



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

MIGUEL MARQUES MACHADO

**A INFLUÊNCIA DO DJENT SOBRE A PRODUÇÃO DE MÚSICOS BRASILEIROS
DE HEAVY METAL**

**JOÃO PESSOA, PB
2023**

MIGUEL MARQUES MACHADO

**A INFLUÊNCIA DO DJENT NA PRODUÇÃO DE MÚSICOS BRASILEIROS DE
HEAVY METAL**

Trabalho de Conclusão de Curso constituído por monografia apresentado ao Departamento de Educação Musical para obtenção de título de Licenciado em Música com Habilitação em Guitarra Elétrica pela Universidade Federal da Paraíba.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Mariano

Coordenador: Prof. Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro

JOÃO PESSOA, PB

2023

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

M149i Machado, Miguel Marques.

A influência do djent sobre a produção de músicos
brasileiros de heavy metal / Miguel Marques Machado. -
João Pessoa, 2023.

55 f. : il.

Orientação: Anderson de Sousa Mariano.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Música (Licenciatura) - TCC. 2. Djent. 3. Heavy
Metal. 4. Música Brasileira. 5. Transgressão
Estilística. I. Mariano, Anderson de Sousa. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78:37(043.2)

MIGUEL MARQUES MACHADO

A influência do djent na produção de músicos brasileiros de heavy metal

Trabalho de Conclusão de Curso constituído por monografia apresentado ao Departamento de Educação Musical para obtenção de título de Licenciado em Música com Habilitação em Guitarra Elétrica pela Universidade Federal da Paraíba.

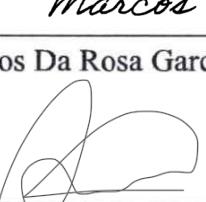
João Pessoa, 16 de novembro 2023

Coordenador: Fábio Henrique Gomes Ribeiro

Banca Examinadora:



Anderson De Sousa Mariano - Doutor (UFPB)



Marcos Da Rosa Garcia - Doutor (UERN)



Adriano Caçula Mendes - Mestre (IFPB)

Dedico este trabalho a Deus, à minha família e a todos aqueles que acreditaram em mim e me apoiaram durante todo o meu percurso acadêmico.

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade verificar de que maneira o djent, enquanto subgênero do heavy metal, pode influenciar as produções dos músicos brasileiros que estão inseridos nesta cena. Para tanto, houve a necessidade de se realizar uma contextualização histórica, de modo que fosse possível compreender a origem do heavy metal, bem como se deu o surgimento do djent, esclarecendo a relação que há entre os dois. Esta pesquisa, portanto, utilizou de fontes bibliográficas e documentais - estrangeiras, devido à escassez de trabalhos acadêmicos brasileiros sobre este tópico - e entrevista semiestruturada como instrumentos de coleta de dados. As informações obtidas apontam os elementos musicais que fazem parte do arcabouço estilístico do djent, que surgiu a partir de diversos processos de transgressões estilísticas realizadas por músicos associados aos subgêneros do progressive metal e metalcore, que são oriundos do heavy metal. Além disso, o levantamento de dados realizado esclareceu a respeito dos nomes de maior relevância para o djent a nível global e a nível local, no caso do Brasil. Em se tratando da cena do heavy metal no país, se constatou uma escassez de trabalhos artísticos que adotem a sintaxe do djent, apresentando as bandas *Vistalism* e *Odeon* como as mais proeminentes. Verificou-se, por fim, através de entrevista e de análise de trechos de músicas de duas bandas diferentes, a presença de recursos musicais constituintes do arcabouço estilístico do djent, bem como a utilização destes de modo a destacar células rítmicas típicas da musicalidade provinda de gêneros brasileiros.

Palavras-chave: djent; heavy metal; música brasileira; transgressão estilística.

ABSTRACT

This work aims to verify how djent, as a subgenre of heavy metal, can influence the productions of Brazilian musicians who are part of this scene. To this end, there was a need to carry out a historical contextualization, so that it was possible to understand the origin of heavy metal, as well as the emergence of djent, clarifying the relationship between the two. This research, therefore, used bibliographic and documentary sources - foreign, due to the scarcity of Brazilian academic works on this topic - and semi-structured interviews as data collection instruments. The information obtained points to the musical elements that are part of djent's stylistic framework, which emerged from several processes of stylistic transgressions carried out by musicians associated with the subgenres of progressive metal and metalcore, which originate from heavy metal. Furthermore, the data collection carried out clarified the most relevant names for djent at a global level and at a local level, in the case of Brazil. When it comes to the heavy metal scene in the country, there is a shortage of artistic works that adopt the djent syntax, with the bands *Vistalism* and *Odeon* being the most prominent. Finally, through interviews and analysis of excerpts from songs from two different bands, it was verified the presence of musical resources that constitute the stylistic framework of djent, as well as the use of these in order to highlight typical rhythmic cells of musicality originating from Brazilian genres.

Keywords: djent; heavy metal; brazilian music; stylistic transgression.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1. Objetivos.....	9
1.2. Justificativas	9
1.3. Metodologia.....	10
1.4. Estruturação dos capítulos	11
2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E RESUMO DO HEAVY METAL	12
2.1. Circunstâncias históricas	14
2.2. Influência de Liverpool	15
2.3. Influência de Londres	19
2.4. A sintaxe do heavy metal.....	23
3. HISTÓRIA DO DJENT, CARACTERÍSTICAS MARCANTES E BANDAS PROEMINENTES.....	26
3.1. Origem e características.....	26
3.2. Subgêneros de maior influência.....	27
3.3. Contexto social e impactos tecnológicos	29
3.4. Bandas proeminentes	31
3.4.1. Meshuggah.....	31
3.4.2. Periphery.....	35
3.4.3. Animals As Leaders.....	36
3.4.4. Tesseract	38
4. HISTÓRICO DO DJENT NO BRASIL E BANDAS/ARTISTAS DE RELEVÂNCIA ..	40
4.1. Michel Oliveira.....	40
4.2. Vitalism	41
4.3. Odeon.....	42
4.3.1. Entrevista com Lucas Moscardini	44
5. ANÁLISE COMPARATIVA DE DOIS TRECHOS DE MÚSICA.....	47
6. CONCLUSÃO.....	52
REFERÊNCIAS	54

1. INTRODUÇÃO

O heavy metal é um gênero musical quem tem apresentado cada vez mais complexidade, tendo em vista a numerosa quantidade de ramificações que vêm surgindo no decorrer do tempo. Levando em consideração que sua influência causa impacto em variadas cenas locais, e não é diferente no caso do Brasil, não seria incorreto supor que o djent, um subgênero surgido recentemente, também causa impacto na cena do heavy metal brasileiro. Desta forma, este trabalho foi realizado com a finalidade de responder à pergunta **de que maneira o djent pode influenciar na produção de músicos brasileiros de heavy metal?**

1.1. Objetivos

Para que isso fosse possível, foi necessária a formulação dos objetivos listados abaixo:

- Objetivo geral: apontar de que forma o djent pode influenciar nas produções de músicos brasileiros de heavy metal.
- Objetivos específicos:
 - Contextualizar o djent na história do heavy metal;
 - Identificar os elementos que caracterizam o djent e apontar artistas e bandas de referência na cena;
 - Levantar o histórico do djent no Brasil e investigar os principais nomes envolvidos;
 - Verificar a aplicação de recursos musicais provindos do djent em produção brasileira de heavy metal através de análise musical com abordagem comparativa.

1.2. Justificativas

Possuo, desta forma, três justificativas para a realização deste trabalho, sendo, a primeira delas, de ordem pessoal, tendo em vista que o djent apresenta uma configuração estética compatível com minhas preferências musicais.

A segunda justificativa, de ordem acadêmica, se dá pelo fato de haver uma escassez de produções acadêmicas brasileiras relacionadas ao djent, considerando que seu surgimento ainda é muito recente. Levando isso em consideração, espero que minha pesquisa possa

contribuir para uma maior abertura da discussão deste tópico dentro da área acadêmica da música no Brasil.

A terceira e última justificativa é de ordem social. No que se refere ao contexto de surgimento do djent, dentre as características a serem analisadas, no que tange ao aspecto social, pode-se observar que diversos agentes, músicos e produtores, através de interações contínuas em meios digitais, propiciaram o surgimento de uma grande rede colaborativa independente de grandes nomes da indústria fonográfica mainstream, se configurando como um fator de motivação para diversos artistas deste nicho. Sendo assim, acredito que isto pode servir como catalizador de insights para músicos brasileiros de metal, que, em sua grande maioria, também realizam suas produções de maneira independente.

1.3. Metodologia

No que diz respeito à metodologia utilizada, os tipos de pesquisa utilizados neste trabalho foram exploratório - tendo em vista que envolve o levantamento bibliográfico, entrevistas e análise de exemplos - e explicativo - que visa explicar as variáveis que determinam a ocorrência do fenômeno (Gil, 2002).

Os procedimentos de coleta de dados foram entrevista, pesquisa bibliográfica e pesquisa documental, com abordagem qualitativa.

- Pesquisa bibliográfica: os conceitos analisados foram: “Djent”, “Extreme Metal”, “Progressive Metal”, “Metalcore”, “Heavy Metal”, “Cultura DIY”, “Transgressão Estilística”, “Meio Musical”. Os principais autores que contribuíram para o trabalho foram: Ríos, Betancourt, Smialek, Bennett e Guerra, Phillips e Cogan, Cope, e Pieslak.

- Entrevista semiestruturada: feita com questionário composto de 5 perguntas abertas. Sua aplicação se deu de forma presencial e suas respostas foram gravadas e transcritas posteriormente. O respondente é o Lucas Moscardini, guitarrista e idealizador da banda carioca *Odeon*.

- Pesquisa documental: coleta de informações complementares a respeito da história de artistas e bandas de interesse da pesquisa, feita a partir de análise de sites, revistas e conteúdos de mídia online.

1.4. Estruturação dos capítulos

A contar do próximo capítulo, portanto, o trabalho se encontra estruturado em quatro grandes seções.

Na primeira delas, como o título “contextualização histórica e resumo do heavy metal” sugere, faço um levantamento histórico de como se deu o surgimento do heavy metal, observando diversos fatores como síntese estética de diferentes gêneros, bem como agentes específicos, a exemplo de artistas e produtores.

No capítulo seguinte, se encontra uma contextualização do djent enquanto subgênero do heavy metal, observando sua sintaxe, contexto de surgimento, e nomes mais proeminentes.

O próximo capítulo apresenta informações sobre artistas brasileiros que se encontram associados à cena.

O último capítulo, por fim, apresenta uma análise musical entre trechos de músicas de duas bandas diferentes -sendo a primeira uma referência do djent e a segunda uma banda brasileira - com o intuito de verificar a utilização de recursos musicais presentes no arcabouço estilístico do djent.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E RESUMO DO HEAVY METAL

O heavy metal é um gênero muito amplo, contendo subgêneros notavelmente diferentes entre si, e mesmo bandas do mesmo subgênero podem divergir radicalmente umas das outras. Entretanto, antes de atingir o nível de desenvoltura e diversificação que possui hoje em dia, assim como ocorre em todos os tipos de música, o metal teve um ponto de origem.

Primeiramente, há de se observar que este é um gênero musical complexo de se definir, assim como sistematizar seus subgêneros de forma satisfatória. Segundo Phillips e Cogan, “não existem controvérsias apenas sobre quais bandas são de metal, mas o que faz uma banda ser ou não de metal” (Phillips; Cogan, 2009, p. XIX)¹. Este fenômeno, inclusive, continua a ocorrer ainda nos dias de hoje, apesar do surgimento do heavy metal ser observado ao final da década de 1960 e início da década de 1970. Smialek aponta, por exemplo, em seu trabalho acerca do extreme metal², que seu surgimento se deu durante um momento ímpar em sua história, em que sua popularidade começou a diminuir, e se dividiu em diversos subgêneros hifenizados. (Smialek, 2015).

A utilização do termo heavy metal foi amplamente aceita e estava em uso a partir da década de 1970. Todavia, a maior parte dos estudiosos sobre o tópico acredita que sua primeira utilização se deu não pela comunidade acadêmica, mas na literatura, mais especificamente pelo escritor do movimento beatnik³ William Burroughs, em seu livro *The Soft Machine*. Ao introduzir o personagem Uranium Willy, a criança heavy metal, o autor menciona a música na linha: “Com suas doenças e suas drogas de orgasmos e suas formas de vida parasita assexuadas - pessoas heavy metal de Uranus envoltas em névoa azul e fria de notas bancárias vaporizadas - e as pessoas inseto de Minraud com música metal.” (Burroughs apud Phillips; Cogan, 2009, p. 4)⁴.

¹ “[...] There are not only controversies about what bands are metal, but what makes a band metal and what makes a band not metal [...]”.

² *Extreme metal* pode ser definido como um aglomerado de subgêneros do *heavy metal* que compartilham as seguintes características: transgressão sonora e visual (via clipes, cenários de palco e letras de músicas), com a intenção de ser cada vez mais complexo, violento e mau; andamentos extremamente lentos ou rápidos; registros extremos (guitarras com afinação mais grave).

³ Movimento cultural conduzido por diversos artistas da geração pós-segunda guerra, que tinha uma de suas características a defesa de um modo de vida anticonsumista e desapegada dos bens materiais.

⁴ “With their diseases and orgasm drugs and their sexless parasite life forms—Heavy Metal People of Uranus wrapped in cool blue mist of vaporized bank notes—And the Insect People of Minraud with metal music”.

Em verdade, para se compreender o que é, de fato, o heavy metal e seus subgêneros, convém compreender os fãs de cada uma das comunidades a ele associadas. Há de se considerar que os próprios membros das comunidades de metal possuem seu próprio entendimento sobre os elementos que o definem. Phillips e Cogan dizem que “muitos nas comunidades de metal possuem definições claras para como se constitui o verdadeiro metal e que música é simplesmente pop com ‘roupagem’ de metal tocando ‘metal falso’ [...]” (Phillips; Cogan, 2009, p. 5)⁵.

