

Jasco: Análise de uma peça para violão solo do grupo de heavy metal Sepultura

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Ivan Daniel Barasnevicius
Instituto de Artes/UNICAMP
ibarasnevicius@gmail.com

Paulo José de Siqueira Tiné
Instituto de Artes/UNICAMP
tine@unicamp.br

Resumo. No repertório de grupos de heavy metal, gênero musical baseado no blues e que também sofreu influência da música de concerto europeia, predomina o peso e a distorção (WALSER, 2014). Porém, existem exemplos de peças acústicas solo ou em grupo em meio a este repertório. A partir da análise melódico-estrutural, verificou-se que a peça *Jasco* possui relações com a forma estudo (ZAMACOIS, 1960; DELNERI, 2009) e também com os modos nordestino (RIBEIRO, 2014) e com o modo 2 de Messiaen (TINÉ, 2014), além do estilo de composição de Egberto Gismonti (KISSER, 2022) Neste artigo, buscou-se compreender quais elementos foram utilizados na elaboração desta peça e de que forma *Jasco* se conecta com outras do repertório violonístico e com outras dentro da própria carreira do Sepultura.

Palavras-chave. Música brasileira, Heavy metal, violão brasileiro, Sepultura, análise musical.

Title. *Jasco: Analysis of a Piece For Solo Acoustic Guitar by the Heavy Metal Group Sepultura*

Abstract. In the set-list of heavy metal bands, a musical genre based on the blues and which was also influenced by European concert music, heaviness and distortion predominate (WALSER, 2014). However, there are examples of solo or group acoustic pieces among this repertoire. From the melodic-structural analysis, it was found that song *Jasco* has relationships with the study form (ZAMACOIS, 1960; DELNERI, 2009) and also with the northeastern mode (RIBEIRO, 2014) and with Messiaen's mode 2 (TINÉ, 2014), in addition to the compositional style of Egberto Gismonti (KISSER, 2022) In this article, we sought to understand which elements were used in the elaboration of this piece and how *Jasco* connects with others in the acoustic guitar repertoire and with others within the Sepultura's own career.

Keywords. Brazilian Music, Heavy Metal, Brazilian Guitar, Sepultura, Musical Analysis.

Introdução: a base do heavy metal

De forma geral, associa-se a sonoridade das bandas de heavy metal a uma linhagem que remonta ao rock do final dos anos 1960, com as bandas importantes do cenário estadunidense e britânico tais como Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple e outras. Porém, conforme WALSER (2014) pondera, qualquer busca sobre o que forma as bases do heavy metal deve antes preocupar-se com as origens dessa música nos elementos do blues afro-estadunidense. Assim, é importante ressaltar que antes das letras sobre ocultismo presentes no repertório do Black Sabbath havia músicos como Howlin' Wolf e Robert Johnson abordando temáticas semelhantes. Antes da sonoridade de guitarristas brancos como Eric Clapton ou Jimmy Page, haviam músicos estadunidenses negros, cujo fraseado e linguagem de blues eles imitavam, entre diversos outros exemplos. O próprio uso dos chamados power chords, algo essencial na sonoridade do heavy metal, é algo que certamente é baseado nos acompanhamentos realizados pelos guitarristas de blues. Assim, antes de tudo, conforme nos lembra WALSER (2014) não se deve esquecer que o heavy metal em sua essência possui uma ligação muito grande com a música e com a história afro, e assim como em muitos outros campos, a história dos negros na África e nos Estados Unidos foi silenciada na maioria dos relatos sobre as origens do heavy metal.

Porém, conforme nos mostra também WALSER (2014), além da referência principal do blues, o repertório dos compositores da música clássica europeia e alguns de seus desdobramentos também tiveram presença em alguns aspectos do heavy metal. Desse modo, logo na introdução do seu texto, WALSER (2014) procura inclusive estabelecer semelhanças entre a prática musical e a rotina de estudos de estudantes de música clássica em conservatórios tradicionais e a de outros outros espaços onde músicos que se interessam pelo gênero praticam em seus instrumentos. WALSER (2014) descreve que em ambos os casos é possível encontrar uma prática exaustiva, transcrições, horas a fio de treino para melhorar a performance musical. O autor cita que, embora a decoração possa ser diferente entre os dois tipos de ambientes, os procedimentos de treinamento dos músicos ali presentes são bastante próximos.

