblioteca de Ciências Humanas).

LOCKE, Ralph P. Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante. Trad. Jetro M. De Oliveira, Paulo Castagna. **Per Musi**. Belo Horizonte, n° 32, 2015, p. 8-52.

LOPES, Pedro Alvim L. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e Dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), 204 f., Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Apresentação de Luíz Felipe Baéta Neves; Trad. de Maria de Lourdes Menezes; Rev. Técnica de Arno Vogel. – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002. 245 p.

MEINTJES, Louise. (1988), Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning. **Ethnomusicology**, Vol. 34, No. 1 (Winter, 1990), pp. 37-73, University of Texas at Austin. 1988.

MCLVER, Joel; CAVALERA, Max. **My Bloody Roots: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro**. Trad. Roberto Muggiati. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2013. 207 p.

MORAES, Lucas Lopes de. **“Hordas do Metal Negro”: Guerra e Aliança na Cena Black Metal Paulista**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais/ Antropologia Social) 218 f. - Programa de Pós-graduação do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 9ª reimpr. Da 5. Ed. de 1994. 148 p.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1998. 3ª reimpr. Da 1. Ed. de 1994. 234 p.

PINHEIROS, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade. In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores velhos e novos desafios. **Anais**, 2015.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 2ª ed. 1995. 477 p.

RIBEIRO, Hugo L. Notas preliminares sobre a cena rock underground de Aracaju-SE. In: V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM), **Anais**. Rio de Janeiro, 2004. 414-32.

_____. **Dinâmica das identidades: análise estilística e contextual de três bandas de metal da cena rock underground de Aracaju**. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-graduação em Música, UFBA, 2007.

_____. **Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

ROMEIRO, Adriana. Conceito de Apropriação em Chartier. **Blog Histórias e estórias**. Belo Horizonte, Quinta-Feira, 14 de maio. 2009. Disponível em: <<http://adrianaromeiro.blogspot.com/2009/05/conceito-de-apropriacao-em-chartier.html>> Acesso em: 16 maio 2019.

ROSSE, Leonardo Pires. Não é bolero, nem academia de luta: impressões de uma dança punk/metal na grande Belo Horizonte. In: Giselle Guilhon Antunes Camargo. (Org.). **Antropologia da Dança II - Pesquisas do CIRANDA Círculo Antropológico de Dança**. 1ª ed. Florianópolis: Editora Insular, 2015, v. 2, p. 121-133.

RUÍDO das Minas. A origem do heavy metal em Belo Horizonte. Direção Gracielle Fonseca; Filipe Sartoreto; Rafael Sette Câmara. 2009. 1 disco digital versátil (83 min.), **DVD**, son., color. Filme documentário.

SANDRONI, Carlos. Propriedade intelectual e música de tradição oral. **Revista Cultura e pensamento**, n.3, p. 64-79, 01 dez 2007.

SANTOS, Taís Vidal dos. **O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

SILVA, M. A. S. ; SA, S. M. A. P. . **Dois pernas, um braço: A banda Katingation e sua apropriação do death metal no cenário pós-guerra civil angolano**. Comunicação, Mídia e Consumo (Online) , v. 11, p. 65-81, 2014.

SILVA, M. A. S. . Fantasma Thrash Metal: O metal como porta-voz do papel africano no mundo. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. v. XXXVII.

SILVA, M. A. S. . **Guerreiros do metal: disputas em torno do compartilhamento de álbuns na cena do metal nacional**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2013.

_____. **We Do Rock Too: os percursos do gênero musical metal no movimento do rock angolano**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2018.

SILVA, Wlisses James de farias. **Incômodos perdedores: o heavy metal no Brasil na década de 1980**. Tese (Doutorado em História Social). 160f. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo do Programa de Pós- Graduação em História. São Paulo: USP, 2014.

SOBRINHO, Jorge A. F. Anselmo. **Entre a Sanfona e a Guitarra: hibridismos e identidade no rock n' roll e heavy metal nacionais dos anos 90**. Dissertação

(Mestrado em História) 127 f. Pós-Graduação em História. Brasília. DF. Universidade de Brasília. 2013.

SOUZA, Felipe. A banda que toca heavy metal em tupi-guarani. **BBC News Brasil**. São Paulo. 20 Out. 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37593361>> Acesso em: 20 Maio 2019.

STEFANI, Gino. **A theory of musical competence**. *Semiótica*, 66 – 1/3. 1997.

TAGG, Philip (1999). **Introductory notes to the Semiotics of Music** – version 3. Liverpool/Brisbane, July 1999. Disponível em: <<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/xpdfs/semiotug.pdf>> - acesso: Dez. 2018.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Zahar Editor, 1997. 236 p.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e Cultura popular: vários escritos sobre um tema comum**. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª Edição). 192 p.

VIDAL, Lux Boelitz. As pesquisas mais frequentes em etnologia e história indígena na Amazônia: uma abordagem musical. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, n. 34, 1991, pp. 183-196.

WIEDERHORN, Jon; TURMAN, Katherine. **Barulho infernal: a história definitiva do heavy metal**. Trad. Denise Chinem. – São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2015. 719 p.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), p. 55-72.

_____. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.