



O METAL NAS MARGENS: HIBRIDISMO CULTURAL NO HEAVY METAL

Jefrey Antonio de Andrade¹

Resumo: O artigo analisa o fenômeno do *heavy metal glocal*, isto é, como bandas de países fora do eixo anglo-americano ressignificam o gênero por meio de hibridismos culturais. A pesquisa qualitativa, fundamentada em revisão bibliográfica e estudos de caso, examina sete bandas: *Angra* e *Sepultura* (Brasil), *The Hu* (Mongólia), *Orphaned Land* (Israel), *Myrath* (Tunísia), *Cemican* (México) e *Bloodywood* (Índia). Essas bandas incorporam elementos culturais locais como instrumentos, escalas, línguas e símbolos às convenções do metal global, criando expressões híbridas com duplo pertencimento. A análise fundamenta-se em conceitos como hibridismo cultural (Canclini), tradução cultural (Bhabha), glocalização (Robertson, Kraidy) e música como prática social (Stokes), permitindo compreender como o metal se torna veículo de identidade cultural e crítica social. O artigo também discute tensões associadas à autenticidade, exotização e apropriação cultural, argumentando que tais práticas são negociadas em contextos de poder. O *heavy metal*, ao ser reinterpretado localmente, ultrapassa dicotomias entre centro e periferia, original e cópia, promovendo fluxos culturais multidirecionais e ampliando os horizontes estéticos e identitários do gênero. O artigo conclui que o metal glocal reconfigura, mas não dissolve, as hierarquias culturais, representando tanto um ato de empoderamento quanto uma negociação com as estruturas de poder que moldam a visibilidade global.

Palavras-chave: Heavy metal; Hibridismo cultural; Glocalização; Tradução cultural; Identidade musical

¹ Jefrey Andrade é licenciado em violão e mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de São João del Rei e doutorando pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tem atuado como concertista em Minas Gerais e outras capitais. Como pesquisador, tem participado de diversos eventos científicos pelo Brasil e no exterior. É um dos membros fundadores da AssoVio Vertentes (Associação de Violão das Vertentes). Atualmente é professor de violão no Conservatório Estadual de música Pe. José Maria Xavier, em São João del Rei, MG. Contato: jefreyfil@hotmail.com

METAL ON THE MARGINS: CULTURAL HYBRIDITY IN HEAVY METAL

Abstract: *The article analyzes the phenomenon of glocal heavy metal, that is, how bands from outside the Anglo-American axis reinterpret the genre through cultural hybridisms. This qualitative research, based on a literature review and case studies, examines seven bands: Angra and Sepultura (Brazil), The Hu (Mongolia), Orphaned Land (Israel), Myrath (Tunisia), Cemican (Mexico), and Bloodywood (India). These bands incorporate local cultural elements such as instruments, scales, languages, and symbols into the conventions of global metal, creating hybrid expressions marked by dual belonging. The analysis draws on concepts such as cultural hybridity (Canclini), cultural translation (Bhabha), glocalization (Robertson, Kraidy), and music as a social practice (Stokes), enabling an understanding of how metal becomes a vehicle for cultural identity and social critique. The article also discusses tensions related to authenticity, exoticization, and cultural appropriation, arguing that such practices are negotiated within power dynamics. As heavy metal is reinterpreted locally, it transcends dichotomies between center and periphery, original and copy, fostering multidirectional cultural flows and expanding the aesthetic and identity horizons of the genre. The article concludes that glocal metal reconfigures, but does not dissolve, cultural hierarchies, representing both an act of empowerment and a negotiation with the power structures that shape global visibility.*

Keywords: Heavy metal; Cultural hybridity; Glocalization; Cultural translation; Musical identity

EL METAL EN LOS MÁRGENES: HIBRIDACIÓN CULTURAL EN EL HEAVY METAL

Resumen: *El artículo analiza el fenómeno del heavy metal glocal, es decir, cómo bandas de países fuera del eje angloamericano resignifican el género mediante hibridismos culturales. La investigación cualitativa, basada en revisión bibliográfica y estudios de caso, examina siete bandas: Angra y Sepultura (Brasil), The Hu (Mongolia), Orphaned Land (Israel), Myrath (Túnez), Cemican (México) y Bloodywood (India). Estas bandas incorporan elementos culturales locales —como instrumentos, escalas, lenguas y símbolos— a las convenciones del metal global, creando expresiones híbridas con doble pertenencia. El análisis se fundamenta en conceptos como hibridación cultural (Canclini), traducción cultural (Bhabha), glocalización (Robertson, Kraidy) y la música como práctica social (Stokes), lo que permite comprender cómo el metal se convierte en vehículo de identidad cultural y crítica social. El artículo también aborda tensiones vinculadas a la autenticidad, la exotización y la apropiación cultural, argumentando que tales prácticas se negocian en contextos de poder. Al ser reinterpretado localmente, el heavy metal trasciende dicotomías entre centro y periferia, original y copia, promoviendo flujos culturales multidireccionales y ampliando los horizontes estéticos e identitarios del género. El artículo concluye que el metal glocal reconfigura, pero no disuelve, las jerarquías culturales, representando tanto un acto de empoderamiento como una negociación con las estructuras de poder que configuran la visibilidad global.*

Palabras clave: Heavy metal; Hibridación cultural; Glocalización; Traducción cultural; Identidad musical

1. Introdução

O termo heavy metal designa “um conjunto de estilos de rock que enfatizam guitarras altas e distorcidas; bateria proeminente e agressiva; técnicas vocais emocionalmente extremas; e complexidade musical e esoterismo” (Wallach, Berger & Greene, 2012, p. 4), se consolidando como um gênero musical de alcance global, transcendendo suas origens anglo-americanas e criando uma verdadeira comunidade internacional de fãs e bandas. Estilisticamente, o heavy metal formou-se no fim da década de 1960 e início dos 70 combinando elementos do blues rock, do psicodélico e da música clássica, mas logo cristalizou uma identidade sonora bastante distinta e uma estética por vezes teatral, marcada por temáticas sombrias ou fantásticas que se tornaram marcas registradas do gênero (Weinstein, 2000).

Ainda antes da popularização da internet, *metalheads* ao redor do mundo se conectavam por meio de redes de fanzines, correspondências, trocas de fitas cassete, shows e turnês, forjando “uma nova cultura musical globalmente implantada, o ecúmeno mundial do metal, uma comunidade imaginada” (Wallach, Berger & Greene, 2012, p. 4). De maneira semelhante, Varas-Díaz e Rivera-Segarra (2014, p. 75) observam, a cena metal global se comporta como uma comunidade imaginada², sustentada por laços de solidariedade e intercâmbio mesmo entre indivíduos de países muito distantes.

Nesse contexto de circulação transnacional, o heavy metal passou a ser apropriado por jovens de diferentes países que passaram a ressignificar o gênero a partir de referências culturais locais. Grupos de regiões periféricas ou não hegemônicas têm integrado ao metal elementos musicais, estéticos e simbólicos de suas próprias tradições, produzindo formas híbridas.

A questão investigada neste artigo é justamente como ocorrem esses hibridismos culturais no *heavy metal*, indo além de uma celebração da diversidade sonora para oferecer um exame crítico do metal global como um campo cultural contestado. A questão não é apenas *como* bandas de países fora do eixo hegemônico reinterpretam a linguagem do gênero, mas *sob quais condições* e *com quais consequências* o fazem. O argumento central é que, embora esses músicos exerçam uma agência criativa notável, remodelando um gênero ocidental a partir de suas próprias referências, seu trabalho se desenrola dentro de, e é mediado por, persistentes assimetrias de poder globais.