E, como estudantes do conservatório, muitos desses músicos de heavy metal têm aulas particulares, estudam teoria musical e praticam escalas e exercícios por horas todos os dias. Eles também compartilham o futuro econômico precário enfrentado pelos músicos clássicos; em ambos os casos, poucos

ganharão dinheiro suficiente para compensá-los pelas milhares de horas que praticaram e ensaiaram.¹ (WALSER, 2014: 26)

Apesar destas semelhanças, é evidente que existem também claras diferenças, conforme também aponta o autor, quando diz que música clássica, de forma geral, costuma receber incentivos governamentais para estes estudantes, ao contrário da prática de uma música como o heavy metal.² O autor cita, a partir da percepção em seu contexto, que é bastante provável que quem faça parte de uma subcultura como a do heavy metal também faça parte de uma população que não necessariamente tenha os empregos que paguem melhor. Claro que estas percepções acontecem a partir de um determinado contexto social, histórico e musical. O heavy metal possui diversas ramificações, que possuem procedimentos, referências e estéticas diferentes. Assim, o panorama estadunidense enxergado por WALSER no final dos anos 1980 pode ser bastante distinto do contexto brasileiro dos anos 1990, 2000 ou atual. Como exemplo, pode-se citar que o Nu metal produzido em meados dos anos 1990 certamente traz influências diversas, inclusive da música eletrônica e do pop, não sendo restrito à essa base formada por blues e música clássica.

A presença da música clássica no heavy metal

Isto posto, a presença da música clássica no heavy metal se manifesta de diversas formas. Vamos nos deter, aqui, em um exemplo desta característica. É bastante usual, em fonogramas das mais diversas vertentes de música pesada, que em contraponto ao peso e distorção predominantes sejam utilizados interlúdios acústicos, que podem aparecer como vinhetas entre peças maiores, introduções ou mesmo como composições independentes. É possível citar alguns exemplos, entre diversos outros possíveis, de peças que são independentes de outros arranjos presentes nos referidos fonogramas. É o caso, inclusive, de músicas não só do universo do heavy metal, mas também do rock progressivo, tais como: *Mood for a day* (YES, 1971) e *Is there anybody out there?* (PINK FLOYD, 1979). De forma complementar, é possível citar também a faixa *Tears in the rain* (JOE SATRIANI, 1992). Quando não se trata de peças independentes, frequentemente este recurso é usado como introdução ou interlúdios, tais como em *Battery* (METALLICA, 1986); *To live is to die* (METALLICA, 1988) e *Holy wars...The*

¹ Texto original: And like conservatory students, many of these heavy metal musicians take private lessons, study music theory, and practice scales and exercises for hours every day. They also share the precarious economic future faced by classical musicians; in both cases, few will ever make enough money performing to compensate them for the thousands of hours they have practiced and rehearsed.

² Neste ponto, é importante citar que o texto de WALSER (2014) fala principalmente dos contextos estadunidense e europeu no final dos anos 1980.

punishment due (MEGADETH, 1990). Em um universo estético mais próximo ao da faixa aqui analisada, encontra-se *Desolate ways* (MORBID ANGEL, 1991).

A partir das leituras realizadas para a pesquisa de doutorado em andamento sobre o álbum *Chaos A.D.* (SEPULTURA, 1993), foi possível verificar que o sucesso de bandas de subgêneros mais pesados do heavy metal como o thrash e o death metal, tanto do cenário estadunidense quanto do europeu dos anos 1980 e 1990, em oposição ao heavy metal mais comercial feito por grupos Mötley Crue e Bon Jovi, foi essencial para muitas das bandas brasileiras de heavy metal e seus subgêneros neste mesmo período, já que grupos como Metallica, Slayer e outros passaram a ter grande popularidade neste período.

Assim, pode-se perceber como este tipo de processo criativo também era utilizado por grupos brasileiros de música pesada já no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990. Na introdução de *Mass illusion* (KORZUS, 1991), é possível verificar o mesmo procedimento, ou seja, um momento acústico sendo usado como contraste para a sonoridade predominante no álbum. A faixa *Midnight Queen* (SARCÓFAGO, 1991), também utiliza também procedimentos parecidos.

Peças camerísticas no repertório do Sepultura

No repertório do Sepultura, existem alguns exemplos de peças acústicas executadas em solo ou em conjunto ao longo dos discos, como *The Abyss* (SEPULTURA, 1987), que realiza um contraponto com o peso extremo de faixas como *Septic Schizo* e *R.I.P. (Rest in Pain)* (SEPULTURA, 1987). Segundo KISSER (2022), *The Abyss* foi a primeira gravação deste tipo realizada com o Sepultura. Pelas características desta faixa, pode-se ressaltar traços dos procedimentos utilizados pelo guitarrista Randy Rhoads no começo dos anos 1980, além de outros, embora Kissler ainda não tivesse tido contato, nesta época, com o estudo sistemático do violão.

Naquela época, eu não estava estudando violão clássico. Eu comecei a estudar, quando me mudei pros Estados Unidos, lá pra 1992, enfim...Essa peça [*The Abyss*] é de 1987(...), eu já tocava violão, eu comecei a tocar violão antes da guitarra elétrica, e tocava mais de ouvido, tirava as coisas do Randy Rhoads, Steve Howe, Tony Iommi, as partes limpas e tudo...Então a *The Abyss* é uma consequência desses caras aí, desses compositores que têm essa influência clássica, mas que escrevem pro rock, pro metal, enfim. A *The Abyss* é meio isso, eu não tinha ainda muito conhecimento dos grandes compositores, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Leo Brouwer e muitos outros. É mais a influência desses caras, principalmente Randy Rhoads, Steve Howe e Tony Iommi. *The Abyss* saiu influenciado por essas características (KISSER, 2022).