A relevância disso reside no fato de que os membros das comunidades de metal possuem um senso comum baseado no gosto musical, “isso indicaria [...] não apenas uma aprovação estética dos conteúdos do álbum, mas, também, um senso de familiaridade e sistema de valores baseado no gosto compartilhado mutuamente.” (Phillips; Cogan, 2009, p. 5)⁶. E isso fica mais evidente ainda quando se observa o argumento de que o heavy metal não é apenas um gênero musical, mas sim um estilo de vida, como se segue no trecho abaixo, onde Phillips e Cogan (2009, p. 5, grifo nosso) fazem um comentário sobre entrevista ao baixista da banda Manowar:

A banda Manowar foi obcecada por anos com a ideia de que bandas tocavam o verdadeiro ou falso metal. Segundo o baixista, Joey Demaio, pode-se dizer que uma banda de metal é autêntica pelo que contribui, não apenas pelas gravações, mas também pelo que fazem ao vivo. Para Demaio, “o propósito de tocar ao vivo é explodir as cabeças das pessoas. É isso o que fazemos; é essa a energia desta banda, nós fazemos e acontecemos. Nós vamos, ligamos nosso equipamento e explodimos. Nós vamos para matar. É isso que o metal é. Qualquer um dizendo outra coisa não está tocando heavy metal” [...] Para Demaio e a comunidade de fãs do metal, **metal significa comprometimento e dedicação, não apenas para um show ao vivo matador, mas para viver uma vida que invoque o metal, sentir que não se está fazendo isso pelo dinheiro, mas vivendo o metal como um modo de vida.**

Desta forma, até o entendimento sobre o que significa ser um fã de metal acaba por ser algo um tanto mais complexo do que apenas gostar de ouvir algumas músicas do gênero, de modo que se alguém não possuir um conhecimento profundo e detalhado acerca das bandas mais proeminentes dos subgêneros mais importantes, esta pessoa corre o risco de ser

⁵ “Many in the metal communities have strict definitions as to what constitutes true metal and what music is simply pop music dressed up in metal outfits playing “false metal,” also a subgenre”.

⁶ “The band Manowar was obsessed for years with the idea of what bands played true or false metal. According to bassist Joey Demaio, a metal band can be called authentic based on what they bring to the table not only on records, but what they bring live as well. To Demaio, ‘The whole purpose of playing live is to blow people’s heads off. That’s what we do; that’s the energy of this band, we’re out to kick ass. We’re out to turn our gear on and blast. We’re out there to kill. That’s what metal is. Anyone saying otherwise is not playing heavy metal’ [...] To Demaio and to the metal fan community, metal means commitment and dedication, not only to a killer live show, but to living a life that evokes metal, to feel as though one is not merely doing it for the money, but living metal as a way of life”.

classificada como poser⁷, tendo em vista que esse tipo de conhecimento é tido como uma espécie de capital cultural dentro das comunidades metaleiras. Smialek (2015, p. 34) argumenta que

Uma série de tentativas tão ativa e contínua reflete o interesse de longa data que muitos fãs de metal cultivaram em categorizar e traçar distinções, uma prática que Robert Walser observou em revistas de heavy metal da década de 1980. Até certo ponto, este interesse é um epifenômeno de lutas mais amplas por formas de poder social baseadas em gosto e conhecimento, que Bourdieu demonstrou exaustivamente permear a sociedade de forma abrangente.

Uma das consequências naturais disso são as discussões entre os próprios membros destas comunidades, por vezes se tornando acaloradas. Sobre isso, Phillips e Cogan (2009, p. 7, grifo nosso) dizem:

Enquanto fãs de metal são obcecados com a ideia de autenticidade, as definições variam amplamente entre eles. Devido às dificuldades associadas a qualquer forma de se definir uma subcultura, muitos, mesmo dentro da comunidade metaleira, **discordam, muitas vezes até de forma agressiva, sobre o que é metal de fato e o que não o é.**

2.1. Circunstâncias históricas

Retornando, porém, ao ponto inicial desta discussão: como se deu a origem do heavy metal enquanto gênero? Quais foram as circunstâncias históricas e quais foram as bandas pioneiras?

Este autor entende que a sintaxe do heavy metal surgiu a partir das experimentações musicais realizadas pela banda *Black Sabbath*, que se configuraram em transgressões estilísticas que distanciaram suas músicas do blues e do rock and roll; já a banda *Led Zeppelin*, pela conservação da sintaxe do blues, bem como uma exploração maior de sua ecleticidade, contribuiu para a construção do arcabouço estético que deu origem ao hard rock. É relevante esclarecer, portanto, que alguns autores argumentam que os verdadeiros “pais fundadores” do heavy metal são as bandas *Black Sabbath* e *Led Zeppelin*, como é o caso de William Phillips e Brian Cogan - *Encyclopedia of Heavy Metal Music* -; outros autores, como, por exemplo, o Andrew Cope - *Black Sabbath and The Rise of Heavy Metal Music* -, entendem, diferentemente, que o *Black Sabbath* instigou o que viria a se tornar o heavy metal,

⁷ Alguém que finge ser algo que não é, ou que finge gostar de algo para fazer parte de um grupo.

enquanto que o *Led Zeppelin* propiciou o ambiente e ferramentas necessários ao surgimento do que se tornaria o hard rock (COPE, 2010).

Acerca das circunstâncias históricas, é interessante observar que, entre 1958 e 1963, na Inglaterra, houve uma expansão considerável da rede de estradas, conectando as cidades principais do país por meio de vias de acesso rápido. No ano de 1958, foi construída a via M62, conectando Liverpool a Manchester; após isso, em 1959, foi entregue a M1, via que conecta Londres a Birmingham; e, em 1963, por fim, a conclusão da seção da via M6, conectando Birmingham à M62. Desta forma, Birmingham estava conectada aos principais centros culturais do território, de modo que o intercâmbio cultural se fez mais intenso entre estas quatro cidades, gerando impactos, naturalmente, nas músicas de cada uma delas.

Birmingham, a segunda cidade mais importante do Reino Unido, um pólo industrial do país, altamente produtiva. Uma cidade sombria e suja, rodeada por campos de carvão, siderúrgicas e fábricas de automóveis e engenharia. Para Cope, estes aspectos possuem uma certa relevância, tendo em vista que, em sua pesquisa, lançou mão do conceito que relaciona a música a espaço e lugar, conferindo uma especial importância a aspectos relacionados ao ambiente geográfico de uma determinada música, de modo que cada elemento desse ambiente influí na caracterização de um gênero musical a ser desenvolvido num determinado lugar.

A discussão de [Peter] Webb se centra no modo no qual as formas musicais são moldadas pelo ambiente geográfico em que evoluem, e sua metodologia é embasada no conceito de “meio musical”. Ele sugere um processo no qual várias influências combinam-se para formar constelações e trajetórias particulares em determinados pontos no tempo para afetar os “sons da cidade”. O meio, dentro e ao redor de uma localização particular, influencia a música, que se torna dominante por um período de tempo, e esta conceitualização possui particular relevância para minha pesquisa sobre heavy metal e heavy rock (COPE, 2010, p. 7)⁸.

2.2. Influência de Liverpool

Birmingham era uma cidade difícil em termos de qualidade de vida, possuía suas mazelas, e ao mesmo tempo era dotada de uma classe trabalhadora ativa na produção de sua cultura, e esta mesma classe encontrou no rock and roll substância altamente enérgica para

⁸ “[Peter] Webb’s discussion centres on the way in which musical forms are shaped by the geographical environment in which they evolve and his methodology is founded on the concept of ‘musical milieu’. He suggests a process in which various influences combine to form particular constellations and trajectories at given points of time to affect the ‘sounds of the city’. The milieu, within and around a particular location, influences the music that becomes dominant for a period of time and this conceptualisation has particular relevance to my research into heavy metal and heavy rock”.

utilizar como um dos elementos integrantes de sua identidade cultural única. Como consequência natural, a década de 1960 foi marcada como um período de ebulação no que diz respeito ao surgimento de bandas do gênero em Birmingham. Através do trabalho de artistas como Chuck Berry, Little Richard e Goffin and King, o rock influenciou de forma notável as bandas britânicas, e a mais proeminente delas foi The Beatles, e o circuito musical de Liverpool que ela teve parte em impulsionar recebeu o nome de Merseybeat; em Birmingham, alternativamente, com este fenômeno de multiplicação de bandas influenciadas pelo rock, juntamente pelo Merseybeat, surgiu o movimento denominado Brumbeat. (COPE, 2010).

Segundo Charlie Gillett, existem cinco estilos de rock and roll, são eles: Bill Haley, New Orleans dance band blues, rockabilly, Chicago rhythm and blues e vocal rock and roll. Desta forma, é possível observar que o trabalho inicial dos Beatles foi muito influenciado pelo rhythm and blues marcante do Berry e uma presença considerável de elementos do vocal rock and roll. É bem documentado, inclusive, que antes de trabalharem em suas próprias composições, a banda fez covers de diversos artistas do gênero que os influenciaram. A relevância disso pode ser observada no fato de que o conjunto se apropriou dos elementos característicos destes estilos, ostentados nos trabalhos de artistas já consagrados, e os reformularam dentro de suas próprias músicas, acrescentando elementos externos, revelando traços de originalidade que viriam a marcar a obra da banda. Acrescenta-se a isso - aspectos puramente musicais, como melodia, harmonia e ritmo - outro elemento de considerável importância que era o som, demandando a atenção não apenas dos músicos, mas também dos produtores, gravadoras e companhias, enfim, todos os agentes envolvidos na indústria fonográfica. Os procedimentos composicionais adotados pela banda parecem estar conectados ao que Cawelti descreve como “ascenção da autoria do rock”, onde músicos do rock e do pop se tornam artistas devido a criações individuais, guiadas pelo seu senso de criatividade e liberdade de expressão, impulsionados pelos interesses financeiros oriundos de players da indústria fonográfica. Isso foi fundamental para a história do heavy metal e do hard rock, tendo em vista que, para o surgimento e seu posterior desenvolvimento, ambos os gêneros possuem um forte embasamento nessa mesma liberdade de expressão de se apropriar da sintaxe do rock and roll e do blues e reformular estes elementos, no processo de transgressão estilística como descrito por Bill Ward (COPE, 2010).

É notável que há uma grande influência do estilo de Chuck Berry no trabalho d'Os Beatles. Desta forma, é relevante destacá-la para analisar os elementos utilizados por ele, tendo em vista que estes foram apropriados por bandas mais modernas, que, através de um processo de transgressão estilística de caráter mais moderado, resultou na ampliação das raízes do rock and roll e do blues, levando ao surgimento do hard rock, tendo o Led Zeppelin como banda pioneira.

Berry pegou ideias emprestadas do electric blues (portanto, intensificando a síntese do blues e rock and roll), transformando o swing do blues em quatro pulsos, e seus temas líricos e abatidos em temas mais atrevidos, românticos e lascivos. Outros recursos dominantes herdados do blues incluem os riffs de 12 compassos, a estrutura de 12 compassos do blues e uma série de recursos baseados em guitarra. Estes incluem (o que eu denominei) a “3^a transitória” (onde uma mudança de uma 3^a menor para uma 3^a maior é efetuada por um hammer-on, um slide ou um bend) e double-stop. Double-stop (dentro de um contexto de guitarra rock and roll/blues) é um recurso idiomático que parece ter influenciado desenvolvimentos evolucionários adicionais ao rock. Por exemplo, as harmonias vocais do rock and roll, que são baseadas, normalmente, em 3^as e 6^as, são transformadas em 4^as, em suas versões instrumentais, visto o espaçamento e afinação naturais da guitarra. Isso teve uma implicação significativa para os estilos de rock subsequentes onde riffs são baseados em 4^as e 5^as (que são 4^as invertidas). Um recurso idiomático avançado que emergiu do estilo de guitarra double-stop de Berry, foi uma combinação intervalar específica da 5^a e da 7^am, e este recurso chamarei de 7^a semi-dominante. Isso é utilizado, normalmente, em combinação com um slide glissando. (COPE, 2010, p. 12-13)⁹.

Estes recursos estilísticos foram incorporados como uma parte relevante para o desenvolvimento do rock and roll, primeiramente através do trabalho d'Os Beatles, e, posteriormente, através das canções do Led Zeppelin. Leve-se em consideração, por exemplo, a música Rock and Roll (1971). Esta música demonstra, de uma forma nítida, como que o Led Zeppelin se apropriou da sintaxe do electric blues e do rock and roll assim como tocado pelo Chuck Berry. A tonalidade de lá maior confere um amplo leque de possibilidades timbrísticas e idiomáticas pelo fato de se utilizar tanto cordas soltas como cordas presas, i. e., as digitações utilizadas no braço da guitarra, seja na execução de acordes (com um caráter mais harmônico) ou na execução de escalas (com um caráter mais melódico), provê uma maior diversificação

⁹ “Berry borrowed ideas from electric blues (thus intensifying the synthesis of blues and rock and roll), transforming the swing rhythms of the blues into straight fours and the downcast lyrical themes of the blues into cheeky, romantic and lustful ones. Other dominant features inherited from the blues include the 12-bar riff, the 12-bar blues structure and a number of guitar-based features. These include (what I have termed) the ‘transient 3rd’ (where a change from a minor to a major 3rd is effected by a hammer-on, a slide or a bend) and double-stopping. Double-stopping (within a rock and roll/blues guitar context) is an idiomatic feature that seemed to influence further evolutionary developments in rock music. For example, the vocal harmonies of rock and roll, which are often based on 3rds and 6ths, are transformed in their instrumental version into 4ths because of the natural string spacing/tuning of the guitar. This had a significant implication for subsequent rock styles where riffs are based on 4ths and 5ths (which are inverted 4ths). A further idiomatic feature to emerge from the double-stopped guitar style of Berry was a specific intervallic combination of 5th and flat 7th degrees and this feature I will refer to as a half-dominant 7th. This is often used in combination with a glissando slide”.

no que diz respeito ao arcabouço de recursos a serem utilizados. Outro elemento importante a ser analisado na música em questão é a utilização das notas do acorde de A7(6) - lá maior com sétima menor e sexta maior (acorde de tipo dominante) - como partes constitutivas do riff, que remete ao padrão de 12 compassos do blues, caracterizado pela presença de 3 acordes dominantes: I7, IV7 e V7. Há, também, a presença da 3^a transitória, observada na aplicação do bend, provocando a oscilação de ¼ de tom entre a 3^a menor e a 3^a maior.

Para além de aspectos musicais, que dizem respeito ao processo de transgressão estilística realizado pelos artistas, também há de se considerar os elementos que se referem com mais objetividade à qualidade da produção de áudio. Como, por exemplo, a exploração de volumes mais altos, batidas musicais poderosas e acordes abertos executados com a utilização do overdrive¹⁰. E isso pode ser observado no proceder de artistas de blues britânicos que se consagraram no passar do tempo, como apontam Phillips e Cogan (2009, p. 7):

Estes músicos britânicos, como Eric Clapton e Jeff Beck, começaram a emular o blues americano, mas com volumes mais altos e guitarras cada vez mais distorcidas. Clapton, com o Cream e Beck com o seu Jeff Beck Group, em particular, tocaram seus blues em volumes muito mais altos e com maiores distorções de amplificadores de guitarra, duas características chave que abririam o caminho para o heavy metal.¹¹

Ainda em relação a aspectos relacionados aos impactos das novas experimentações no campo da engenharia de áudio sobre o processo de formulação das novas concepções estético-musicais que estavam a ser desenvolvidas, Phillips e Cogan (2009, p. 8) relatam que,

Conforme o aumento de grupos de blues rock, com o surgimento de amplificadores maiores e mais potentes, por fabricantes como Marshall e outras companhias, bateristas passaram de tocar blues shuffles¹² básicos para batidas mais musculares, e utilizando kits de bateria maiores e com mais peças, na tentativa de se igualar e complementar melhor o crescimento da barulheira dos amplificadores de guitarra. Vocalistas, por sua vez, começaram a refinar sua técnica, utilizando entregas mais

¹⁰ Efeito de saturação que eleva o volume da guitarra acima do limite, e ao mesmo tempo possui um mecanismo de compressão da onda, causando o fenômeno denominado *soft clipping*. Por essa característica, o *overdrive* permite uma maior dinâmica, visto que o efeito não altera o timbre de forma drástica. Diferentemente, a distorção e do *fuzz*, partem do mesmo princípio, porém não possuem o mesmo mecanismo de compressão, provocando um corte na onda, ocasionando o fenômeno denominado *hard clipping*.