A relevância deste estudo se estabelece em sua contribuição para a compreensão dos fluxos culturais contemporâneos. O metal global serve como um poderoso estudo de caso para observar a complexa interação entre resistência cultural, negociação de mercado e performance identitária no século XXI. Para a etnomusicologia, o artigo aprofunda a análise dos processos de mestiçagem sonora,

² “Uma comunidade é ‘imaginada’ porque embora toda sua população nunca vá realmente se encontrar face a face, existe um senso de conectividade entre eles, *fomentando camaradagem mesmo diante das diferenças* potenciais que existem entre seus membros, e daí a emergência do comunitário” (Varas-Díaz & Rivera-Segarra, 2014, p. 75).

conectando-os a dinâmicas de poder. Para a sociologia da música, demonstra como a construção de identidades locais se articula com as demandas de um mercado global. Para os estudos culturais e pós-coloniais, lança luz sobre as ambiguidades da tradução cultural, da apropriação e da resistência simbólica em um cenário global que, apesar de sua aparente descentralização, ainda é marcado por hierarquias.

Assim, este trabalho se afasta de uma visão puramente celebratória do hibridismo para investigar suas tensões inerentes. Ao analisar casos do Brasil, Mongólia, Israel, Tunísia, México e Índia, busca-se demonstrar que a periferia não apenas consome passivamente os produtos culturais centrais, mas os transforma ativamente. Contudo, essa transformação é um ato de negociação complexo, que frequentemente envolve dilemas sobre autenticidade, o risco de exotização e a necessidade de se tornar "legível" para um público global, cujas expectativas são, em grande parte, moldadas por estruturas de poder ocidentais.

2. Metodologia, delineamento da pesquisa e critérios de seleção dos casos

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, interpretativa e comparativa baseada em estudos de caso. O objetivo não é a generalização estatística, mas a compreensão aprofundada dos mecanismos de hibridismo cultural e das tensões que eles geram. A seleção das sete bandas analisadas – *Sepultura*, *Angra*, *The Hu*, *Orphaned Land*, *Myrath*, *Cemican* e *Bloodywood* – foi guiada por um conjunto de critérios explícitos, destinados a garantir a relevância e a riqueza da análise comparativa:

Notoriedade e circulação global: Todas as bandas selecionadas alcançaram um nível significativo de reconhecimento internacional. Elas realizam turnês globais, assinaram com gravadoras de alcance internacional e se apresentam em grandes festivais de metal, como *Wacken Open Air*³ e *Hellfest*⁴. Isso as torna relevantes na rede do metal global, permitindo analisar como a visibilidade é negociada.

Centralidade do hibridismo: Para essas bandas, a fusão de *heavy metal* com elementos culturais locais ou indígenas não é um artifício ocasional, mas um pilar central de sua identidade artística, sonora e de marketing.

Diversidade geográfica e cultural: A amostra abrange uma vasta gama de contextos: América do Sul (Brasil), Ásia Central (Mongólia), Oriente Médio (Israel), Norte da África (Tunísia), América do Norte (México) e Sul da Ásia (Índia). Essa diversidade permite uma análise comparativa ampla sobre como diferentes contextos geopolíticos e culturais moldam as estratégias de hibridização.

³ <https://www.wacken.com/en/>

⁴ <https://hellfest.fr/en/>

Relevância para o debate crítico: Cada caso exemplifica, de forma particularmente clara, as tensões teóricas centrais deste artigo. O *Sepultura* é paradigmático para a discussão sobre apropriação cultural em um contexto pós-colonial; o *Cemican*, para o debate sobre exotização e performance; o *Orphaned Land*, para a questão do orientalismo; e o *Bloodywood*, para a análise do metal como plataforma de ativismo social.

Para conferir rigor à análise, foi definido um corpus de pesquisa específico para cada banda, compreendendo um conjunto de materiais que permitem uma análise multimodal do discurso, examinando a interação entre som, letra, imagem e performance. O corpus inclui álbuns e faixas específicas, videoclipes oficiais, registros de performances ao vivo, entrevistas publicadas com os membros das bandas e análises críticas (acadêmicas e jornalísticas).

3. Referencial teórico

Para analisar as complexidades do metal glocal, este artigo mobiliza um conjunto de ferramentas teóricas dos estudos culturais, da antropologia e da sociologia da música, como hibridismo cultural, globalização/glocalização, tradução cultural e performance musical situada. Cada um desses conceitos será doravante operacionalizado não apenas para descrever, mas para interrogar criticamente os processos de hibridização.

Néstor García Canclini (2019) define o hibridismo cultural como um processo em que práticas ou estruturas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas, abrangendo dimensões estéticas, econômicas e políticas. Canclini argumenta que, na América Latina, o hibridismo não é uma exceção, mas a regra histórica, resultado de uma mestiçagem interclassista que atravessa tradições indígenas, o colonialismo católico e a modernidade. Essa perspectiva refuta noções puristas de identidade cultural, alinhando-se às formulações de Stuart Hall (1997), para quem as identidades estão sempre em processo de tradução e negociação. Para o autor, as identidades culturais não são fixas, mas constituem posições em constante reconfiguração, moldadas por contextos históricos, sociais e políticos. Nesse sentido, as ideias de Hall complementam Canclini ao mostrar que o hibridismo não é apenas uma mistura de elementos culturais, mas também um processo de construção contínua de identidades, no qual as práticas culturais negociam sentidos e significados diante das assimetrias de poder.

Para Canclini, “os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas [...], do hispanismo colonial católico e [...] modernas. [...] uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais” (Canclini, 2019, p. 73). Esta perspectiva é fundamental para analisar os casos brasileiros, pois enquadra a fusão

musical como a continuação de um processo histórico de negociação cultural em contextos de poder desiguais.

O conceito de globalização, segundo Giddens (1991, p. 76), se caracteriza como um processo de fortalecimento e ampliação das conexões sociais globais, estabelecendo vínculos entre regiões geograficamente separadas, de modo que situações e eventos locais passam a ser influenciados por ocorrências distantes, criando uma relação de interdependência mútua entre diferentes territórios. Para Hall (2015, p. 39), a globalização é um conjunto complexo de processos e forças transformadoras. Tomando como ponto de partida as discussões de McGrew (1992), Hall afirma que tal fenômeno diz respeito a processos que operam em dimensão planetária, ultrapassando limites territoriais nacionais, promovendo a integração e conexão de comunidades e organizações através de novas configurações espaço-temporais, fazendo com que o mundo se torne efetivamente mais conectado (Hall, 2015, p. 39).

Nos anos 1990, intensificaram-se os debates sobre globalização e suas implicações culturais. Arjun Appadurai (1996, p. 27-36) propôs pensar em fluxos culturais globais desconexos⁵, enfatizando que a circulação global não implica homogeneização, pois ocorre a constante indigenização⁶ dos produtos globais. Robertson (1995) cunhou o termo *glocalização* para descrever a articulação do global com o local: em vez de perceber as interações global/local em termos de opressão e resistência, parece, portanto, melhor falar em glocalização, como a interseção de globalização e localização (Kraidy, 1999). Trata-se de entender o global e o local não como polos opostos, mas como dimensões que se interpenetram. Para Holton (2005, apud Hopper 2007, p. 97), o glocal é um “mix sincrético contendo elementos de ambos”. Neste artigo, a glocalização é entendida como a estratégia primária empregada pelas bandas para se diferenciarem no mercado global, afirmando uma identidade local. Contudo, a análise também buscará criticar essa noção, mostrando como o local é frequentemente adaptado para se adequar ao olhar do global.