Kaiowas (SEPULTURA, 1993) foi gravada de forma totalmente acústica, embora tenha sido feita também com instrumentos de percussão. A faixa *Itsári* (SEPULTURA, 1996) foi gravada de forma totalmente acústica, em parceria com o povo originário Xavante. No mesmo disco, podemos encontrar outra faixa, *Jasco* (SEPULTURA, 1996), composta por Andreas Kisser, e também acústica, porém para violão solo. Apesar do diferente recorte histórico e das mudanças de formação, este tipo de recurso continua sendo utilizado dentro do repertório do Sepultura. *Quadra* (SEPULTURA, 2020), é a própria faixa título do disco e é uma peça de violão totalmente acústica. Já na introdução de *Guardians of earth* (SEPULTURA, 2020), podemos também encontrar elementos acústicos sendo usados como contraste para o peso predominante das composições. Assim, este artigo tem como propósito analisar a peça *Jasco*, lançada em 1996 no álbum *Roots* (SEPULTURA, 1996), buscando compreender quais elementos foram utilizados em sua elaboração e de que forma esta peça se conecta com outras do repertório violonístico e com outras dentro da própria carreira do Sepultura.

Significado de *Jasco*

Em espanhol, a palavra *Jasco* pode ser usada, de forma genérica, como um apelido para maconha, embora outros termos possam ser usados para o mesmo fim, como por exemplo *marijuana*, *hierba*, *cannabis*, *mota*, *porro*, *grifa*, entre outros. Entretanto, parece que era também uma gíria comum entre os jovens que se interessavam por heavy metal nos anos 1980 no ABC Paulista, conforme KISSER (2022), além de também estar relacionada com a influência exercida pelo cantor estadunidense Prince:

Realmente, *Jasco* é uma gíria lá da região onde eu morava (...), em Santo André, e a galera tinha esse apelido para maconha, para cannabis. *Jasco*, baseado, tem milhares de apelidos, cada região você tem uma maneira de falar. Eu queria ter usado um símbolo somente, também influenciado pelo Prince, aquela época que ele veio com aquela ideia de não ter mais nome, mas só um símbolo, mas infelizmente não teve como registrar isso como uma canção, tive que dar um nome. Tanto é que no *Roots*, você vai lá ver tem a folhinha da maconha(...). Eu queria ter usado só a folhinha como um símbolo. Uma música que não tivesse um nome propriamente dito com palavras mas que tivesse um símbolo, né? Enfim, como não deu para registrar dessa forma coloquei o *Jasco*, que era uma gíria que eu usava com uns amigos lá, e acabou ficando dessa forma (KISSER, 2022).

Vale ressaltar que no encarte de *Roots*, ao lado do título da faixa é possível verificar a existência do desenho de uma pequena folha de cannabis, dada a ideia de Kisser à época da produção deste trabalho de utilizar apenas um símbolo para nomear a faixa a faixa *Jasco* em vez de um título propriamente dito, a exemplo do que fizera Prince alguns anos antes com o

Love Symbol (RHODES, 2016). Entretanto, segundo KISSER (2022), tal procedimento levaria a problemas com o registro da faixa, não sendo possível utilizar apenas um símbolo, então optou-se por *Jasco*, que fazia uma referência à tal gíria, porém mantendo o desenho da folha de marijuana ao lado do título no encarte.

Análise melódico-estrutural

A partir da análise aqui realizada, é possível afirmar que a estrutura da peça *Jasco*, que foi composta por Andreas Kisser e lançada no álbum *Roots*, em grande parte se aproxima de uma forma de *Estudo*. Este tipo de forma, de maneira geral, traz uma ideia contínua, uma fórmula que se repete e que frequentemente traz variações. Trata-se de uma espécie de desafio, onde o músico poderá desenvolver, em uma determinada peça, algum aspecto relacionado ao virtuosismo técnico no seu instrumento. Pode-se citar que a forma de *Estudo* possui grande proximidade com o que ZAMACOIS (1960) define como *Prelúdio* ou *Abertura*: “...são os nomes que se dão preferencialmente, desde tempos remotos, a uma peça de um só tempo, composta para servir de portal musical”³ A partir desta definição, em sua exposição o autor discorre sobre as possíveis variações deste conceito principal, como por exemplo a *Abertura e Prelúdio* quando associados à *Fuga*; a *Abertura e o Prelúdio* que figuram como primeira peça em algumas suítes; a *Abertura* como primeira peça de uma obra dramática; ou ainda as antigas *Aberturas* denominadas como *Francesa e Italiana*. Posteriormente, o autor cita ainda a influência de elementos presentes na *Forma Sonata* na elaboração da *Abertura*; a *Abertura* que sintetiza a *Ópera*; a *Abertura Mosaico* e a *Abertura Pós-Wagneriana*. Ainda sobre a definição e aplicação da *Abertura* ou *Prelúdio*, este autor diz que:

“Nem todas as Aberturas e Prelúdios são escritas para realmente preceder uma obra. Ocasionalmente, os compositores fizeram Aberturas destinadas ao concerto, concebidas com uma obra dramática em mente, mas sem que ela tivesse que ser executada. Nesses casos, a Abertura e o Prelúdio constituem uma obra solta e independente, mesmo que tenha sido criada sob a influência de uma ação dramática implícita. O título de Abertura e Prelúdio também são dados a obras que não têm o caráter que acabamos de definir, mas têm sua estrutura formal”.⁴ (ZAMACOIS, 1960: 218)

³Texto original: “...son los nombres que de preferencia se dan, desde antiguo, a una pieza de un solo tiempo, compuesta para servir de pórtico musical”.

⁴Texto original: No todas las Oberturas y Preludios están escritas para preceder realmente a una obra. En ocasiones, los compositores han compuesto y componen Oberturas destinadas al concierto, concebidas teniendo presente una obra dramática, pero sin que la misma haya de ser representada. En tales casos, la Obertura y el preludio constituyen una obra suelta, independiente, aun cuando haya sido creada bajo la influencia de una acción dramática sobrentendida. También se da el título de Obertura y el de Prelúdio a obras que no tienen el carácter que acabamos de definir, pero sí su estructura formal.

Além da referência dos compositores consagrados de violão clássico, e da forma de estudo que caracteriza a peça, vale ressaltar que KISSER (2022) teve também como referência para a elaboração de *Jasco* o compositor Egberto Gismonti:

A peça tem esta característica [de estudo], realmente, de todos os compositores que escrevem pro violão [e que] escrevem ou trabalham [a partir de] um *set* de exercícios, mas não foi muito a intenção (...) Mas foi basicamente assim uma influência mais direta do Egberto Gismonti, essa coisa do bordão em drop D, de ter uma sequência da corda mais grave segurando a tensão da música, enquanto as cordas agudas vão fazendo outros movimentos, outras melodias. O Egberto Gismonti toca um violão de 10 cordas, e tem bastante essas *vibes* de cordas mais graves, afinações mais graves, etc. Então pode ser uma junção um pouco inconscientemente dos estudos. Aquela época eu já estava estudando forte, quando eu mudei para os Estados Unidos, eu peguei o violão de verdade, peguei um professor, comecei a ler partitura de verdade, enfim...junto com esta intenção mais direta, mais consciente, do Egberto Gismonti (KISSER, 2022)

Assim, acreditamos ser importante ressaltar que *Jasco* parece funcionar de ambas as maneiras: é uma peça independente do contexto do disco *Roots*, sendo inclusive bastante contrastante com o repertório deste álbum, e que costuma ser tocada inclusive por diversos violonistas de formação clássica ao redor do mundo, como é possível verificar facilmente a partir de uma busca rápida a partir do Youtube. Entretanto, apesar desta independência formal, ela nasce em um contexto de experimentações musicais do Sepultura, tanto no que diz respeito às composições mais pesadas como nestes interlúdios acústicos. Basta verificar a diferença da sonoridade presente em *Jasco* com a que pode ser encontrada em *The Abyss* (SEPULTURA, 1987). Nesta última, as referências são completamente diferentes das presentes em *Jasco*. Por outro lado, é possível afirmar também que esta última serve como uma ponte entre a canção *Born Stubborn* (SEPULTURA, 1996), que tem possui a sonoridade bastante pesada e saturada, e *Itsári*, composição que foi gravada em parceria com o povo originário Xavante. Ou ainda, pode-se afirmar que as peças *Jasco* e *Itsári*, colocadas lado a lado no disco formam um longo contraste com o peso predominante neste álbum. DELNERI (2009), em sua análise da peça *Sinal dos Tempos*, do compositor Garoto, também faz uma relação entre o *Prelúdio* a forma de *Estudo*:

A forma *Estudo*, pela sua característica de desenvolver um motivo ou *desenho*, aproxima-se do conceito de *Prelúdio*, no sentido mais moderno do termo, como peça descritiva e *atemática*. A coerência das formas improvisativas(SIC) decorre do *gesto instrumental*. Os compositores violonistas, apoiados na “geometria” do violão, puderam se valer deste recurso, para a descoberta de novas sonoridades e explorar as possibilidades técnicas do idioma instrumental. (DELNERI, 2009: 82)

