



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

BONO VOX SIQUEIRA DOS ANJOS

HIBRIDISMOS CULTURAIS NA CENA ROQUEIRA CARUARUENSE DOS ANOS
1990: um estudo de caso sobre o Sangue de Barro

Caruaru
2025

BONO VOX SIQUEIRA DOS ANJOS

**HIBRIDISMOS CULTURAIS NA CENA ROQUEIRA CARUARUENSE DOS ANOS
1990: um estudo de caso sobre o Sangue de Barro**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Comunicação Social.

Área de concentração: Música e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Amilcar Almeida Bezerra

**Caruaru
2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Anjos, Bono Vox Siqueira dos.

Hibridismos Culturais na cena roqueira caruaruense dos anos 1990: um estudo de caso sobre o Sangue de Barro / Bono Vox Siqueira dos Anjos. - Caruaru, 2025.

127 p., tab.

Orientador(a): Amilcar Almeida Bezerra

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2025.

Inclui referências, apêndices.

1. Hibridismo Cultural. 2. Rituais de Consumo. 3. Mediações. 4. Globalização. 5. Cena Musical. 6. Caruaru. I. Bezerra, Amilcar Almeida . (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

BONO VOX SIQUEIRA DOS ANJOS

**HIBRIDISMOS CULTURAIS NA CENA ROQUEIRA CARUARUENSE DOS ANOS
1990: um estudo de caso sobre o Sangue de Barro**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Comunicação
Social da Universidade Federal de
Pernambuco, Centro Acadêmico do
Agreste, como requisito para obtenção do
Título de Bacharel em Comunicação
Social.

Aprovado em: 27/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Amílcar Almeida Bezerra (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Fabiana Moraes (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Drdo. Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Em primeiro lugar, dedico este trabalho ao meu pai, Helder José dos Anjos, que sempre foi e sempre será a minha maior referência e influência musical. Sem ele e sem a sua paixão por música, talvez eu não tivesse despertado, desde muito novo, um interesse por essa expressão artística tão potente. Também dedico essa pesquisa a algumas mulheres da minha família (sobretudo minha mãe, Kátia Maria de Siqueira Lopes, minha irmã, Stephanie Siqueira dos Anjos de Andrade, minha tia, Ângela Maria de Siqueira, minha avó materna, Maria Edite de Siqueira e minhas primas, Sayonara Siqueira dos Anjos, Sevelângela Miguel de Siqueira dos Anjos e Sabina Siqueira dos Anjos Silvestre), que juntas estabeleceram a rede de apoio para que eu pudesse chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que me apoiaram e me incentivaram ao longo dessa jornada que foi o Curso de Comunicação Social. Em especial, possuo eterna gratidão àqueles colegas que, hoje, chamo de amigos. Nominalmente, agradeço:

Dayana Lucia Miranda Falcão Lopes, minha namorada e parceira de incontáveis projetos, que nestes últimos meses de trabalho, esteve ao meu lado, me encorajando, me incentivando e revisando todos os erros dos meus textos. Ingrid Batista Gonçalves, minha amiga e sócia de projetos culturais, que sempre me apoiou e embarcou – junto comigo – em todas as loucuras que a faculdade nos proporcionou, incluindo dois anos de pesquisa que desaguaram na realização desse projeto. Francisco Xavier dos Santos, meu amigo e guru acadêmico, que sempre esteve ao meu lado oferecendo um conselho, uma palavra amiga e reflexões sobre a realidade da vida acadêmica.

Também estendo os meus agradecimentos à Universidade Federal de Pernambuco e a todos os professores de Comunicação Social do Centro Acadêmico do Agreste, que contribuíram imensamente para minha formação profissional e pessoal, entre eles: Marcelo Martins, Fabiana Moraes, Iomana Rocha, Amanda Mansur, Diego Gouveia, Rodrigo Miranda, Ricardo Saboia, Gustavo Alonso, Sheila Borges, Giovana Mesquita, Izabela Domingues, Daniel de Andrade e Juliana Leitão.

Particularmente, agradeço ao meu orientador e amigo, Amilcar Almeida Bezerra, por – há cerca de dois anos – ter me dado a oportunidade de iniciar uma trajetória de pesquisa em música, que hoje colhe frutos inimagináveis. Além disso, o agradeço por toda a paciência, disposição e confiança no processo de orientação deste trabalho.

À todos vocês, meu muito obrigado!

É Barro sim, não é brincadeira.

É jeito, força e vida.

Raciocínio na Moleira.

(Ivan Márcio)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga os processos de hibridização cultural presentes na cena roqueira caruaruense da década de 1990, a partir de um estudo de caso sobre a banda Sangue de Barro. Ancorado em referenciais teóricos que discutem música popular, modernidade, identidades culturais, mediações e rituais de consumo – com destaque para: Appadurai (2004), Straw (2013), Silverstone (2002), Latour (2012), McCracken (2007) e Canclini (2008) – a pesquisa busca compreender como influências globais e patrimônios locais se articularam na construção de uma estética híbrida no agreste pernambucano. Metodologicamente, o estudo utiliza abordagem qualitativa, combinando pesquisa bibliográfica e entrevistas em profundidade com três integrantes originais e remanescentes do Sangue de Barro. O corpus de análise foi submetido à técnica de Análise de Conteúdo, o que permitiu mapear formas de acesso a bens culturais, referências midiáticas, redes de circulação de música e rituais de consumo característicos da época. Os resultados evidenciam que a circulação musical na Caruaru dos anos 1990 se apoiava em uma infraestrutura limitada, compensada por redes informais de troca, lojas especializadas e espaços de sociabilidade, como bares, rádios locais e trocas de fitas cassete. Eles ainda revelam que a banda Sangue de Barro emergiu como síntese de um processo mais amplo de hibridização, a partir da combinação de elementos do *rock* e do metal com tradições regionais – especialmente as bandas de pífano, o forró e demais manifestações da cultura caruaruense. Conclui-se que a experiência do Sangue de Barro representa um capítulo singular da história musical da cidade e, com isso, evidencia a potência criativa das cenas culturais periféricas e sua capacidade de produzir sínteses entre tradição e contemporaneidade.

Palavras-chave: Hibridismo Cultural; Rock, Caruaru; Rituais de Consumo; Sangue de Barro.

ABSTRACT

This undergraduate thesis investigates the processes of cultural hybridization present in Caruaru's rock scene during the 1990's, through a case study on the band *Sangue de Barro*. Grounded in theoretical frameworks that discuss popular music, modernity, cultural identities, mediations, and consumption rituals — drawing on authors such as Appadurai (2004), Straw (2013), Silverstone (2002), Latour (2012), McCracken (2007), and Canclini (2008) — the research seeks to understand how global influences and local heritage intertwined in the construction of a hybrid aesthetic in the agreste region of Pernambuco. Methodologically, the study employs a qualitative approach, combining bibliographic research and in-depth interviews with three original and remaining members of *Sangue de Barro*. The corpus was analyzed using Content Analysis, which enabled the mapping of forms of access to cultural properties, media references, music circulation networks, and consumption rituals characteristic of the period. The results show that musical circulation in Caruaru during the 1990's relied on a limited infrastructure, compensated by informal exchange networks, specialized record stores, and spaces of sociability such as bars, local radio stations, and cassette tape trading. They also reveal that *Sangue de Barro* emerged as a synthesis of a broader hybridization process, combining elements of rock and metal with regional traditions — especially pífano bands, forró, and other manifestations of Caruaru's popular culture. It is concluded that the experience of *Sangue de Barro* represents a unique chapter in the city's musical history, highlighting the creative power of peripheral cultural scenes and their ability to produce syntheses between tradition and contemporaneity.

Keywords: Cultural Hybridism; Rock; Caruaru; Consumption Rituals; *Sangue de Barro*.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Resultados da etapa de codificação na análise de conteúdo	37
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EP	EXTENDED PLAY
CD	COMPACT DISK
MP3	MPEG AUDIO LAYER-3
VHS	VIDEO HOME SYSTEM
MTV	MUSIC TELEVISION
AM	AMPLITUDE MODULADA
DEMO	DEMONSTRAÇÃO

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	OBJETIVOS.....	17
2.1	OBJETIVO GERAL.....	17
2.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	17
3	JUSTIFICATIVA.....	18
4	CONCEITOS GERAIS E REFERENCIAL TEÓRICO.....	20
4.1	MÚSICA POPULAR, MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E IDENTIDADE.....	20
4.2	MÍDIA, TERRITORIALIDADE E GLOBALIZAÇÃO.....	24
4.3	MEDIAÇÕES, CONSUMO E HIBRIDISMOS.....	28
5	METODOLOGIA.....	33
5.1	COLETA DE DADOS.....	33
5.2	ANÁLISE DE DADOS.....	34
6	APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS.....	36
7	ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	40
7.1	A CENA ROQUEIRA CARUARUENSE DOS ANOS DE 1990: FORMAS DE ACESSO A MÚSICA E RITUAIS DE CONSUMO.....	40
7.2	SANGUE DE BARRO: HIBRIDISMOS NA CENA ROQUEIRA CARUARUENSE NA DÉCADA DE 1990.....	43
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
	REFERÊNCIAS.....	51

APÊNDICE A: RELATOS (ENTREVISTA 1 - IVAN MÁRCIO BULHÕES).....	54
APÊNDICE B: RELATOS (ENTREVISTA 2 - HENRIQUE ARAGÃO).....	71
APÊNDICE C: RELATOS (ENTREVISTA 3 - RAYONATO “NATO” VILA NOVA).....	107

1 INTRODUÇÃO

Derivado das ciências biológicas, mais especificamente dos estudos sobre genética, o conceito de um ser híbrido revela um indivíduo que: “resulta do cruzamento de progenitores de espécies, raças ou variedades diferentes” (Trevisan, 2015, s/p). A partir dessa afirmação, percebe-se uma aparente relação entre as noções de hibridez e misturas. Todavia, ao transpor a aplicação desse conceito para o campo das ciências sociais, identifica-se uma certa simplificação no exercício comparativo entre a hibridez e a mistura.

Canclini (2008) defende a ideia de que as hibridizações não são – necessariamente – sinônimos de fusões. Isso porque, o autor pontua que no cerne dos processos de hibridismos residem uma série de contradições. Na realidade, ele argumenta que os processos de hibridismos podem ajudar a: “dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais” (Canclini, 2008, p.xviii).

Sobre esse último ponto, Hall (2006) expõe que as identidades culturais nacionais do final do século XX, passaram por um deslocamento bastante complexo. Como um dos resultados dessas movimentações, o autor indica o surgimento de novas identidades – as quais chama de “híbridas”. Estas, por sua vez, produzem uma variedade de possibilidades e identificações, sendo mais políticas, mais plurais e mais diversas.

Na música, assim como em outras expressões artísticas, os processos de hibridismos tomam corpo. Neste campo, recentes trabalhos estabelecem discussões sobre a materialização da hibridização na música alternativa desenvolvida no Nordeste. É o caso de Vargas (2007) e sua análise sobre os hibridismos musicais em Chico Science e na Nação Zumbi, Gomes (2023) e seu exame sobre o eletrococo moderno na música de Luana Flores e Jéssica Caitano e Albuquerque Júnior (2023) e sua investigação sobre a composição de novas paisagens sonoras no Alto Sertão paraibano através do trabalho da banda Tocaia da Paraíba.

Contudo, este estudo estabelece que as discussões em torno dos processos de hibridismos e do surgimento de identidades híbridas, ganham um enfoque investigativo que se atenta para os hábitos de consumo de uma cena roqueira na cidade de Caruaru, nos anos 1990. Essa decisão surge da necessidade de compreender como, mesmo em espaços distantes dos grandes centros urbanos,

diferentes formas de hibridismos culturais foram desenvolvidas – sobretudo em contextos de restrições materiais e tecnológicas.

Por esse motivo, e para estabelecer uma contextualização mais precisa, os debates a respeito dos processos de hibridização se atentaram a autores do século passado, apesar do próprio Canclini (2008) defender a ideia de hibridização como um processo – atitude que posiciona a própria definição como um conceito passivo de novas perspectivas.

Nesse sentido, essa pesquisa parte da constatação de que o consumo e a produção de *rock*, associados globalmente a circuitos urbanos e cosmopolitas, encontrou em Caruaru, um terreno fértil.

Gonçalves, Anjos e Bezerra (2024, p.4) constataam que:

Diferenciando-se de muitos locais do Brasil, Caruaru testemunhou um forte processo colaborativo entre os entusiastas dos diversos subgêneros do rock. Onde, no arranjo de outras cenas estudadas mundo afora, normalmente se analisava a configuração de ambientes de disputa, na cidade do agreste pernambucano, os punks, headbangers e fãs do pop rock uniram-se para organizar eventos que apresentassem diferentes estilos musicais, ampliando assim o público interessado.

É nesse cenário que surgem as primeiras experimentações que combinam elementos do *rock* com referências locais. Tais confluências de alusões culturais serão entendidas a partir do conceito de hibridização, conforme proposto por Canclini (2008, p.xix, grifos do autor): “*entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.*” Como expoente desse movimento, cita-se o trabalho do Sangue de Barro.

A banda tem sua fundação datada no dia: “18 de Maio de 1998, em pleno aniversário de Caruaru, em uma festa no Bar do Rock.” (Junior, 2018, s/p). Atualmente composto por: Ivan Márcio (voz e guitarra), Henrique Aragão (guitarra), Rayonato “Nato” Vila Nova (bateria), Eric Sóstenes (baixo), Carlos Aril (Percussão) e Rennan Torres (pífano), o grupo tem a proposta de experimentar a combinação de ritmos da música nordestina – como o xaxado, o xote e o baião – com o *rock*. Para o desenvolvimento deste trabalho e de acordo com os critérios metodológicos que serão discutidos adiante, três desses integrantes ganham destaque.

Ivan Márcio, caruaruense de 50 anos, filho do radialista Ivan Bulhões – responsável pela caravana que, a partir da década de 1960, percorreu diversas cidades de Pernambuco e de estados vizinhos, com a presença de cantores,

sanfoneiros e violeiros. Desenvolveu os seus primeiros projetos musicais ao final da década de 1980, com a banda de *rock* alternativo *The Thorn*, cujas principais influências foram os movimentos do pós-*punk*, *new wave*, gótico e eletrônico.

Henrique Aragão, caruaruense de 46 anos que, desde os 14, passou a estudar música e dedica-se, desde então, ao exercício da guitarra. Ao longo da sua trajetória, também desempenhou a função de produtor e arranjador musical. Com inspirações que vão do *Trash Metal*, ao movimento psicodélico pernambucano da década de 1970, tem como principal referência, o seu pai: o músico e compositor Tião Cavalcanti, um dos pioneiros do movimento que marcou a chegada do rock em Caruaru nos anos de 1970.

Rayonato “Nato” Vila Nova, caruaruense de 54 anos, que ainda na infância – e por influência de seus pais – passou a ter contato com artistas como: Lindomar Castilho, Nelson Gonçalves, Nelson Nede, Ângela Maria, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino e Dominginhos. Já na adolescência e inspirado pelo contexto do *rock* dos anos de 1980 – com marcos como a primeira edição do festival *Rock in Rio*, a vinda do *Kiss*¹ ao Brasil e o surgimento de bandas como Sepultura, Witchhammer e Sarcófago – envolveu-se de forma mais direta com o *Trash Metal*, sendo fundador de uma das primeiras bandas do Gênero, na cidade de Caruaru, a Psych Acid.

No geral, o Sangue de Barro possui 2 álbuns de estúdio lançados. O homônimo, de 2004 e o *Quebranto*, de 2025, além do EP², *Móveis na Carroceria*, lançado em 2012 e dos *singles*³, *Fora!* e *Na Emenda da Curva*, ambos de 2022 e *A Fome, a Sede e a Ignorância*, lançado em 2024. De acordo com Junior (2018), o Sangue de Barro possui marcantes apresentações no festival Araraquara Rock, no Sesc Pompéia, no Arraial Tomazina, em Recife, e no Festival de Inverno de Garanhuns.

Inserida nesse panorama, esta pesquisa se propõe a analisar os hábitos de consumo da cena roqueira caruaruense da década de 1990 que motivaram o surgimento de hibridismos no processo criativo do Sangue de Barro. Vale ressaltar que esse trabalho não pretende esgotar a investigação em torno da trajetória da banda. Com isso posto, esse recorte cronológico permitirá observar a forma como a banda

¹ Banda estadunidense de hard rock, formada em 1973, em Nova York.

² Sigla derivada do Inglês “Extended Play” que designa um formato intermediário entre o álbum e o single. Normalmente, contém de quatro a seis faixas e possui uma duração total de menos de 30 minutos.

³ termo utilizado para designar a gravação de uma única música lançada comercialmente. Pode ser uma faixa independente ou parte de um álbum maior.

dialogou com o cenário político e econômico da época, marcado pelo surgimento de novas formas de consumo musical, potencializadas por transformações tecnológicas, como é o caso dos CD's e de canais de televisão.