Homi K. Bhabha (2013) introduz a ideia de tradução cultural para dar conta dos processos pelos quais elementos culturais atravessam fronteiras e se transformam em novos contextos. O contato entre culturas pode implicar revisões estruturais nos sistemas simbólicos e nas normas dos sujeitos em contato. Stuart Hall (1997) igualmente destaca que não existem originais culturais intocados a serem simplesmente traduzidos; toda identidade é posição e negociação. No contexto do *heavy metal* global, falar em tradução cultural implica reconhecer que

⁵ Arjun Appadurai propôs cinco dimensões ou fluxos culturais que estruturam a globalização cultural, denominadas *scapes*: *ethnoscapes* (fluxos de pessoas em mobilidade, como migrantes e refugiados), *technoscapes* (circulação de tecnologias e inovações), *finanscapes* (movimentações instáveis de capitais), *mediascapes* (difusão de imagens e informações midiáticas) e *ideoscapes* (circulação de ideologias e discursos políticos). Esses fluxos são descontínuos entre si e produzem combinações culturais singulares, frequentemente marcadas por processos de indigenização dos produtos globais (Appadurai, 1996, p. 33-36).

⁶ A “indigenização”, no contexto de Arjun Appadurai (1996), refere-se ao processo pelo qual elementos culturais globais, como filmes, músicas, tecnologias, alimentos ou ideologias, são reinterpretados, adaptados e reapropriados em contextos locais. Em vez de simplesmente reproduzirem passivamente os produtos globais, os grupos locais os transformam de acordo com suas próprias referências culturais, valores, hábitos e narrativas.

bandas de diferentes países traduzem o metal (originalmente formulado no Ocidente) para seus contextos culturais, criando versões híbridas que não são nem cópia fiel, nem algo totalmente desconectado do metal global. Há, segundo Bhabha (2013), uma dimensão potencialmente subversiva nisso, colocando em xeque as noções de pureza que fundamentam tanto nacionalismos exclusivistas quanto purismos de gênero. A tradução é, portanto, um ato político e ambivalente que negocia e reinscreve identidades. Este conceito permite analisar como bandas como *The Hu* ou *Orphaned Land* não estão apenas fundindo sons, mas ativamente traduzindo seus referenciais culturais para a linguagem do metal global, um processo com potencial de transformar tanto a cultura de origem quanto o gênero de destino.

As performances musicais sempre acontecem em contextos culturais específicos, carregando significados locais. Autores como Martin Stokes (1994) enfatizam que música e identidade estão enraizadas em lugar e comunidade, a música atua como espaço de construção de pertencimento: “a música é socialmente significativa, não inteiramente, mas em grande parte porque fornece meios pelos quais as pessoas reconhecem identidades e lugares, e as fronteiras que os separam” (Stokes, 1994, p. 5). No *heavy metal*, isso pode ser percebido nas cenas locais: cada cena metal se orgulha de certas particularidades. A música pode servir tanto para expressar identidades preexistentes quanto para construí-las ativamente, ela é uma forma de narrar quem somos. Assim, quando uma banda de um país periférico insere elementos de sua cultura na música, isso faz parte de uma performance identitária situada: está comunicando, para si e para o mundo, um sentido de quem eles são e de onde eles vêm. Assim, este conceito será utilizado para analisar como os elementos visuais (videoclipes, trajes) e performáticos (presença de palco) das bandas funcionam para comunicar um senso de lugar e identidade tanto para o público local quanto para o global.

Por fim, é importante situar teoricamente o próprio *heavy metal* enquanto fenômeno globalizado. Deena Weinstein (1991) foi pioneira ao estudar o metal como subcultura transnacional, notando que já nos anos 1980 havia cenas metal em todos os continentes, conectadas por uma estética comum (sons distorcidos, visual “metaleiro”, etc.) e por valores compartilhados (rebeldia, escapismo, virtuosismo técnico). Pesquisadores posteriores, como Wallach, Berger e Greene (2012), aprofundaram essa visão, mostrando que o metal constitui uma espécie de “idioma musical universal” que jovens de culturas diversas aprenderam e rearticularam.

Karl Spracklen (2020) e Keith Kahn-Harris (2007) discutem ainda as questões de poder, raça e autenticidade no metal global. Spracklen (2020) destaca que o *folk metal*⁷ desempenha um papel central na construção do *heavy metal* como uma

⁷ O *folk metal* é um subgênero do *heavy metal* que combina elementos da música tradicional folclórica com a sonoridade característica do metal. Surgido nos anos 1990, esse estilo incorpora instrumentos típicos de culturas folk, como flautas, violinos e acordeões, além de referências líricas e temáticas relacionadas a mitologias, tradições e histórias populares. O *folk metal* frequentemente explora identidades nacionais e culturais, especialmente as de origem europeia, como mitos nórdicos e celtas.

forma de lazer comercializada, que, embora se apresente como um espaço de rebeldia, oculta o poder da "branquitude" e da masculinidade hegemônica. O autor argumenta que o *folk metal*, com suas representações de identidade nacionalista e romântica, reforça a visão de uma Europa monocultural e branca, sendo mais valorizado em suas versões europeias do que nas representações de culturas não brancas. Spracklen ressalta que, apesar das pretensões subversivas desse subgênero, tanto o *folk metal* quanto outras vertentes do metal acabam perpetuando normas de identidade que restringem a pluralidade cultural e racial, evidenciando um ciclo de apropriação das narrativas de poder brancas, masculinas e ocidentais.

Kahn-Harris (2007), por sua vez, examina como o metal extremo pode ser visto como um espaço de onde circulam tanto ideias de transgressão quanto tensões políticas locais. Ele discute como algumas formas de metal, especialmente o *black metal*⁸, têm sido associadas a ideologias fascistas e racistas, ao mesmo tempo em que enfatizam a resistência e a subversão dentro das suas comunidades. Ele observa que, apesar da transgressão associada ao gênero, as cenas de metal por vezes reforçam hierarquias de poder e identidade que são interligadas com estruturas sociais mais amplas de classe, gênero e raça.

Em síntese, o arcabouço teórico nos fornece ferramentas para entender os casos empíricos: conceitos de hibridismo e tradução explicam *o que* as bandas estão fazendo ao mesclar culturas; glocalização e música como prática social explicam *por que e como* isso ocorre num contexto de globalização; e as discussões sobre autenticidade e poder alertam para *as contradições e disputas* envolvidas nesses processos.

4. Hibridismos culturais no heavy metal

Esta seção apresenta a análise de casos concretos de hibridismo cultural no *heavy metal* oriundos de diferentes regiões do globo, aplicando o referencial teórico para mover a discussão da descrição para a crítica. Em cada caso, destacamos os elementos híbridos (escalas, instrumentos, estética, ritmos locais combinados ao metal) e a construção de identidade cultural pela banda.