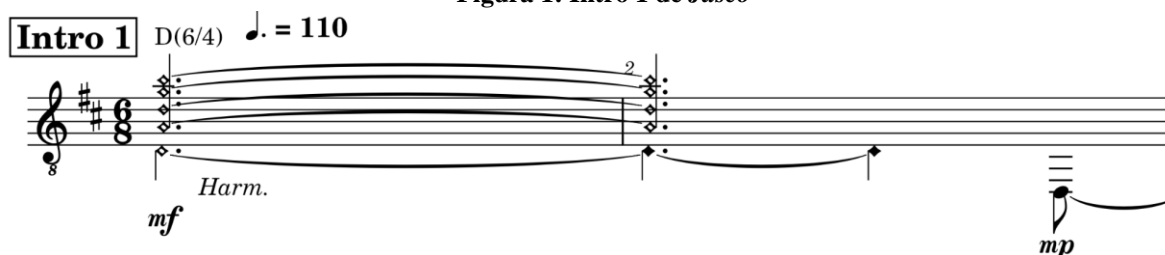
Em *Jasco*, é possível verificar claramente que existe uma fórmula rítmica, composta de forma geral por seis colcheias e que vai se repetindo ao longo das seções **Intro**, **A** e **B**. Embora seja possível identificar um contorno melódico e fraseológico a partir da seção **A**, é possível afirmar que a introdução não possui um *tema* específico, e sim é baseada em um *desenho* formado por seis colcheias. Existem outros aspectos que podem ser detalhados a respeito da estrutura desta peça. É possível verificar na Tabela 1 a forma do arranjo de *Jasco*:

Tabela 1: Forma do arranjo de *Jasco*

| Intro 1 | Intro 2 | Seção A | Seção B | Coda |
|----------------|----------------|----------------|----------------|-------------|
| 2 comp. | 24 comp. | 46 comp. | 23 comp. | 9 comp. |

A **intro 1** da peça *Jasco* possui apenas dois compassos e é realizada com o uso dos harmônicos da casa 12 nas cordas 6, 5, 4, 3 e 2 do violão, gerando assim um acorde D(6/4), como é possível verificar a seguir na Figura 1. Para que este acorde seja possível a partir do uso de harmônicos, dadas as limitações geradas pela afinação padrão do violão é importante ressaltar que a sexta corda deve ser utilizada em Ré, o que será importante também para definir o ostinato que forma a linha de baixo nas seções **Intro 2** e **A**.

Figura 1: Intro 1 de *Jasco*



Fonte: transcrição por Ivan Daniel Barasnevicus

A **Intro 2** possui 24 compassos, conforme é possível observar na Figura 2. Além do uso de arpejos em sua totalidade, que sugere a proximidade com a forma de *Estudo*, conforme citado anteriormente, já que segue que segue um padrão rítmico em colcheias, o baixo faz uso do ostinato com oitavas no baixo na nota Ré, o que vai caracterizar tanto a **Intro 2** quanto a seção **A**. Embora ambas as seções possuam características diferentes, guardam certas similaridades, o que contribui para a coerência formal da peça. Enquanto a **Intro 2** é baseada em arpejos, a seção **A** possui, durante a sua extensão, 23 pequenas frases de 2 compassos cada. No primeiro fragmento, é possível perceber que existem 12 frases, já no segundo fragmento podemos encontrar 11 frases, o que demonstra também o caráter assimétrico desta seção

definido pelo número irregular de compassos. É possível perceber também que algumas das frases possuem grande proximidade entre si, como é o caso da primeira e segunda, ou então entre a terceira e quarta frases. Em outros momentos, algumas variações na estrutura das frases são aplicadas, mas sempre mantendo o padrão rítmico e o baixo em ostinato, o que reforça a ideia da proximidade com a forma de *Estudo*.

Na seção **A**, como é possível verificar nas Figuras 3 e 4, predomina o uso do modo mixolídio 11+. É possível considerar este modo como derivado do IV grau da escala menor bachiana.⁵ RIBEIRO (2014) destaca que este modo, também é considerado como sendo o primeiro da própria escala acústica, possui um emprego que é bastante eventual, não podendo ser considerado como um sendo procedimento específico.

Figura 2: Intro 2 de *Jasco*



The musical score for 'Intro 2 de Jasco' consists of 26 measures. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef, featuring a constant eighth-note ostinato. The melody is divided into six groups of four measures each, numbered 3 through 26. The first group (measures 3-6) is marked 'Intro 2'. The second group (measures 7-10) has a key signature change to G minor (two flats). The third group (measures 11-14) returns to G major. The fourth group (measures 15-18) has a key signature change to G minor. The fifth group (measures 19-22) has a key signature change to G major. The sixth group (measures 23-26) has a key signature change to G minor. The piece ends with a double bar line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the bass line at the end of the score.

Fonte: transcrição por Ivan Daniel Barasnevicus

⁵ Refere-se aqui à escala que também é conhecida como jazz menor, de forma mais geral dentro do jargão jazzístico.