Dessa forma, pretende-se responder à seguinte questão-problema: Como se deram os processos de hibridização cultural presentes no trabalho artístico do Sangue de Barro na Caruaru dos anos 1990? Para tanto, o objetivo geral da pesquisa será analisar tais processos à luz de um referencial teórico, que busca compreender as práticas culturais, os rituais de consumo e as redes de circulação de referências que possibilitaram a emergência de uma cena musical alternativa na cidade.

Do ponto de vista estrutural, este trabalho organiza-se em nove partes. A primeira apresenta os objetivos desta pesquisa. A segunda estabelece as justificativas de realização desse estudo. A terceira aborda as relações entre música popular, identidade e modernidade, tendo como base autores como Frith (1987), Berman (1986) e Hall (2006). A quarta trata da produção do espaço musical em tempos de globalização, territorialidade e cena musical a partir dos conceitos vistos em Appadurai (2004) e Straw (2013). A quinta parte explora os conceitos de mediações culturais, rituais de consumo e hibridização com base nas contribuições de Silverstone (2002), Latour (2012), McCracken (2007) e Canclini (2008). A sexta parte dedica-se em estabelecer o aporte metodológico utilizado para a realização da pesquisa de campo. A sétima parte apresenta os resultados recolhidos ao longo do trabalho. A oitava parte concentra-se em analisar os resultados a partir da ênfase nas formas de acesso à música e aos rituais de consumo da cena roqueira caruaruense da década de 1990. A nona parte analisa – de maneira aprofundada – os processos de hibridização cultural presentes no trabalho do Sangue de Barro, considerando suas trajetórias, repertórios e estratégias de criação.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL

Analisar como se deram os processos de hibridização cultural presentes no trabalho artístico do Sangue de Barro na Caruaru dos anos 1990.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudar e relacionar conceitos como: música popular; modernidade; identidades culturais na pós-modernidade; mídia, territorialidade e globalização; cena musical; mediações; hibridização e rituais de consumo;
- Realizar entrevistas em profundidade com membros do Sangue de Barro;
- Mapear – a partir das entrevistas em profundidade – as formas de acesso a referências culturais e midiáticas no contexto caruaruense dos anos 1990;
- Detectar – a partir das entrevistas em profundidade – as principais referências culturais e midiáticas incorporadas aos processos criativos autorais do Sangue de Barro na Caruaru dos anos 1990;
- Identificar, a partir do conceito apresentado (McCracken, 2007), os rituais de consumo – praticados pelos integrantes da Sangue de Barro – que pautaram a apropriação, a resignificação, a reconfiguração, e a hibridização das referências culturais e midiáticas percebidas, no contexto caruaruense dos anos 1990.

3 JUSTIFICATIVA

A escolha por investigar o trabalho do Sangue de Barro, à luz dos hibridismos culturais, se justifica pela relevância de compreender como se deram as mobilizações e hábitos de consumo desse grupo nos processos de assimilação e incorporação de referências culturais e midiáticas num contexto de produção artística autoral na Caruaru dos anos 1990.

Dado o advento de novas tecnologias sonoras, os processos de consumo e produção musical passaram por transformações consideráveis ao longo dos últimos 35 anos. Ainda que de forma gradativa, a relação dos seres humanos com o som passou por diversas mudanças – promovida, inclusive, pelos distintos objetos que mediam tal relação. Rádio, vinis, cassetes, CD's, televisão, mp3, *streaming* contribuíram para estabelecer uma re-configuração das relações estéticas, afetivas e de sociabilidade em diferentes gerações. Portanto, há – também – um interesse histórico, em compreender como se davam os hábitos de consumo musical dos jovens caruaruenses da década de 1990, como forma de identificar semelhanças e diferenças com os dias atuais.

No campo da produção acadêmica, os estudos sobre Identidade Cultural, Mediações, Hibridismo, Territorialidade, Globalização e Teorias do Consumo, não são, necessariamente, propostas inéditas. Entretanto, a particularização dos contextos histórico, social e geográfico sugerida pelo objetivo desse trabalho evidenciam uma escassez substancial de pesquisas acerca do tema. Por esse motivo, a proposta – aqui apresentada – indica uma necessidade de ampliação dos horizontes analíticos a respeito dos hibridismos culturais, ao considerar seus desdobramentos para além do espaço urbano metropolitano e suas possíveis reconfigurações no contexto do interior pernambucano da década de 1990.

Além disso, o interesse por esse tema surge na esteira de uma robusta investigação a respeito da chegada do *rock* na cidade de Caruaru entre as décadas de 1970 e 1980. Já nesse período, a cidade era nacionalmente reconhecida como a Capital do Forró – título que lhe posiciona sob um imaginário fortemente vinculado às tradições do agreste nordestino. Todavia, no campo musical, a cidade também contém uma longa e rica história ligada ao *rock*, à cultura alternativa e às experimentações. Na década de 1980, Caruaru já abrigava uma cena de bandas e

fãs do gênero – contexto que lhe situava como um município de destaque no interior do Nordeste.

Em 1987, por exemplo: “[...] o Sepultura chegou à cidade para fazer sua primeira apresentação no Nordeste” (Bezerra *et al.*, 2012, p.9). Nos anos adjacentes, a proliferação de bandas locais, como: Psych Acid, Storms, The Thorn, Laranja Mecânica, Goma de Mascar, Uzzo, Dívida Eterna, Vilões de Luxo, Extreme Death, entre outras, evidencia um cenário de efervescência cultural que desafia simplificações binárias entre o tradicional e o moderno.

Nesse sentido, a pesquisa ouviu com atenção – alguns dos personagens que construíram a história do Sangue de Barro – para entender quais influências foram absorvidas – tanto da tradição local, quanto da contemporaneidade global dos anos 1990 – e como seus processos criativos foram elaborados.

Ao explorar esse fenômeno sob a perspectiva dos Estudos Culturais, bem como das Teorias da Globalização e do Consumo, o trabalho pretende contribuir para a análise das reconfigurações identitárias no campo da música popular e da comunicação no contexto do interior pernambucano dos anos 1990, além de valorizar produções artísticas que, apesar de pouco conhecidas em escala nacional, desempenham papel crucial na construção das culturas urbanas no interior do Nordeste brasileiro.

4 CONCEITOS GERAIS E REFERENCIAL TEÓRICO

4.1 MÚSICA POPULAR, MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E IDENTIDADE

A música popular – muitas vezes contrastada com a música dita “séria” – encontra sua compreensão tradicional numa relação dicotômica de valores. De um lado, situa-se a música erudita, embedada de valor por transcender forças sociais, enquanto do outro, está a música popular, carente de valor estético e condicionada a estas mesmas forças – lhe restando um caráter meramente utilitário (Frith, 1987). No entanto, essa perspectiva impede o reconhecimento de que obras musicais de qualquer natureza – sejam eruditas ou populares – se inscrevem em contextos sociais e culturais específicos, sendo esse um fator que contribui para a emergência do valor musical.

Nesse sentido, (Frith, 1987) propõe considerar uma outra maneira para definir ‘música popular’. Para o autor: “A pergunta que deveríamos fazer não é o que a música popular *revela* sobre ‘os indivíduos’, mas como essa música os *constrói*.” (Frith, 1987, p.137, grifos do autor, tradução nossa). Sendo assim, é possível compreender a música popular como um poderoso recurso simbólico para a formação identitária.

Frith (1987, p.140, tradução nossa), ainda destaca que: “nós usamos músicas pop para criar uma espécie de autodefinição para nós mesmos, para nos dar um lugar na sociedade”. Esse processo de inclusão e exclusão, de definição daquilo que se gosta e daquilo que se rejeita, mostra que o gosto musical é um marcador de pertencimento a grupos sociais, seja por gênero, etnia, classe ou geração.

Além disso, Frith (1987) aponta que a música popular fornece uma maneira de administrar a relação entre vidas emocionais públicas e privadas. Dessa maneira, a audiência encontra nas canções uma voz simbólica capaz de legitimar e intensificar emoções. O autor também observa que a música estimula o presente e codifica lembranças: “canções e melodias são frequentemente a chave para lembrar coisas que aconteceram no passado” (Frith, 1987, p.142, tradução nossa). Para os jovens – em especial –, a música da adolescência define o que significa “ser jovem”, e torna-se elemento central nos processos de consolidação de uma identidade geracional.

Reconhecer tais funções sociais, evidencia que o valor da música popular não se baseia apenas em critérios técnicos absolutos – como uma compreensão de senso comum poderia indicar. Ao invés disso, esse valor também é determinado pela capacidade que a música popular tem de cumprir papéis identitários, emocionais e temporais junto a um determinado público.

Em linhas gerais, esse contexto permite perceber a música popular como uma espécie de matéria prima para a produção de identidades – fenômeno gerado no ventre da modernidade. Para Berman (1986), esse recorte histórico da humanidade é um tipo de experiência vital compartilhada pelas pessoas em todo o mundo. Ele defende que:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia. [...] A modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (Berman, 1986, p.15).

Mais especificamente sobre o século XX – ou, o que chama de terceira fase da modernidade – Berman (1986, p.17), discorre que: “[...] a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento”. É nesse contexto, que a música popular – de caráter global – passa a construir coletivos imaginados e formas de pertencimento simbólico através dos meios de comunicação de massa. Morin (1997, p.40, grifo do autor), estabelece que: “As fronteiras culturais são abolidas no mercado comum das *mass-media*. Na verdade, as estratificações são reconstituídas no interior da nova cultura”. Essa – que por sua vez – se introduz num campo sociológico constituído por um economia capitalista e pela democratização do consumo.

A respeito da música popular – apontada anteriormente –, Soares (2015, p.21, grifos do autor) a compreende como um conjunto de:

[...] expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro e do que Frédéric Martel chama de “mainstream”.

O próprio Martel (2012, s/p, grifos do autor) comenta que o conceito de *mainstream* possui uma difícil tradução, mas que o seu significado literal alinha-se a ideia de: “‘dominante’ ou ‘grande público’, sendo usada em geral para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão ou um produto cultural que vise um público amplo”. Historicamente, Shuker (2001) indica que o termo “música pop” passa a ser utilizado com mais frequência a partir dos anos 1950, numa tentativa de circunscrever as expressões originárias do *rock*. O próprio autor indica que, naturalmente, o gênero das guitarras elétricas estabeleceu um apelo inicial para as massas – embora, geograficamente, estivesse limitada ao nexo anglo-americano de produção e consumo.

Já na década de 1960, Martín-Barbero (2013, p.268) aponta que: “a cultura popular urbana passa a ser tomada por uma indústria cultural cujo o raio de influência se torna cada vez mais abrangente [...]”. Nesse cenário, os hábitos de consumo cultural apontam para um tipo de homogeneização dos estilos de vida desejáveis. Entretanto, na pós-modernidade, essa lógica torna-se ainda mais complexa. Para Santos (2004, p.8-9), o pós-modernismo:

[...] é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência [...]

No cenário pós-moderno se estabelece, portanto, uma espécie de “ecletismo” (Santos, 2004, p.19). Isto é, uma mistura de tendências e estilos que caracteriza a pós-modernidade como um espaço aberto e plural. Santos (2004, p.28) estabelece que o indivíduo na condição pós-moderna é: “alguém submetido a um bombardeio maciço e aleatório de informações parcelares, que nunca formam um todo, e com importantes efeitos culturais, sociais e políticos”. A vida nesse ambiente se afirma, portanto, como um constante espetáculo de estímulos desconexos onde os atores são as próprias expressões culturais da sociedade como: a música, o design, a moda, o cinema, a publicidade, a dança, os meios de comunicação, a religião, os costumes, entre outros.

Nesse contexto, Hall (2006) defende que a globalização – entendida como um complexo de forças e mudanças – deslocou, de uma maneira muito poderosa, as identidades culturais nacionais no final do século XX. Como resultado, o autor

apresenta três possíveis consequências da ação da globalização sobre as identidades culturais, entre elas: i) a desintegração das identidades nacionais devido ao crescimento da homogeneização cultural; ii) o reforço das identidades nacionais e locais como uma forma de resistência à globalização; iii) o surgimento de novas identidades – chamadas híbridas – devido ao declínio das identidades nacionais.

Em certa medida, o que o autor apresenta é uma discussão em torno das tensões entre o que é “global” e o que é “local” na transformação das identidades. Ao desenvolver sua argumentação, Hall (2006, p.75, grifos do autor) aponta que:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”.

O produto desse cenário, seria o que Hall (2006, p.76) conceitua como “homogeneização cultural”. Em outras palavras, a definição caracteriza o processo de redução das diferenças e das distinções culturais – que até então definiam a identidade – à uma espécie de língua universal ou moeda global, “em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas”. (Hall, 2006, p.76).

Entretanto – num cenário que mira o futuro das identidades num mundo pós-moderno – o autor considera a ideia de “homogeneização cultural” uma abordagem muito simplista, exagerada e unilateral. Como contrapartida, Hall (2006) aponta, no mínimo, três contratendências principais a ideia de homogeneização.

A primeira entende que, ao lado da postura que prevê à homogeneização global, há também um fascínio com a diferença e com a mercantilização da etnia. Assim, ao invés de pensar no global como substituto direto do local, seria mais adequado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local” (Hall, 2006, p.77). A segunda defende que a globalização é desigualmente distribuída ao redor do mundo – seja entre regiões, ou mesmo entre diferentes estratos populacionais de uma mesma região. Por fim, a terceira interpreta que, como ainda existem relações desiguais de poder cultural entre “o Ocidente” e “o Resto” (Hall, 2006, p. 78), é possível perceber a globalização – embora seja, por definição, um fato universal – como um fenômeno, essencialmente, ocidental. Com isto posto, Hall (2006, p.87), conclui – provisoriamente – que:

[...] a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”.

Assim, compreende-se que, embora a globalização amplie e diversifique as possibilidades de construção identitária, este processo não é linear nem isento de tensões, mas atravessado por disputas simbólicas que moldam as formas de pertencimento na sociedade. É nesse cenário, marcado por fluxos culturais transnacionais e reconfigurações locais, que a mídia e a territorialidade assumem papel central na produção e circulação de referências identitárias, inclusive no campo musical. O próximo capítulo discute, portanto, como tais dinâmicas se manifestam a partir das contribuições teóricas de Appadurai (2004) sobre a produção do espaço em um contexto globalizado e de Straw (2013), ao conceituar “cena cultural” e explorar sua relação com a territorialidade.

4.2 MÍDIA, TERRITORIALIDADE E GLOBALIZAÇÃO

As últimas décadas do século XX marcaram, para as Ciências Sociais e os Estudos Culturais, uma possível reconfiguração paradigmática na abordagem da relação entre cultura, identidade e espaço. Diante do crescente fluxo de capital, pessoas e informações — elementos característicos no contexto da globalização —, tornou-se inevitável reavaliar os modelos analíticos previamente baseados em conceitos de comunidades fixas e territorialidades rígidas

Nessa conjuntura, Appadurai (2004) estabelece uma interpretação a respeito da globalização que se distância da visão simplista que a enxerga apenas como uma mera homogeneização econômica. Como alternativa, o autor aponta um panorama de disjunções e desigualdade dos fluxos supracitados, como prisma para uma compreensão sobre a globalização. Ele afirma que: “A complexidade da economia global actual tem a ver com certas disjunções fundamentais entre economia, cultura e política [...]” (Appadurai, 2004, p.50). Mais especificamente a respeito da cultura, o autor defende que:

A nova economia cultural global tem que ser considerada uma ordem complexa, estratificante, disjuntiva, que já não podemos compreender nos termos dos modelos centro-periferia preexistentes (mesmo os que podem explicar centros e periferias múltiplos) (Appadurai, 2004, p.50, grifo do autor)

Para assimilar esse quadro, Appadurai (2004) apresenta um esquema que explora os fluxos culturais globais a partir dos conceitos de *etnopaisagens*, *mediapaisagens*, *tecnopaisagens*, *financiopaisagens* e *ideopaisagens*. Dentre as definições apresentadas, as mediapaisagens despertam maior atenção para esse trabalho, pois se relacionam, de forma latente, com o objeto de estudo estabelecido. Para Appadurai (2004, p.53, grifo do autor):

Mediapaisagem refere-se à distribuição da capacidade electrónica para produzir e disseminar informação (jornais, revistas, estações de televisão e estúdios de produção de filmes) que estão agora ao dispor de um número crescente de interesses privados e públicos em todo o mundo e das imagens do mundo criadas por esses meios de comunicação.

A partir dessa definição, o autor chama atenção para o fato de que os contínuos fluxos de conteúdo – especialmente aqueles centrados na imagem e com base narrativa – alimentam e organizam a imaginação, elevando-a à condição de fato social. Nesse cenário, a imaginação: “saiu do particular espaço expressivo da arte, mito e ritual para passar a fazer parte da actividade mental quotidiana da gente vulgar de muitas sociedades” (Appadurai, 2004, p.17). Nesse sentido, a imaginação deixa de ser percebida apenas como um refúgio psicológico, mas passa a ser encarada como um campo de prática coletiva que fornece repertórios estéticos e modelos de vida que os sujeitos projetam para si.