4.1 Brasil: *Angra* e *Sepultura*

No Brasil, país de rica diversidade musical, não tardou para que o heavy metal produzido localmente passasse por processos de mestiçagem com ritmos e referências nacionais. Conforme Silva (2017, p. 73), as bandas brasileiras muitas

⁸ O *black metal* é um subgênero do heavy metal caracterizado por sua sonoridade agressiva e atmosférica, com vocais rasgados, riffs rápidos e produção muitas vezes *lo-fi* (de baixa fidelidade). Surgiu na Noruega no início dos anos 1990, com bandas como *Mayhem*, *Burzum* e *Darkthrone*, e é conhecido por suas temáticas sombrias e, frequentemente, controversas, envolvendo ocultismo, satanismo, anti-cristianismo e a busca pela liberdade individual.

vezes realizam “uma apropriação e reapropriação dos modelos estéticos, sonoros e discursivos do metal, com uma releitura ou tradução para o que os integrantes apresentam como a cultura nacional”. Partindo da base/estrutura comum e global do metal, os artistas incorporam elementos culturais brasileiros para expressar uma identidade local dentro do gênero. Os dois maiores expoentes dessa tendência são as bandas *Angra* e *Sepultura*, que nos anos 1990 levaram o metal brasileiro ao reconhecimento internacional justamente por fundi-lo com sonoridades brasileiras.

O *Angra*, formado em São Paulo em 1991, destacou-se no cenário do *power metal*⁹ ao inserir em suas composições ritmos regionais como o baião e o maracatu, além de elementos de música erudita e MPB. No álbum *Holy Land* (1996), um trabalho conceitual sobre os primeiros encontros entre os europeus e os ameríndios, o *Angra* mesclou riffs e refrãos típicos do metal melódico europeu com diversas manifestações musicais típicas:

Por tratar também de uma multiculturalidade brasileira, existem elementos de matriz africana no disco. Estes elementos aparecem na musicalidade do CD, e não só eles, mas também diversos outros elementos que fazem parte da música brasileira e latino-americana (numa referência à cultura hispano-americana): baião, forró, MPB, capoeira, ritmos percussivos (batuque da Timbalada, por exemplo), salsa etc. (Madureira, 2016, p. 38).

Já o *Sepultura*, originário de Belo Horizonte, seguiu trajetória distinta em estilo (*thrash metal*¹⁰), mas também realizou uma síntese em meados dos anos 90. Após conquistar espaço mundial com *Chaos A.D.* (1993), o *Sepultura* lançou o álbum *Roots* (1996), que marcou uma proposta de volta às raízes culturais brasileiras. No disco, a banda incorporou elementos da musicalidade indígena e afro-brasileira, ritmos tribais de percussão e outros instrumentos tradicionais. A faixa “*Roots Bloody Roots*”¹¹ abre o álbum com uma percussão pesada influenciada por ritmos afro-brasileiros.

“*Atitude*”¹², começa ao som de um berimbau, instrumento utilizado na capoeira (...), seguido de uma guitarra dissonante com tambores logo em seguida. Na música “*Ratamahatta*”¹³, ouvimos como que o som de um ritual do candomblé no início, seguido de uma composição bastante percussiva” (Bezerra, 2006, p. 30).

⁹ *Power metal* é um subgênero do *heavy metal* caracterizado por seu som enérgico e melódico. Geralmente, é marcado por riffs de guitarra rápidos e complexos, uso de teclados e vocais agudos, muitas vezes com temas épicos ou fantásticos nas letras. Surgiu nos anos 1980 com bandas como *Helloween*, e se distingue por sua abordagem otimista, em contraste com outras vertentes do metal mais agressivas ou sombrias.

¹⁰ *Thrash metal* é um subgênero do *heavy metal* que se destaca pela agressividade e intensidade. Surgido nos anos 1980, com influências do *punk rock* e do *speed metal*, o *thrash metal* é caracterizado por tempos rápidos, guitarras pesadas e letras muitas vezes sociais e políticas. Bandas como *Metallica*, *Slayer*, *Megadeth* e *Anthrax* são pioneiras do estilo.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=F_6ljeprfEs

¹² https://www.youtube.com/watch?v=YVQH9IIXU_0

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=NiwqRSCWw2g>

A música “*Itsári*”¹⁴ foi gravada *in loco* com a tribo Xavante, com os cânticos e percussões dos indígenas. Essa colaboração direta foi inédita e carregada de simbologia: pela primeira vez, uma grande banda de metal integrada por brancos urbanos brasileiros colocava em protagonismo sonoridades de um povo indígena. *Roots* apresentou ao mundo um som denso e diferenciado, por vezes descrito como “*tribal metal*”. De acordo com Bezerra, na produção do disco

a banda aprofundou suas pesquisas por novas influências sonoras, convidando o músico baiano Carlinhos Brown para ajudar na parte percussiva do disco. A banda, também, passou uma semana na Aldeia Pimentel, entre os índios Xavantes no Mato-Grosso do Sul (...). No que se refere às letras, observamos outro elemento interessante: os elementos de umbanda nas suas composições. (...) Diversos elementos oriundos da cultura brasileira, desde a batucada de Carlinhos Brown, passando pelos ritmos indígenas dos Xavantes, até a influência da religião afro-brasileira (Bezerra, 2006, p. 29).

Essas colaborações são um terreno fértil para analisar as tensões de poder inerentes ao hibridismo. A crítica de apropriação cultural, levantada por autores como Silva (2019), questiona a assimetria da relação. A banda, composta por músicos brancos e urbanos com significativo capital cultural e acesso ao mercado global, passou apenas dois dias (e não uma semana, como afirmou Bezerra anteriormente) na aldeia Xavante. Esse breve contato levanta dúvidas sobre a profundidade do intercâmbio e sobre a equidade da parceria. A cultura Xavante, nesse processo, corre o risco de ser transformada em matéria-prima exótica para um novo produto para o mercado cultural, sem uma contrapartida justa ou uma representação que contemple a complexidade de suas vidas contemporâneas.

A análise de Avelar (2011) aponta para a ambivalência do gesto: por um lado, o *Sepultura* deu uma visibilidade sem precedentes a uma cultura indígena no *mainstream* global; por outro, ao focar na imagem do “indígena guerreiro”, pode ter reforçado um estereótipo romântico e estático, descolado das lutas políticas reais dos povos originários.

O caso *Roots* demonstra, assim, como a glocalização em um cenário pós-colonial não é um simples diálogo entre culturas, mas um ato carregado de história, poder e contradições, onde a linha entre homenagem e exploração é tênue.

4.2 Mongólia: *The Hu*

A Mongólia, país da Ásia Central com ricas tradições nômades, emergiu recentemente no mapa do *heavy metal* graças ao sucesso da banda *The Hu*. Formada em 2016 na capital Ulaanbaatar, o *The Hu* rapidamente ganhou notoriedade global ao criar um estilo próprio batizado de “*Hunnu Rock*”, que funde o rock e o *heavy metal* com estilos da música tradicional mongol, como a arte do

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=nBJx1AFgtS4>

*khöömei*¹⁵, a flauta *tsuur*, o *morin khuur* (instrumento de duas cordas com arco) e percussões rituais (Baasan, 2022). Esses instrumentos e técnicas vocais ancestrais, todos reconhecidos pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade, são tocados lado a lado com guitarras e bateria rock, produzindo uma sonoridade única. Uma faixa emblemática é “*Wolf Totem*”, com linhas de *morin khuur* e cantos típicos, enquanto a letra (em mongol) evoca imagens de guerreiros e animais sagrados. O efeito para ouvidos não-mongóis é de algo ao mesmo tempo novo e ancestral.