Assim, este primeiro modo, de forma geral, é o que parece ser empregado com grande frequência. RIBEIRO (2014) ressalta também que tal modo é conhecido como modo acústico ou modo nordestino, correspondendo também ao III modo real do sistema tri-modal de José Siqueira.⁶

Figura 3: Seção A de *Jasco* - fragmento 1



Fonte: transcrição por Ivan Daniel Barasnevicus

⁶ Segundo SILVA e PITOMBEIRA (2013), “O primeiro pilar de sustentação do Sistema Trimodal corresponde ao uso sistemático dos modos mais constantes do folclore nordestino, com objetivo de distanciar-se da sonoridade tonal. Os modos principais são: (1) mixolídio eclesiástico; (2) lídio eclesiástico; (3) modo misto (Modo Nacional), formado pela alteração ascendente do 4º grau do modo mixolídio. Cada modo possui um derivado, com âmbito de uma terça menor abaixo, analogamente às relações estabelecidas entre as tonalidades maiores e suas relativas menores no sistema tonal”.

Aqui, é possível estabelecer também uma relação de proximidade entre *Jasco* e a peça *Kaiowas*, já que ambas as peças se utilizam do mesmo recurso como forma de trazer para a composição traços de brasilidade. Este tipo de recurso não é utilizado, por exemplo, na peça *The Abyss*, que está inserida em um outro contexto dentro da discografia do Sepultura.

Figura 4: Seção A de *Jasco* - fragmento 2



The image displays a musical score for the section 'A' of the piece 'Jasco', specifically fragment 2. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It consists of seven staves of music, numbered 51 through 72. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

Fonte: transcrição por Ivan Daniel Barasnevicus

Como é possível verificar na Figura 5, a seção **B** possui 23 compassos, levando-se em consideração a repetição existente. É importante ressaltar também que a mudança de compasso binário composto para ternário simples se deve pela mudança na acentuação predominante. Apesar das diferenças nos acentos, estes compassos são equivalentes, portanto seria possível escrever também este arranjo com a seção **B** em compasso binário composto. Ainda na seção **B**, cabe destacar também o uso da técnica de rasgueado, o que pode significar também uma proximidade com outros tipos de referências musicais.

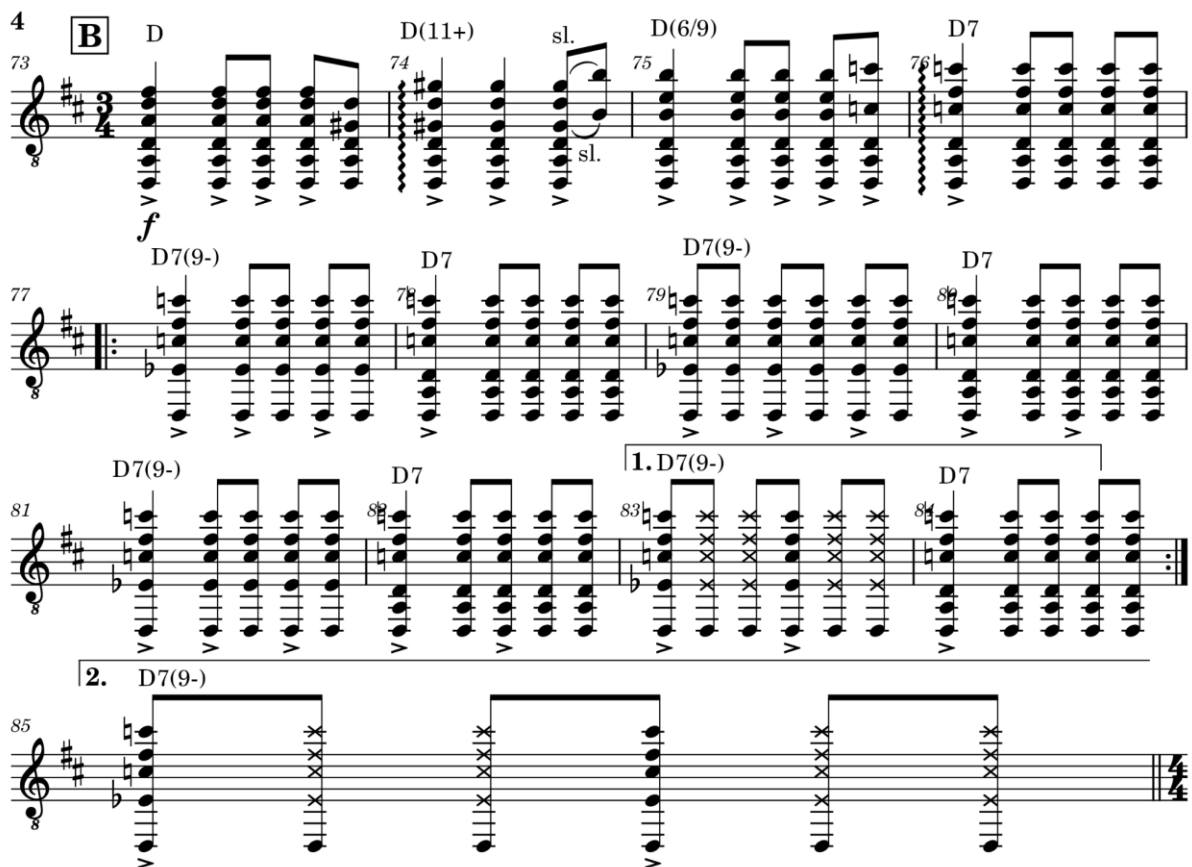
A partir do compasso 77, é possível perceber a introdução da nota Mi bemol, que é a 9ª do acorde D7, o que parece sugerir a utilização da escala Dom-Dim, que por sua vez também pode ser considerada como um dos modos de Olivier Messiaen:

O compositor francês Olivier Messiaen compôs parte de sua obra baseada naquilo que chamou de “modos de transposição limitada”. É claro que os modos tradicionais não possuem um número ilimitado de transposições no sistema temperado, mas os modos aqui tratados possuem um número menor de possibilidades de transposições, pois, ao fazê-las, incorrem na mesma configuração intervalar do modo anterior, coisa que não acontece com os modos convencionais (...) O 2º modo é conhecido como escala octatônica e, no meio da música popular por seus modos Dom-Dim e Dim-Dom. Ela divide a oitava em oito partes desiguais e as tipologias harmônicas se repetem de dois em dois, ora um acorde diminuto, ora um acorde dominante. Quando o modo começa com um intervalo de semitom, o acorde gerado é de tipologia dominante, daí o seu nome Dom-Dim (dominante-diminuto). E, quando o modo começa com um intervalo de um tom inteiro, o acorde gerado é de tipologia diminuta e seu nome é Dim-Dom (diminuto-dominante). Observe que as dominantes possuem: 9ª menor e aumentada, 11ª aumentada e 13ª maior e os diminutos 7ª maior, 9ª maior, 11ª justa e 13ª menor (TINÉ, 2014).

Neste ponto, é possível verificar uma nova recorrência, já que os modos de transposição limitada do Messiaen também parecem ter sido utilizados no arranjo da canção *Manifest* (SEPULTURA, 1993), conforme foi possível verificar a partir da investigação em andamento sobre o referido álbum.

Assim como na seção **B**, é possível perceber durante a **Coda** a utilização da técnica do rasgueado. Porém, aqui, percebe-se a alteração da fórmula de compasso, já que nesse momento se pode verificar a utilização do compasso quaternário simples, o que gera um grande contraste em relação às seções anteriores do arranjo. Com apenas 9 compassos, a **Coda** também apresenta uma estrutura irregular e apenas um acorde que também remete novamente ao uso do modo mixolídio 11+, conforme também foi verificado na seção **A**, o que também estabelece um contraste com o material utilizado durante a seção **B**.

Figura 5: Seção B de *Jasco*



Musical score for Section B of *Jasco*. The score is in 3/4 time and D major. It begins at measure 73 with a forte (*f*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various guitar chords: D, D(11+), D(6/9), D7, D7(9-), and D7. There are slurs and slides (sl.) over measures 74 and 75. A first ending (1.) is marked from measure 81 to 86, and a second ending (2.) is marked from measure 85 to 88. The score ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Fonte: transcrição por Ivan Daniel Barasnevicius

Figura 6: Coda de *Jasco*



Musical score for the Coda of *Jasco*. The score is in 4/4 time and D major. It begins at measure 86 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is marked as $\text{♩} = 182$. The score includes various guitar chords: D(11+). There are slurs and accents (>) over measures 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, and 94. The score ends with a double bar line. Dynamics include *rit.*, *mp*, and *mf*.

Fonte: transcrição por Ivan Daniel Barasnevicius

Considerações finais

Como foi possível evidenciar a partir da discografia comentada de grupos de música pesada tais como Metallica, Morbid Angel, Megadeth, trata-se de um procedimento bastante usual nos discos de heavy/thrash ou death metal incluir peças camerísticas como forma de gerar contraste com as composições que apresentam características mais pesadas dentro de um mesmo fonograma. Procedimentos parecidos também podem ser verificados nos trabalhos de grupos dos anos 1970 tais como Pink Floyd, Yes e outros.

No caso específico da discografia do grupo Sepultura, é possível notar que existe um contraste também entre a peça *The Abyss*, e que traz em sua elaboração elementos dos períodos clássico e barroco, e a peça *Jasco*, aqui analisada, que apesar de ser elaborada principalmente em um compasso que não é tão comum nos ritmos presentes na cultura brasileira, traz em suas estruturas elementos que remetem à música nordestina, tais como o uso dos modos mixolídio e mixolídio 11+ (RIBEIRO,2104), o que mostra que o Sepultura, no contexto da indústria fonográfica dos anos 1990, buscava inserir elementos da cultura brasileira em suas composições como forma de se afirmar no contexto do nu metal. Este procedimento se deu não apenas nas canções pesadas de *Roots*, mas também na peça *Jasco*, apesar de suas características camerísticas.