O resultado desses fluxos é a aceleração do processo ao qual Appadurai (2004) chama de *desterritorialização*. Para o autor, esse fenômeno é, em geral: “[...] uma das forças fulcrais do mundo moderno [...]” (Appadurai 2004, p.56). Além disso, ele afirma que:

A desterritorialização cria novos mercados para as produtoras de filmes, empresários das artes e agências de viagens, que apostam na necessidade de contacto da população desterritorializada com o país de origem. Naturalmente, estas pátrias inventadas, que constituem as mediapaisagens de grupos desterritorializados, podem muitas vezes tornar-se fantásticas e unilaterais o bastante para fornecerem material para novas ideopaisagens em que podem começar a irromper conflitos étnicos. (Appadurai, 2004, p.57).

Em outras palavras, um dos efeitos do processo de desterritorialização seria a promoção de um divórcio entre a prática cultural e sua base geográfica original, embora comunidades de imigrantes ou de interesse culturais semelhantes,

mantenham laços identitários vívidos com suas nações de origem – em grande parte, devido à mediação eletrônica. A desterritorialização, ao fragilizar a conexão entre um povo, uma cultura e um território fixo, coloca em crise a própria noção de “Estado-Nação” e exige uma nova forma de compreender a noção do local.

Nesse sentido, a produção de localidade no mundo globalizado não é mais um dado adquirido, mas um processo, uma construção. Appadurai (2004, p.56), considera a localidade como um fenômeno: “mais relacional e contextual do que escalar ou espacial”. Para referir-se às características dimensionais da localidade, o autor utiliza o termo “bairro”. Para ele, os bairros são: “comunidades situadas caracterizadas pela sua realidade, espacial parcial ou virtual, e pelo seu potencial para a reprodução social” (Appadurai, 2004, p.238). Ele ainda argumenta que:

[...] a tarefa de produzir localidade (como uma estrutura de sentimento, uma propriedade da vida social e uma ideologia de comunidade situada) é cada vez mais uma luta. É uma luta com muitas dimensões de que destacarei três: (1) o aumento regular dos esforços do moderno Estado-nação para definir todos os bairros sob o signo das suas formas de lealdade e filiação; (2) a crescente disjuntura entre território, subjectividade e movimento social colectivo; e (3) a progressiva erosão, devida principalmente à força e à forma da mediatização electrónica, da relação entre bairros espaciais e virtuais. (Appadurai, 2004, p.238)

Nessa terceira e última dimensão, Appadurai (2004) estabelece, mais uma vez, a importância da mediatização eletrônica, no processo de construção de novos tipos de disjunturas entre bairros espaciais e bairros virtuais. Ele argumenta que a penetração das tecnologias de mídia nos mais diversos espaços, não apenas muda o conteúdo consumido, mas reconfigura a própria natureza da vida em comunidade e, por consequência, da localidade.

Tais tecnologias possibilitam comunidades marginalizadas a desenvolverem e disseminarem estratégias mais eficazes de auto-representação. Ao controlar sua própria imagem e narrativa, esses grupos fortalecem suas chances de sobrevivência cultural e influenciam o debate nacional e global, desafiando a hegemonia midiática tradicional.

Para Appadurai (2004), a modernidade cultural, se manifesta nesta disjunção: a experiência de habitar um lugar físico cujos significados e cujas referências são constantemente redefinidos por fluxos de mídia oriundos de espaços distantes. Straw (2013), por sua vez, oferece uma compreensão de como essas forças se condensam na vida urbana. Seu conceito de “Cena Cultural” surge como uma

alternativa mais flexível e dinâmica ao modelo clássico de subcultura, que tendia a pressupor forte coerência identitária e rigidez geográfica.

O autor defende que: "As cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomentam a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades." (Straw, p.13, 2013).

A "Cena Cultural" pode ser entendida, portanto, como um fenômeno no qual estilos, práticas e valores diversos coexistem e que seus agentes interagem e se articulam em espaços urbanos destacando-se por sua fluidez, porosidade e cosmopolitismo. Nela, o globalmente difundido — estilos e referências trazidas pelas *mediapaisagens* — é ativado e reelaborado no contexto local: o bar, o clube, as praças, o estúdio, a casa dos amigos. A "Cena Cultural" não é meramente um reflexo passivo de tendências globais, ela é o local de trabalho onde a desterritorialização é revertida em um novo tipo de re-territorialização, no qual se gera um senso de pertencimento que é, ao mesmo tempo, localmente ancorado e globalmente referenciado.

Esse arcabouço teórico – que integra o panorama dos fluxos globais, visto em Appadurai (2004), com as práticas culturais localizadas, Straw (2013) – oferece uma base para investigar, no contexto de Caruaru dos anos 1990, de que forma a circulação de referências e bens culturais e o avanço da mídia eletrônica não apenas influenciaram, mas ativamente participaram da configuração de novas cenas musicais, demonstrando a plasticidade e a permeabilidade da cultura local frente à dinâmica inexorável da globalização.

No próximo capítulo, os processos de mediação, consumo e hibridização que permeiam a produção musical, serão investigados a partir da articulação de referenciais que permitam compreender como os significados culturais circulam, se transformam e se incorporam a contextos específicos.

4.3 MEDIAÇÕES, CONSUMO E HIBRIDISMOS

A compreensão da dinâmica cultural na modernidade tardia e globalizada exige um esforço analítico que vai além da simples descrição de influências, concentrando-se nos processos pelos quais os significados circulam, se transformam e se incorporam em contextos específicos. Este capítulo apresenta uma base teórica que investiga os processos de mediação, consumo e hibridização que permeiam a produção musical, oferecendo as lentes conceituais necessárias para a análise empírica do caso do Sangue de Barro, na Caruaru dos anos 1990. Argumenta-se, então, que a musicalidade híbrida dessa banda é o resultado direto de uma cadeia de transformações de significado iniciadas pela mídia e finalizadas pelos rituais de consumo dos agentes locais.

A noção de mediação transcende o mero fluxo de informação entre emissor e receptor. Silverstone (2002), aponta a necessidade de pensar a mídia como um processo de mediação. Para o autor, esse fenômeno se estende para além do ponto de contato imediato entre os textos midiáticos e os espectadores. Silverstone (2002) entende que a mediação engloba produtores e consumidores em uma atividade contínua de engajamento e desengajamento com significados que, embora tenham sua fonte inicial nos textos mediados, dilatam a experiência e são reavaliados sob a luz da vida cotidiana.

A mediação, nessa perspectiva: “implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro, resultando na constante transformação de significados em grande e pequena escala” (Silverstone, 2002, p. 33). Ele ainda compara a mediação à tradução, definindo-a como uma ação que: “nunca é completa, sempre transformativa e nunca inteiramente satisfatória” (Silverstone, 2002, p. 35). Essa perspectiva é crucial, pois desloca o foco do “o que” é transmitido para o “como” o significado é alterado ao longo de seu percurso.

A tradução – implícita na mediação – pode ser compreendida através das fases de confiança, agressão, apropriação e restituição. A confiança declara a crença no valor do texto original. A agressão ocorre no ato de compreensão – que é inerentemente violento – ao retirar o significado de seu contexto original. A apropriação significa: “levar os significados para casa” (Silverstone, 2002, p. 36). É tomar a compreensão e domesticá-la, personificá-la. Por fim, a restituição indica uma reavaliação. É um âmbito do qual o tradutor: “devolve significado e, talvez, faça-lhe

acréscimos neste processo. [...] o que vemos em seu lugar é algo novo, certamente; algo melhor, possivelmente; algo diferente, obviamente” (Silverstone, 2002, p.36).

Em um plano complementar, a Teoria do Ator-Rede (TAR), proposta por Latour (2012), reforça o papel ativo dos objetos neste processo de mediação. Ele defende que:

A ação não ocorre sob pleno controle da consciência; a ação deve ser encarada, antes, como um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções que só podem ser desemaranhados aos poucos. É essa venerável fonte de incerteza que desejamos restaurar com a bizarra expressão ator-rede (Latour, 2012, p.72).

O autor faz uma distinção crucial entre os conceitos de intermediários e mediadores. “Um *intermediário*, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai” (Latour, 2012, p.65, grifo do autor). Já os mediadores: “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (Latour, 2012, p. 65). Nesse sentido, é possível compreender que a canção – enquanto artefato cultural – não deve ser reduzida a uma mera representações passivas das relações sociais. Ao contrário, dentro de uma determinada rede, ela pode atuar como uma mediadora que provoca deslocamentos de sentido e de efeito.

Uma música de *rock* internacional, ao chegar em Caruaru nos anos 1990, não se estabeleceu como um intermediário que apenas replicou a mensagem de seu produtor. Ela assumiu papel de um mediador que, ao se inserir na rede sociotécnica local — que incluía músicos, a estética nordestina e o forró —, transformou-se em um artefato que agia sobre os atores e a cena, se muniu de novas valências e, em última instância, incitou a produção de um som híbrido.

A mediação como transformação do significado encontra um aprofundamento essencial no modelo de codificação e decodificação apresentado por Hall (2003). Ele propõe pensar o processo comunicativo midiático em termos de uma estrutura articulada de momentos distintos, mas interligados, sendo ele: a produção, a circulação, a distribuição/consumo e a reprodução. A disjunção inerente ao processo comunicativo reside no fato de que, embora a produção da mensagem ocorra dentro de um referencial de sentidos e ideias (a codificação), a recepção ou o consumo da mensagem (a decodificação) não é idêntica à produção.

Hall (2003, p. 396, grifos do autor), defende que: “Toda sociedade ou cultura tende, com diversos graus de clausura, a *impor suas classificações do mundo social*,

cultural e político. Essas classificações constituem uma *ordem cultural dominante*, apesar de esta não ser unívoca nem incontestável”. No caso do contexto em estudo, o código dominante é o do *rock* anglo-saxão ou *mainstream* das capitais.

Contudo, para que essa mensagem codificada exerça alguma influência, ela precisa ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada por uma audiência. É exatamente nesse processo que reside o potencial de transformação e de resistência sobre um dado sentido ou efeito.

Hall (2003) distingue três posições hipotéticas na recepção da mensagem, que demonstram a negociação de significado durante a decodificação. Na “*posição hegemônica-dominante*” (Hall, 2003, p.400, grifo do autor), o receptor decodifica a mensagem de forma direta, nos termos sob a qual foi codificada. Na “*posição de código negociado*” (Hall, 2003, p.401, grifo do autor), o receptor reconhece a legitimidade das definições dominantes para produzir grandes significações globais. No entanto, em um nível mais situacional, ele faz suas próprias regras e opera com exceções. “Decodificar, dentro da *versão negociada*, contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição” (Hall, 2003, p. 401, grifo do autor). Finalmente, também é possível que o receptor compreenda a mensagem sob os termos qual foi codificada, mas a decodifique de uma forma globalmente contrária. Ele “destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo” (Hall, 2003, p.401).

O movimento do significado cultural, mapeado por Hall (2003) e Silverstone (2002), é finalizado e internalizado no indivíduo através dos rituais de consumo, conforme detalhado por McCracken (2007). O autor propõe que:

[...] o significado cultural se localiza em três lugares: no mundo culturalmente constituído, no bem de consumo e no consumidor individual, movendo-se numa trajetória com dois pontos de transferência: do mundo para o bem e do bem para o indivíduo. (McCracken, 2007, p.100)

O segundo ponto de transferência — do bem para o indivíduo — recebe atenção especial, pois é onde reside o cerne da formação das identidades na cena roqueira. Nesse sentido, McCracken (2007) define uma série de rituais que baliza o processo de formação de identidades, entre eles, os rituais de: troca, posse, cuidados pessoais e desapropriação. Ele afirma que:

[...] o ritual é uma espécie de ação social dedicada à manipulação do significado cultural para fins de comunicação e categorização coletiva e individual. O ritual é uma oportunidade de afirmar, evocar, atribuir ou rever

os símbolos e significados convencionais da ordem cultural. Nesse sentido, ele é uma ferramenta poderosa e versátil de manipulação do significado cultural (McCracken, 2007, p.108).

Conforme o autor, os rituais de troca consistem na escolha, aquisição ou oferta de um bem de consumo entre duas partes. Esse tipo de ritual revela-se significativo, pois envolve a circulação de propriedades culturalmente relevantes: a parte que realiza a oferta seleciona um item considerando o significado cultural que deseja transmitir à parte receptora.

O ritual de posse, por sua vez, possibilita que o consumidor reivindique para si a apropriação de um bem cultural, assumindo, conseqüentemente, o significado cultural a ele associado. Conforme McCracken (2007), quando o significado cultural é efetivamente transferido, os consumidores podem utilizar os bens como indicadores de tempo, espaço e ocasião, explorando sua capacidade de diferenciar categorias culturais como classe, status, gênero, idade, ocupação e estilo de vida.

Os rituais de cuidados pessoais refletem a tentativa contínua dos consumidores de incorporar para si os significados associados aos bens culturais, buscando dar expressão pessoal a esses significados. Exemplos incluem escolhas relacionadas à forma de vestir, cortes de cabelo e maquiagem. Já os rituais de desapropriação configuram-se como um processo em que o consumidor se distancia do bem cultural, reconhecendo-o como portador de significados pessoais. Entre os exemplos desse ritual estão a aquisição de um item previamente pertencente a outra pessoa ou a renúncia voluntária a um bem.

Esses rituais de consumo – ao transferirem o significado do *rock* global para a identidade do músico caruaruense – funcionam como uma pré-condição prática para os processos de hibridização. A apropriação dos signos globais vistos no *rock*, através dos rituais supracitados, fornece uma base simbólica que possibilita uma fusão criativa com um repertório regional.

O hibridismo não é um mero subproduto da mediação e do consumo, mas o resultado ativo e criativo desses processos. Canclini (2008, p.xix, grifos do autor) define a hibridização como: *“processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”*.

É crucial notar que, para o autor, as estruturas discretas (como o *rock* global e o forró nordestino) não são fontes "puras", mas já são, elas próprias, resultados de hibridizações históricas. O foco, portanto, não está na "hibridez" como resultado fixo,

mas nos incessantes e variados processos de hibridização. Tais processos não são necessariamente sinônimos de fusão, mas ajudam a explicar formas particulares de conflito e criatividade geradas pela interculturalidade recente.

Canclini (2008, p. xxii, grifo do autor) defende que, frequentemente:

[...] a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado.

Dessa forma, Canclini (2008) oferece uma estrutura para compreender a recombinação criativa dos elementos que constroem um patrimônio cultural. O hibridismo, visto como um processo incessante e variado, leva a relativizar noções de identidade rígida. Ao invés de buscar a pureza em formas musicais ou culturais, este referencial permite enxergar como influências globais e patrimônios locais são articulados em um relato de coerência por um dado grupo, que desafia categorizações fixas e gera novos modos de segmentação.

5 METODOLOGIA

De acordo com Richardson *et al.* (2012, p.79), pode-se reconhecer que: “a forma como se pretende analisar um problema, ou, por assim dizer, o enfoque adotado é que, de fato, exige uma metodologia qualitativa ou quantitativa”. Os autores ainda defendem que:

[...] as investigações que se voltam para uma análise qualitativa têm como objeto situações complexas ou estritamente particulares. Os estudos que empregam uma metodologia qualitativa podem descrever a complexidade de determinado problema, analisar a interação de certas variáveis, *compreender e classificar processos dinâmicos vividos por grupos sociais*, contribuir no processo de mudança de determinado grupo e *possibilitar, em maior nível de profundidade, o entendimento das particularidades do comportamento dos indivíduos*. (Richardson *et al.*, 2012, p.79, grifos nossos).

Por esse motivo – e ao examinar os objetivos propostos nessa pesquisa – torna-se evidente que a metodologia utilizada no desenvolvimento desse trabalho possuiu uma abordagem qualitativa.

5.1 COLETA DE DADOS

Para se recolher as informações prévias a respeito do objeto de estudo estabelecido por essa pesquisa, adotou-se como técnicas de coleta de dados: a pesquisa bibliográfica e a entrevista em profundidade. A articulação entre as duas estratégias escolhidas possibilitou a elaboração de uma análise mais abrangente e contextualizada sobre os processos de hibridização cultural presentes no trabalho artístico do Sangue de Barro, na Caruaru dos anos 1990.

Nesse trabalho, a pesquisa bibliográfica, que de acordo com Marconi e Lakatos (2017, p.216): “abrange toda a bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo” direcionou-se à consulta de materiais que contribuíram para uma melhor compreensão a respeito dos conceitos teóricos utilizados. Foram utilizados como fontes: livros, artigos, dissertações e teses.

Em seguida foram elaborados roteiros para a realização de entrevistas individuais em profundidade com alguns dos representantes do Sangue de Barro. De acordo com Duarte (2005, p.62), esse tipo de entrevista é “uma técnica qualitativa que explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências de informantes para analisá-las e apresentá-las de forma estruturada”.