Nesse processo, a técnica vocal é recontextualizada: de uma prática culturalmente específica, ela se torna um “gancho” sonoro exótico e um marcador de identidade para o público global. A análise dos vídeos de “*Wolf Totem*”¹⁶ e “*Yuve Yuve Yu*”¹⁷ sob a ótica de Stokes sobre a relação entre música, lugar e identidade revela uma construção deliberada de uma identidade mongol específica. A semiótica visual é poderosa: os músicos, vestidos com trajes que mesclam o couro típico do metal com adereços de guerreiros ancestrais, tocam em vastas paisagens rurais da Mongólia. A iconografia, como o totem do lobo (símbolo do ancestral mítico do povo mongol) e as referências a *Genghis Khan*, constrói uma narrativa de uma Mongólia guerreira, espiritual e atemporal. Esta não é a Mongólia contemporânea de Ulaanbaatar, mas uma versão estilizada e romantizada de seu passado. A banda atua como embaixadora cultural, mas o que ela exporta é uma imagem cuidadosamente curada, que ressoa com as fantasias ocidentais sobre o Oriente exótico e o “nobre selvagem”. A performance, portanto, não apenas expressa uma identidade, mas a constrói ativamente para ser consumida por uma audiência global.

Em 2022, a banda foi nomeada *Artista da Paz* da UNESCO, em reconhecimento ao seu papel de promover a cultura mongol internacionalmente (Baasan, 2022). Trata-se, portanto, de um exemplo notável de *world music* inversa: em vez de artistas ocidentais incorporarem sons exóticos, aqui uma banda mongol leva sua música híbrida ao público ocidental.

4.3 Israel: *Orphaned Land*

No Oriente Médio, um caso notável de metal híbrido é o da banda *Orphaned Land*, formada em 1991. Oriunda de Israel, país imerso em complexas tensões culturais e religiosas, o *Orphaned Land* assumiu a missão de usar sua música para promover uma mensagem de paz e diálogo entre judeus e árabes. Musicalmente, a banda criou um estilo frequentemente chamado de “*oriental metal*”, que combina o metal com sonoridades tradicionais do Oriente Médio (escalas árabes, cânticos judaicos e islâmicos, instrumentos regionais). Em álbuns aclamados, como *Mabool*

¹⁵ Técnica vocal que produz simultaneamente uma nota fundamental grave e harmônicos agudos, gerando um efeito de dois sons em um só, característica das regiões pastoris da Mongólia.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jM8dCGIm6yc>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=v4xZUrOBfE>

(2004) e *All Is One*¹⁸ (2013), o *Orphaned Land* funde riffs pesados e vocais limpos/guturais com passagens de *oud* (alaúde árabe), *bouzouki* e percussões orientais (*derbak*, *daf*). As letras frequentemente versam sobre temas espirituais e históricos compartilhados pelas três grandes religiões abraâmicas: judaísmo, cristianismo e islamismo. A faixa "*Sapari*"¹⁹, por exemplo, é uma adaptação de uma canção folclórica iemenita judaica secular, arranjada com riffs de guitarra e canto oriental, e exemplifica o tipo de hibridismo cultural (e musical) promovido pelo grupo.

A identidade cultural do *Orphaned Land*, como apontado em entrevista por Kobi Farhi, vocalista da banda, é deliberadamente sincrética, mas não deve ser vista como algo fixo ou autônomo. Como Stuart Hall (2007) sugere, as identidades não são entidades estanques, mas sim construções em processo, constantemente negociadas e produzidas em diálogo com tradições e projetos coletivos ou individuais de futuro. Farhi, ao declarar a banda como "embaixadores musicais" da paz no Oriente Médio (Farhi, 2011), exemplifica como a identidade do *Orphaned Land* é agenciada em suas interações com o público e as questões sociais contemporâneas. Nos palcos, ao vestir tanto a *kippah* (solidéu judaico) quanto o *keffiyeh* (lenço árabe), Farhi simboliza a união e materializa um processo contínuo de negociação de identidade, que reflete as tensões e os encontros culturais no contexto do Oriente Médio. Portanto, a identidade da banda não é algo dado ou imutável, mas uma construção dinâmica, que se transforma em resposta aos contextos sociais, históricos e culturais nos quais está inserida. Farhi diz:

Nos tornamos um exemplo que pode ser usado como modelo para nossos líderes. É sobre como, por meio da música, você pode criar algo tão simples quanto a amizade entre os dois povos. Isso acontece em nossos shows quando viro o microfone para a plateia e eles cantam para mim em hebraico, ou quando canto para eles em turco ou árabe (Farhi, 2011).

Musicalmente, um ouvinte pode identificar trechos que lembram cantos de sinagoga, seguidos de passagens que soam como orações islâmicas, tudo sobre a base do metal progressivo. O integrante da banda Sassi (2011), ao ser questionado sobre a escolha da banda por incorporar influências do Oriente Médio ao *heavy metal*, explicou:

Tudo veio da casa do meu pai. É algo que está nas minhas raízes. Eu vim de uma casa com raízes no Iraque, Grécia, Líbia, Itália. Tudo isso se misturou na casa onde ouvíamos [os cantores egípcios] Umm Kulthum e Fareed al-Atrash, ópera, música iraquiana e italiana (Sassi, 2011).

Entretanto, a própria existência desse híbrido traz tensões: alguns críticos em Israel já acusaram a banda de se apropriar de símbolos religiosos de forma indevida; em países árabes mais conservadores, certamente há quem seja contra a ideia de

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Bds3FALcR7M>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=AbCliCQnBUo>

elementos islâmicos em músicas feitas por israelenses. Em termos simbólicos, *Orphaned Land* mostra como o heavy metal, gênero frequentemente associado a rebeldia niilista, pode se tornar veículo de mensagem espiritual e política de tolerância. Esse é um exemplo de performance musical situada num contexto conturbado: a banda canaliza no palco as contradições e esperanças de sua região, traduzindo-as numa forma artística híbrida e acessível globalmente.

4.4 Tunísia: *Myrath*

No norte da África, a banda tunisiana *Myrath* tem se destacado desde os anos 2000 pela sua fusão entre metal progressivo e música árabe magrebina. O nome *Myrath* significa “legado/herança” em árabe, sinalizando o compromisso em carregar a herança cultural de seu povo através do fazer musical. A sonoridade do *Myrath* mescla a base instrumental do prog/power metal (guitarras melódicas virtuosas, teclado sinfônico, vocais limpos potentes) com elementos da música árabe tradicional, especialmente os *maqamat* (modos musicais árabes) e ritmos do Oriente Médio. Em suas composições, é comum o uso de escalas menores típicas da região (como o *maqam hijaz*, semelhante a escala menor harmônica), além de instrumentos como o *qanun* (cítara) e percussões árabes. Por exemplo, na faixa “Merciless Times”²⁰ (do álbum *Tales of the Sands*, 2011), ouve-se frases melódicas baseadas em escalas orientais executadas no teclado e na guitarra sobre uma base de metal moderno.

Outra marca da banda é a presença de coros e arranjos orquestrais que remetem à música épica do Oriente Médio, muitas vezes evocando sonoridades que lembram trilhas de cinema *hollywoodiano* sobre as “Mil e Uma Noites”, porém compostas de forma autêntica pelos músicos tunisianos. As letras do *Myrath* abordam temas universais (esperança, luta, destino) mas também integram questões culturais locais, como referências a lendas e lugares tunisianos.