¹¹ "These British musicians, like Eric Clapton and Jeff Beck, began emulating the earlier American blues, but at higher volumes, and with increasingly distorted guitars. Clapton, with Cream, and Beck with his Jeff Beck Group, in particular, played their blues at much higher volumes, and with much greater guitar amp distortion, two key characteristics that would make their way into heavy metal".

¹² O *blues shuffle* é a célula rítmica padrão do *blues*. Sua construção se dá a partir de colcheias tercinadas, com a omissão da segunda nota. Articulações podem variar, ora de forma staccata (com o silêncio na segunda colcheia), conferindo uma marcação rítmica mais acentuada, ora ligada (com a prolongação da primeira à segunda colcheia), provendo uma sutileza e fluidez maiores ao *groove* a ser executado.

potentes e aumentando a dependência de mais amplificação para serem ouvidos no contexto da música mais alta. Todos estes desenvolvimentos, é claro, configurou o palco para o som potente do heavy metal.¹³

É perceptível, desta maneira, que além de aspectos relacionados à cultura local e ao ambiente geográfico, dentre outros aspectos de naturezas diversas, haviam duas dimensões que se retroalimentaram neste grande processo de transgressões que, paulatinamente, construíram as ferramentas necessárias ao surgimento e desenvolvimento tanto do heavy metal quanto do hard rock. Por um lado, tem-se que, pela dimensão musical, músicos e produtores da indústria fonográfica passaram a demandar por novas formas de manipular o timbre produzido, de modo a corresponder à evolução estética que estava a ocorrer; por outro lado, como uma consequência natural disso, tem-se que os novos métodos de manipulação timbrística influenciaram no surgimento de novos recursos musicais a serem implementados no gênero musical que estava a ser constituído.

Para fins de ilustração, considere as mudanças ocasionadas pelos efeitos de saturação: overdrive, distorção e fuzz. Uma das características marcantes deste tipo de efeito é, além de um timbre mais encorpado (com as frequências médias acentuadas), e até mesmo um maior brilho, pode-se observar que ele confere uma maior sustentação das notas musicais a serem executadas no instrumento, provocando, naturalmente, através das experimentações dos músicos, novas formas de tocar, influindo na performance dos instrumentistas devido ao impacto direto sobre as técnicas de execução a serem adotadas, se configurando, por conseguinte, num fator que contribuiria para alterações estético-musicais diversas.

2.3. Influência de Londres

Para além das influências do rock and roll das bandas de Liverpool, a cidade de Birmingham também estava recebendo influências culturais de Londres. Estava a ocorrer, naquela época, o movimento de reavivamento do blues britânico, e isso se tornou notável com o surgimento de uma grande quantidade de músicos deste gênero durante a década de 1960. Dentre os vários nomes que emergiram naquele tempo, estavam os músicos que viriam a se

¹³ “As the early blues rock groups grew in volume with the emergence of bigger, more powerful amplifiers by makers like Marshall and other companies, drummers moved from playing basic blues shuffles to playing more muscular beats, and using kits with larger and more drums in an attempt to match and better complement the rising din of guitar amplifiers. Vocalists, for their part, began refining their technique, using more powerful deliveries and increasingly relying more upon amplification to be heard in the louder context of the music. All of these developments, of course, set the stage for the powerful sound of heavy metal”.

tornar integrantes das bandas Led Zeppelin, *Black Sabbath* e Judas Priest. É interessante analisar o Reavivamento do Blues Britânico. Este foi um fenômeno bem documentado e surgiu como consequência dos interesses de uma classe média boêmia londrina. Os interesses eram voltados ao acoustic blues e ao electric blues. Interesses, estes, que foram promovidos por um pequeno grupo de entusiastas, dentre eles Mike Vernon e Giorgio Gomelski. Não eram integrantes de banda alguma, tampouco compositores. Porém, suas contribuições neste campo possuíam suficiente significado para direcionar criações de tendências musicais. (COPE, 2010).

Mike Vernon era um produtor dos estúdios Decca, em Londres, em 1963, um defensor apaixonado do blues afro-americano e, juntamente com outros entusiastas, teve parte na responsabilidade sobre o estouro do blues britânico que se espalhou pelo Reino Unido durante a década de 1960, que teve Londres como ponto inicial. Uma das descobertas realizadas por Vernon foi John Mayall's Bluesbreakers, e os primeiros sinais de sua influência surgiram no álbum *Blues Breakers with Eric Clapton*, de 1966. Este álbum, em específico, teve um peso considerável sobre a formação do blues britânico, e não apenas isso, mas sobre o estilo de guitarra solista tocada por Clapton que acabaria ultrapassando as barreiras do próprio blues. Estas inovações, inclusive, contribuíram para o surgimento de uma certa centralidade da guitarra no palco. Sobre as inovações de Clapton durante a gravação do álbum *Blues Breakers*, sob a direção de Mike Vernon, Cope (2010, p. 16-17) comenta:

A teimosia de Clapton no estúdio, para se conformar à prática normal, foi vital para a história do som da guitarra rock. Durante a gravação do álbum *Blues Breakers*, Vernon estava em desespero com a recusa de Clapton para “injetar direto” (plugar a guitarra diretamente na mesa de mixagem para atingir a separação perfeita). Ao invés disso, Clapton insistiu em tocar com volume de palco no estúdio para alcançar a riqueza de som produzida pelo som de válvula com overdrive que surge apenas de amplificadores tocados com volume máximo, ou perto disso. Ele teria visto sua criatividade artística comprometida tocando de outra maneira. Vernon acomodou, eventualmente, o desejo de Clapton de gravar como se fosse ao vivo, pavimentando, desta forma, o caminho para as gravações de rock e metal que estavam por vir.¹⁴

Uma das inovações relacionadas ao campo da evolução timbrística envolvida nesse processo de transgressões, é o caso da utilização dos power chords: acordes onde as 3^a, 6^a e 7^a

¹⁴ “Clapton’s stubbornness in the studio to conform to normal practice was vital to the history of the rock guitar sound. During the recording of the *Blues Breakers* album, Vernon was in despair at Clapton’s refusal to ‘direct inject’ (plugging the guitar directly into the mixing desk to achieve perfect separation). Instead, Clapton insisted on playing at stage volume in the studio in order to achieve the richness of sound produced by the overdriven valve sound that only comes from amplifiers played at full or near full volume. He would have seen his artistic freedom compromised by playing in any other way. Vernon did eventually accommodate Clapton’s desire to record as though live and in so doing paved the way for rock and metal recording to come”.

são omitidas, restando apenas a nota fundamental do acorde e sua 5^a, de modo a haver uma simplificação harmônica. Este recurso é algo muito comum, tanto ao blues como ao rock and roll, e, com as inovações relacionadas às experimentações de manipulação do timbre, com os efeitos de saturação, acabou por se tornar ainda mais ostensivo. Phillips e Cogan (2009, p. 7), acerca disso, argumentam:

Isso também soa particularmente bom quando tocado com distorção de amplificador, como há a falta de outras notas do acorde, como as sextas, sétimas e outras que produziriam mais dissonância com a distorção. Enquanto os sons de power chords distorcidos podem ser encontrados em vários idiomas do rock, este mesmo som é, talvez, o foco sonoro do heavy metal.¹⁵

Outra conquista importante realizada por Vernon foi a fundação do selo de gravação Blue Horizon, dedicado ao blues e ao lançamento de algumas das bandas mais influentes do blues britânico. Segundo consta, sob este selo, Vernon produziu 60 singles e mais de 100 álbuns durante quatro anos na segunda metade da década de 1960, sendo 95% destas produções puramente blues. O primeiro grande nome associado ao selo era o Fleetwood Mac, porém, a principal banda associada a ele era a Chicken Shack. Esta banda também teve um papel de importância na formatação do som da guitarra rock, pois também experimentou ultrapassar os limites oferecidos pelos amplificadores de guitarra elétrica. Enquanto, por um lado, Eric Clapton contribuiu para um processo de ampliação do leque de possibilidades timbrísticas para a guitarra com sua utilização criativa do amplificador Marshall JTM 45 combo¹⁶ (apelidado de O Bluesbreaker), a Chicken Shack chegava aos palcos utilizando modelos mais novos e mais potentes da Marshall, na forma de amplificadores do tipo stack¹⁷, que possuíam uma maior compatibilidade para palcos maiores, i. e., palcos que possuíam demanda por equipamentos de maior potência sonora. Há de se levar em consideração que os

¹⁵ “It also sounds particularly good when played with amp distortion since it lacks the other chord tones such as sixths, sevenths, and others that would produce more dissonance with a distorted tone. While the sound of distorted power chords may be found in numerous idioms of rock music, that sound itself is perhaps the sonic focus of heavy metal”.

¹⁶ Um amplificador do tipo combo é o que possui, reunidos em uma estrutura única, o pré-amplificador (seção onde é possível o ajuste manual do timbre), o amplificador de potência (seção onde o sinal elétrico é amplificado) e o gabinete (seção onde se localiza o alto falante, em que o sinal elétrico é convertido em energia mecânica e se produz o som). Neste tipo de amplificador, sua estrutura conta, normalmente, com 2 alto-falantes de 12 polegadas.

¹⁷ Um amplificador do tipo *stack* é dividido em duas seções principais, denominadas cabeçote e gabinete. O gabinete se refere à estrutura em que ficam localizados, exclusivamente, os alto-falantes, que precisam ser alimentados pelo sinal produzido pelo cabeçote, que é a estrutura que contém as seções anteriores (pré-amplificador e amplificador de potência). Neste tipo de amplificador, os gabinetes costumam ser constituídos por 4 alto-falantes de 12 polegadas.

nomes que estavam à frente deste movimento de reavivamento do blues britânico, durante a década de 1960, possuíam a tendência de enfatizar o aspecto elétrico do electric rhythm and blues. Sendo assim, em essência, a Chicken Shack era uma banda que tocava o blues padrão de 12 compassos a altos volumes.

Outros aspectos melódicos característicos do blues, adotados por Chuck Berry, que os adaptou ao seu rock and roll, também podem ser observados nos trabalhos de guitarristas de blues como John Lee Hooker. Sobre isso, Cope (2010, p. 18) diz:

Por exemplo, a abertura (desde o primeiro compasso completo) utiliza a primeira corda na casa 3 para uma primeira corda aberta. O G cria uma tensão contra o G# que é presente no acompanhamento e tais falsas relações são estilizações de blues típicas. As duas segundas notas do compasso 1 formam uma sequência idiomática das duas primeiras notas. O movimento da casa 3 para a corda aberta na segunda corda não apenas forma uma 7^ªm (umas das notas “blue” que caracterizam o som do blues), mas o efeito auditivo dos dois recursos em sucessão forma um dos sons de guitarra blues mais distintos. As últimas duas notas do compasso 2 apresentam a 3^ª transitória formada por um hammer-on da terceira corda aberta à casa 1. A 7^ª semi-dominante discutida anteriormente [...] frequentemente aparece na sintaxe do blues, e foi, assim como a 3^ª transitória, absorvida de convenções de blues anteriores.¹⁸

Ainda sobre isso, Cope (2010, p. 18-19) realiza alguns comentários sobre outros elementos que compõem a sintaxe do blues, presentes em outras músicas de Hooker:

Isto é, claramente, evidente em “Boom Boom” de John Lee Hooker. [...] Esta faixa também destaca outros pontos da sintaxe do blues, por exemplo, o efeito de “pergunta e resposta” no diálogo entre a guitarra e o baixo. Também, a 5^ª diminuta (5^ªdim.) escutada nos riffs principais é um outro exemplo de “blue” note. Na sintaxe do blues, a blue note (5^ªdim.) é utilizada como uma coloração cromática no movimento entre a 4^ªJ e a 5^ªJ, e isso é o que caracteriza, parcialmente, o blues como “blues”.¹⁹

¹⁸ “For example, the opening (from the first full bar) uses the first string fret 3 to an open first string. The G creates a tension against the G that is present in the accompaniment and such false relations are typical blues stylisations. The second two notes of bar 1 form an idiomatic sequence of the first two notes of bar 1. The fret 3 to open string move on the second string not only forms a flat 7th (one of the ‘blue’ notes that characterise the blues sound) but the aural affect of the two features in succession forms one of the most distinguishing blues guitar sounds. The last two notes of bar 2 feature a transient 3rd formed by a hammer-on from the open third string to fret 1. The half-dominant 7th discussed earlier [...] frequently appears in blues syntax and was, like the transient 3rd, absorbed from earlier blues conventions”.

¹⁹ “This is clearly evident in John Lee Hooker’s ‘Boom Boom’. [...] This track also highlights other points of blues syntax, for example, the ‘call and response’ effect evident in the dialogue between guitar and bass. Also, the flat 5th heard in the main riff is another example of a ‘blue’ note. In blues syntax the flat 5th blue note is used as a chromatic ‘colouring’ of the move between the 4th and 5th degrees and it is this that partly characterises the blues as ‘blues’”.

2.4. A sintaxe do heavy metal

A influência que o *Black Sabbath* teve sobre a criação do heavy metal foi de grande relevância, inclusive podendo ser considerada como a banda pioneira do gênero. Isso se deve ao fato de que muitos dos elementos característicos da sintaxe do metal foram resultados de experimentações musicais feitas pela banda, de modo que vários procedimentos composicionais adotados pelos seus membros acabaram por se tornar os traços estilísticos que moldaram este tipo de música. Um fato imprevisto que influenciou a adoção de elementos musicais - e, até mesmo, de regulagens instrumentais alternativas - a serem trabalhados, por exemplo, é comentado por Phillips e Cogan (2009, p. 8):

[...] Tony Iommi [guitarrista do *Black Sabbath*] teve as pontas de dois dos principais dedos de digitação no braço decepados devido a um acidente industrial. Consequentemente, por achar difícil de tocar acordes mais complexos com as pontas dos dedos artificiais que conseguiu adaptar, ele desenvolveu uma abordagem mais simples, focada em riffs e power chords em cordas pesadas, afinadas em tonalidade mais grave, visto que tornava as cordas mais fáceis de tocar.²⁰

E isso resultou num processo de transgressões ainda mais notórias, de modo que a banda se distanciou ainda mais do blues:

[...] [Black] Sabbath, ao invés, foi pioneiro tocando riffs altos e pesados (riff sendo o termo utilizado para padrões de notas repetidas da mesma maneira, “ostinato” em termos de música clássica). Os riffs foram afinados meio tom abaixo da afinação padrão da guitarra, conferindo um timbre mais sombrio e sinistro. (Phillips; Cogan, 2009, p. 8)²¹.