Do ponto de vista tipológico, a estrutura das entrevistas realizadas por essa pesquisa é classificada como semi-aberta. Duarte (2006, p.3) disserta que esse tipo de entrevista: “tem origem no problema de pesquisa e busca tratar da amplitude do tema, apresentando cada pergunta da forma mais aberta possível. Ela conjuga a flexibilidade da questão não estruturada com um roteiro de controle.”

Com relação à seleção dos entrevistados, foram consideradas – como os principais critérios de escolha – as participações dos integrantes originais e remanescentes do Sangue de Barro, que tenham contribuído ativamente para os processos de composição e arranjo das canções. Entre eles, citam-se: Ivan Márcio Bulhões, Henrique Aragão e Rayonato “Nato” Vila Nova. Essa seleção foi orientada por tais critérios, a fim de garantir a escuta qualificada de sujeitos com experiência direta e significativa relacionada ao objeto de estudo. Além disso, todas as entrevistas foram registradas em áudio, posteriormente transcritas e sistematizadas para realização de uma análise interpretativa.

5.2 ANÁLISE DE DADOS

Uma vez consolidado o processo de coleta de dados, se fez necessário estabelecer uma técnica para a análise do material obtido. Essa etapa é fundamental para que as informações possam ser interpretadas à luz dos objetivos estabelecidos. Para essa pesquisa, a análise dos dados foi conduzida por meio da análise de conteúdo, que para (Richardson *et al.*, 2012, p.224), representa uma técnica:

[...] particularmente, utilizada para estudar material de tipo qualitativo (aos quais não se podem aplicar técnicas aritméticas). Portanto, deve-se fazer uma primeira leitura para organizar as idéias incluídas para, posteriormente, analisar os elementos e as regras que as determinam. Pela sua natureza científica, a análise de conteúdo deve ser eficaz, rigorosa e precisa. Trata-se de compreender melhor um discurso, de aprofundar suas características (gramaticais, fonológicas, cognitivas, ideológicas etc.) e extrair os momentos mais importantes. Portanto, deve basear-se em teorias relevantes que sirvam de marco de explicação para as descobertas do pesquisador.

Essa técnica, por sua vez, seguiu o procedimento metodológico proposto por Laurence Bardin (1988), o qual Júnior (2005) prevê a sua execução em cinco etapas, sendo elas: i) a organização da análise; ii) a codificação; iii) a categorização; iv) a inferência e v) o tratamento informático. Para o autor, a primeira etapa – que se confunde com a pré-análise – é considerada uma das mais importantes, pois serve

de base para as fases seguintes. Nela, se estabeleceu: “a escolha de documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos, bem como a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final.” (Júnior, 2005, p.290).

Em seguida, realizou-se a etapa da codificação, que de acordo com Júnior (2005) configura um processo sistêmico de enumeração, agregação e classificação dos dados coletados, representando uma ligação entre o material escolhido para análise e as teorias trabalhadas pelo pesquisador. Posteriormente, executou-se a etapa da categorização que: “consiste no trabalho de classificação e reagrupamento das unidades de registro em número reduzido de categorias, com o objetivo de tornar inteligível a massa de dados e sua diversidade.” (Júnior, 2005, p.298).

Logo depois, efetuou-se a etapa da inferência que, para Júnior (2005) trata-se do momento em que o analista realiza a leitura dos dados na busca pela evidenciação de sentidos que se encontram implícitos. O autor estabelece que, no campo da comunicação: “este procedimento é utilizado para desvendar as condições de produção das mensagens analisadas” (Júnior, 2005, p.299). Por fim, exerceu-se a etapa do tratamento informático que, de acordo com Júnior (2005), consiste na utilização do computador como uma ferramenta auxiliar à análise de conteúdo.

Todas essas etapas foram aplicadas aos dados obtidos por meio das entrevistas realizadas com os músicos Ivan Márcio Bulhões, Rayonato “Nato” Vila Nova e Henrique Cavalcanti, da banda Sangue de Barro. A sistematização desse material contou com o suporte da plataforma ATLAS.ti, um software de análise qualitativa que permitiu organizar, codificar e interpretar os dados de forma eficiente. O ATLAS.ti possibilitou a segmentação e a categorização de trechos significativos das entrevistas e demais fontes, facilitando a visualização de padrões temáticos, relações conceituais e recorrências discursivas.

Apoiado na articulação desses procedimentos metodológicos, pretende-se compreender, sob uma perspectiva sociológica, como se deram os processos de hibridização cultural presentes no trabalho artístico do Sangue de Barro, considerando as dinâmicas de apropriação, ressignificação e reconfiguração de referências culturais e midiáticas, no contexto específico da Caruaru dos anos 1990.

6 APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Para a cidade de Caruaru, a década de 1990 marcou um período de transformação da incipiente circulação de bens e informações atualizadas sobre o *rock* – principalmente internacional – visto nos anos de 1980, para os primeiros flertes com uma era digital. Em relação a outros centros urbanos, a cidade vivenciava, principalmente em função das condições geográficas, um certo isolamento do ponto de vista de consumo de bens culturais, relacionados ao *rock*. Mas, mesmo diante desse cenário, um grupo de jovens – inspirados por referências globais e embebidos, desde o nascimento, por ícones locais – passou a consolidar um movimento de hibridização cultural.

Para estabelecer tais afirmações, esta pesquisa realizou 3 (três) entrevistas em profundidade com os integrantes originais e remanescentes do Sangue de Barro, que contribuíram ativamente para os processos de composição e arranjo das canções. Entre eles, o cantor, compositor e guitarrista, Ivan Márcio Bulhões; o compositor, guitarrista e arranjador, Henrique Aragão; e o compositor e baterista, Rayonato “Nato” Vila Nova.

Ao todo, foram registrados 181 minutos de material bruto, o que corresponde a uma média de 60 minutos e 33 segundos por entrevistado. Posteriormente, todo o material foi transcrito e submetido à abordagem metodológica de análise de conteúdo apresentada no capítulo anterior – permitindo uma revisão detalhada para a extração das informações mais relevantes, em consonância com os objetivos da pesquisa. Como já indicado, Júnior (2005) prevê a sua execução da análise de conteúdo em cinco etapas: i) a organização da análise; ii) a codificação; iii) a categorização; iv) a inferência e v) o tratamento informático. A seguir, apresenta-se – portanto – uma descrição de cada uma dessas etapas, aplicadas ao contexto de realização deste trabalho.

Inicialmente, como parte da organização da análise, foram determinados os principais documentos a serem submetidos à investigação. Nesse momento, definiu-se que as transcrições das três entrevistas em profundidade, realizadas com os integrantes originais e remanescentes da banda Sangue de Barro, seriam as fontes de dados predominantes para a observação. Em seguida, e com base nos objetivos de pesquisa delimitados, foram estipulados as etiquetas que categorizaram o conteúdo analisado.

Apoiado sobre os objetivos de mapear as formas de acesso a bens culturais e de detectar as principais referências incorporadas ao processo criativo do Sangue de Barro, na Caruaru dos anos 1990, a pesquisa estabeleceu as seguintes etiquetas: infraestrutura de acesso a bens culturais; dificuldades e limitações; atmosfera cultural e cena local; referências globais; referências locais e experiência de mediação.

Já com base no objetivo de identificar, os rituais de consumo – praticados pelos integrantes do Sangue de Barro – que pautaram a apropriação, a ressignificação, a reconfiguração, e a hibridização das referências culturais e midiáticas detectadas, no contexto caruaruense dos anos 1990, o estudo definiu como etiquetas: os rituais de posse; os rituais de troca; os rituais de cuidados pessoais; os rituais de desapropriação; as práticas de codificação e decodificação; o processo de hibridização musical; a reconversão do significado cultural e a avaliação final.

Firmados os critérios que categorizaram a análise, o trabalho configurou um processo sistêmico de enumeração e associação entre os indicadores fixados e as teorias e conceitos trabalhados ao longo da pesquisa. Nesse sentido, apresenta-se o seguinte resultado:

Tabela 1 - Resultados da etapa de codificação na análise de conteúdo

Indicador	Foco da Análise	Conceito Teórico Associado
1. Infraestrutura de acesso a bens culturais	Canais e meios físicos (rádio, lojas de discos e/ou fitas, locadoras, bares com shows, casas de shows, fanzines) pelos quais o <i>rock</i> e a música nordestina circulavam.	<i>Mediapaisagem</i> (Appadurai, 2004); Mediadores e Intermediários (Latour, 2012).
2. Dificuldades e limitações	Relatos sobre a escassez de recursos, dificuldades de tocar, de gravar, ou de obter equipamentos de qualidade na época.	Rede Sociotécnica (Latour, 2012)
3. Atmosfera cultural e cena local	Descrições do ambiente social no qual a banda operava, das interações entre as bandas, e da recepção do público local com relação à fusão <i>rock</i> -forró.	Mundo Culturalmente Constituído (McCracken, 2007); Circulação (Hall, 2003).

4. Referências globais	Citação de bandas, artistas, gêneros ou músicas globais que serviram de inspiração.	Mundo Culturalmente Constituído (McCracken, 2007); Processo de Mediação (Silverstone, 2002);
5. Referências locais	Citação de artistas, gêneros ou elementos da cultura regional que inspiraram a banda.	Mundo Culturalmente Constituído (McCracken, 2007); Processo de Mediação (Silverstone, 2002);
6. Experiência de mediação	Relatos sobre o momento do primeiro contato com a referência (ex: "vi na MTV"; "ouvi no rádio do meu pai"; "achei numa fita cassete").	Mundo Culturalmente Constituído (McCracken, 2007); Processo de Mediação (Silverstone, 2002); Codificação e Decodificação (Hall, 2003).
7. Rituais de posse	Atividades relacionadas à aquisição dos bens culturais (ex: "copiar vinil, fitas cassetes, revistas, instrumentos, itens de vestuário").	Rituais de Posse (McCracken, 2007)
8. Rituais de troca	Relatos sobre presentear ou emprestar bens culturais que marcam as relações sociais entre os integrantes da banda.	Rituais de troca (McCracken, 2007)
9. Rituais de cuidados pessoais	Práticas de vestuário, <i>look</i> , comportamento ou performance que visavam "encarnar" as referências do <i>rock</i> e/ou da música regional (ex: "o jeito de se vestir para o show"; "a atitude no palco"; "o estilo de cabelo").	Rituais de cuidado pessoal (McCracken, 2007)
10. Rituais de desapropriação	Relatos sobre o ato de desfazer-se de bens ou referências que não são mais relevantes para a identidade (ex: "abandonar o visual thrash metal"; "deixar de lado as músicas cover").	Rituais de desapropriação (McCracken, 2007)

11. Práticas de codificação e decodificação	Relatos que explicitam a recusa de uma parte do código global (<i>rock</i>) ou a adaptação consciente de uma referência ao contexto local.	Codificação e Decodificação (Hall, 2003); Apropriação e Restituição (Silverstone, 2002).
12. Processo de hibridização musical	Descrições de como a mistura de gêneros acontece na prática (ex: "colocamos um <i>riff</i> pesado em cima de um baião"; "o ritmo do píano virou melodia de guitarra").	Processo de Hibridização (Canclini, 2008); Mediadores e Intermediários (Latour, 2012).
13. Reconversão do significado cultural	Relatos sobre a consciência de usar a tradição nordestina para criar algo diferente e inseri-lo em um novo contexto (ex: "valorizar o forró, mas com nossa pegada"; "tiramos o píano do contexto tradicional para o <i>rock</i> ").	Processo de Hibridização (Canclini, 2008)
14. Avaliação final	Percepção dos músicos sobre o resultado final (ex: "criamos uma identidade muito forte", "somos únicos"; "som translocal").	Processo de Hibridização (Canclini, 2008)

Fonte: Elaborada pelo autor, 2025.

Em seguida, a pesquisa iniciou – de forma simultânea – as fases de categorização e tratamento informático. Nesse momento, a análise buscou classificar e agrupar os relatos fornecidos pelos integrantes do Sangue de Barro, nas categorias previamente estabelecidas. A sistematização desses relatos contou com o suporte da plataforma ATLAS.ti – software de análise qualitativa que permitiu organizar e interpretar trechos significativos das entrevistas de forma eficiente. Os documentos gerados, ao final das etapas supracitadas, encontram-se em: APÊNDICE A, APÊNDICE B e APÊNDICE C. Por fim, realizou-se a etapa da inferência, a qual Júnior (2005) descreve como o instante no qual o analista realiza a leitura dos dados na busca pela evidenciação de sentidos que se encontram implícitos. Os resultados da inferência serão apresentados no capítulo seguinte.

7 ANÁLISE DOS RESULTADOS

7.1 A CENA ROQUEIRA CARUARUENSE DOS ANOS DE 1990: FORMAS DE ACESSO A MÚSICA E RITUAIS DE CONSUMO

A década de 1990 marcou um momento de reconfiguração das práticas culturais em Caruaru. Novas formas de acesso à música e modos de consumo passaram a se articular no interior de uma cena roqueira em transformação. Em um contexto anterior à difusão digital e às redes de streaming, o consumo musical dependia de circuitos físicos, de espaços de sociabilidade e de mediações locais que viabilizavam a circulação dos bens culturais. Como visto nas seções 4.2 e 4.3 deste trabalho, tais dinâmicas podem ser compreendidas, à luz do que apresentam Appadurai (2004) e McCracken (2007), como parte dos conceitos de “*mediapaisagens*” e “*rituais de consumo*” que constroem e mantêm significados culturais.

De acordo com Ivan Márcio Bulhões – compositor, vocalista, guitarrista e cofundador da banda Sangue de Barro – a cidade de Caruaru, nos anos de 1990, possuía dois pontos comerciais fundamentais, no quesito de fornecimento de bens culturais. Ele afirma que, tanto a oficina Moisés Discos⁴ – loja, primordialmente, voltada para o conserto de equipamentos eletrônicos como rádios e TV's, comandada por Moisés Nascimento –, como a Metalmorphose⁵ – loja de discos gerida por Erivaldo Souza – eram pontos de tráfego de cultura, arte e *rock*.

Tal depoimento, evidencia uma característica bastante peculiar da cidade: a experiência de consumo musical – atrelada ao *rock* – estava profundamente associada a mediadores locais – indivíduos e estabelecimentos que operavam como elos entre a produção global e o público regional. A loja de discos, nesse caso, funcionava como um ponto de convergência simbólica, onde o acesso material aos bens culturais se combinava a um processo de aprendizado coletivo, sustentando aquilo que Latour (2012) descreve como uma rede sociotécnica de circulação cultural.

Henrique Aragão – compositor, guitarrista, produtor e cofundador da banda Sangue de Barro – recorda que aos 10 anos, descobriu que Caruaru tinha lojas de

⁴ Localizada, na época, na Rua dos Expedicionários, no centro da cidade.

⁵ Ainda localizada na Rua Tupy, no bairro do Salgado, subúrbio da cidade.

discos especializadas em *rock*. A descoberta de tais espaços correspondia a um rito de passagem na formação do gosto musical: o reconhecimento de um ambiente alternativo onde era possível trocar fitas, ouvir novidades e construir pertencimentos. Já Rayonato “Nato” Vila Nova – baterista e cofundador da banda Sangue de Barro – rememora que o universo de formação das primeiras bandas, na tentativa de realizar apresentações ao vivo, além da aquisição de discos na loja de Moisés, o arrematou. Esses relatos indicam que o consumo de bens culturais se integrava à produção e à performance artística, e por sua vez, instaura o que McCracken (2007) denomina por “rituais de posse” – práticas pelas quais os sujeitos reclamam, para si, significados culturais conferidos a determinados objetos, através das forças de mercado.

As limitações infra estruturais, enfrentadas pelos integrantes da cena roqueira da Caruaru dos anos 1990, reforçavam a importância das redes informais de circulação de bens. Henrique Aragão confessa que, até hoje, ainda se questiona como foi capaz de permanecer como um agente ativo nesse movimento, visto que precisava atravessar a cidade de ônibus, com sua guitarra e caixas de som, sem nenhum tipo de proteção. Essa informação revela que, de certo modo, a precariedade fazia parte da rotina criativa dos roqueiros noventistas de Caruaru.

As barreiras materiais – longe de inibir a cena – produziram uma cultura de compartilhamento, ou como chama McCracken (2007), de “rituais de troca”. O intercâmbio de fitas cassetes e gravações caseiras operava como uma espécie de apropriação, seguida de uma restituição do significado cultural, assim como defende Silverstone (2002). Ivan Márcio observa que os afortunados que conseguiam adquirir os vinis, alertavam os colegas para que se iniciasse a prática das cópias em fita cassete – fato reforçado por Henrique Aragão, ao afirmar que, em algum momento a fita cassete a qual teve acesso, já era a cópia, da cópia, da cópia, não lhe restando qualidade sonora no material adquirido. Nesse sentido, a cópia e a circulação das fitas cassetes instauravam um espaço de sociabilidade e pertencimento, tornando o ato de ouvir música um evento coletivo.