Os videoclipes frequentemente mesclam estética de fantasia com elementos culturais (dançarinas do ventre, desertos, arquitetura islâmica). No entanto, ao incorporar esses elementos, surge a questão de até que ponto esses símbolos não estão, de certa forma, estereotipados ou baseados em uma visão orientalista. Essa utilização dos elementos culturais pode reforçar representações reducionistas e exóticas, frequentemente associadas ao Oriente, que são construídas por uma visão ocidental. O uso desses elementos, muitas vezes apropriados de forma estética e fantasiosa, está imerso em assimetrias de poder de representação, nas quais a cultura árabe e tunisiana é moldada e consumida por uma ótica externa, muitas vezes descontextualizada das complexas realidades sociais, políticas e históricas da região. Assim, ao explorar essas referências culturais, a banda pode acabar, sem intenção, perpetuando estereótipos que reduzem a riqueza e diversidade da cultura

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=iTUx86C7DwU>

tunisiana a símbolos facilmente reconhecíveis, mas, em muitos casos, limitados e distorcidos.

4.5 México: *Cemican*

No México, a banda *Cemican*, formada em 2006 em Guadalajara, exemplifica uma variante do *folk metal* que combina *heavy metal* extremo com a música ancestral dos povos indígenas mesoamericanos. O nome *Cemican* deriva de uma palavra em *nahuatl* relacionada a dualidade da vida e da morte, já indicando a imersão do grupo na cosmovisão asteca. Em suas apresentações, os integrantes do *Cemican* vestem trajes de guerreiros astecas, com penachos, pinturas corporais e adereços ritualísticos; no palco, encenam batalhas e sacrifícios humanos, trazendo uma teatralidade de forte impacto visual. Essa estética performática é acompanhada por uma sonoridade híbrida: o *Cemican* se autodefine como “metal com instrumentos pré-hispânicos”, pois mescla bases de *death metal*²¹ e *power metal* modernos com o uso de instrumentos indígenas tradicionais, como tambores cerimoniais, flautas de osso, pau de chuva, conchas, *teponaztli* (tambor de fenda), *ayoyotes*, *huehutetl* e o caracol (corneta de concha) (Sánchez, 2023, p. 42). Conforme explica um dos fundadores:

No *Cemican* definimos [nosso som] somente como metal com instrumentos pré-hispânicos, porque não nos baseamos em nenhum subgênero específico; podemos tomar ritmos ou riffs de qualquer gênero para não estarmos limitados, então nunca nos chamamos de death, black ou power metal... somente metal com instrumentos prehispânicos (Mazatecpatl, 2022, apud Sánchez, 2023, p. 19).

De fato, a banda transita entre passagens de velocidade e peso (típicas do *death/thrash*) e momentos épicos e melódicos (próximos do *power metal*), tudo pontuado pelos sons orgânicos dos instrumentos nativos.

Nas composições do *Cemican*, ouvem-se frequentemente cantos em línguas indígenas (como *nahuatl*), bem como letras em espanhol que exaltam a grandiosidade das civilizações pré-colombianas e narram mitos astecas/maias. Um exemplo é a música “*Guerreros de Cemican*”²², em que introdução é entoada em *nahuatl*, acompanhados por percussão e flautas tradicionais, enquanto refrãos e versos são cantados em espanhol com vocais guturais.

A recepção do *Cemican* no mercado global, contudo, levantou debates. Segundo pesquisa de Sánchez (2023) sobre o metal pré-hispânico, o fato de o *Cemican* ter sido a única banda do gênero a tocar em festivais de primeiro escalão no exterior causou controvérsia, sendo acusados de exagerar no *marketing* cultural:

²¹ *Death metal* é um subgênero do *heavy metal* que se caracteriza por seu som pesado e agressivo. Surgido no final dos anos 1980, o *death metal* é conhecido por suas guitarras distorcidas, bateria com *blast beats* (batidas rápidas e constantes), vocais guturais, e temas frequentemente sombrios, abordando tópicos como morte, violência, e o sobrenatural. Bandas como *Death*, *Cannibal Corpse* e *Morbid Angel* foram fundamentais para o desenvolvimento do gênero.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=9UTRDQtpgL8>

“Consideram que seu figurino e performance são muito exagerados, apenas estratégia de mercado, e que como resultado, aos olhos estrangeiros, a mexicanidade acaba exotizada e fetichizada” (Sánchez, 2023, p.73). Houve quem visse o sucesso do *Cemican* como fruto de uma “folclorização para gringo ver”, em detrimento da autenticidade. Entretanto, outros membros da cena defendem que levar essa cultura a palcos globais não é traição, mas uma forma válida de conquistar espaço e orgulho.

A existência do *Cemican* e de outras bandas mexicanas similares (como *Xipe Totec*, *Mictlantecuhtli*, etc.) indica um movimento de resgate identitário através do metal. Em um contexto como o do México, cuja história carrega tanto o legado indígena quanto o trauma da colonização, o metal pré-hispânico pode ser lido como uma forma de reapropriação ou ressignificação cultural simbólica: jovens músicos urbanos, muitas vezes descendentes de indígenas apenas distantes, reconectam-se a esse passado e o levam para o futuro, usando a linguagem global do metal. Como nota Sánchez, o metal pré-hispânico surge como uma nova expressão emergente do metal que permite derrubar fronteiras e explorar novas sonoridades (Sánchez, 2023, p. 12).

4.6 Índia: *Bloodywood*

Por fim, na Índia despontou nos últimos anos a banda *Bloodywood*, de Nova Délhi, que vem chamando atenção ao mesclar *heavy metal* com influências de música indiana e letras de protesto social. A banda possui um trabalho autoral engajado, onde o som do metal moderno encontra ritmos e instrumentos tradicionais (sobretudo do norte da Índia) e o rap em hindi. Eles próprios descrevem o som como “metal moderno com groove indiano, instrumentos tradicionais e, claro, hip-hop” (Katiyar apud Travers 2022). Essa “amalgama selvagem”, nas palavras de Raoul Kerr, rapper da banda, busca “um ponto ideal entre influências orientais e ocidentais, soando indiano em seu cerne mas com mensagem universal” (Kerr apud Travers, 2022).

Musicalmente, o *Bloodywood* combina guitarras de *groove metal* e *nu metal* com a percussão do *dhol* (tambores punjabis de dois lados) e flautas nativass, além de elementos eletrônicos. As canções costumam ter refrãos cantados em vocais limpos pelo vocalista Jayant Bhadula, intercalados com versos de rap agressivo em hindi por Raoul Kerr. Um exemplo é “*Ari Ari*”²³ (2019), adaptação de um hit *bhangra*²⁴: a banda manteve a melodia folclórica de gaita de punho e *dhol*, mas adicionou guitarras pesadas e versos inéditos que falam sobre orgulho de suas raízes, alternando entre inglês e hindi.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=i4FqGPRQWFM>

²⁴ *Bhangra* é um estilo musical e dança originário da região de Punjab, no norte da Índia e no Paquistão. Originalmente uma dança folclórica celebratória associada às colheitas e festividades, o *bhangra* evoluiu ao longo do tempo para se tornar um gênero musical. O estilo musical combina elementos tradicionais, como tambores *dhol*, com influências modernas de música eletrônica, hip-hop e outros gêneros ocidentais.