E, assim como ocorreu com as bandas e artistas do blues, que tomaram parte no movimento de reavivamento do blues britânico, o *Black Sabbath* também foi influenciado pelas inovações realizadas no que diz respeito à manipulação timbrística. O power chord é um elemento primário nas músicas do blues e do rock and roll, e ganha um novo apelo dentro do contexto do novo gênero a ser moldado. Sobre isso, Phillips e Cogan (2009, p. 7) comentam:

²⁰ “[...] Tony Iommi had only a few years earlier had lost the tips of two of his main fretting fingers in an industrial accident. Consequently finding more complex chords difficult to play with the artificial fingertips that he had managed to fashion, he evolved a somewhat simpler approach that focused on heavy single-string riffs and power chords, tuned down since the reduced tension of the strings was easier to play”.

²¹ “[...] [Black] Sabbath instead pioneered the playing of loud, ponderous riffs (riffs being the term for patterns of notes repeated in the same manner, “ostinato” in classical music terms). The riffs were tuned down a half-step or more from standard guitar tuning, giving them a darker, more ominous timbre”.

Isso também soa particularmente bom quando tocado com distorção de amplificador, como há a falta de outras notas do acorde, como as sextas, sétimas e outras que produziriam mais dissonância com a distorção. Enquanto os sons de power chords distorcidos podem ser encontrados em vários idiomas do rock, este mesmo som é, talvez, o foco sonoro do heavy metal.²²

Além do rock and roll e do blues, há de se considerar, também, a influência que a música clássica exerceu na formação do heavy metal. Diferentemente dos dois anteriores, a influência da música clássica sobre o heavy metal não chega a ser basilar, seria mais correto dizer que possui a função de revestimento da música. Phillips e Cogan (2009, p. 9) argumentam:

Enquanto o blues pode ser visto como uma influência fundamental que influenciou pesadamente a evolução do heavy metal, a influência clássica muito menos, e, de fato, funcionou como uma influência que, frequentemente, reveste a música, ao contrário de prover uma fundação para ela.²³

Uma das primeiras aplicações de ideias da música clássica ao heavy rock pode ser observada na música *Highway Star*, da banda Deep Purple, do álbum *Machine Head*. Enquanto a música segue num rock enérgico baseado fortemente em progressão blues, os solos do Jon Lord (organista) e do Ritchie Blackmore (guitarrista) apresentam motivos e escalas comuns à estética da música clássica. (Phillips; Cogan, 2009).

Outros dois nomes que também vale a pena mencionar: Uli Jon Roth e Randy Rhoads. Roth (guitarrista da banda Scorpions) e Rhoads (guitarrista do Ozzy Osbourne) ambos adotaram a incorporação de motivos em seus solos. A diferença entre eles é que Roth os aplicou em suas improvisações, enquanto que Rhoads os adotou mais na perspectiva composicional. Ambos foram seguidos pelo sueco Yngwie Malmsteen, de virtuosismo notável, que adentrou não apenas no universo do blues (somando o feel do blues à técnica de vibrato), mas também nas composições de Mozart, Bach, Beethoven e Paganini (que teve grande influência em seu trabalho, tendo em vista suas improvisações e performances em palco de alto nível). (Phillips; Cogan, 2009).

²² “It also sounds particularly good when played with amp distortion since it lacks the other chord tones such as sixths, sevenths, and others that would produce more dissonance with a distorted tone. While the sound of distorted power chords may be found in numerous idioms of rock music, that sound itself is perhaps the sonic focus of heavy metal”.

²³ “While blues music may be seen as a foundational influence that has heavily influenced the evolution of heavy metal, the classical influence is much less so, and in fact has functioned as an influence that most often is overlaid upon the music as opposed to providing a foundation for it”.

Destaca-se, também, que o trabalho de Malmsteen teve um impacto tal que influenciou no surgimento do neoclassic rock, que possui como características principais a utilização ostensiva de arpejos e escalas comuns à estética das músicas clássicas, executados com precisão em tempos muito rápidos. (Phillips; Cogan, 2009).

Phillips e Cogan (2009, p. 9) reiteram, porém, acerca da superficialidade da influência da música clássica sobre o heavy metal:

Enquanto a tradição clássica deu ao heavy metal muito para trabalhar, em termos de influências musicais, deve ser observado que a incorporação de elementos clássicos no rock também é, de certo modo, superficial, com a adoção de escalas, arpejos e motivos, mas raramente com experimentação profunda de compositores clássicos.²⁴

²⁴ “While the classical tradition has given heavy metal much to work with in terms of musical influences, it should be noted that the incorporation of classical element into rock has also been somewhat superficial, with the use of classical scales, arpeggios, and motifs, but rarely with the depth or experimentation of classical composers”.

3. HISTÓRIA DO DJENT, CARACTERÍSTICAS MARCANTES E BANDAS PROEMINENTES

3.1. Origem e características

O djent é um subgênero do heavy metal, e tem como características principais a utilização ostensiva, na composição dos riffs²⁵ de guitarra, de elementos como polirritmia, ritmos sincopados, deslocamento de pulsação, compassos compostos e irregulares. O breakdown²⁶ também é um recurso bem comum em músicas deste subgênero, bem como a utilização do intervalo de 2^a menor como artifício harmônico, a fim de conferir mais agressividade à sonoridade almejada. Juntamente com as linhas de guitarra, o bumbo da bateria soma-se a essa voz de alta complexidade rítmica. Além disso, as guitarras utilizadas neste tipo de música possuem um alcance diferenciado no que tange às notas mais graves, seja por meio de afinações barítonas (configurações de afinações mais baixas) ou por intermédio de cordas adicionais mais graves (no caso das guitarras de 7, 8 e 9 cordas).

A origem do termo é uma onomatopéia, que se refere ao timbre característico da guitarra com um alcance maior às notas mais graves (i. e., guitarras com afinação barítona ou guitarras de 7, 8 e 9 cordas), utilizando distorção com saturação alta, e sendo executada com técnica de abafamento (palm mute). Misha Mansoor, guitarrista e idealizador da banda *Periphery*, é tido como o principal precursor do subgênero, porém o mesmo argumenta em sentido contrário. Sobre isso, ele (Mansoor *apud* Ríos, 2018, p. 2) realizou alguns comentários em entrevista à revista de guitarra online *Guitar Messenger*:

Eu fui culpado por isso. Eu nem sequer inventei a palavra. Eu disse isso um milhão de vezes, mas Fredrik, [guitarrista] do Meshuggah, que inventou. Eu costumava publicar no fórum do Meshuggah, e foi de lá que peguei a palavra - as pessoas estavam descrevendo um timbre de guitarra. É apenas um palm mute (abafamento) que você palhetá muito forte, e eu realmente gostei da forma como isso soa. Isso soa metálico - é como: “Djent! Djent! Djent! Djent! Djent!”.²⁷

²⁵ *Riff* é o termo utilizado para denominar uma frase repetitiva no decorrer da música, e se deriva a partir do conceito de ostinato. Este compõe a seção de acompanhamento de uma música, no contexto da música popular.

²⁶ *Breakdown* é o termo utilizado para denominar uma pausa brusca, executada por todos os instrumentos e vocais.

²⁷ “I get blamed for this. I didn’t even come up with the word. I’ve said this, a million times, but Fredrik from Meshuggah came up with it. I used to post on the Meshuggah forum, and there’s where I picked up the word - people were describing guitar tone. It’s just a palm mute that you pick really hard, and I really like the way it sounds. It sounds metallic - it’s like: ‘Djent! Djent! Djent! Djent! Djent!’”

Ainda sobre as características do djent, Ríos (2018, p. 3) tece alguns comentários acerca dos elementos estilísticos mais aparentes no trabalho do *Periphery*, citando as músicas do primeiro álbum da banda de nome homônimo. Segundo ele:

Cabe adicionar que o estilo, na maioria de suas expressões, tem uma conotação de “agressivo”; aspecto que já é claro desde a primeira canção do álbum “Insomnia” (*Periphery*, 2010), com riffs bastante pesados, carregados de notas e a uma velocidade bastante rápida. Outro fator que pode fazer alusão ao termo “agressivo” é que, quando não é num contexto instrumental, a voz utilizada é de estilo gutural ou em grande parte com o uso de screams, ficou bem claro neste álbum, no que se destaca o trabalho de Spencer Sotelo, vocalista da banda, que, além disso, canta com voz limpa, mesclando ambas as coisas de uma maneira muito balanceada em cada uma das peças.²⁸

3.2. Subgêneros de maior influência

Os principais subgêneros do heavy metal que influenciaram na configuração estilística do djent foram o progressive metal e o metalcore. E isso se torna bem claro se for levado em consideração o comentário feito pelo próprio Misha Mansoor, em entrevista realizada pelo fórum sevenstrings.com, que investia muitas horas ao dia para aprender os solos do John Petrucci - guitarrista da banda Dream Theater, uma das mais proeminentes e, por conseguinte, influentes do metal progressivo - e, que, segundo o próprio, “queria ser John Petrucci”. (Mansoor *apud* Ríos, 2018, p. 3).

O progressive metal é um subgênero do heavy metal que surgiu com a proposta de uma sonoridade mais pesada e agressiva que o progressive rock (que tem como algumas das bandas representativas deste subgênero: Rush e King Crimson), e se caracteriza pela utilização de recursos musicais estranhos às músicas do heavy metal. Segundo as observações feitas por Ríos (2018, p. 3-4):

[...] os mais destacados dos recursos são o uso de métricas irregulares (as quais envolvem a utilização de pulsações simples e compostas dentro de um mesmo compasso) e a mudança de métricas dentro da mesma canção; junto com outros recursos como harmonias mais complexas que as utilizadas tradicionalmente no heavy metal, encontradas inclusive na música do romantismo como a exploração da modalidade, elementos do jazz como seções de solo ou improvisação, uso de

²⁸ “Cabe añadir, que el estilo en la mayoría de sus expresiones tiene la connotación de ‘agresivo’; aspecto que ya es claro desde la primera canción del álbum ‘Insomnia’ (*Periphery*, 2010), con riffs bastante pesados, cargados de notas y a una velocidad bastante rápida. Otro factor que puede hacer alusión al término ‘agresivo’ es que, cuando no es en un contexto instrumental, la voz utilizada es de estilo gutural o en gran parte con el uso de screams, hecho bastante claro en este álbum, en el que se destaca el trabajo de Spencer Sotelo, vocalista de la banda, que asimismo canta con voz limpia, mezclando ambas cosas de una manera muy balanceada en cada una de las piezas”.

polimetrias, complexidade e virtuosismo, possibilitaram uma evolução do gênero, o estendendo a outras audiências. Outro fator importante, herdado também do progressive rock, é a relevância que tomam os teclados e sintetizadores nestas bandas, os quais utilizam efeitos que geram suporte harmônico como strings ou pads, como sons de lead que os permitem realizar frases melódicas similares às da guitarra elétrica; tanto que, assim como nas canções existem seções de solo de guitarra, também se geraram seções para solos de teclado; isto permitiria que, assim como os guitarristas, os tecladistas destas bandas adquirirem certo renome, como, por exemplo Jordan Rudess (Dream Theater), Derek Sherinian (ex Dream Theater, Planet X) ou Michael Pinnella (Symphony X).²⁹

Os primeiros expoentes do progressive metal, comumente referidos como “The Big Three”, foram as bandas Queensrÿche, Fates Warning e Dream Theater. Outras bandas, entretanto, da mesma forma, podem ser consideradas no mesmo patamar de relevância, apesar de terem surgido posteriormente. Dentre as quais, pode-se citar: Tool, Symphony X, Opeth, Liquid Tension Experiment e Haken. (Ríos, 2018).

O metalcore, por sua vez, é um subgênero do heavy metal que surgiu recebendo influências de outros dois subgêneros: hardcore punk e extreme metal. As características mais notáveis que podem ser citadas são: utilização recorrente de screams (gritos), técnica vocal que permite a emissão de ruído puro - de frequência aguda -, desprovido de nota de altura definida; motivos rítmicos executados por todos os instrumentos, incluindo-se o bumbo da bateria em sincronia a isso; a afinação das guitarras e dos baixos são, majoritariamente, mais graves que o habitual, havendo a opção de se utilizar guitarras de alcance ampliado (guitarras de 7 ou 8 cordas). Suas características acabam por diferir das do progressive metal tendo em vista que o metalcore é um subgênero de viés mais comercial, i. e., o metalcore possui uma maior adesão do público (principalmente do público mais jovem), possuindo métrica quaternária (4/4), e as progressões harmônicas mais utilizadas são as do quarto, sexto e primeiro graus da tonalidade menor, e com a ausência de graus dominantes, o que induz a percepção auditiva a interpretar mais como o modo eólio do que como a tonalidade menor,

²⁹ “[...] donde el más sobresaliente de los recursos es, el uso de métricas irregulares (las cuales involucran usos de pulsos simples y compuestos dentro de un mismo compás) y el cambio de métricas dentro de la misma canción; junto con otros recursos como armonías más complejas que las usadas tradicionalmente en el heavy metal, encontradas incluso en la música del romanticismo como la exploración de la modalidad, elementos del jazz como secciones de solo o improvisación, uso de polimetrias, complejidad y virtuosismo, lo que se considera, deviene en una evolución del género y lo extiende a otras audiencias. Otro factor importante, heredado también del rock progresivo, es la relevancia que toman los teclados y sintetizadores en estas agrupaciones, los cuales usan efectos que generan soporte armónico como strings o pads, como sonidos de lead que les permiten realizar frases melódicas similares a las de la guitarra elétrica; tanto así, que así como en las canciones hay secciones de solo de guitarra, también se generaron secciones para solos de teclado; esto permitiría que, así como los guitarristas, los tecladistas de estas agrupaciones adquirieran cierto renome, como por ejemplo Jordan Rudess (Dream Theater), Derek Sherinian (ex Dream Theater, Planet X) o Michael Pinnella (Symphony X)”.

variando com o modo frígio, ocasionalmente, pela inserção do segundo grau bemol. (Ríos, 2018).

Pode-se discorrer mais, ainda, sobre outros elementos característicos deste subgênero. Dentre os quais, o mais relevante que pode ser citado é o breakdown (cuja tradução para o português, dentro deste contexto, é colapso), que surge numa seção da música em que, como o próprio nome sugere, a estrutura da música colapsa em seus aspectos mais elementares. Pondo em termos mais claros, o beat da música pode ralentar, ou pode ocorrer um deslocamento na pulsação - por intermédio de pausas ou acentuações rítmicas - de modo que haja uma quebra no compasso, e a maioria dos instrumentos são executados, ritmicamente, de forma uníssona. A melodia, se houver no decorrer de um breakdown, também é executada de maneira uníssona enquanto a seção rítmica toca notas mais longas, e, no caso de haver vozes, estas realizam frases mais curtas ou com notas mais longas gritadas, o que envolve a utilização de técnicas de utilização de ruído na voz, como scream ou drive.