Por falar em coletividade, diversos espaços na cidade acabaram assumindo um lugar de pontos de encontro, convivência, sociabilidade e trocas. É o caso dos bares alternativos, como: o Bar Estação Manguê Barro – comumente conhecido como Bar do Rock –, o Bar de Diamantino, o Mirante Bar; também dos espaços de ensaio, como: a Casa Macabra, o Galpão de Gil e o próprio Bar do Rock, além dos espaços e vias públicas, como: o Antigo Largo da Coletoria. Como explica Appadurai

(2004), os fluxos culturais são mediados por contextos locais de recepção, que reconfiguram o sentido global em experiências situadas.

No caso caruaruense, a difusão musical global – seja por programas como o Clip Trip, seja por VHS's com clipes da MTV, rádios AM, ou por catálogos de revistas – era reinterpretada dentro de uma cultura urbana emergente, conectada – de uma forma muito intrínseca – a elementos “característicos” de uma cultura agrestina: o São João, o Barro, o Alto do Moura, a Feira e o Pífano. Inevitavelmente, a cena cultural caruaruense dos anos 1990 se definia por uma atmosfera de hibridismo estético. O acesso ao *rock*, e seus subgêneros, coexistia num ambiente de convívio com o forró, o xaxado, o baião, o maxixe – em um contexto marcado por um trânsito entre gerações e tradições.

Ivan Márcio relata que, nos anos de 1990, o São João caruaruense era bem diferente. Embora já houvesse um projeto de centralização dos festejos juninos em torno de um pátio de eventos – na época, localizado na avenida Rui Barbosa, no centro da cidade – ainda era possível encontrar com bastante efusividade a prática do São João de bairro, no qual, as ruas da cidade armavam grandes palhoças e se ornamentavam para as festividades. Nesse contexto, tornava-se comum o convívio com nomes como: Azulão, Jacinto Silva e João do Pífano. Tal convivência, evidencia uma mediação entre o popular e o alternativo, em que o *rock* caruaruense se desenvolvia não como oposição, mas como extensão e diálogo com a tradição.

As formas de consumo musical também se manifestavam nos rituais corporais e estéticos. O uso de roupas pretas e cabelos longos, de acordo com Ivan Márcio, podem ser entendidos como rituais de cuidado pessoal – conceito apresentado por McCracken (2007), em que a aparência e a performance reafirmavam identidades coletivas. Esses códigos visuais constituíam signos de distinção e pertencimento, marcando fronteiras simbólicas dentro da cidade.

Por outro lado, a ausência de tecnologia de gravação e reprodução impunha limites à materialidade do consumo. Henrique Aragão lembra que não havia a possibilidade de realizar gravações, nem mesmo para o caso de fitas demo⁶, devido aos custos de aquisição de equipamentos dessa natureza. A escassez de meios técnicos reforçava o valor simbólico do encontro e da escuta compartilhada. Nesse sentido, os rituais de consumo musical em Caruaru nos anos 1990 podem ser

⁶ Gravação inicial e amadora de um artista ou banda, utilizada como material de apresentação para gravadoras, produtores ou para divulgação em festivais.

compreendidos como práticas de resistência cultural: modos de apropriar-se de bens globais e reinscrevê-los em um contexto local, produzindo significados próprios.

Em síntese, a cena roqueira caruaruense da década de 1990 articulava – a partir de um contexto de precarização infra estrutural – a criatividade coletiva e a mediação simbólica. A rede de consumo – composta por lojas, rádios, bares e amizades – configurava-se como um sistema de produção de sentido. Ao articular escassez e inventividade, esses sujeitos construíram uma cultura musical autônoma, enraizada em práticas de troca, cuidado e apropriação simbólica. O consumo, nesse contexto, não era apenas marcado pela aquisição de bens, mas sobretudo pela mediação cultural – uma forma de fazer existir o *rock* no agreste pernambucano.

7.2 SANGUE DE BARRO: HIBRIDISMOS NA CENA ROQUEIRA CARUARUENSE NA DÉCADA DE 1990

A emergência da banda Sangue de Barro, fundada oficialmente em 18 de maio de 1998, representa o ápice simbólico de um processo de hibridização gestado na cena roqueira caruaruense desde o início da década. O grupo surge em decorrência de uma série de encontros, experimentações e mediações culturais vivenciadas pelos integrantes da banda. Como resultado, o conjunto passou a traduzir em música, as múltiplas referências que circulavam entre a cultura, globalmente estabelecida, e a cultura local.

De acordo com Ivan Márcio, o nome da banda nasceu a partir de um equívoco jornalístico. O compositor e cofundador do Sangue de Barro conta que, ao ler uma matéria sobre Chico Science, vocalista e compositor da Nação Zumbi – banda expoente do movimento Mangubeat –, percebeu a escrita “Sangue de Barro”, ao invés de “Sangue de Bairro⁷”.

Márcio ainda expressa que notou uma certa beleza na falha do jornal e tomou para si a resignificação do novo título. Para ele, esse “acaso” expressava e encapsulava a natureza do que o Sangue de Barro representava: a fusão entre o regional e o urbano, o popular e o alternativo, o barro e o ruído.

Do ponto de vista teórico, o Sangue de Barro pode ser interpretado como um produto de processos de mediação (Silverstone, 2002) e de hibridização (Canclini, 2008), em que referências distintas se entrelaçam para gerar novas formas de

⁷ 15ª faixa do álbum *Afrociberdelia*, da banda Nação Zumbi, lançado em 1996.

expressão. Henrique Aragão recorda que a banda surgiu a partir da ideia de misturar o *rock* e o *metal* com elementos da cultura caruaruense, especialmente as bandas de pífano. Essa proposta, simultaneamente estética e política, traduz um movimento de restituição de significados (Silverstone, 2002), em que símbolos da tradição popular são ressignificados no interior da cultura jovem e urbana.

O processo criativo da banda revela a circulação de referências globais e locais. Ivan Márcio relata que nunca havia pensado em usar elementos da cultura regional em suas canções, até que em 1989 – em meio a um show dos Titãs, na turnê do álbum *Ô Blésq Blom*⁸, realizado no Recife – ele presenciou a participação dos emboladores Mauro e Quitéria – naturais de Pernambuco – na canção Miséria. Mais tarde, durante a edição do festival de Jericos, do ano de 1993, na cidade de Panelas, no interior de Pernambuco, Márcio comenta que, ao ver o cortejo de um bumba meu boi, só conseguia imaginar as guitarras da banda estadunidense *Ministry*, acompanhando os instrumentos percussivos.

Ambos os episódios ilustram um ponto de inflexão, o momento em que o repertório do *rock* se encontra com a musicalidade do agreste, instaurando um diálogo que espelha os processos de hibridização propostos por Canclini (2008). A fusão entre a guitarra elétrica e o pífano, entre os *riffs*⁹ e os toques de zabumba, materializa um modo de pensar a identidade caruaruense num contexto globalizado (Hall, 2006).

Nato Vila Nova, fundador do Bar do Rock e baterista do Sangue de Barro, enfatiza que a formação da identidade do grupo foi um processo “natural”, no qual, a sua materialização se deu com o tempo e a partir da aceitação do público. Esse reconhecimento espontâneo evidencia que a ideia de hibridização não era apenas uma estratégia estética, mas um processo orgânico, enraizado na experiência social da cidade. No contexto das festas juninas e da cultura popular, o *rock* caruaruense encontrou uma linguagem própria, aberta à experimentação, mas fiel ao território.

A trajetória do grupo também reflete as condições de produção e circulação da época. As primeiras gravações foram feitas apenas em 2002, já no contexto da digitalização, o que, de acordo com Vila Nova, facilitou registrar o som da banda. Como resultado desse processo, surge o álbum homônimo *Sangue de Barro*,

⁸ 5º álbum de estúdio dos Titãs, lançado em 1989.

⁹ De origem inglesa, significa uma pequena frase musical, uma progressão de acordes, intervalos ou notas, que se repete ao longo de uma música, geralmente servindo como base harmônica ou rítmica.

lançado em 2004. A obra representa uma síntese das raízes agrestinas e da energia das guitarras e bateria do *rock*. O disco inicia com uma espécie de vinheta que, conforme Ivan Márcio, foi captada diretamente na feira. A faixa conta com uma sobreposição de sons ambientes, pandeiros, caxixis¹⁰, uma gravação de Tavares da Gaita, e os gritos de: “Ó o sangue”, do poeta Damião Araújo. Tal prelúdio funciona como um ritual sonoro que funda a proposta e o clima do CD: A união entre a música global e as referências da cultura local.

As dez músicas que se seguem, entre elas: *Rolé na Feira*, *16 Minutos Para As 7h Da Manhã*, *Se Cria Assim* e *A Fila* exploram a fusão que a banda reivindica: o pífano, o baião, o *rock* pesado e o grito do agreste. *A Fila*, por exemplo, é apontada por Ivan Márcio como um marco identitário na história da banda. Henrique Aragão reforça essa perspectiva ao afirmar que ao misturar *riffs* de *power metal*, com influências diretas da canção *Nothing to Say*, da banda brasileira Angra e elementos do baião, a canção apontou caminhos para que a banda pudesse encontrar uma identidade.

Em sua estrutura, *A Fila* tem uma introdução marcada por uma célula rítmica característica do baião e das bandas de pífano. Um rufado de caixa, acompanhado de pratos que marcam um compasso binário, dão o andamento da música. Em seguida, a entrada de um *riff* distorcido de guitarra, com características de *power metal*, estabelece uma base para uma melodia executada por um pífano. A partir dessa estrutura, Barro (2004, s/p.) apresenta as seguintes estrofes:

Eu também sou da Rafaméia. E vivo aqui, enquanto a alcatéia. Engravatada faz suas leis. E as empurram em nossa goela. Num lençol véio e bufento. Livro o corpo desse vento. Eu vivo nisso e sinto o frio. Das madrugadas do Brasil. É segunda, terça e quarta. O baque é esse e ninguém escapa. A cada dia, a cada mês. Todos esperam sua vez. Ninguém sacou quando meu grito. Ecoou. Mundo esquisito. E pra fechar, no fim das contas. Errado eu, que sou do contra.

É neste exato momento que a canção sofre uma modulação. O compasso, antes binário, agora é quaternário, o *riff* de *Power Metal* executado pela guitarra, aproxima-se do Trash Metal – a cadência, dá lugar a velocidade e ao peso das palhetadas. O Triângulo, instrumento característico dos trios de forró pé de serra, soma-se ao arranjo e acompanha o andamento estabelecido pela bateria e pelo baixo. Quase como um grito, nessa seção, a voz aparece de uma maneira mais agressiva. Aqui, as estrofes anunciam o pré-refrão e o refrão: “Uniformes cinzas

¹⁰ De origem africana, o caxixi é um instrumento de percussão que possui o formato de chocalho.

marcham contra. A população. Dorme piada, umedecida, vendada. E vive sempre amordaçada. Nossa vida passa e nada disso se altera. Mas todo mundo tá na fila de espera” (Barro, 2004, s/p.).

A música sofre, então, mais uma modulação. A célula rítmica mantém-se num compasso quaternário, mas a guitarra volta a ter uma cadência mais elaborada, embora a sua velocidade não se altere. O triângulo continua acompanhando a bateria. E a voz principal inaugura, com a voz secundária, um jogo de perguntas e resposta de versos. A estrofe diz: “Ponto de ônibus. Já vem chegando a lotação. Aposentados. Eu vim pegar minha pensão. E os impostos?. Me diz pra onde eles vão. Enquanto a morte vem. Acompanhando uma procissão” (Barro, 2004, s/p.). Antes de sua conclusão, a canção ainda repete seu pré-refrão e refrão.

No seu impacto, esse álbum inaugura a trajetória autoral da banda com clareza de propósito – não se tratava apenas de compor a cena musical caruaruense, mas de reconfigurá-la: tomar o Alto do Moura como atmosfera sonora, a feira como estúdio, a tradição como matéria prima e o peso da guitarra como instrumento de re-affirmação. Entretanto, antes desse contexto, a difusão se dava por meio de apresentações ao vivo, festivais locais e fitas caseiras.

Essa materialidade artesanal reforça o caráter comunitário da cena, aproximando-se do princípio do “faça você mesmo” que marcou os movimentos do punk e do underground mundial. O Bar do Rock, nesse sentido, operava como um espaço de sociabilidade, onde se cruzavam diferentes atores de uma complexa rede (Latour, 2012). Músicos, público, imprensa, instrumentos, discos, fitas cassetes, as próprias performances – todos, de alguma forma, possuíam papel na construção de sentido da cena roqueira caruaruense dos anos de 1990.

Com relação às influências dos integrantes do Sangue de Barro, percebe-se uma nítida relação de coexistência entre as referências globais e as do entorno. Ivan Márcio menciona sua admiração por *The Cure*, *Bauhaus*, *The Clash* e *Ramones*, enquanto Henrique Aragão destaca o papel de bandas como *Angra* e *Pink Floyd* na sua formação enquanto guitarrista. Em contrapartida, as bandas de pífano, Azulão, Jacinto Silva e Trio Nordestino sempre compuseram o acervo de discos desses agentes culturais.

O impacto da banda na cena local foi imediato. As apresentações em eventos próprios e nos festivais de rua atraíam públicos diversos, que “dançavam xaxado e batiam cabeça”, como descreve Nato Vila Nova – atividade que simboliza a fusão

entre códigos estéticos distintos. A recepção positiva indica a construção de um espaço comum de fruição cultural, no qual o *rock* caruaruense se inscreve como prática identitária e como forma de mediação entre culturas distintas.

Em perspectiva histórica, o Sangue de Barro materializa a passagem de uma cultura de consumo musical baseada na escassez para uma cultura de criação baseada na mistura. O grupo traduziu em som o que a cena dos anos 1990 vinha ensaiando: uma estética do entre-lugar, em que os instrumentos do interior dialogam com as guitarras do mundo. Como observa Appadurai (2004), os fluxos culturais contemporâneos criam reconfigurações locais, e o Sangue de Barro representa precisamente essa territorialidade híbrida, onde o barro do Agreste encontra a energia elétrica do *rock*.

Assim, compreender o Sangue de Barro é compreender uma faceta possível da modernização cultural de Caruaru: um processo de hibridização contínua entre tradição e modernidade, local e global. O hibridismo da banda, longe de ser exceção, constitui a chave interpretativa para entender as transformações culturais do período – uma cena que soube transformar precariedade em potência, e o regional em linguagem universal.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises desenvolvidas ao longo deste trabalho permitiram compreender como a cena roqueira caruaruense da década de 1990 se configurou como um espaço de experimentação estética, de sociabilidade e de resistência cultural, no qual os processos de mediação, consumo e hibridização atuaram como vetores centrais na produção de sentido. Longe de se constituir como uma simples reprodução de modelos globais de *rock*, a cena caruaruense revelou-se um ambiente dinâmico, capaz de apropriar, ressignificar e redistribuir referências, convertendo a escassez de infraestrutura em motor de criatividade coletiva.

Ao investigar o caso da banda Sangue de Barro, foi possível identificar que os fluxos de bens culturais – vinis, fitas cassete, revistas – não apenas viabilizaram o acesso à música, mas instituíram redes de mediação que, conforme Silverstone (2002) e Latour (2012), funcionaram como malhas sociotécnicas de tradução simbólica. Como consequência, as restituições de sentido – visto nos processos de mediação – permitiram que o *rock*, ao circular pelos circuitos locais, fosse reinterpretado à luz das experiências, tradições e imaginários caruaruenses.

Nesse cenário, os rituais de consumo, descritos por McCracken (2007), manifestaram-se de forma intensa. As práticas de troca de fitas, a aquisição de instrumentos, o cuidado com a aparência e a performance em shows expressaram modos de apropriação simbólica dos significados culturais, que superavam a dimensão material do consumo. O acesso à música se dava como ritual de pertencimento, e o consumo se transformava em experiência identitária. Assim, a circulação dos bens musicais não era apenas um ato econômico, mas sobretudo um gesto comunicativo e relacional, por meio do qual os sujeitos negociavam suas posições no interior da cena.

A análise das entrevistas com Ivan Márcio Bulhões, Henrique Aragão e Rayonato “Nato” Vila Nova revelou a presença de uma consciência estética voltada à reconversão de significados culturais. As referências globais, provenientes do *rock* anglo-estadunidense, foram ressignificadas através da incorporação de elementos regionais, como o baião, o xote e o pífano. Essa operação, conforme cita Canclini (2008), caracteriza o processo de hibridização: a combinação criativa entre estruturas e práticas culturais distintas, que gera novas formas expressivas de identidade cultural. No caso do Sangue de Barro, o hibridismo se manifesta tanto no

plano musical quanto no simbólico, ao propor uma sonoridade que desafia fronteiras entre o tradicional e o moderno, o local e o global.