A banda enfatiza que busca acrescentar valor ao mundo com suas músicas, usando o apelo do som poderoso para carregar mensagens positivas e de crítica social (Travers, 2022). Isso é visível no primeiro álbum *Rakshak* (2022), que significa “protetor”, cujas faixas falam sobre empoderamento individual, união contra divisões religiosas e luta contra abusos. O contexto indiano, marcado por tensões sociais e diversidade cultural, inspira o *Bloodywood* a fazer um metal que é ao mesmo tempo diversão catártica e plataforma de mensagem.

5. Discussão

A partir dos casos apresentados, podemos identificar padrões e questões transversais no fenômeno do *heavy metal* glocal. Em primeiro lugar, observa-se que a integração de elementos culturais locais no metal envolve processos de tradução cultural e reinvenção simbólica: as bandas, ao mesclar sonoridades locais com a linguagem global do metal, criam um terceiro espaço musical, onde novas formas de se identificar e se expressar emergem. A tradução cultural não é simplesmente apropriação ou adaptação, mas um processo de revisão e reinvenção de valores e referências, no qual as fronteiras entre o local e o global, o tradicional e o moderno, se tornam fluidas. Essa dinâmica permite que músicos e ouvintes se relacionem com múltiplas camadas de pertencimento, sem reduzir a identidade a um conjunto fixo de atributos, reconhecendo-a como algo em constante negociação e transformação.

Outro aspecto importante é a glocalização enquanto estratégia de autenticidade e comunicação. As bandas estudadas mostram consciência de que ao incluir elementos de sua cultura, distinguem-se no cenário global e ganham uma voz própria. O *heavy metal* tende a refletir o contexto em que é recebido e recriado (Varas-Díaz & Rivera-Segarra, 2014, p. 83). Os músicos trazem para o metal aquilo que faz parte de seu contexto vivido (suas tradições, sua história), tornando o som mais significativo localmente e, paradoxalmente, também mais interessante globalmente por sua originalidade.

Há, contudo, tensões inerentes a esses processos de hibridismo musical com relação a apropriação cultural, exotização, autenticidade e comercialização. Muitas bandas glocas precisam navegar entre ser fiéis à cultura que representam e, ao mesmo tempo, torná-la palatável para mercados amplos. Não raramente, surgem questionamentos: até que ponto inserir elementos folclóricos é uma forma de expressão autêntica e não mero artifício de mercado?

As críticas dirigidas ao *Sepultura* e ao *Cemican*, por exemplo, embora ambas relacionadas à representação cultural, operam em registros distintos e revelam como o conceito de autenticidade é situacional e politicamente carregado. A acusação de apropriação cultural feita ao *Sepultura* é de natureza primariamente ética e política. Ela se concentra na relação de poder assimétrica entre a banda e um grupo cultural marginalizado – os Xavantes. Algumas questões surgem: Qual era o direito da banda de usar esses elementos? Como se deu o intercâmbio? Houve

uma contrapartida justa? A crítica, portanto, avalia a autenticidade do processo de colaboração.

Em contraste, a acusação de exotização dirigida ao *Cemican* é de natureza estética e performática. A crítica, vinda de parte da própria cena metal mexicana, foca no exagero da performance e do figurino. Como a cultura asteca é ancestral e não representada por uma comunidade viva da mesma forma que os Xavantes, a crítica não se volta para a ética do intercâmbio, mas para a fidelidade e o "bom gosto" da representação. A questão é: esta é uma homenagem respeitosa ou uma caricatura espetacularizada para o mercado externo?

A comparação entre esses dois casos demonstra que a autenticidade não é uma qualidade inerente à música, mas um julgamento socialmente construído. Os critérios para esse julgamento podem mudar dependendo do status da cultura-fonte. Para culturas percebidas como vivas e subalternas, a autenticidade pode ser medida pela ética do engajamento e da reciprocidade. Para culturas percebidas como históricas ou míticas, a autenticidade pode ser medida pela sobriedade e fidelidade estética. Isso expõe a autenticidade como um conceito flexível, cujos parâmetros são definidos pelas relações de poder e pelas percepções contextuais do público e da crítica.

Uma contradição do metal glocal é que o ato de afirmar uma identidade local para se destacar no cenário global pode, paradoxalmente, levar ao reforço de estereótipos. Para serem "legíveis" e comercialmente viáveis para um público internacional, as bandas muitas vezes precisam traduzir sua cultura usando significantes que o público ocidental é capaz de reconhecer, mesmo que esses significantes sejam simplificações ou clichês.

O caso do *Orphaned Land* é emblemático: a missão da banda de promover a paz é expressa através de um "*oriental metal*" que funde sonoridades judaicas e árabes. No entanto, ao fazer isso, a banda pode inadvertidamente compactuar com uma visão orientalista. Ao utilizar escalas, instrumentos e uma iconografia visual que o Ocidente historicamente associa a um Oriente místico e homogêneo, a banda corre o risco de se auto-orientalizar. Ou seja, para comunicar sua mensagem, ela pode acabar performando uma versão de sua própria cultura que se alinha com as expectativas exóticas do Ocidente.

Este dilema não é exclusivo do *Orphaned Land*. A imagem do guerreiro mongol do *The Hu*, cavalgando por estepes imaculadas, e a sonoridade de "Mil e Uma Noites" do *Myrath* são exemplos de como a tradução cultural para um mercado global pode se apoiar em arquétipos poderosos, mas simplificadores, já presentes na imaginação ocidental. Isso sugere que a glocalização não é apenas uma fusão criativa espontânea. É, muitas vezes, uma performance estratégica que antecipa e atende às expectativas do público global. O hibridismo, nesse sentido, torna-se um ato de negociação, onde a agência da banda periférica é exercida dentro de um campo de representações já largamente definido pelo centro hegemônico. A resistência e a afirmação ocorrem, mas dentro dos limites do sistema, não fora dele.

Importa notar que essas tensões não invalidam as práticas, apenas mostram que o hibridismo musical é um campo de negociação. As bandas e os públicos constantemente renegociam o sentido do local e do global no som. Aliás, o próprio *heavy metal* tradicional passou por isso: surgiu como um gênero de periferia (operária britânica) que se globalizou e enfrentou debates de autenticidade. Agora, na era pós-2000, o debate se repete em escala mundial com a entrada de novos atores culturais.

Por fim, cabe discutir o impacto maior do metal glocal em termos culturais: ele contesta a noção de centro/periferia no fluxo cultural global. Tradicionalmente via-se a cultura pop/rock como emanando do Ocidente (centro) para a periferia imitá-la. Os casos analisados mostram um movimento mais complexo: a periferia não apenas consome, mas produz ativamente variações do gênero, às vezes realimentando o centro. Bandas como *Sepultura* influenciaram grupos nos EUA e Europa posteriormente. O *Orphaned Land* tornou-se referência mundial de *oriental metal*, inspirando bandas na região e até da Europa interessadas em sonoridades do Oriente Médio. O *The Hu* causou impacto a ponto de ser trilha de videogame (*Star Wars Jedi: Fallen Order*, 2019), inserindo canto gutural mongol no *mainstream gamer*. Tais fatos mostram que o fluxo cultural é multi-direcional: o local e o global se interpenetram de modos imprevisíveis (Appadurai, 1996). O que se altera e reconfigura são as direções e intensidades de cada sentido, muito em função de relações de poder e processos históricos.