O recurso do breakdown é utilizado, com frequência, nos momentos de pico da música, de maneira crescente, de modo que acaba por realizar a função de uma estrutura que se conecta ao tema. Além disso, este não é um recurso exclusivo do metalcore, pois também é possível de ser encontrado em outros gêneros musicais, a exemplo da música disco e outros subgêneros da música eletrônica. (Ríos, 2018). O metalcore é um subgênero que pode ser representado por um grupo de bandas mais proeminentes. Dentre elas, as que mais se destacam são: as estadunidenses Killswitch Engage e Trivium, as britânicas Bring Me The Horizon e Asking Alexandria, a galesa Bullet For My Valentine e a australiana Parkway Drive. (Ríos, 2018).

3.3. Contexto social e impactos tecnológicos

O contexto de surgimento do djent recebe uma influência considerável da cultura Do-it-yourself (DIY), que, por sua vez, surgiu em decorrência da cena do punk ao final da década de 1970. A cultura DIY surgiu como um fenômeno gerado pela desilusão, por parte dos diversos agentes envolvidos na produção da cena do punk rock, com as produções do mainstream da indústria musical em meados da década de 1970, e, normalmente, está associada à adoção de uma tendência anti-hegemônica centrada na estética e numa política de

estilo de vida. Bennett e Guerra (2018, n.p) argumentam, em seu trabalho DIY Cultures and Underground Music Scenes:

O conceito de produção cultural DIY ganhou momento crítico durante o final da década de 1970 com o surgimento do punk: desiludido com a indústria musical mainstream de meados da década de 1970, o punk rock criou uma plataforma alternativa para a produção e distribuição de música, em pequena escala, através de gravadoras independentes. Isso provou ser um catalisador para a criação de uma estética DIY mais ampla que continuou a sustentar uma sucessão de estilos musicais do punk e do pós-punk, a partir do final da década de 1970.³⁰

Isso se torna evidente ao se levar em consideração que a cena do djent, de um modo geral, se iniciou em fóruns na internet, que serviram como uma forma de interação entre os membros participantes, de modo a criar uma comunidade, se tornando, desta maneira, uma grande rede colaborativa. Segundo Betancourt, “o estilo Djent de metal progressivo se popularizou nos fóruns do Meshuggah (que já não existem), Seven String, Toontrack e Harmony Central.” (Betancourt, 2019, p. 3)³¹. Esta rede colaborativa - networking, por assim dizer - causou um impacto tão importante na cena, apesar de ainda estar sendo construída, que membros de grandes bandas do subgênero, que hoje assumem uma posição de muito destaque e prestígio, chegaram a produzir uns aos outros, como Betancourt (2019, p. 3-4) aponta:

É importante entender que, devido à interação destas pessoas, se criaram relações colaborativas bastante estreitas entre estes grupos, uma comunidade de músicos que ganharam fama em espaços da internet. Nestes fóruns, participavam ativamente os que atualmente são os maiores expoentes do estilo. Misha Mansoor, conhecido por seu apelido Bulb, publicava suas gravações caseiras no Youtube e nos fóruns. Mansoor fundou a banda *Periphery* e produziu discos de Djent de bandas como *Animals As Leaders*, *Veil Of Maya* e *Born Of Osiris*. Também participavam [destes fóruns] Acle Kahney e John Browne, os dois provenientes da Inglaterra, que criaram um projeto de Djent denominado *Fellsilent* (Browne, 2017). Os últimos músicos citados [Acle Kahney e John Browne] se separaram para formar a banda premiada *Tesseract* e *Monuments*, respectivamente.³²

³⁰ “The concept of DIY cultural production gained critical momentum during the late 1970s with the emergence of punk: disillusioned with the mainstream music industry of the mid-1970s, punk rock created an alternative platform for the production and distribution of music through small-scale, independent recording labels. This proved to be a catalyst for the creation of a broader DIY aesthetic that has continued to underpin a succession of punk and post-punk music styles from the late 1970s onwards”.

³¹ “El estilo Djent de metal progresivo se popularizó en los foros de Meshuggah (que ya no existen), Seven String, Toontrack y Harmony Central”.

³² “Es importante entender que, debido a la interacción de estas personas, se crearon relaciones colaborativas cercanas entre estos grupos, una comunidad de músicos que ganaron fama en espacios de internet. En estos foros participaban activamente los que actualmente son los mayores exponentes del estilo. Misha Mansoor, conocido por su apodo Bulb, que posteaba sus grabaciones caseras en Youtube y los foros. Mansoor fundó la banda *Periphery* y ha producido discos de Djent de bandas como *Animals As Leaders*, *Veil Of Maya* y *Born Of Osiris*. También participaban Acle Kahney y John Browne, los dos provenientes de Inglaterra, que gestaron un proyecto de Djent llamado *FellSilent* (Browne, 2017). Los últimos músicos citados se separaron para formar la banda galardonada *Tesseract* y *Monuments*, respectivamente”.

Um fator muito relevante que não pode deixar de ser observado é o avanço tecnológico associado às ferramentas utilizadas do processo de produção musical, mais especificamente associadas à engenharia de áudio, que engloba o surgimento de equipamentos e softwares especializados nessa área. Não é incorreto afirmar que o desenvolvimento desta área, em específico, contribuiu para fomentar de modo ainda mais nítido a influência que a cultura DIY exerceu - e exerce ainda hoje - sobre a formação da cena construída ao redor do djent. Em outros termos, além do lançamento de novos equipamentos no mercado, como é o caso da série de pedaleiras POD - fabricada pela marca Line6 - com sua tecnologia de emulação de amplificadores mais precisa, o surgimento de plug-ins com uma grau de perícia cada vez maior - a exemplo das baterias digitais da Toontrack - começaram a ficar mais acessíveis aos músicos caseiros. (Betancourt, 2019). Nos dias de hoje, esse setor está bem mais sofisticado, com o surgimento de marcas como, por exemplo, Fractal Audio Systems, Neural DSP, Kemper Amps e Get Good Drums.

Naturalmente, portanto, com certa frequência, os artistas djent possuem uma ecleticidade profissional razoável, de modo que vários deles são artistas e produtores simultaneamente (como os supracitados). No caso do Misha Mansoor, por exemplo, o primeiro disco do *Periphery* foi totalmente produzido por ele; caso semelhante é o do guitarrista John Browne, que, para o segundo disco da banda *Monuments*, ficou encarregado de realizar as gravações das guitarras e do baixo, além de ser o responsável pelas etapas de mixagem e masterização do disco. (Betancourt, 2019).

3.4. Bandas proeminentes

3.4.1. *Meshuggah*

É fundamental mencionar alguns aspectos sobre a banda pioneira deste subgênero: *Meshuggah*. Sueca, formada no ano de 1987 na cidade de Umeå, já experienciou diferentes formações, tendo em vista que, no decorrer de sua história, ocorreram trocas de integrantes. Atualmente, a formação da banda conta com: o vocalista Jens Kidman, o guitarrista solo Fredrik Thordendal, o guitarrista base Mårten Hagström, o baixista Dick Lövgren, e o

baterista Tomas Haake. *Meshuggah* é uma palavra iídiche³³ que significa “louco” ou “insano”, denotando, desde o próprio termo escolhido para ser o nome da banda, a ideia de agressividade e violência, e isso se torna ainda mais evidente se for levado em consideração o contexto de influências que recebeu desde o princípio. Segundo Jonathan Pieslak, “[...] *Meshuggah* [...] teve seus inícios musicais no estilo associado a bandas como *Metallica* (início, 1983-91), *Anthrax*, *Slayer*, e *Sepultura*.³⁴” (Pieslak, 2007, p. 219)³⁴.

Smialek (2015, p. 1) argumenta:

Esteticamente, como o nome sugere, o extreme metal pode ser caracterizado pela busca deliberada pela transgressão sonora e visual. Muitas bandas tentam ultrapassar umas às outras com suas letras, configurações de palco, e clipes que aparecem ser mais violentos, maus ou complexos que os de seus pares. A transgressão musical pode incluir andamentos lentos ou extremamente rápidos, registros extremos (ex.: guitarras com afinação mais grave, vocais gritados), e um senso compartilhado de textura saturada alcançada através de acelerados ritmos tremulados e timbres agressivos (ex.: guitarras distorcidas com alto ganho, gritos vocais). Abordagens melódicas e harmônicas se diferenciam amplamente entre subgêneros e, até mesmo, entre bandas, sugerindo que estes parâmetros são de importância secundária na contribuição para uma sonoridade identificável compartilhada entre muitos subgêneros do extreme metal. Socialmente, todos estes subgêneros compartilham fãs, músicos, e instituições da cena como revistas, sites, e gravadoras que, coletivamente, proporcionam o senso de uma cena interligada ao redor do extreme metal.³⁵

Além disso, realiza alguns comentários sobre aspectos mais específicos a respeito das bandas *Metallica* e *Slayer*, supracitadas:

Ambas as bandas [*Metallica* e *Slayer*] começaram a afinar suas guitarras muito mais grave do que o half-step (afinação meio tom abaixo) em álbuns anteriores, utilizando-as para compor riffs que destacassem grooves de tempo moderado ao invés da velocidade e virtuosidade do conjunto. (SMIALEK, 2015, p. 39)³⁶.

³³ Iídiche é uma língua da família indo-europeia que pertence ao subgrupo germânico. Esta língua foi adotada pelo povo judeu presente na Europa Central e na Europa Oriental.

³⁴ “[...] *Meshuggah* [...] had its musical beginnings in the style associated with bands like *Metallica* (early, 1983–91), *Anthrax*, *Slayer*, and *Sepultura*.³⁵

³⁵ “Aesthetically, as the name suggests, extreme metal can usually be characterized by a conscious striving for transgressive sounds and imagery. Many bands attempt to surpass one another with lyrics, live stage settings, and music videos that appear more violent, evil, or complex than those of their peers. Musical transgression can include extremely fast or slow tempos, extremes of register (e.g. downtuned guitars, screeching vocals), and a shared sense of a saturated texture achieved through rapid “tremolo” rhythms and aggressive timbres (e.g. distorted guitars with high gain, vocal screams). Approaches to melody and harmony widely differ between the subgenres and even between bands, suggesting that these parameters are of secondary importance in contributing to an identifiable sound shared between extreme metal’s many subgenres. Socially, all of these subgenres share fans, musicians, and scenic institutions such as magazines, websites, and record companies that collectively provide the sense of a coherent scene surrounding extreme metal”.

³⁶ “Both bands began to tune their guitars much lower than the “half-step” tuning of their previous albums, using them to write riffs that highlighted mid-tempo rhythmic grooves rather than speed and “ensemble virtuosity”.

Segundo a análise feita por Smialek, não seria, de nenhuma forma, um equívoco afirmar que o djent, enquanto subgênero, teria recebido influências do que se concebe por extreme metal, tendo em vista que há um arcabouço compartilhado de recursos - elementos musicais - entre as diversas correntes mencionadas, de modo que artistas variados, de diversos subgêneros do heavy metal, e de forma mais ostensiva entre as diversas correntes contidas no extreme metal, lançam mão de ferramentas e procedimentos composicionais idênticos, ou, no mínimo, semelhantes.

Há de se observar, entretanto, que o processo de transgressão estilística é um fenômeno que ocorre de forma constante, bem como os impactos gerados em decorrência disso possuem mais de um vetor, i. e., não ocorrem apenas de bandas mais antigas e consagradas para bandas mais modernas e, por conseguinte, com menos espaço em seu nicho; estes impactos têm o potencial de causar um movimento que resulte em mudanças num sentido retroativo, e até mesmo contemporâneos. Em outros termos, pode-se dizer que estas influências também podem ocorrer de bandas e artistas mais novos sobre os mais antigos e consagrados, bem como entre outros de sua própria geração. Sobre isso, especificamente, Smialek (2015, p. 39) tece alguns comentários, conectando este fenômeno à lógica de construção de diferentes tipos de “árvore genealógica” (que é um sistema de categorização musical que se apresenta de maneira taxonômica). Segundo ele:

[...] novas formas de música podem impactar as práticas de gêneros mais antigos, de acordo com os músicos associados a gêneros mais antigos continuem a compor e assimilar novos sons que lhes sejam apelativos. Deste modo, qualquer tipo de “árvore genealógica” do metal deveria ser incrivelmente incestuoso, com conexões de influência não apenas extendendo entre novas ou velhas formas de metal, mas também sendo recíprocas em alguma medida.³⁷

Inclusive, Ríos faz uma afirmação que corrobora a conclusão à qual Smialek chegou a respeito das diferentes possibilidades de vetores de influência estilística. Quando disserta acerca da história do *Meshuggah*, ele evidencia a proximidade estilística inicial que a banda possuía com o thrash metal, que é o subgênero ao qual, mais comumente, associam as bandas *Metallica* e *Slayer*. Ríos (2018, p. 5, grifo nosso) diz que:

³⁷ “[...] newer forms of music can often impact the practices of older genres as musicians who are associated with older genres continue to write music and assimilate newer sounds that appeal to them. Thus, any kind of metal “family tree” should be an absurdly incestuous one, with connections of influence not only extending between older and newer forms of metal, but also being reciprocal to a certain extent”.

Em seus inícios, a agrupação, apesar de ter um som pesado e de boa qualidade, **não era muito diferente das bandas de thrash metal que já existiam até então**. Desde a inclusão de seu atual baterista Tomas Haake, porém, a partir do álbum *Destroy, Erase, Improve*, e os consequentes trabalhos da banda, seu som se transformaria em algo bastante particular e diferente de todas as que estavam em seu tempo.³⁸

Jonathan Pieslak (2007, p. 219) compartilha do mesmo ponto de vista que Rios, e ainda aponta mais obras do *Meshuggah* que indicam a adoção de uma nova tendência para sua sonoridade. Ele afirma que:

A música do *Meshuggah* desenvolveu um estilo diferenciado ao começo da segunda metade da década de 1990, com o lançamento de três álbuns, *Destroy Erase Improve* (1995), *Chaosphere* (1998), e *Nothing* (2002), e um número de EPs de curta duração, *None* (1994), *Self-Caged* (1995), e *The True Human Design* (1997).³⁹

O *Meshuggah*, desta forma, não foi uma banda de reconhecimento mundial desde o início de sua história, o que causa impacto direto no tempo de existência do djent, tornando-o um subgênero muito novo na cena do heavy metal como um todo. Porém, há de se observar que o grupo faz djent há um tempo considerável, até mesmo antes do próprio termo surgir, tendo em vista que, dentro dos procedimentos composicionais adotados pela banda, podem ser observados vários recursos musicais que moldaram uma linguagem estilística que se destacou dentro do heavy metal.