Os resultados da pesquisa também apontam para o papel central da mídia e da tecnologia como *mediapaisagens*, na acepção de Appadurai (2004). Mesmo em um contexto de limitações materiais, a circulação de referências por meio de rádios, revistas e programas televisivos contribuiu para inserir Caruaru em uma rede mais ampla de fluxos culturais. Essa inserção, contudo, não implicou submissão, mas reinterpretação: os agentes locais apropriaram-se dos códigos globais e os reterritorializaram, criando um campo cultural autônomo e híbrido.

O Sangue de Barro emerge, portanto, como um produto e um catalisador desse processo. Sua trajetória evidencia que o hibridismo cultural não é um estado estático, mas um movimento contínuo de tradução e negociação de significados. A banda operou como mediadora entre tempos, estilos e territorialidades, sintetizando em sua sonoridade um diálogo entre o agreste e o mundo. Ao fazê-lo, reafirmou que a produção cultural do interior pernambucano não se define pela ausência, mas pela potência de suas conexões simbólicas.

Além disso, a banda também pode ser percebida como um dos atores que contribuem para a construção de uma identidade para Caruaru, a partir do seu arranjo sonoro, ou como chama Schafer (2011), “Paisagem Sonora”. O autor conceitua que estas paisagens são:

[...] qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. [...] Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos. Para além da percepção auditiva estão a notação e a fotografia dos sons (Schafer, 2011, p. 23-24).

Em termos teóricos, o estudo contribui para os debates sobre hibridismos culturais ao deslocar o foco das grandes metrópoles para o interior, demonstrando que a modernidade cultural e seus fluxos não são monopólio dos centros urbanos. A cena caruaruense dos anos 1990 revela que o global e o local se entrelaçam de maneira complexa e produtiva, gerando novas identidades e modos de consumo que escapam às hierarquias tradicionais da cultura.

Por fim, pode-se afirmar que o Sangue de Barro e a cena roqueira caruaruense dos anos 1990 representam um capítulo singular da história musical

brasileira, em particular do interior pernambucano. Nessa experiência, o *rock* deixou de ser um produto importado para tornar-se linguagem de enunciação regional; e o forró, longe de permanecer preso ao imaginário tradicionalista, converteu-se em matéria sonora para a invenção de novas modernidades. Essa fusão, resultante de mediações múltiplas, rituais de consumo e reconversões simbólicas, atesta a vitalidade da cultura caruaruense e sua capacidade de dialogar, de forma criativa e crítica, com o mundo.

A pesquisa, ao recuperar essas histórias e sentidos, reafirma a importância de compreender a cultura como campo vivo de disputas e invenções. E, sobretudo, evidencia que, mesmo em contextos periféricos, a produção artística é capaz de gerar sínteses complexas entre tradição e contemporaneidade, fazendo do hibridismo não apenas um conceito teórico, mas uma prática cotidiana de resistência e criação.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Francisco Didier Guedes. **De tocaia com o meu som:** banda Tocaia da Paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no Alto Sertão paraibano (1995-2010). Orientador: Dr. Francisco Firmino Sales Neto. 2023. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização.** A modernidade sem peias. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- BARRO, Sangue de. **A Fila.** Caruaru: Asas, 2004. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4BGIkrmuHBXdTIWQeqDDo5?si=7cfd771273eb40e4>. Acesso em 13 dez. 2025.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEZERRA, Amilcar Almeida; *et al.* **Metal além da capital:** música pesada no interior de Pernambuco. Relatório de pesquisa. Recife: Funcultura, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.
- FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan. **Music and society:** the politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- GOMES, Caio Wallerstein Ferreira. **"Eletrococo moderno":** Identidade regional e hibridismos na música de Luana Flores e Jéssica Caitano. Orientadora: Dra. Luciana Ferreira Moura Mendonça. 2023. 113 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.
- GONÇALVES, Ingrid Batista; ANJOS, Bono Vox Siqueira dos; BEZERRA Amilcar Almeida. Forrock: um estudo sobre a construção da cena roqueira na capital do forró nas décadas de 1970 e 1980. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 24., 2024, Natal. **Anais eletrônicos** [...] Natal: Intercom, 2024. p. 1 - 6. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/regional/12/1660/0329202418000666072bd6000ab.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2025.
- HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JÚNIOR, Frank. 20 anos do Sangue de Barro. **A Ponte**. Caruaru, 18 mai. 2018. Disponível em: <https://medium.com/a-ponte/20-anos-do-sangue-de-barro-a5a17f9198f8>. Acesso em: 10 ago. 2025.

JÚNIOR, Wilson Corrêa da Fonseca. Análise do conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo**: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. Revista de Administração de Empresas, v. 47, n. 1, p. 99–115, jan. 2007. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rae/article/view/36862>. Acesso em: 4 jun. 2024.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo - 1 Neurose. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

RICHARDSON, Roberto Jarry; PERES, José Augusto de Souza; WANDERLEY, José Carlos Vieira; CORREIA, Lindoya Martins; PERES, Maria de Holanda de Melo. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. rev. aum. São Paulo: Atlas, 2012.

SANTOS, Jair Ferreira do. **O que é pós-moderno**. 22ª reimpr. da 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SHUKER, Roy. **Understanding Popular Music**. 2. ed. New York: Routledge, 2001.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?**. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOARES, Thiago. Percurso para estudos sobre a música pop. In: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ; SÁ, Simone Pereira (Orgs.). **Cultura pop**. Brasília: Compós;

Salvador: EDUFBA, 2015, p. 19-33.

STRAW, Will. **Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas**. In: SÁ, Simone; JANOTTI JR., Jeder (orgs). Cenas Musicais. Guararema: Anadarco, 2013.

TREVISAN, Rosana. **Michaelis**: dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

APÊNDICE A: RELATOS (ENTREVISTA 1 - IVAN MÁRCIO BULHÕES)

Indicador	Citação
1. Infraestrutura de acesso a bens culturais	“Então, a gente tinha o nosso fornecedor oficial de discos, que era o Moisés. E tem o Erivaldo também. Eram duas lojas. A Metalmorphose, de Erivaldo, e a oficina de Moisés Discos. Lá ele consertava TV, equipamento de som e lá atrás, no finalzinho, tinha um lugarzinho onde Moisés ficava com a Vitrola. E era o tráfego, não tráfico de cultura, de arte, de rock ‘n’ roll, né?”
	“A gente lia as revistas que tinham na época. Era a Bizz, que depois ficou Showbiz. Tinha a Rock Brigade. Acho que a Road Crew também”
	“Fanzines, né? O pessoal de Fortaleza fazia fanzine, o pessoal de Recife fez fanzine, e a gente tinha acesso a essas coisas também. O contato todo era através de carta. E assim, a gente mantinha contato com a galera”
	“E eu tinha um outro local que eu ia muito, que era a discoteca da Rádio Difusora. Eu ia para lá esperar meu pai, terminar o programa dele. E aí, ou eu ficava no Teatro, que tinha um pianão maravilhoso, onde eu ficava brincando com Avenor, ou eu ficava na discoteca, que era uma coisa linda. Lá tinha todo tipo de coisa. Da música da cultura nordestina, dos grandes que estavam lançando discos desde os anos 50, 60, 70, tinha tudo lá nessa discoteca. E também muitas coisas que as gravadoras mandavam de música pop, de <i>rock ‘n’ roll</i> mesmo, que rodavam depois dos anos 80”
	“As rádios que a gente tinha aqui, eram as rádios AM. Depois chegou uma FM, que era a Liberdade. E aí, tocava nas rádios AM mesmo, eu escutei muito Titãs, escutei

	<p>muito Legião Urbana”</p> <p>“E os programas de TV, de vez em quando a gente tinha acesso. Nos anos 90, começou a passar, na TV Gazeta do Paraná, um programa chamado Clip Trip, que passava todo dia à tarde. Lá, eu vi Nirvana, <i>Smells Like Teen Spirit</i>. Ali eu conheci, o <i>Alice in Chains</i>, o <i>Pearl Jam</i>, o <i>Black Album</i> do <i>Metallica</i>. A gente já conhecia <i>Metallica</i>, claro, mas o clipe de <i>The Unforgiven</i>, a gente viu ali naquele momento. Então, eram esses os canais”</p> <p>“Muita troca de fita cassete. O privilegiado que tinha conseguido comprar o vinil, dizia: ‘Ó peguei o álbum tal’. Aí, chovia fita cassete pro cara gravar, né?. Aí: ‘Vou lá pra tua casa pra gente gravar’. Aí, levava a fita, a gente ficava escutando e a fitinha gravando. Quando acabava um lado do disco e sobrava um pouquinho de fita, a gente dizia: ‘Vou botar umas músicas aqui pra completar’. Aí, a gente botava músicas de outras bandas, pra poder virar o lado B da fita e o lado B do disco”</p> <p>“Eu também ia a Recife, só pra ir atrás de disco. Aí, eu fazia aquele rolê: ia numa sexta à noite. Chegava pra uma balada. Lá em algum ponto ali na Boa Vista, tinha uns bares, e umas boates que tocavam, umas coisas mais pós-punk assim. Tocavam <i>The Cure</i>, <i>Sisters of Mercy</i>, <i>Bauhaus</i>, aquela coisa mais pós-punk e gótica assim, que a gente gostava muito, eu gosto até hoje. Eu ia pra esses locais e ficava lá até amanhecer. Por ali mesmo, pela Boa Vista, eu ficava andando, até as lojas de disco abrirem no sábado e eu ia fuçar”</p> <p>“Aí, era a Vinil Alternativo, que ainda existe. Tinha a Disco 7, que era uma loja da Livro 7, eram duas lojas na 7 de setembro. Tinha a <i>Rock Express</i>, que era de Paulo André, do Abril pro Rock. <i>Tinha a Blackout</i>, que ainda</p>
--	---

	<p>existe também, eu acho. Tinha uma Discossauro, que eu conheci Devotos do Ódio numa cassete que o cara da Discossauro me mostrou”.</p>
	<p>“Em 94, eu fui em São Paulo. Aí, eu conheci muitas coisas massas lá. Fui em muitos shows de bandas de EBM, né? Música eletrônica. Porão ali, o Madame Satã, a Retrô, né? A Galeria do Rock. Então, todos esses lugares, assim, quando eu tive a oportunidade de ir, eram lugares certos que você ia pra consumir isso”</p>
2. Dificuldades e limitações	<p>“A gente se reunia pra produzir os próprios eventos, né? Muitos desses shows eram nas próprias casas onde rolavam os ensaios”</p>
	<p>“Um grande parceiro que fez muito isso comigo, foi o meu saudoso Helder dos Anjos. Ele era um dos caras que assumia mesmo a frente pra fazer a <i>The Thorn</i> tocar. A gente carregava madeira, sabe? A gente cavava. A gente fez um palco, uma vez, na frente da Faculdade de Direito, da ASCES, na época se chamava FADICA. Tinha um bar lá de um chegado, e aí a gente disse: ‘vamos fazer um show com a The Thorn hoje lá na frente da faculdade’. Aí, a gente marcou na mesma semana. A gente passou o dia lá montando o palco. Fazendo uma base de pedra, aí depois encheu de areia por dentro, botou uns pedaços de madeira, umas tábuas e montou um palco, velho. Botou um tapete, bateria, som e de noite a gente tava lá, fazendo som”</p>
	<p>“E era assim, velho. Na tora, né? Na base do faça você mesmo, a máxima punk. A gente fez muito isso aqui em Caruaru, de sair pra tocar nas cidades aí, tocar em Bezerros, todas as bandas de Caruaru tocavam num festival lá em Bezerros. Aí, o cara de Bezerros organizava o show: ‘Venham simbora’. Aí a gente subia num</p>

	<p>caminhão velho, pau-de-arara, sem case de guitarra nem nada, mochilinha com o casaco, cabos e o pedal, a guitarra na mão, sem case nem nada. Todo mundo num caminhãozinho assim, na traseira do caminhão, na carroceria. Chegava lá, passava o som, tomava uma, ia no posto tomar banho, voltava pro show. Tudo na base da determinação, da vontade de fazer, né?”</p>
3. Atmosfera cultural e cena local	<p>“Sangue de Barro foi batizado no dia 18 de maio de 1998. Essa foi a data que a gente começou a usar esse nome na banda. A gente já vinha tocando no bar, a gente já tinha um repertório de covers que a gente fazia lá no bar de Nato”</p>
	<p>“Nos anos 90, era um São João bem diferente. Já tinha se modernizado um bocado. Já tava diferente de quando eu era criança, nos anos 80. Mas, sempre tinha uma efervescência da cultura popular, uma resistência, na verdade, da cultura popular, desde sempre”</p>
	<p>“Nos meses de junho, durante os anos 80, era uma coisa mais interiorana mesmo, uma coisa mais simples. Tinham quadrilhas, tinha o festival das ruas enfeitadas. Aí tinha palhoça por toda a cidade, várias palhoças. Tinha a palhoça do bairro Petrópolis, tinha a palhoça do bairro São Francisco, da rua Preta, tinha a Manoel Claudino no Santa Rosa. Então, eram vários pontos onde o São João de Caruaru acontecia, né?”</p>
	<p>“Nos anos 90, essa cultura resistiu, continuou, mas foi tendo mais espaço, a coisa do forró estilizado. E aí, o São João de Caruaru foi mais voltado para uma concentração com a criação do pátio, do forró. A festa ainda acontecia nas ruas, mas aí tinha aquela concentração no centro, né? Ali, na Avenida Ruy Barbosa, né? Que era o pátio, era o lugar onde as pessoas iam se</p>

	<p>encontrar. Todo mundo começava nas palhoças, ia para o pátio e no final voltava para amanhecer nas palhoças”</p> <p>“Tinha o trem de forró também, que era uma coisa que acontecia, que movimentava demais. Eu lembro muito bem, assim, da gente, dia de sábado à tarde, ia se encontrar, lá onde a gente ensaiava, na Casa Macabra, né? Que era uma casa que os meninos tinham lá no Morro Bom Jesus, e a gente fez o estúdio lá. A gente ficava lá, tomando umas, ensaiando, aquela coisa toda, e aí chegava a hora de terminar os ensaios: ‘Ah, vamos descer, vamos lá na festa, vamos ver o trem chegar, coisa assim’. E aquela galera toda de preto, os cabelão, pá, lá no meio do forró, e de boa”</p> <p>“Eu sempre achei muito massa estar circulando no meio desse pessoal da cultura. De nomes como Azulão, Jacinto Silva, João do Pife e Bode Preto. Esses são caras que frequentavam a minha casa. Azulão, né? Avenor, o sanfoneiro Avenor. Eram caras que frequentavam lá em casa, né? Que andavam com o meu pai. Então, muitas vezes, eu chegava num domingo de manhã em casa, e tava a Brasília do meu pai com os cases de zabumba e de sanfona lá dentro da Brasília. Ele voltava e dizia: ‘ah, deixei fulano e os instrumentos ficaram. Ele vem pegar depois’. Aí ficava lá, e eu ia lá reinar, né? Futucava e pegava, ficava brincando com os instrumentos, aprendendo e tal”</p> <p>“É, não tinham bares específicos, assim. E tinha. Até tinha o bar de Diamantino, que era lá no São Francisco, ali perto do Colégio Cenecista, né? Diamantino tinha um barzinho ali, a gente se reunia muito lá, mas não rolavam bandas, né? Ficava o pessoal tomando uma cerveja, ele botava os vídeos lá, em videocassete mesmo, nos VHS com a</p>
--	---

	televisão zona de tubo, tocando os cliques que a gente conseguia gravar da MTV, ou sei lá, do Clip Trip, que a gente conseguia gravar aqui”
	“Tinha um lugar diário, né, que era a coletoria. Ali, onde hoje tem a estação, né? Tá toda revitalizada e tal, aí tem a Secretaria de Cultura, a Fundação de Cultura, a biblioteca. Ali era o largo da coletoria. Tinha um monte de barracas ali, onde tem a linha do trem. Inclusive a do finado Prezado, o Carrancão, todas elas eram ali. E a gente se reunia. Toda noite a gente tava lá, independente. Segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo. Toda noite a gente passava por ali. E no final de semana, claro, a gente ia pra algum rolê. Se tivesse show, aí ia num show, sei lá, no Casarão da Cohab e quando terminava: Barraquete. A gente chamava: ‘Vamos pros barraquetes’. Aí, ia lá pras barraquetes, na coletoria, lanchar, tomar uma e ficar conversando, muitas vezes. Esse ponto era diário”
	“E as casas dos amigos, né? A casa de Gil, que a gente ensaiava no final de semana, a Casa Macabra, que era o pico lá onde a gente ensaiava também, lá no Monte”
4. Referências globais	“Eu sou muito fã, sempre fui muito fã do Titãs, aqui no Brasil”
	“Em 89 foi o primeiro show do Titãs que eu entrei, que foi no Geraldão. Eles lançando o <i>Ô Blésq Blom</i> . Aí foi, Titãs na sexta, lançando o <i>Ô Blésq Blom</i> , e Engenheiros no sábado, lançando <i>Alívio Imediato</i> ”
	“De outras bandas e outros artistas, eu gosto muito de <i>post-punk</i> e <i>dark wave</i> . <i>The Cure</i> sempre foi a banda da minha vida. Eu sou muito fã. Saí daqui em 96 pra ir assistir <i>The Cure</i> , em São Paulo. Conheci o Robert Smith. Então, é uma banda que eu tenho uma admiração imensa. E acho o Robert