Em síntese, os mecanismos de hibridismo cultural no heavy metal envolvem tradução (no sentido de Bhabha/Hall – reinvenção), apropriação (no sentido de ressignificação local de um produto global) e música como prática social (no sentido de articular identidades locais através da performance musical). Esses mecanismos geram resultados híbridos que, conforme discutimos, têm poder de ampliar repertórios estéticos e redes de significado, mas também levantam questões de autenticidade e poder.

6. Considerações finais

Ao longo deste artigo, o exame dos hibridismos culturais no *heavy metal* revelou um cenário mais complexo do que uma simples celebração da diversidade. Retomando a questão central, compreende-se que a reelaboração do metal por músicos fora do eixo anglo-americano engloba processos de tradução cultural e afirmação identitária. No entanto, esse processo está longe de ser harmonioso, sendo atravessado por tensões de poder, disputas por autenticidade e negociações com o mercado global.

O argumento principal que se consolida é que o metal glocal, de fato, contesta a visão hierárquica e unidirecional dos fluxos culturais, baseada no modelo centro-periferia. Bandas como *Sepultura*, *The Hu* e *Orphaned Land* produzem ativamente conteúdo cultural influente, estabelecendo múltiplos polos de criação e

demonstrando que a dicotomia original/cópia se torna insustentável. O hibridismo musical surge como uma prática de resistência e afirmação, onde o metal se torna um veículo para mensagens sociais, políticas e espirituais, como visto nos casos do *Bloodywood* e do *Orphaned Land*.

Contudo, é de suma importância nuançar essa conclusão ao reconhecer a persistência de assimetrias de poder. Embora os fluxos culturais possam ser multidirecionais, as estruturas que conferem visibilidade e legitimação em escala global permanecem, em grande medida, centralizadas no Ocidente. O papel desempenhado por grandes festivais europeus, gravadoras internacionais e plataformas de mídia digital é inegável. O sucesso global do *Cemican*, por exemplo, foi catalisado por suas performances em festivais como *Wacken* e *Hellfest*, e seu contrato com a gravadora *M-Theory Audio*. O fenômeno *The Hu* foi massivamente amplificado por sua viralização no *YouTube* e pela inclusão de sua música em um produto da cultura pop ocidental de grande alcance. Da mesma forma, o *Orphaned Land* e o *Myrath* construíram suas carreiras internacionais através de selos europeus como a *Century Media* e a *Earmusic*.

Esses fatos indicam que, embora a produção cultural seja cada vez mais descentralizada, a periferia ainda precisa negociar com o centro para obter acesso ao palco mundial. A reinterpretção glocal do *heavy metal* representa, portanto, uma reconfiguração, e não uma dissolução completa, das hierarquias culturais globais. As bandas da periferia exercem uma agência notável, mas o fazem em um terreno desigual, onde ser traduzido para o mercado global muitas vezes implica em dialogar com estereótipos e se adequar a formatos preexistentes.

A fascinante contradição do metal glocal reside precisamente nessa dualidade: ele é, ao mesmo tempo, um ato de empoderamento e afirmação cultural e uma complexa negociação com as estruturas de poder que continuam a moldar o que é visto, ouvido e valorizado. O panorama traçado indica que o *heavy metal*, aos seus quase 60 anos de existência, continua um gênero vivo e mutante, cujo espírito de rebeldia agora inclui rebeldia cultural, uma recusa a se submeter a fronteiras rígidas e uma capacidade de se reterritorializar. Assim, podemos afirmar que o heavy metal transcende fronteiras geográficas e culturais, mas também as reconstrói segundo as especificidades dos contextos locais que o acolhem. Sua força reside na interação entre os elementos musicais globais e as dinâmicas culturais locais, refletindo tanto as imposições de hegemonias culturais do Ocidente quanto as resistências e apropriações locais. Essa é sua fascinante contradição: ser plural, ao mesmo tempo em que se mantém como um estilo singular.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

AVELAR, Idelber. "Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound". In: Dunn, Chris (org.), *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham: Duke University Press, 2011.

BAASAN, Khishigsuren. "The HU named UNESCO Artist for Peace". UNESCO (Press Release, 22/11/2022), 2022. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/articles/hu-named-unesco-artist-peace> (acessado em 10/06/2025).

BEZERRA, Bruno Rogens Ramos. "Zé Do Caixão, Zumbi, Lampião!": Max Cavalera E As Leituras Liminares Sobre O Brasil. *Revista Pós Ciências Sociais* - São Luís, V. 3, N. 5, Jan./Jul. 2006

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2019.

FARHI, Kobi. Entrevista ao *Jerusalem Post* em 08/09/2011, em: "Orphaned Land: heavy metal envoys to Muslim world". *Jerusalem Post*, 2011. Disponível em: <https://www.jpost.com/arts-and-culture/music/orphaned-land-heavy-metal-envoys-to-muslim-world> (acessado em 10/06/2025).

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. *Educação & Realidade*, 22(2), 15-46, 1997.

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

HOPPER, Paul. *Understanding Cultural Globalization*. Cambridge: Polity Press, 2007.

KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.

KRAIDY, Marwan. The global, the local and the hybrid: a native ethnography of glocalization. *Critical Studies in Mass Communication*, 16(4), 456-476, 1999.

MADUREIRA, João Vitor de Carvalho. *O conceito de "terra sagrada" no discurso do disco "Holy Land" da banda Angra*. 2016. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras Vernáculas - Bacharelado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ROBERTSON, R. Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.) (1995). *Global modernities*, pp. 25-44, 1995.

SÁNCHEZ, Karla Brenda Carmona. *Metal prehispánico/folk: construcción de imaginarios de mexicanidad en la música metalera*. Dissertação de Mestrado em Música, UNAM, México, 2023.

SASSI, Yossi. Entrevista ao *Jerusalem Post* em 08/09/2011, em: “Orphaned Land: heavy metal envoys to Muslim world”. *Jerusalem Post*, 2011. Disponível em: <https://www.jpost.com/arts-and-culture/music/orphaned-land-heavy-metal-envoys-to-muslim-world> (acessado em 10/06/2025).

SILVA, Flávio Garcia da. *“Itsári”, Roots, raízes: um estudo de caso sobre o disco Roots da banda Sepultura*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SILVA, Natália R. da. *Saravá Metal: santo de casa também faz milagre*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2017.

SPRACKLEN, Karl. 'To Holmgard and Beyond': Folk Metal Fantasies and Hegemonic White Masculinities. *Metal Music Studies*, 1(3), 357-370, 2015.

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1994.

TRAVERS, Paul. “Bloodywood: ‘The theme of this band is that it has to be something that adds value to this world’”. *Kerrang!* (17/02/2022), 2022. Disponível em: <https://www.kerrang.com/bloodywood-indian-metal-rakshak-theme-of-this-band-something-that-adds-value-to-this-world> (acessado em 08/06/2025).

VARAS-DÍAZ, Nelson; RIVERA-SEGARRA, Eliut. “Heavy Metal Music in the Caribbean: Politics, Language and Socio-cultural Dynamics”. In: Abbey, E. & Helb, C. (orgs.), *Hardcore, Punk, and Other Junk: Aggressive Sounds in Contemporary Music*. Lanham: Lexington Books, p.73-87, 2014.

WALLACH, Jeremy; BERGER, Harris; GREENE, Paul (orgs.). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Durham: Duke University Press, 2012.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: The Music and its Culture*. Nova York: Da Capo Press, 1991.