Dentre os recursos musicais de maior destaque, utilizado pelo *Meshuggah*, envolvem deslocamentos rítmicos, polimetrias, polirritmia (executado por todas as vozes da banda, inclusive pelo cantor); para além disso, a utilização de harmonias pouco convencionais também possui um nível de importância mais notório, além de afinações muito graves e a adoção da guitarra de 8 cordas, bem como a configuração timbrística e modo de execução técnica escolhido - os riffs são executados nas cordas mais graves, utilizando o palm mute (técnica de abafamento da mão da palhetada) juntamente com a distorção com altos graus de saturação - que viria a dar nome ao subgênero anos depois. O impacto mais importante da banda, entretanto, veio com o lançamento do álbum *obZen*. Sobre isso, Rios comenta que “Apenas quando lançaram seu álbum *obZen*, outras bandas começaram a realizar trabalhos

³⁸ “En sus inicios, la agrupación a pesar de tener un sonido pesado y de buena calidad, no era muy diferente de las bandas de thrash metal que ya existían para ese entonces. Pero desde la inclusión de su actual baterista Tomas Haake, a partir del álbum *Destroy, Erase, Improve* y los consiguientes trabajos de la banda, su sonido se transformaría en algo bastante particular y diferente a todas las que estaban en su tiempo”.

³⁹ “*Meshuggah*’s music developed a distinctive style beginning in the latter half of the 1990s with the release of three full-length albums, *Destroy Erase Improve* (1995), *Chaosphere* (1998), and *Nothing* (2002), and a number of shorter-length EPs, *None* (1994), *Self-Caged* (1995), and *The True Human Design* (1997)”.

com uma sonoridade familiar, devido a que o álbum teve uma grande aceitação nos meios, além de convocar novos fãs.” (Ríos, 2018, p. 5)⁴⁰.

3.4.2. *Periphery*

Outra banda de grande relevância para a formulação do subgênero é a estadunidense *Periphery* que, desde sua formação em 2005, tem desempenhado um papel fundamental na cena do djent. Com uma composição de seis membros, a grupo é conhecido pelo alto domínio sobre a execução técnica que seus integrantes apresentam durante suas performances, habilidade marcante sobre a utilização dos recursos musicais disponíveis em termos de composição e uma sonoridade diferenciada, principalmente pela forma singular de se utilizar as texturas e progressões harmônicas para a criação de paisagens sonoras distintas.

Um dos elementos musicais mais perceptíveis e distintos na obra do *Periphery* é a utilização de guitarras de 7 e 8 cordas, ampliando, desta forma, o leque de possibilidades sonoras, e permite que a banda crie riffs complexos e densos, muitas vezes baseados em polirritmia e mudanças de tempo frequentes. Os guitarristas principais, Misha Mansoor e Jake Bowen, são elementos centrais nas músicas da banda, e eles incorporaram um grande arcabouço de técnicas de execução, incluindo tapping, palm muting e harmônicos, resultando em uma sonoridade composta por uma riqueza de detalhes.

A alternância entre vocais guturais e limpos, realizados por Spencer Sotelo, é outro elemento marcante da música do conjunto. Essa dualidade vocal oferece uma variedade de ferramentas de expressividade às composições, permitindo que, dentro de uma mesma música, existam seções dotadas de intenções musicais contrastantes. Os vocais guturais servem como recursos de expressão para adicionar intensidade e um tom de agressividade, enquanto os vocais limpos proporcionam melodias com motivos com personalidades bem definidas.

Outro elemento notável, encontrado em suas músicas, é a presença da complexidade rítmica. A banda é conhecida por suas mudanças de tempo frequentes, polirritmia e arranjos intrincados. Isso exige um alto nível de precisão e sincronia entre os membros da banda, e o baterista Matt Halpern é um componente vital nesse aspecto, proporcionando uma base sólida

⁴⁰ “Solo hasta cuando lanzaron su álbum obZen, otras agrupaciones empezaron a realizar trabajos con un sonido similar, debido a que el álbum tuvo gran acogida en los medios, además de convocar nuevos fans”.

e dinâmica para a música. Além disso, o baixista Adam “Nolly” GetGood contribui significativamente para o som da banda, tendo em vista que, além de baixista, é um produtor musical reconhecido dentro do nicho e tem se especializado de forma notória, impulsionando a cena como um todo, inclusive com a criação da marca GetGood Drums que, além de samples de bateria, conta com uma variedade de plug-ins com IRs (Impulse Responses) de gabinetes e microfones de diversas configurações.

A sonoridade do *Periphery*, considerando como um todo, é marcada por elementos que conferem peso e agressividade, que é o caso dos riffs de guitarra característicos do estilo, acompanhados pelo baixo e pelo bumbo da bateria, em forma de convenções polirítmicas, além dos guturais realizados pelo vocalista. Possui uma dualidade, entretanto, tendo em vista a abordagem mais detalhada na utilização das harmonias - inclusive horizontalizadas, criando um desenho melódico que evidencia a progressão harmônica na qual está inserido o riff a ser executado - para a criação de texturas mais abertas. Com menos intensidade, porém ainda de forma enérgica, suas músicas contam com seções de “baladas” djent, onde a polirritmia se encontra em estado atenuado. E, por fim, contrastando com a agressividade e intensidade anteriores, há, também, a presença de seções mais amenas, com guitarras e vocais limpos. Em seções assim, se revela o timbre característico da guitarra “clean” do djent: cristalino e espacial. Pode ser descrito como atenuado em suas frequências graves e de frequências agudas acentuadas, e dotado de efeitos como compressor e reverb, responsável por criar uma ambição de caráter espacial.

3.4.3. *Animals As Leaders*

A californiana *Animals As Leaders* causou um grande impacto no universo djent, tendo em vista o alto nível de complexidade em suas composições, bem como o alto nível técnico necessário para executá-las, demonstrado pelo seu guitarrista e idealizador Tosin Abasi. O conjunto surgiu em 2008, quando o selo fonográfico Prosthetic Records tomou conhecimento do trabalho de Abasi na banda Reflux, e fez a proposta de realizar um trabalho solo, porém o mesmo declinou da oferta argumentando que seria “ególatra e desnecessário”. A banda Reflux, entretanto, se findou e Abasi aceitou a oferta momentos depois criando a *Animals As Leaders*. Seu nome foi escolhido baseado no romance *Ishmael*, de Daniel Quinn, com o argumento de que “todos somos animais”. (Ríos, 2018).

Desta forma, o início da banda se deu com Tosin Abasi trabalhando de forma solitária, gravando as guitarras e o baixo, enquanto que as sequências de bateria eram programadas pelo Misha Mansoor. Até então, as músicas da banda possuíam um grande foco na agressividade e na exploração do virtuosismo, na proficiência técnica durante a performance à guitarra e na execução de métricas irregulares, além de outros aspectos relacionados ao progressive metal. Com a chegada do segundo guitarrista, Javier Reyes, a sonoridade da banda começou a tomar outro rumo, de modo que as progressões harmônicas utilizadas acabaram assumindo um caráter mais sofisticado, como é possível de se observar no segundo álbum da banda *Weightless* (2011). (Ríos, 2018). É relevante mencionar que ambos já possuíam suas carreiras em andamento antes de integrarem o conjunto, Abasi já era um guitarrista conhecido e atuante em diversas bandas assim como Reyes - Reyes possui o diferencial, ainda, de ter uma carreira consolidada como violonista clássico -, inclusive, ambos já trabalharam juntos antes em uma banda de jazz-fusion chamada T. R. A. M. (Garden, 2022).

No primeiro álbum da banda, as baterias foram programadas pelo Misha Mansoor, no segundo álbum foram gravadas pelo baterista Navene Koperweis que saiu da banda em 2012. Porém, foi com a entrada do baterista Matt Gartska que o grupo passou a ter um alcance mais expressivo, visto que, além da agressividade, das métricas irregulares e complexidade harmônica, a musicalidade - a sonoridade total da banda - se tornou a prioridade, e isso pode ser observado em trabalhos como *The Joy Of Motion* (2014), no qual pode-se apreciar os grooves de uma maneira peculiar em músicas como, por exemplo, “Physical Education” e “Another Year”, que conservam as características iniciais, como pode ser observado nas músicas “Kascade” e “Nephele”, porém com uma nova personalidade, consequência da mixagem da bateria menos comprimida, mais orgânica, e o aumento da presença do tempo regular, como é o caso do compasso quaternário. (Ríos, 2018).

Ríos comenta, ainda, sobre uma característica do *Animals As Leaders*, que é a busca pela própria evolução da banda, num constante processo de transgressão estilística, resultando, até mesmo, na aplicação de técnicas de outros instrumentos na guitarra - como, por exemplo, o thumping (técnica originalmente utilizada por baixistas) - e, até mesmo, a descoberta de novas técnicas, como é o caso do selective picking (“palhetada seletiva”, traduzindo para o português). Segundo Ríos (2018, p. 6):

Seu trabalho mais recente, intitulado *The Madness of Many*, leva o grupo à exploração em um nível de maior pericia que o de seu trabalho anterior, ou seja, se em seu trabalho anterior experimentaram o uso da guitarra acústica de nylon, este o leva a um nível mais protagonista, ou, em outros termos, uma das peças mais relevantes deste trabalho é na guitarra acústica de nylon (“The Brain Dance”), se em seu trabalho [anterior] havia um tema dedicado à técnica do thumping (“Physical Education”), neste existiriam dois temas, onde exploram mais além e tocam outros padrões da técnica e com outros estilos (“Ectogenesis”, “Cognitive Contortions”), o que demonstra um interesse particular da banda por evoluir.⁴¹

3.4.4. *Tesseract*

A inglesa *Tesseract*, por sua vez, diferentemente das duas bandas comentadas anteriormente (*Periphery* e *Animals As Leaders*), não é reconhecida pelo viés virtuosístico, mas sim pela personalidade característica das texturas e ambiências que provocam em suas obras. Focando principalmente nos elementos musicais que compõem sua sonoridade, a banda demonstra um domínio excepcional da complexidade rítmica, harmonia intrincada e uma atmosfera envolvente. Assim como as demais bandas que compõem a cena djent, uma das características mais notáveis na obra do *Tesseract* é a utilização de métricas complexas e polirritmia. Suas composições frequentemente incorporam ritmos não convencionais e com mudanças frequentes de compasso. Esses elementos não apenas adicionam complexidade técnica às músicas, mas também criam uma sensação de fluidez e dinamismo.

A história da banda se inicia nos anos 2000, quando a foi formada sob o nome *Mindhunters* e, posteriormente, *First Signs of Frost*. A formação mais significativa e impactante, entretanto, se consolidou apenas no ano de 2007. O conjunto, originalmente, consistia em Acle Kahney (guitarra), Jay Postones (bateria), Amos Williams (baixo), e Abisola Obasanya (vocal). No entanto, uma mudança relevante ocorreu quando Daniel Tompkins entrou como vocalista em 2009. Além dos componentes originais da banda, a entrada do guitarrista James Monteith - que é um dos principais compositores - agregou valor ao trabalho como um todo, tendo em vista a compatibilidade com o restante dos integrantes

⁴¹ “Su trabajo más reciente, titulado *The Madness of Many*, lleva a la agrupación a la exploración en un nivel más alto que el de su trabajo anterior, es decir, si en su trabajo anterior habían experimentado con el uso de la guitarra acústica de nylon, este lo lleva a un nivel más protagonico, o en otras palabras, una de las piezas más relevantes de este trabajo es en guitarra acústica de nylon (‘The Brain Dance’), si en su trabajo tenían un tema dedicado a la técnica del thumping (‘Physical Education’), en este tendrían dos temas, donde exploran más allá y tocan otros patrones de la técnica, y con otros estilos (‘Ectogenesis’, ‘Cognitive Contortions’), lo que demuestra un interés particular de la banda por evolucionar”.

no que tange à utilização de elementos técnicos complexos, motivos melódicos e progressões harmônicas.

O percurso do *Tesseract* também está intimamente ligado à sua discografia. Seu álbum de estreia, *One* (2011), e o subsequente *Altered State* (2013), são frequentemente citados como obras-primas do subgênero. O segundo, em particular, é um marco em sua música, apresentando uma abordagem conceitual única, composições complexas e uma atmosfera imersiva. Desde então, a banda continuou a expandir seus horizontes, lançando álbuns como *Polaris* (2015) e *Sonder* (2018). Cada álbum demonstra um progresso contínuo na sonoridade da banda, à medida que exploram novas direções musicais e aprimoram sua abordagem.

Os vocais limpos e de grande alcance da banda, frequentemente realizados por Daniel Tompkins, contrastam com a natureza técnica da música, criando um equilíbrio entre a complexidade instrumental e a acessibilidade melódica. Esses vocais, juntamente com letras poéticas e reflexivas, contribuem para o desenvolvimento de uma atmosfera de caráter emocional em suas músicas. Os vocais guturais, quando utilizados, acrescentam uma dimensão adicional à sua sonoridade, proporcionando momentos de intensidade e agressão.

A manipulação de texturas intervalares e camadas sonoras é outra característica marcante do *Tesseract*. O conjunto incorpora elementos eletrônicos, sintetizadores e efeitos espaciais para criar paisagens sonoras expansivas que proporcionam ao ouvinte a experiência de transitar entre diversos estados emocionais. Essas texturas são parte integrante de suas composições, adicionando profundidade e uma qualidade cinematográfica às músicas. Nesses termos. A busca pela harmonia é evidente nas músicas do grupo, com progressões elaboradas de acordes que instilam uma sensação de beleza e emoção. A interação entre as partes instrumentais e vocais é dotada de um certo grau de sofisticação, e a capacidade da banda de criar harmonias complexas e dotadas de personalidade faz parte da essência de sua identidade musical.

Para além das citadas até então, é relevante fazer a menção de outros nomes relevantes para o djent, como é o caso das bandas *Sikth* (Reino Unido), *Born Of Osiris* (Estados Unidos), *Veil Of Maya* (Estados Unidos), *Gojira* (França), *After The Burial* (Estados Unidos), *Monuments* (Reino Unido), *Architects* (Reino Unido), *Northlane* (Austrália), *Textures* (Holanda), *Vildhjarta* (Suécia), *Polyphia* (Estados Unidos), *Intervals* (Canadá) e do guitarrista solo *Plini* (Austrália).