	<p>Smith um cara foda, porque ele continua produzindo, né? Lançou um disco fantástico agora, no final do ano passado, o <i>Songs of a Lost World</i>, um discasso maravilhoso, inspiradíssimo, com a mesma atmosfera que o <i>Cure</i> sempre precisou ter pra ser uma banda foda”</p> <p>“Eu, particularmente, sempre tive essa coisa de gostar muito dessa coisa <i>post-punk</i>, <i>dark wave</i>, <i>gothic rock</i>, mas eu sempre gostei também de <i>heavy metal</i>, eu sempre gostei de industrial, de música eletrônica, eu sempre gostei de punk, de <i>The Clash</i>, Ramones, adoro Ramones”</p>
5. Referências locais	<p>“O meu pai era um radialista conhecido aqui na região, Ivan Bulhões. E ele, com certeza, foi um dos que me influenciou muito nas questões de música”</p> <p>“Eu sempre achei muito massa estar circulando no meio desse pessoal da cultura. De nomes como Azulão, Jacinto Silva, João do Pife e Bode Preto. Esses são caras que frequentavam a minha casa. Azulão, né? Avenor, o sanfoneiro Avenor. Eram caras que frequentavam lá em casa, né? Que andavam com o meu pai. Então, muitas vezes, eu chegava num domingo de manhã em casa, e tava a Brasília do meu pai com os cases de zabumba e de sanfona lá dentro da Brasília. Ele voltava e dizia: ‘ah, deixei fulano e os instrumentos ficaram. Ele vem pegar depois’. Aí ficava lá, e eu ia lá reinar, né? Futucava e pegava, ficava brincando com os instrumentos, aprendendo e tal”</p> <p>“Chico Science foi uma influência muito forte, não nego não. Pra mim, como <i>frontman</i>, ele é professor. O Chico Science, como outros também, que uma hora ou outra terminavam confundindo a gente, tanto com o Chico Science como o Cordeiro do Fogo Encantado. Lirinha é outro cara que</p>

6. Experiência de mediação	também me influencia muito, velho”
	“Eu ia pra show do Cordeiro do Fogo Encantado de eu ficar em êxtase, assim, de: ‘Caramba, velho, que banda é essa’ sabe? E a gente tem essas influências. E essa coisa da identidade, as pessoas falam: ‘ah, me lembrou o Nação Zumbi, me lembrou o Chico Science, me lembrou o Cordel’. E se você botar o Cordel e Chico Science, não se parece, né? Cada um tem sua pegada, cada um tem suas influências e tal”
	“Ficava o pessoal tomando uma cerveja, ele botava os vídeos lá, em videocassete mesmo, nos VHS com a televisão zona de tubo, tocando os clipes que a gente conseguia gravar da MTV, ou sei lá, do Clip Trip, que a gente conseguia gravar aqui”
	“Então, a gente tinha o nosso fornecedor oficial de discos, que era o Moisés. E tem o Erivaldo também. Eram duas lojas. A Metalmorphose, de Erivaldo, e a oficina de Moisés Discos. Lá ele consertava TV, equipamento de som e lá atrás, no finalzinho, tinha um lugarzinho onde Moisés ficava com a Vitrola. E era o tráfego, não tráfico de cultura, de arte, de <i>rock ‘n’ roll</i> , né?”
	“Fanzines, né? O pessoal de Fortaleza fazia fanzine, o pessoal de Recife fez fanzine, e a gente tinha acesso a essas coisas também. O contato todo era através de carta. E assim, a gente mantinha contato com a galera”
	“As rádios que a gente tinha aqui, eram as rádios AM. Depois chegou uma FM, que era a Liberdade. E aí, tocava nas rádios AM mesmo, eu escutei muito Titãs, escutei muito Legião Urbana”
	“E os programas de TV, de vez em quando a gente tinha acesso. Nos anos 90, começou a passar, na TV Gazeta do Paraná, um

	<p>programa chamado Clip Trip, que passava todo dia à tarde. Lá, eu vi Nirvana, <i>Smells Like Teen Spirit</i>. Ali eu conheci, o <i>Alice in Chains</i>, o <i>Pearl Jam</i>, o <i>Black Album</i> do <i>Metallica</i>. A gente já conhecia <i>Metallica</i>, claro, mas o clipe de <i>The Unforgiven</i>, a gente viu ali naquele momento. Então, eram esses os canais”</p>
	<p>“Muita troca de fita cassete. O privilegiado que tinha conseguido comprar o vinil, dizia: ‘Ó peguei o álbum tal’. Aí, chovia fita cassete pro cara gravar, né?. Aí: ‘Vou lá pra tua casa pra gente gravar’. Aí, levava a fita, a gente ficava escutando e a fitinha gravando. Quando acabava um lado do disco e sobrava um pouquinho de fita, a gente dizia: ‘Vou botar umas músicas aqui pra completar’. Aí, a gente botava músicas de outras bandas, pra poder virar o lado B da fita e o lado B do disco”</p>
	<p>“Eu também ia a Recife, só pra ir atrás de disco. Aí, eu fazia aquele rolê: ia numa sexta à noite. Chegava pra uma balada. Lá em algum ponto ali na Boa Vista, tinha uns bares, e umas boates que tocavam, umas coisas mais pós-punk assim. Tocavam <i>The Cure</i>, <i>Sisters of Mercy</i>, <i>Bauhaus</i>, aquela coisa mais pós-punk e gótica assim, que a gente gostava muito, eu gosto até hoje. Eu ia pra esses locais e ficava lá até amanhecer. Por ali mesmo, pela Boa Vista, eu ficava andando, até as lojas de disco abrirem no sábado e eu ia fuçar”</p>
	<p>“Aí, era a Vinil Alternativo, que ainda existe. Tinha a Disco 7, que era uma loja da Livro 7, eram duas lojas na 7 de setembro. Tinha a <i>Rock Express</i>, que era de Paulo André, do Abril pro Rock. <i>Tinha a Blackout</i>, que ainda existe também, eu acho. Tinha uma Discossauauro, que eu conheci Devotos do Ódio numa cassete que o cara da Discossauauro me mostrou”.</p>

7. Rituais de posse	<p>“Então, a gente tinha o nosso fornecedor oficial de discos, que era o Moisés. E tem o Erivaldo também. Eram duas lojas. A Metalmorphose, de Erivaldo, e a oficina de Moisés Discos. Lá ele consertava TV, equipamento de som e lá atrás, no finalzinho, tinha um lugarzinho onde Moisés ficava com a Vitrola. E era o tráfego, não tráfico de cultura, de arte, de <i>rock ‘n’ roll</i>, né?”</p>
	<p>“A gente lia as revistas que tinham na época. Era a Bizz, que depois ficou Showbiz. Tinha a Rock Brigade. Acho que a Road Crew também”</p>
	<p>“Eu também ia a Recife, só pra ir atrás de disco. Aí, eu fazia aquele rolê: ia numa sexta à noite. Chegava pra uma balada. Lá em algum ponto ali na Boa Vista, tinha uns bares, e umas boates que tocavam, umas coisas mais pós-punk assim. Tocavam <i>The Cure</i>, <i>Sisters of Mercy</i>, <i>Bauhaus</i>, aquela coisa mais pós-punk e gótica assim, que a gente gostava muito, eu gosto até hoje. Eu ia pra esses locais e ficava lá até amanhecer. Por ali mesmo, pela Boa Vista, eu ficava andando, até as lojas de disco abrirem no sábado e eu ia fuçar”</p>
	<p>“Aí, era a Vinil Alternativo, que ainda existe. Tinha a Disco 7, que era uma loja da Livro 7, eram duas lojas na 7 de setembro. Tinha a <i>Rock Express</i>, que era de Paulo André, do Abril pro Rock. <i>Tinha a Blackout</i>, que ainda existe também, eu acho. Tinha uma Discossauro, que eu conheci Devotos do Ódio numa cassete que o cara da Discossauro me mostrou”.</p>
	<p>“Em 94, eu fui em São Paulo. Aí, eu conheci muitas coisas massas lá. Fui em muitos shows de bandas de EBM, né? Música eletrônica. Porão ali, o Madame Satã, a Retrô, né? A Galeria do Rock. Então, todos esses lugares, assim, quando eu tive a</p>

	oportunidade de ir, eram lugares certos que você ia pra consumir isso”
8. Rituais de troca	<p>“Eu acho que nesses lugares é onde a gente se aglomerava pra conversar muita besteira, mas também pra fazer uma coisa inconsciente, que era se enriquecer culturalmente quando o assunto era música. Porque cada um tinha muitos pontos de vista, de várias histórias, de várias escolas musicais diferentes e ninguém tinha vergonha de estar compartilhando esse conhecimento, mostrando pros amigos e falando”</p>
	<p>“Quando a gente se reunia nesses lugares, a gente falava de arte. Era capa de disco, detalhe de capa de disco, era letra de música, era riff de guitarra: ‘e faz assim com a bateria, e pá, e aquela virada de fulano de tal’ sabe? Isso aí foi abrindo as portas da percepção para o pessoal daquela época, e esses lugares eram onde a gente se reunia para fazer isso”</p>
	<p>“Fanzines, né? O pessoal de Fortaleza fazia fanzine, o pessoal de Recife fez fanzine, e a gente tinha acesso a essas coisas também. O contato todo era através de carta. E assim, a gente mantinha contato com a galera”</p>
	<p>“Muita troca de fita cassete. O privilegiado que tinha conseguido comprar o vinil, dizia: ‘Ó peguei o álbum tal’. Aí, chovia fita cassete pro cara gravar, né?. Aí: ‘Vou lá pra tua casa pra gente gravar’. Aí, levava a fita, a gente ficava escutando e a fitinha gravando. Quando acabava um lado do disco e sobrava um pouquinho de fita, a gente dizia: ‘Vou botar umas músicas aqui pra completar’. Aí, a gente botava músicas de outras bandas, pra poder virar o lado B da fita e o lado B do disco”</p>
9. Rituais de cuidados pessoais	<p>“E aquela galera toda de preto, os cabelão, pá, lá no meio do forró, e de boa”</p>

10. Rituais de desapropriação	-----
11. Práticas de codificação e decodificação	<p>“A gente já tinha passado por um projeto, antes de começar a tocar no bar de Nato, que se chamava Concerto para Vitalino. Era uma ideia de repaginar algumas músicas clássicas nordestinas. De Luiz Gonzaga a Alceu Valença e tantas outras coisas, e fazer uma versão com uma pegada mais <i>rock ‘n’ roll</i>, assim, com um estilo que a gente tava buscando. A gente não sabia exatamente qual era, mas a gente tinha algumas referências, como Banda de Pífano, Luiz Gonzaga, Alceu, e Chico Science, claro! E tantos outros”</p>
	<p>“Apareceu esse nome, Sangue de Barro, numa matéria. Eu vi numa matéria escrita falando sobre a música Sangue de Bairro, de Chico Science. Aí, num pequeno erro de digitação, faltou o ‘i’ e ficou Barro, né? Sangue de Bairro se tornou Sangue de Barro. E eu achei que tinha tudo a ver com a parada que a gente tava procurando. A questão de Vitalino, o Barro, o Alto do Moura, Pífanos, aquela coisa toda. Então, o universal, o <i>rock ‘n’ roll</i>, o visceral, ou seja, Sangue de Barro soou bem, veio bem a calhar naquele momento, e a gente começou a usar, a partir dessa data aí, 18 de maio de 98, é o aniversário do Sangue de Barro”</p>
	<p>“Eu acho que aquele estalo que eu falei de Mauro e Quitéria no show do Titãs, já foi um primeiro acontecimento ali, sabe? Já foi uma coisa. E aí, a gente ouvia sempre muito Alceu Valença também. Alceu, sempre variadíssimo, diverso. Alceu tem um show do São João, que é um show de forró clássico. E ele tem um show de carnaval que é frevo, torando. Mas, Paulo Rafael sempre tava ali mandando uns solos e</p>

	<p>fazendo um <i>rock 'n' roll</i>. Quer dizer, Alceu sem dizer: 'eu misturo!' já misturava. Ele não precisava dizer. Raul Seixas, já era. Mutantes, já era. Secos e Molhados, já era. Tudo isso já fazia uma mistura, tá ligado? Toda essa galera, a Tropicália já fazia isso, né? Os Novos Baianos fizeram isso. Então, a gente não tocava a música dessa galera, mas a gente já escutava, já conhecia, já consumia, né?"</p>
	<p>"Mas, aí tem esse estalo de Mauro e Quitéria, e eu tava na cidade de Panelas, num festival de Jerico, em 1993. A gente tava de costas, sentado num boteco, tomando uma cerveja e na rua ia passando um bumba meu boi. Eles estavam naquela parte do cortejo que fica só aquela levadinha, sem porrada, e a galera dançando. Meu amigo, daqui a pouco, o cara deu uma virada no caixa, aí os tambores entraram com um peso nas costas da gente. Caramba, eu chega me assustei. Eu virei, tava um boi rodando, um cara vestido de capeta, aquela loucura, né? Aquele peso. Aí aquilo ali deu um estalo: 'Meu irmão!'. Nessa época eu tava ouvindo muito o <i>The Mind is a Terrible Thing to Taste</i>, que é um álbum do <i>Ministry</i>. Eu tava ouvindo muito aquilo, que é um industrialzão, bem pesado assim, e na hora que deu aquele peso, eu só imaginei a guitarra do Ministry ali junto, na hora, velho. Aí, eu fiquei com aquilo na cabeça. Quando a gente chegou em Caruaru, numa dessas bebedeiras, eu tava com os meninos, aí eu comentei: 'Helder, tu já se ligou no peso dessas bandas de forró?'. Aí, a gente ficou vendo uns trios pé de serra: 'O zabumbeiro, tá, tá, tá, o Triângulo'. Eu digo: 'Bicho, tem uma energia <i>rock 'n' roll</i>, ou não tem esses caras?' e Helder disse: 'Meu irmão, eu venho percebendo isso Marcinho, mas eu nunca falei nada. Mas, tu agora falou, né?'.</p>

	<p>Aí, a gente saiu olhando. As bandas de pífano é que tem mesmo, velho. A banda de pífano é Heavy Metal total, porra. Sabe? Aquelas melodias e aquele peso, né? Caramba, aí a gente ficou besta com aquilo”</p>
12. Processo de hibridização musical	<p>“Os titãs flertavam com punk, flertavam com ska, com reggae, né? Com coisa eletrônica, né? O Jesus (Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas) tem uns samples. O <i>Õ Blésq Blom</i>, que foi esse primeiro show que eu fui, eles abriram o disco com Mauro e Quitéria, pô, de Recife, né? Fazendo uma embolada ali, aquele negócio: ‘<i>Õ Blésq Blom</i>, Ele era um filomês, É na tela de cinema’. A galera do Recife. E eu fui nesse show, e Mauro e Quitéria, claro, estavam lá com eles, cantaram, eles tocaram <i>Miséria</i>, aquela coisa toda. Meu irmão, isso já era mais um status, assim: ‘caramba, é música, né, velho? É arte’. O Titãs está num super palco, com super tecnologia, iluminação e tal, mas encontrou uma influência ali nos dois veinho encantando com o pandeiro e fazendo embolada na beira da praia, tá ligado? Então, isso aí já foi uma coisa, assim, que influenciou, né?”</p> <p>“Tem uma música que é bem representativa pra o Sangue de Barro, que é <i>A Fila</i>. Ela é bem emblemática, porque ela tem pífano, ela é pesada, tem um momento que ela cai assim, faz um suspense e entra na porrada de novo, e tem uma letra até atual também. Tem outras que eu gosto muito, as músicas novas. <i>Quebranto</i>, é uma música que eu acho que tem muito disso, mas <i>A Fila</i> tem uma representatividade na história da banda, desde sempre”</p>