Foi possível verificar, também, a partir de declarações de KISSER (2022), que a peça *Jasco*, embora possua uma grande influência da forma de estudo (ZAMACOIS, 1960; DELNERI, 2009), que pode ser verificada no repertório de diversos compositores consagrados do repertório de violão clássico, possui também como grande referência a sonoridade das peças de violão do compositor Egberto Gismonti. Ambas as referências presentes na peça analisada estão relacionadas com estudos paralelos do repertório violonístico realizados pelo guitarrista Andreas Kisser em paralelo às suas composições com o grupo Sepultura. Além disso, foi possível verificar outras referências presentes na elaboração da peça, como por exemplo a intenção do uso da folha de cannabis como símbolo em vez de um título, a exemplo do que fizera Prince com o seu *love symbol* (RHODES, 2016), ou então uso de um dos modos de transposição limitada de Olivier Messiaen (TINÉ, 2014), a exemplo de outra faixa gravada pelo grupo, *Manifest* (SEPULTURA, 1993).

Referências

...AND JUSTICE FOR ALL. Metallica (1988). Metallica under exclusive license to Mercury Records Limited(1988). Streaming (Spotify). Duração: 1h05m.

25 ANOS NA ESTRADA MAS POR FAVOR NÃO FECHÉ O TÚMULO AINDA. Força Macabra (2016). Svart Records (2017). Streaming (Spotify). Duração: 57m53s.

BLESSED ARE THE SICK. Morbid Angel (1991). Earache Records Ltd. (1991). Streaming (Spotify). Duração: 39m28s.

CAVALERA, Max. *My Bloody Roots*: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro / Max Cavalera; tradução Roberto Muggiati. 1. ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2013. 177 p.

CHAOS A.D. Sepultura (1993). The All Blacks B.V. (1993, 1996). Streaming (Spotify). Duração: 1h9m.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto*: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. São Paulo, SP: 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). 125 f. USP. São Paulo, SP: 2009.

FRAGILE. Yes (1971). Rhino Entertainment Company, a Warner Music Group Company (2003); Elektra Entertainment Group Streaming, manufactured and marketed by Rhino Entertainment Company, a Warner Music Group Company (2003). Streaming (Spotify). Duração: 59m13s.

KISSER, Andreas. Entrevista a Ivan Daniel Barasnevicus. São Paulo, 17/03/2022. Whatsapp. Duração: 5m50s. Não Publicada.

MACHINE MESSIAH Sepultura (2017). Sepultura under exclusive license to Sony Music Entertainment Brazil Ltda.(2017). Streaming (Spotify). Duração: 46m08s.

MASS ILLUSION. Korzus (1991). Korzus (2013). Streaming (Spotify). Duração: 52m.

MASTER OF PUPPETS. Metallica (1988). Blackened Records Inc. under exclusive license to Universal International Music B.V. (2017). Streaming (Spotify). Duração: 54m47s.

QUADRA. Sepultura (2020). Sepultura under exclusive license to BMG Rights Management Brazil (2019). Streaming (Spotify). Duração: 51m18s.

RHODES, Margaret. *The fascinating origin story of Prince's iconic symbol*. Publicado em 22/04/2016. Disponível em: <https://www.wired.com/2016/04/designers-came-princes-love-symbol-one-night/>. Acesso em 24/05/2022.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular urbana no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música). Número de páginas: 337. UFPR, Curitiba, PR: 2014.

ROOTS. Sepultura (1996). The All Blacks B.V. (1996). Streaming (Spotify). Duração: 1h12m.

RUST IN PEACE. Megadeth (1990). Capitol Records LCC (1990). Streaming (Spotify). Duração: 40m48s.

SCHIZOPHRENIA. Sepultura (1987). Cogumelo Records (1987, 2014). Streaming (Spotify). Duração: 56m32s.

SEPULTURA. *Chaos A.D. Songbook*; Voz e guitarra; Local de publicação: New York: Cherry Lane Music, s/d. Partitura. 56 págs. Acesso em: 05/07/2021

THE EXTREMIST. Joe Satriani (1992) Epic Records, a division of Sony Music Entertainment (1992). Streaming (Spotify). Duração: 47m50s.

THE WALL. Pink Floyd (1979). Pink Floyd Music Ltd. (2016), manufactured and marketed by Sony Music Entertainment. Streaming (Spotify). Duração: 1h20m.

TINÉ, Paulo José Siqueira de. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo: Rondó, 2014.

WALSER, Robert. *Running with the devil: Power, gender and madness in heavy metal music*. Middletown, Connecticut/USA: Wesleyan University Press, 2014. 433 p.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S/A, 1960.