4. HISTÓRICO DO DJENT NO BRASIL E BANDAS/ARTISTAS DE RELEVÂNCIA

4.1. Michel Oliveira

O djent no Brasil é ainda mais recente que no resto do mundo. Por um lado, isso significa dizer que ainda é um campo vasto a ser explorado a nível regional/local; por outro lado, entretanto, isso também quer dizer que há uma escassez de trabalhos - tanto artistas solo como bandas - dentro dessa linha. Dentro dos poucos nomes mais proeminentes deste nicho, há o trabalho do guitarrista e produtor musical paulistano Michel Oliveira. Ele é um dos primeiros a produzir djent no país. Seu envolvimento com a música se deu desde a infância, quando começou a tocar violão, para, anos depois, adotar a guitarra. Foi durante a adolescência, mais especificamente com 15 anos, que passou a visualizar o estudo da música com mais seriedade, tendo aulas com guitarristas renomados como Sydney Carvalho e Matheus Ferreira. Aos 17 anos, período em que conheceu as guitarras de 7 e 8 cordas, por fim, começou a investir em sua carreira como guitarrista solo, tendo nomes como Fear Factory, *Meshuggah* e *Dream Theater* como principais influências. Desde então, Oliveira tem gravado diversos álbuns cantando e tocando guitarra, tendo gravado seu primeiro DVD ao vivo em 2015, e, tendo-o lançado em 2017. Atualmente, trabalha como produtor musical em seu homestudio⁴² (Sputnik Studio) na cidade de São Paulo, capital do estado. Além disso, é guitarrista e cantor em seu projeto solo, e nas bandas Seven Seals Of The Apocalypse e Judas O Outro. (Oliveira, 2023)⁴³.

Um aspecto recorrente, no que tange à utilização da sintaxe do djent pelo Michel Oliveira, mas que também ocorre na produção de outros músicos brasileiros que compõem a cena, é a inserção de elementos musicais provindos de gêneros da música brasileira - e até mesmo de recursos comuns a outros gêneros musicais de origem latina - como pode ser observado, por exemplo, no caso da inserção da célula rítmica do baião na música “Baião de 8”, primeira faixa de seu álbum solo *Code 3-7 - Continuum* (2023).

⁴² *Homestudio* significa “estúdio caseiro”, traduzido ao português. Como o próprio termo sugere, é um estúdio montado em casa, geralmente por músicos que não podem ou preferem produzir seus próprios trabalhos sem a interferência de terceiros.

⁴³ Esta fonte é desprovida de data de publicação, portanto, esta data se refere à data de acesso.

4.2. *Vitalism*

Outro nome do djent no Brasil é o *Vitalism*, uma banda instrumental que tem alcançado reconhecimento nacional e internacional. Não é um erro afirmar que o grupo possui uma grande relevância para o nicho no país, e não apenas pela escassez de bandas na cena nacional, mas pela qualidade de sua obra. Sobre isso, Betancourt (2019, p. 8, grifo nosso) realiza um breve comentário a respeito da expansão do djent a nível global, para além das fronteiras estadunidenses e européias, se difundindo em direção à Ásia e a outros países da América Latina como o Brasil e a Argentina:

Graças à sua popularidade na internet, o estilo se expandiu mais além do Reino Unido e dos Estados Unidos [...] a países como a Rússia, com a banda *Shokran*, à República Checa com a banda *Modern Day Babylon*, à França com a banda *Novelists* e **ao Brasil com a banda *Vitalism*** (Bandcamp, s.f.). Além disso, o canal de Youtube *ItdjentsTV*, dedicado a promover bandas de Djent de distintas partes do mundo. Também existe uma comunidade Djent na Argentina cujos membros podem ser contactados no grupo de Facebook, *Argentina Djent*.⁴⁴

A história e os membros da banda desempenham um papel de grande importância em sua jornada musical única e na evolução do djent no Brasil. Sua história se iniciou em 2013, quando foi formada em Brasília. Seus membros fundadores, Ed Garcia, guitarrista e idealizador, e o baixista Lucas Galdino, demonstraram desde o início uma paixão pela música instrumental complexa e técnica. A escolha de seguir uma abordagem puramente instrumental, sem vocais, destacou a ênfase da banda na sonoridade e na capacidade de contar histórias por meio da música, perceptível pelo recurso de storytelling utilizado para a composição das melodias.

Desde sua fundação, o *Vitalism* passou por mudanças em sua formação, com a passagem de diferentes músicos contribuindo para o som da banda em diferentes momentos de sua história. O exemplo mais relevante, apenas para ilustrar as mudanças ocorridas, foi a saída, no ano de 2021, do guitarrista Lucas Moscardini, do baixista e produtor Marcelo Braga, e do baterista Marvin Tabosa que vieram a formar a *Odeon*, que é outra banda relacionada à cena djent.

⁴⁴ “Gracias a su popularidad en internet el estilo se ha expandido más allá del Reino Unido y de Estados Unidos a países como Rusia con la banda *Shokran*, a la República Checa con la banda *Modern Day Babylon*, a Francia con la banda *Novelists* y a Brasil con la banda *Vitalism* (Bandcamp, s.f.). Aparte de esto, el canal de Youtube *ItdjentsTV*, dedicado a promocionar bandas de Djent de distintas partes del mundo. También existe una comunidad Djent en Argentina cuyos miembros pueden ser contactados en el grupo de Facebook, *Argentina Djent*”.

A figura central na história da *Vitalism* é seu guitarrista e idealizador Ed Garcia. O alto grau de domínio de sua técnica somado aos procedimentos composicionais utilizados por ele nas composições de riffs e na utilização de progressões harmônicas complexas servem como pilares para a sonoridade da banda. Além de sua precisão técnica, ele é um dos compositores mais ativos do grupo, desempenhando um papel essencial na criação das composições da *Vitalism*. Outros membros que contribuíram para a banda ao longo dos anos incluem Lucas Galdino no baixo, Igor Lopes na guitarra, Caio Caldas na bateria dentre outros. Hoje em dia, porém, a banda se configura como um power trio⁴⁵ formado por, além do Ed Garcia como guitarrista solo, o Demétrius Locks na bateria e o Bruno Ladislau no baixo.

4.3. *Odeon*

Temos o caso da banda carioca *Odeon*, que surge com uma proposta dotada de um caráter mais eclético ao misturar gêneros distintos à sonoridade do djent, como R&B, pop e trap, além de outros ritmos brasileiros como samba e funk carioca, por exemplo, além de apresentar influências de ritmos latinos. O som é complexo e suas letras abordam temas relacionados às vivências particulares que envolvem os membros do conjunto. O termo que nomeia o grupo, “*Odeon*”, remete a um tipo de teatro que existiu durante o período da Grécia antiga, onde músicos, poetas, atores, artistas, de um modo geral, exibiam suas artes, e foi escolhido com o intuito de que a banda carregasse este mesmo significado: ser um palco, uma forma de apresentar as concepções de cada membro integrante. Ademais, segundo os próprios membros, na cidade do Rio de Janeiro há um cinema que leva o mesmo nome, então é uma palavra familiar - não apenas para a banda, mas para a cena local na qual está inserida -. Fora o fato de que também há uma música de choro chamada *Odeon*, composta por Ernesto Nazareth, de modo que a palavra já faz parte, desde há muito tempo, do imaginário carioca.

Formada no ano de 2020, a *Odeon* é formada pelo Lucas Moscardini, que é o guitarrista e idealizador do projeto, que o comanda ao lado do vocalista Marcelo Braga, e, o baterista da banda, Marvin Tabosa. Os três membros já trabalharam juntos, anteriormente, na *Vitalism*, na qual Braga assumia o papel de baixista e produtor do grupo. Segundo consta em

⁴⁵ Power Trio: formação de grupo musical com três integrantes, composto por baterista, baixista e guitarrista.

vídeo estilo de Q&A-Session⁴⁶, no canal de Youtube do conjunto, o *Odeon* surgiu para canalizar uma tendência criativa do Moscardini que diferia do trabalho realizado no *Vitalism* (Moscardini, 2020). Em entrevista à revista especializada em guitarra *Guitarload*, o guitarrista relata:

A ideia veio quando eu fazia parte do *Vitalism*, entre o fim de 2019 e o início de 2020. Houve um período no *Vitalism* em que tentamos colocar um vocalista, mas não deu muito certo, fugia da proposta. Sempre quis fazer um trabalho com vocal. Começou comigo sentado em um estúdio, com algumas ideias. Criei “Morphine” que comecei a fazer para o *Vitalism*, e “Daydreams” e achei que seria legal se tivessem voz. (MOSCARDINI *apud* GUITARLOAD, 2021).

Muito ativa nas redes sociais, seja em perfil específico do conjunto ou através de perfis individuais dos seus integrantes, a banda tem alcançado um crescimento orgânico bem notório. Isso se deu pelo fato de, além de possuírem um certo nível de carisma para se comunicar com seu público-alvo, adotarem uma estratégia de lançamentos em formato de singles, por perceberem possuir uma maior compatibilidade com o consumo de música via plataformas de streaming. Inclusive, em 2021, a banda foi finalista no concurso “Vans Musicians Wanted”, que foi promovido pela marca Vans em parceria com diversas outras marcas, tendo, como parte da banca de jurados, artistas como Criolo e Lucas Silveira (vocalista da banda Fresno).

O primeiro álbum da *Odeon*, “Game” (2022), foi produzido por Marcelo Braga e Lucas Moscardini, possui 14 composições, possuindo tanto letras em português como em inglês, cuja algumas já haviam sido lançadas anteriormente em formato de single. São consideradas algumas amostras desse trabalho as músicas “Morphine”, “Swipe Up”, “Game”, “Gasonline” e “Dream” (faixa com participação do vocalista da banda Fresno, Lucas Silveira). Este álbum, particularmente, alcançou o resultado notório de 2 milhões de streamings dentro do curto período de 1 mês após seu lançamento.

No que diz respeito a shows ao vivo, a estréia da banda ocorreu na Fundição Progresso, abrindo o show para a banda Fresno logo em seguida, cujo cantor (Lucas Silveira) realizou participação ao vivo durante a performance da música “Dream”. O show contou com um público de 6000 pessoas e foi gravado para ser lançado posteriormente como álbum ao

⁴⁶ *Question and Answer Session*: “Sessão de Pergunta e Resposta”, traduzido para o português. Segundo o próprio termo sugere, esta é uma dinâmica de vídeo onde os seus produtores respondem a perguntas específicas dos fãs ou de outros interessados em seu trabalho. Normalmente, as perguntas são feitas em momento prévio, por meio de contato em redes sociais.

vivo foi. Logo em seguida, realizou seu primeiro “bailão” - “bailão” é o termo, alcunhado pela própria banda, para nomear suas performances ao vivo - em São Paulo, além de turnê na região sul do país ao lado da Inutilismo, além de mais shows no Rio de Janeiro, ocasião em que dividiu palco com outros artistas internacionais, como é o caso da banda Escape The Fate. Posteriormente, a *Odeon* participou da edição de 2022 Oxigênio Festival, onde dividiu palco com Di Ferreiro (Nx Zero), Supercombo, CPM 22, dentre outros artistas nacionais.

O *Vitalism* possui uma identidade musical pesada e de caráter virtuosístico, assumindo uma forte personalidade djent; em contraposição a isso, o *Odeon* possui uma essência de caráter mais eclético e descontraído, colocando a banda, de certa forma, até mais próxima da estética musical predominante no mainstream, tendo em vista a forte presença de elementos pop em sua sonoridade.

4.3.1. Entrevista com Lucas Moscardini

Com o intuito de enriquecer minha pesquisa, tive a oportunidade de realizar, pessoalmente, uma entrevista com o Lucas Moscardini. Isso resultou na coleta de informações de grande relevância para o trabalho, de forma a esclarecer diversas questões como o nível de consciência artística dos músicos da cena sobre suas principais influências, como eles concebem as experiências musicais ao seu redor, bem como a clareza sobre o propósito de suas produções. As informações mais relevantes estão grifadas em negrito. A entrevista foi do tipo semiestruturada, e, devido ao fato de ter sido realizada pessoalmente, ela foi gravada, i. e., houve a necessidade de se transcrever. Sendo assim, segue, abaixo, transcrição da entrevista realizada:

I) Você considera que, dentro da gama de estilos e gêneros musicais que a *Odeon* toca, existe influência do djent na sonoridade da banda?

Cem por cento, mano! É uma bagagem que a gente tá levando, cara, desde a época do vita [Vitalism] [...] É a linguagem que eu mais me interessava dentro do metal. [...] sempre ouvi muito metalzão tipo retão e tal, sempre pirei. Mas quando ouvi essas paradas mais groovadas, [...] aquele swing mesmo, era o que me chamava mais atenção, entendeu? Então, tipo, natural, naturalmente mesmo, foi algo que eu fui implementando no meu fraseado, nos riffs, na composição também, saca? [...] Foi algo que a gente só amou, assim, de primeira. A sonoridade foi absurda. Então a

gente falou: “Cara... tem que ter a ‘djentéra’, né? Tem que ter aquela pressão, né?” E foi, basicamente, isso, irmão. Foi algo bem natural (Moscardini, 2023, grifo nosso).

2) Como você comprehende o djent (como se caracteriza)?

Então, eu curto muito o lance de você, mano, de você conseguir **brincar muito com a rítmica**. [...] pega uma banda tipo *Animals as Leaders*, por exemplo, tá ligado? Tem muita coisa que eles fazem que é, que são **odd times** [...] Eu acho muito legal, também, as progressões, cara, porque é um **gênero que é muito aberto à progressão**. Então, por exemplo, a *Morphine*, que é um, pô, uma música que ela é bem djent, assim, ela é bem influenciada por esse estilo, a gente pegou uma **progressão cem por cento samba**, tá ligado? É, literalmente, uma progressão padrãozinho de samba, que aí, no caso, a gente pegou e fez toda essa adaptação, né? (Moscardini, 2023, grifo nosso).

3) Quais são as principais influências do djent no trabalho de vocês?

“Cara, vou começar com ***Polyphia***, com certeza. [...] ***Periphery*** também, foi um dos primeiros que eu escutei. [...] ***Animals as Leaders*** também, muito massa! O ***Plini*** também, eu acho muito legal também, que ele conseguiu dar uma vibe mais soft” (Moscardini, 2023, grifo nosso).

4) A banda *Periphery* - uma das bandas referência deste tipo de música - lançou um álbum recentemente denominado “Djent is not a genre”, denotando que seus integrantes não concebem o djent como um gênero musical. Levando isso em consideração, como você define o djent: considera um gênero, subgênero, linguagem ou outra definição?

Mano, isso aí é uma baita de uma boa pergunta, cara, porque cada um vai ter uma interpretação [...] Acho que hoje em dia **acabou virando um gênero** [...] Por mais que a galera, os precursores, [...] acabam falando que não é [...] (Moscardini, 2023, grifo nosso).

5) Vocês, da *Odeon*, se reconhecem dentro do djent? Como vocês se descrevem?

Sim, tem muita influência, tá? Dentro da parada. Eu iria descrever, cara, que a *Odeon* é uma banda de rock com influências de djent, de pop, de trap, de ritmos sulamericanos [...] Isso é uma boa pergunta, porque, cara, a gente tem dificuldade de entrar em um nicho, saca? [...] a gente sempre tá com um pezinho ali com alguma coisa, então acho que a gente tá fazendo uma parada um pouco, assim, um

pouco mais misturada, [...] de uma maneira que fica um pouco mais fácil de digerir, tá ligado? (Moscardini, 2023, grifo nosso).

Com base nas respostas obtidas, fica claro que os integrantes da banda têm consciência sobre as influências que recebem, utilizam de forma ativa os recursos musicais provindos do djent em suas composições, bem como têm uma percepção acurada sobre o posicionamento da banda dentro da cena djent.

5. ANÁLISE COMPARATIVA DE DOIS TRECHOS DE MÚSICA

Para fins de exemplificação, realizarei, nesta seção do trabalho, análise musical de trechos específicos de duas músicas que se encontram dentro da estética djent, lançando mão de uma abordagem comparativa entre as mesmas, com o intuito de apontar semelhanças estilísticas. As músicas selecionadas com este intuito foram: *Rational Gaze* e *Morphine*, das bandas *Meshuggah* - álbum *Nothing* (2002) - e *Odeon* - álbum *Game* (2022) -, respectivamente. A razão para esta seleção pode ser esclarecida pelo fato de que, no caso do *Meshuggah*, sua obra é tida como pioneira no subgênero, sintetizando, desta forma, a sintaxe do djent, colocando a banda como a influência primária para todas as outras associadas ao estilo; e, no caso do *Odeon*, tendo em vista que esta é uma banda brasileira que se identifica como integrante da mesma cena, além de ter como influências principais as bandas mais representativas do subgênero.

No caso da música *Rational Gaze*, adotarei a análise feita pelo Jonathan Pieslak (2007) em seu trabalho intitulado *Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah* (Reformulando o Metal: Ritmo e Métrica na Música do *Meshuggah*, traduzido para o português). Ele afirma que as músicas do *Meshuggah* dentro do período de 1987 a 2002, que é o ano de lançamento do álbum no qual a música em questão está inserida, possuem seus ritmos e métricas baseados em compassos irregulares de larga escala, métrica mista e superposição métrica.

Nesse sentido, se observa, na primeira seção da introdução da música, que se estende de 0:00 a 0:29, como a banda tende a utilizar estas três ferramentas. As linhas da guitarra e do baixo podem ser agrupadas em compassos de 25/16 que se repetem quatro vezes, seguidos por um compasso de 28/16, e então a seção inteira é executada novamente. Enquanto isso ocorre, os chimbais realizam uma superposição métrica: conforme o bumbo dobra o ritmo da guitarra e do baixo, os chimbais realizam a execução, de forma constante, de um pulso em semicolcheia, que são complementados pela caixa ao executar o que seria o terceiro pulso de um compasso quaternário. Isto pode ser observado na figura 1. Além disso, a figura 2 apresenta de que forma os chimbais e a caixa são passíveis de serem interpretados dentro de um tempo quaternário, de modo a revelar um ritmo de frase prototípico, dando a entender quatro hipercompassos. Pieslak (2007, p. 220) argumenta que este recurso é bastante comum nas músicas do *Meshuggah*. Nele, “[...] guitarras, baixo e bumbo são baseados num compasso

irregular de larga escala e métrica mista, enquanto os chimbais [...] mantêm um pulso estável de semicolcheia, que expressa uma estrutura hipermétrica simétrica".⁴⁷

Figura 1 - Rational Gaze, Nothing (2002), (0:00-0:29).

$\text{♩} = \text{ca. } 134$

Crash Cymbal
Snare
Cymbal 2*
Pedal Bass Drum

Guitars
and
Bass

* Crash or Chinese Cymbal

Crash Cymbal
Snare
Cymbal 2*
Pedal Bass Drum

Guitars
and
Bass

Pieslak (2007)

Figura 2 - Rational Gaze, Nothing (2002), (0:00-0:29), frase rítmica.

By harmonic 1
By orbitat 1
Duet: 1 2 3 1 2 3 4 | 2 3 4 | 2 1 4 | 2 3 | 2 3 4 | 2 3 | 2 3 4 | 1 2 3 4

$\text{♩} = \text{ca. } 134$

Crash Cymbal
Snare
Cymbal 2*
Pedal Bass Drum

Guitars
and
Bass

* Crash or Chinese Cymbal

By harmonic 2
By orbitat 1
Duet: 1 2 3 1 2 1 4 | 2 3 4 | 2 3 4 | 2 3 4 | 2 3 4 | 2 3 4 | 2 3 4 | 1 2 3 4

Crash Cymbal
Snare
Cymbal 2*
Pedal Bass Drum

Guitars
and
Bass

Pieslak (2007)

⁴⁷ "guitars, bass, and pedal bass drum are based on a large-scale odd time signature and mixed meter while the cymbals (or some other instrument of the drum set, usually a hi-hat) maintain a steady quarter-note pulse that expresses a symmetrical hypermetric structure".

Prosseguindo para a música Morphine, observa-se que a introdução possui duas seções distintas, sendo a primeira delas apenas com a voz acompanhada pela guitarra clean e pelo baixo, de caráter mais suave. A segunda seção, que é o foco desta análise, possui uma intensidade maior, além de ser executada pela banda completa, i. e., bateria, baixo e guitarra (nesse momento distorcida). Em comparação ao trecho da música anterior, os recursos utilizados nesta são mais simples. A estrutura deste trecho é composta de duas frases de quatro compassos cada uma, cuja melodia principal é executada pelo cavaquinho, enquanto a seção de acompanhamento - composta pelo power trio guitarra, baixo, e bateria - executa motivos rítmicos contrastantes, fazendo com que este trecho, portanto, possua um caráter polirítmico, apesar de estar constituído em compasso quaternário, e não apresenta nem métrica mista e nem superposição métrica, diferentemente do ocorre à música Rational Gaze, analisada anteriormente. Há de se observar, porém, neste trecho da música, que há a presença de um procedimento composicional que faz parte da estética djent, que é a execução de um motivo rítmico compartilhado pela guitarra, baixo e pelo bumbo da bateria. Além disso, apresenta uma sequência de progressões harmônicas que torna evidente que a música está dentro de um campo harmônico de tonalidade menor, com a utilização dos acordes F#m7, Bm7, G#m7(b5) e C#7.

Seguindo a sintaxe do djent, esta seção possui uma condução rítmica de caráter polirítmico, ocasionado pela interação entre os motivos executados pelo acompanhamento - e que fica mais acentuado quando, na segunda frase, a bateria adiciona mais notas em referência a outros instrumentos da seção percussiva do samba à condução que já estava executando anteriormente. Nesta música, em específico, nota-se a influência da musicalidade brasileira nos recursos musicais utilizados para sua composição, visto que, tanto a melodia como as células rítmicas utilizadas pelos instrumentos de acompanhamento são abundantes em síncopes. Outro aspecto interessante desta seção é que a bateria distribui os motivos rítmicos entre três peças (bumbo, surdo e caixa) e, ao final da frase 1 ela executa o motivo anacrústico tocado pelo cavaquinho. As figuras 3 e 4 abaixo apresentam, respectivamente, as frases 1 e 2 que compõem a seção analisada. Os elementos destacados na cor vermelha apontam os momentos em que os motivos rítmicos são executados pelo power trio; os elementos circulados na cor verde são pertencentes ao momento em que a melodia principal executada pelo cavaquinho é dobrada pela bateria.

Figura 3 - Morphine (2020), 0:19-0:27.

Odeon (2020)

Figura 4 - Morphine (2020), 0:27-0:34.



Odeon (2020)

6. CONCLUSÃO

Com uma breve revisão histórica a respeito do heavy metal, pôde-se observar diversos fatores que o impactaram durante seu surgimento enquanto gênero musical. Alguns deles de caráter mais concreto, como, por exemplo, a interligação física das cidades-chave na Inglaterra por meio de autoestradas, conectando, deste modo, as cidades de Liverpool, Manchester, Birmingham e Londres. A consequência natural disso foi o aumento da intensidade com a qual ocorria o intercâmbio cultural entre estas cidades. Com isso, as cenas culturais que envolviam o merseybeat pop de Liverpool e o reavivamento do blues que estava a ocorrer em Londres causaram impacto sobre o Brumbeat, cena musical que estava se desenvolvendo em Birmingham. Além disso, a severidade da cidade de Birmingham, devido tanto ao seu clima quanto às grandes indústrias presentes na cidade, naturalmente, fez parte do imaginário da população local, influenciando de modo subjetivo, portanto, as concepções estéticas dos artistas locais. Estes fatores somados ao processo de transgressão estilística realizado pelos artistas mais influentes do rock and roll e do blues, além da influência da música clássica (apesar de não ser de impacto estrutural como é o caso do blues), bem como a influência de produtores locais, ocasionou no surgimento deste novo gênero musical.

No decorrer da história do heavy metal, ocorreu o surgimento de outros vários subgêneros, como é o caso do progressive metal, metalcore, thrash metal, dentre outros que podem ser agrupados na categoria do extreme metal. A interação ostensiva da estética do progressive metal e do metalcore, através das composições de bandas específicas, sendo a sueca *Meshuggah* considerada a pioneira, além de outras bandas como as estadunidenses *Periphery*, *Animals As Leaders* e as inglesas *Tesseract* e *Monuments*, associada a uma rede de interações colaborativas entre músicos e produtores musicais caseiros em fóruns de internet especializados em guitarras de 7 cordas, grandemente influenciada pela cultura DIY proveniente do movimento punk, possibilitou o surgimento deste novo subgênero do heavy metal denominado djent, e, por conseguinte, a criação de toda uma cena musical que se expandiu para além de fronteiras locais, causando impacto na cena local de países de outros continentes ao influenciar na concepção estética dos músicos envolvidos na cena do heavy metal.

Em decorrência da expansão do djent a nível global, assim como em diversos outros países, a influência deste subgênero também alcançou a cena do metal no Brasil. Isso pode ser

observado nos trabalhos realizados pelo guitarrista solo Michel Oliveira, bem como nos realizados pelas bandas *Vitalism* e *Odeon*, sendo estas duas os nomes de maior expressão do subgênero no território brasileiro. Há de se observar que uma das características mais marcantes nos trabalhos destes músicos é a inserção de elementos estilísticos provenientes da estética oriunda dos gêneros musicais do Brasil - algumas músicas contendo seções específicas para isso, outras músicas inserindo continuamente elementos da sintaxe destes gêneros -, sendo o samba e o baião os mais aparentes.

Através de entrevista semiestruturada concedida pelo Lucas Moscardini, guitarrista e idealizador da banda *Odeon*, somada a uma abordagem comparativa nas análises de trechos específicos de duas músicas do djent, sendo uma delas de autoria do *Meshuggah* - *Rational Gaze*, do álbum *Nothing* (2002) - e uma composição original do *Odeon* - *Morphine*, do álbum *Game* (2022) -, pude encontrar alguns elementos musicais compartilhados entre elas, indicando o nível de influência do subgênero sobre as produções de músicos brasileiros oriundos da cena do metal, ao mesmo tempo que, por meio de transgressões estilísticas, estas mesmas produções são dotadas de recursos composicionais que remetem a gêneros musicais comuns à cultura brasileira. No caso da primeira música, foi observado que sua seção de condução rítmica foi construída com a exploração intensa de recursos rítmicos como compassos irregulares, métrica mista e superposição métrica; por outro lado, no caso da segunda música, encontram-se algumas divergências como, por exemplo, o fato de apresentar um compasso regular do tipo quaternário, e não haver métrica mista, tampouco superposição métrica. Esta música, no entanto, apresenta um procedimento composicional comum ao arcabouço de recursos presentes na estética djent, que é a execução de motivos rítmicos pelo power trio em diversos momentos, inclusive, vários deles ressaltando a acentuação rítmica do samba, demonstrando, desta maneira, como a sintaxe do djent pode influenciar de forma direta no trabalho de um músico brasileiro, visto que ficou explicitado como os recursos musicais da música brasileira podem ser incorporados a uma música que possui estética djent.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Andy; GUERRA, Paula (Ed.). **DIY cultures and underground music scenes.** [S.l.]: Routledge, 2018.

BETANCOURT, David Andrés Muela. **The Djent Approach: análisis de técnicas de producción, características del estilo Djent, adaptadas y aplicadas a dos temas inéditos del mismo estilo.** Orientador: Juan Fernando Cifuentes. 2019. 215f TCC (graduação) - Bacharelado em Música com Especialização em Produção Musical, Universidad de las Américas, Quito, 2019.

CASAGRANDE, André; MOSCARDINI, Lucas; BRAGA, Marcelo. **Morphine**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.odeonstore.com.br/products/morphine-official-tabs>. Acesso em: 8 nov. 2023.

COPE, Andrew. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music.** Staffordshire: Routledge, 2016.

GIL, Antonio Carlos et al. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2002.

HERBST, Jan-Peter. **Emergence, development, aesthetics and intentions of the rock guitar sound.** Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333104631_My_setup_is_pushing_about_500_watts_-_it's_all_distortion_Emergence_development_aesthetics_and_intentions_of_the_rock_guitar_sound. Acesso em: 19 out. 2023.

MOSCARDINI, Lucas. Odeon: conheça a nova banda dos ex-integrantes do Vitalism. [Entrevista concedida a] Igor Miranda. **Guitarload**, 20 maio 2021. Disponível em: <https://guitarload.com.br/2021/05/20/odeon-banda-vitalism/>. Acesso em: 7 nov. 2023.

ODEON. **Meet Odeon. Odeon storie.** Disponível em: <https://www.odeonstore.com.br/pages/odeon>. Acesso em: 7 nov. 2023.

OLIVEIRA, Michel. Sobre. **Spotfit.com.** Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/artist/ 6evPViYPVqrknINn3qocAH?si=zYc_52C-SmO9eLeH3Sdd1g. Acesso em: 7 nov. 2023.

ODEON. **Meet Odeon. Odeon storie.** Disponível em: <https://www.odeonstore.com.br/pages/odeon>. Acesso em: 7 nov. 2023.

ODEON q&a #1 - vitalism, songs in portuguese, merch, inspirations, 2020. 1 vídeo (13:21 min). Publicado pelo canal Odeon. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rcb_KNNQwoM&t=578s. Acesso em: 7 nov. 2023.

PHILLIPS, William; COGAN, Brian. **Encyclopedia of heavy metal music.** Bloomsbury Publishing USA, 2009.

PIESLAK, Jonathan. Re-casting metal: Rhythm and meter in the music of Meshuggah. **Music Theory Spectrum**, [S.I], v. 29, n. 2, p. 219-245, 2007.

RÍOS, Juan Camilo Merchán et al. **Análisis de 2 obras de la banda Animals As Leaders y aportes interpretativos para la guitarra eléctrica dentro del contexto del Djent**. Orientador: William Ricardo Barrera Tacha. 2018. 80f. TCC (Graduação) - Artes Musicais, Universidad Distrital José De Caldas, Bogotá, 2018.

SMIALEK, Eric. **Genre and expression in extreme metal music, ca. 1990–2015**. Orientadores: David Brackett e Nicole Biamonte. 2015. 345f. Tese (Doutorado) - Musicologia, McGill University, Montréal, 2015.

THE UNTOLD evolution of Animals As Leaders, 2022. 1 vídeo (8:01 min). Publicado pelo canal Mon Floral Garden. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OtmyUUdZIQg>. Acesso em: 6 nov. 2023.