13. Reconversão do significado cultural	<p>“Eu gosto de muita coisa. E a música tradicional e regional, eu tenho, além de uma coisa afetiva, de berço, eu tenho uma admiração tal e qual, bicho. Eu entendo as diferenças geográficas, as diferenças sociais, do contexto de onde cada artista viveu. Você vê um jovem inglês da década de 70 fazendo som, porque ele estava vivendo aquele momento. A mesma coisa do jovem que fazia o som aqui na zona rural, com sua realidade, suas possibilidades diferentes, sua tecnologia diferente. Mas, música, arte, expressão artística, tudo funcionando na mesma época, tudo funcionando sem precisar se apartar. E eu sempre entendi a música como isso, como uma expressão, como uma maneira de você retratar aquilo, o teu sentimento, de você retratar o conceito de onde tu vive, a realidade do que tu vive, a realidade do que tu entende, e falar da maneira que tu entende”</p>
	<p>“Eu acho que o sangue tem muitas influências em comum com todos esses artistas, inclusive influências deles mesmo, direto, assim, de Chico Science, do Cordel, do Mestre Ambrósio e de tantos outros. Mas, a gente também tem outras influências que eles tiveram, como o próprio Alceu Valença, como Ave Sangria. O Cordel tem uma coisa mais Sertão, Chico Science e a Nação Zumbi tem uma coisa mais Zona da Mata, litoral, a gente é mais Agreste mesmo, a gente é mais banda de pife, a gente é mais xaxado e baião, né? Se for colocar num nicho, assim, já chamaram de pós-mangue, já chamaram de <i>pifebeat</i>. Eu não gosto de ficar preso a rótulos, assim, sabe? De ficar refém da sua própria música, da sua própria arte. Você tem que se dar liberdade. Hoje, a gente produz músicas, que a gente está buscando como referência, os nossos próprios trabalhos anteriores. A</p>

	<p>música do Sangue de Barro. O que é que conectou o Sangue de Barro? Então, a gente tem nossas influências, das mais diversas e aleatórias, mas a gente tem um sentimento com o Sangue de Barro, que quando a gente vai compor para o Sangue, a gente destrava ele ali na hora da composição, sabe?”</p>
14. Avaliação final	<p>“Eu acho que, involuntariamente, a gente pode causar essa coisa cosmopolita, mas o que realmente acontece é que quando a gente começou a criar o conceito do que seria o Sangue de Barro, a gente tinha ideias, tinha influências e coisas que a gente já curtia e tinha como ídolos. Mas, não era exatamente aquilo que a gente queria fazer. A gente tinha uma ideia diferente pra um projeto diferente, pra uma coisa diferente, que não sei, em algum momento poderia ser aquela busca incansável por algo novo, né? E muita gente continua nessa busca, e eu acho que o algo novo se encontra quando você é verdadeiro com a sua arte. Quando a gente coloca a mistura, em algum tempo, pareceu que a gente tava querendo ser realmente o Chico Science de Caruaru, tá ligado? Ou algo assim. Bom, seria uma honra sermos considerados o Chico Science de Caruaru, mas não era isso. A gente queria justamente colocar essa veia, falar dessa simbiose que existe da cultura regional agrestina com o global, de desfolclorizar a cultura popular da nossa região e tornar ela uma coisa realmente universal. Não tô dizendo que a gente tá salvando a cultura popular. A nossa intenção nunca foi resgatar a cultura popular, porque ela tá muito bem, obrigada. Ela tá viva e forte. A gente vai no ateliê do João do Pife, e você bate meia hora de papo com o João do Pife, você vai ver como a cultura agrestina é viva e forte, independente do Sangue de Barro, independente do que a</p>

	<p>gente faz, ou do que a gente já fez, ou do que a gente vem a fazer, essa cultura é viva e forte. Você vê crianças tocando pífano, mas uma dessas crianças veio me dizer que o Sangue de Barro influenciou ela a tocar pífano. Então, a gente, involuntariamente, tá fazendo essa parte sim, sabe? De continuar, de trazer orgulho mesmo, de você dizer: 'Pô, eu sou caruaruense mesmo, o negócio aqui é pife, e é rock também' sabe? A gente não tem esse negócio de subdivisão não, a gente pega tudo e faz aqui o que a gente quiser, sabe? Porque a gente é artista, a gente faz arte, pô. A gente não tem que estar se limitando, se rotulando"</p>
--	--

APÊNDICE B: RELATOS (ENTREVISTA 2 - HENRIQUE ARAGÃO)

Indicador	Citação
1. Infraestrutura de acesso a bens culturais	Com 10 anos, eu descobri que Caruaru tinha lojas de discos especializadas em rock.
	Agora, na minha casa, as coisas já eram mais misturadas. Eu escutava rock, mas meu pai me apresentava muita coisa. Eu cresci ouvindo não só Robert Carlos e a Jovem Guarda, escutando o tropicalismo todinho. Eu já curtia Caetano desde criança. Muito Alceu Valença, muito Gerardo Azevedo, muito Zé Ramalho, muito Belchior, muito Ednardo, muito... Mas, também Beatles. Muito Beatles dentro de casa.
	Fanzines, né? O pessoal de Fortaleza fazia fanzine, o pessoal de Recife fez fanzine, e a gente tinha acesso a essas coisas também, o contato todo era através de carta. E assim, a gente mantinha contato com a galera.
	O primeiro disco que eu tive contato estava aqui em casa. Não sei se o meu pai chegou a comprar, se ele ganhou, enfim. Mas, estava no meio dos discos dele, eu achei o Animals, do Pink Floyd. Creedence eu descobri aqui em casa, nos discos do meu pai.
	Eu lembro que eu era muito pequeno, ele me deu um disco de Pepeu Gomes, já na carreira solo do Pepeu Gomes. E já puxava pra uma parada meio New Wave, com música brasileira, enfim. Eu tinha essa mistura dentro de casa.
	Aqui em casa era um pouco menos, eu lembro do meu pai escutando Azulão, do meu pai escutando Santana, o cantador, do meu pai escutando Luiz Gonzaga, mas isso diluído em muitas outras coisas que ele ouvia.

	<p>Quando eu dormia lá eu acordava de manhã com a minha voz escutando Ivan Bulhões de manhã e tocando Luiz Gonzaga e tal, tudo isso pra mim tem essa coisa muito forte.</p>
	<p>aí eu já tava pirando em tocar guitarra, tava aprendendo, pegava o violão do meu pai, começava a pegar os riffs, ia nos ensaios, olhar a galera tocar pra tentar pegar uma coisa, pedir uma base e tal</p>
	<p>Hoje, pra galera que aprende na internet é muito tempo, mas pra gente que só tinha o disco e a revista 3 anos não era nada</p>
	<p>Lógico, existia Moisés Discos que era o ponto onde todo mundo se encontrava, a galera do metal se encontrava, pra trocar fita, trocar disco, escutar Moisés contar histórias e educar a gente sobre o metal no mundo, mas era metal, a galera do metal.</p>
	<p>As coisas que eu lembro eram muito difíceis. A gente tinha sorte de ter Moisés quando a gente ia lá ele mostrava discos de bandas que a gente não conhecia, explicava tudo sobre aquela banda, se a gente não tinha grana para o disco, pagava ele para ele gravar a fita, então a gente tinha esse canal mais para o rock</p>
	<p>o canal de informação além de Moisés, era Rock Brigade, revista Rock Brigade. Tinha outra revista que eu não consigo lembrar o nome agora, também era Rock alguma coisa.</p>
	<p>A gente curtia muito ir para a sessão de cartas, de bandas novas que a galera tinha lançando demo. Aí, você sabia, de repente, uma banda de Campina Grande que estava lançando uma demo, você tinha lá o contato, você mandava uma carta para o cara e o cara mandava a demo, você entrava em contato direto com a banda, rolava muito isso ainda assim.</p>

	<p>Quando apareceu: o Angra está no Jô Soares, a galera saia ligando um para o outro para assistir. Quem tinha videocassete gravava, para ter no outro dia. Aparecia um com uma fita de videocassete, VHS, com um show do Death, era ouro naquela época. Todo mundo saia copiando e a cópia já era a cópia, da cópia, da cópia, já não estava com qualidade, mas tudo era assim.</p>
	<p>A internet que a gente tinha na época, eu lembro que o primeiro computador que eu tive, eu vendi uma bicicleta para comprar e ele não acessava, ele não tinha modem. Depois o segundo computador que eu consegui acessar, mas assim a internet acessava aquela coisa, a gente nem pensava o computador como uma ferramenta para a internet. Porque a ferramenta para a internet a gente podia usar de madrugada, depois da meia noite quando era um pulso só, discava aquilo dali e só funcionava praticamente com bate-papo, fazia salas de bate-papo, pra falar com os amigos, trocar e-mail e era só texto, porque para mandar uma foto era pesado. Mas, já era um canal massa assim. A gente descobriu sites como o Whiplash e outros sites que o pessoal que fazia assim tentando uma coisa mais nichada, mas aí era ouro. Tinha uns blogs aí começou a virar ouro, começou a virar um fundo de informação legal.</p>
	<p>a MTV do Fúria Metal, do Gastão, eu só fui ver depois, fui conhecer depois. Chegava assim, eu lembro que eu tinha uma fita de VHS que tinha uma porrada de clipe que a galera estava gravando mais da metade da era do Fúria, mas chegou essa fita de VHS que clipe do Sarcófago, clipe do Sepultura, que tinha uma porrada de gente, mas a MTV eu não tinha acesso.</p>

	<p>Eu me pergunto hoje como é que a gente conseguia fazer. Porque as primeiras bandas que eu comecei a frequentar em ensaio como eu falei, esses ensaios na Cohab 3, do Necroticismo, pra mim aquilo dali ficou muito marcado, porque era muito a vontade de fazer música. Não é porque a Cohab 3 é longe não, é porque lá tinha um cara que tinha uma casa mais isolada pra ele fazer barulho, não tinha isolamento acústico nem nada, mas a casa era mais afastada e ele tinha um quarto que ele deixava os meninos com a bateria lá, só que a gente tinha caixa frahm, na época, aquelas caixas amplificadas, não era cubo, então eu saia com guitarra e as caixas, de ônibus daqui pra lá, tá ligado? Você nem imaginaria um cara novo pegar o amplificador de guitarra a guitarra nas costas, subir num ônibus pra pegar até o centro, pra pegar outro ônibus pra Cohab 3 pra ensaiar, a gente não faria isso hoje.</p> <p>você não tinha como gravar, você não tinha um celular, até o gravador de mão era caro. Quem tinha, tinha aquele sonzinho 3 em 1 2 em 1, que era um toca-fita com dois alto-falantezinhos que gravava e o som ficava horrível.</p> <p>Então, a gente aprendia a aprender as músicas. Então tocava e repetia e repetia até a música entrar. No caso do Sangue de Barro, eu lembro da gente fazendo isso. Da gente criar os riffs, escrever as músicas, mas era tocar o riff até aprender. Eu tinha um 3 em 1 em casa que eu botava a fita, ligava a guitarra em linha mesmo, ficava aquele som de besouro, mas eu conseguia gravar os meus riffs, as minhas ideias. Mas, eu tinha os riffs separados. A estrutura da música era decorada. Eu tocava a música até aprender a música mesmo. E, antes disso, na época dos ensaios, a demo era coisa de luxo.</p>
--	---

	<p>Quando começa o sangue de barro, a gente já tinha o computador em casa. Não servia pra gravar, mas eu lembro que assim, já no segundo ano o meu computador já aguentava gravar um solo. Então, eu consegui gravar o riff e depois ficar compondo o solo pra aquela música, ficar experimentando e tal. E, foi nessa época que eu fui descobrindo a produção musical. Porque, eu já tinha acompanhado, antes do Sangue de Barro, eu tinha acompanhado o meu pai em estúdio, fazendo participação em Recife, e me encantei por estúdio.</p>
	<p>Quando eu comecei a brincar com o computador em casa, eu comecei a estudar paralelamente aquilo dali, pra poder criar os solos, pra poder aprender alguma coisa. Então eu peguei a evolução todinha, dos primeiros plugins de guitarra, essas paradas e tal.</p>
	<p>Quando eu descobri o rock foi uma coisa nova. Que eu descobri ali com 10 anos de idade, assistindo um filme na sessão da tarde. Aí aparece o filme mais tosco da história, que é aquele filme do Kiss. Que assim, é uma vergonha alheia do início ao fim, mas você com 8, 10 anos de idade era um filme que parecia um filme de super herói, só que os caras tocavam rock, então aquilo ali ficou. Eu cheguei na escola conversando com meu primo, ele disse tu viu aquilo? caramba que filme doido, aí a gente começou a falar de rock, aí descobri que um cara na escola gostava de rock, o cara era conhecido como Bruno Kiss. Bruno tinha 13, a gente tinha 10 e Bruno foi quem me deu a primeira fita cassete com rock. Ele disse: “ó isso aqui é rock!”. Porque eu conhecia Creedence, conhecia Beatles e tal, aí ele me deu uma fita. Eu pedi uma fita do Kiss, ele me emprestou uma fita que era um lado Kiss, no outro lado tinha Led Zeppelin e Iron Maiden.</p>

2. Dificuldades e limitações	Hoje, pra galera que aprende na internet é muito tempo, mas pra gente que só tinha o disco e a revista 3 anos não era nada
	As coisas que eu lembro eram muito difíceis. A gente tinha sorte de ter Moisés quando a gente ia lá ele mostrava discos de bandas que a gente não conhecia, explicava tudo sobre aquela banda, se a gente não tinha grana para o disco, pagava ele para ele gravar a fita, então a gente tinha esse canal mais para o rock
	o canal de informação além de Moisés, era Rock Brigade, revista Rock Brigade. Tinha outra revista que eu não consigo lembrar o nome agora, também era Rock alguma coisa.
	A gente curtia muito ir para a sessão de cartas, de bandas novas que a galera tinha lançando demo. Aí, você sabia, de repente, uma banda de Campina Grande que estava lançando uma demo, você tinha lá o contato, você mandava uma carta para o cara e o cara mandava a demo, você entrava em contato direto com a banda, rolava muito isso ainda assim.
	Quando apareceu: o Angra está no Jô Soares, a galera saia ligando um para o outro para assistir. Quem tinha videocassete gravava, para ter no outro dia. Aparecia um com uma fita de videocassete, VHS, com um show do Death, era ouro naquela época. Todo mundo saia copiando e a cópia já era a cópia, da cópia, da cópia, já não estava com qualidade, mas tudo era assim.
	A internet que a gente tinha na época, eu lembro que o primeiro computador que eu tive, eu vendi uma bicicleta para comprar e ele não acessava, ele não tinha modem. Depois o segundo computador que eu consegui acessar, mas assim a internet acessava aquela coisa, a gente nem pensava o computador como uma

	<p>ferramenta para a internet. Porque a ferramenta para a internet a gente podia usar de madrugada, depois da meia noite quando era um pulso só, discava aquilo dali e só funcionava praticamente com bate-papo, fazia salas de bate-papo, pra falar com os amigos, trocar e-mail e era só texto, porque para mandar uma foto era pesado. Mas, já era um canal massa assim. A gente descobriu sites como o Whiplash e outros sites que o pessoal que fazia assim tentando uma coisa mais nichada, mas aí era ouro. Tinha uns blogs aí começou a virar ouro, começou a virar um fundo de informação legal.</p>
	<p>a MTV do Fúria Metal, do Gastão, eu só fui ver depois, fui conhecer depois. Chegava assim, eu lembro que eu tinha uma fita de VHS que tinha uma porrada de clipe que a galera estava gravando mais da metade da era do Fúria, mas chegou essa fita de VHS que clipe do Sarcófago, clipe do Sepultura, que tinha uma porrada de gente, mas a MTV eu não tinha acesso.</p>
	<p>Eu me pergunto hoje como é que a gente conseguia fazer. Porque as primeiras bandas que eu comecei a frequentar em ensaio como eu falei, esses ensaios na Cohab 3, do Necroticismo, pra mim aquilo dali ficou muito marcado, porque era muito a vontade de fazer música. Não é porque a Cohab 3 é longe não, é porque lá tinha um cara que tinha uma casa mais isolada pra ele fazer barulho, não tinha isolamento acústico nem nada, mas a casa era mais afastada e ele tinha um quarto que ele deixava os meninos com a bateria lá, só que a gente tinha caixa frahm, na época, aquelas caixas amplificadas, não era cubo, então eu saia com guitarra e as caixas, de ônibus daqui pra lá, tá ligado? Você nem imaginaria um cara novo pegar o amplificador de guitarra a guitarra nas</p>

	<p>costas, subir num ônibus pra pegar até o centro, pra pegar outro ônibus pra Cohab 3 pra ensaiar, a gente não faria isso hoje.</p> <p>você não tinha como gravar, você não tinha um celular, até o gravador de mão era caro. Quem tinha, tinha aquele sonzinho 3 em 1 2 em 1, que era um toca-fita com dois alto-falantezinhos que gravava e o som ficava horrível.</p> <p>Então, a gente aprendia a aprender as músicas. Então tocava e repetia e repetia até a música entrar. No caso do Sangue de Barro, eu lembro da gente fazendo isso. Da gente criar os riffs, escrever as músicas, mas era tocar o riff até aprender. Eu tinha um 3 em 1 em casa que eu botava a fita, ligava a guitarra em linha mesmo, ficava aquele som de besouro, mas eu conseguia gravar os meus riffs, as minhas ideias. Mas, eu tinha os riffs separados. A estrutura da música era decorada. Eu tocava a música até aprender a música mesmo. E, antes disso, na época dos ensaios, a demo era coisa de luxo.</p>
3. Atmosfera cultural e cena local	<p>Cara, eu sempre analisei de uma maneira muito ampla as coisas, nunca fiquei muito focado no meu nicho. Até porque eu cresci em dois ambientes, que na época eram mais diferentes, hoje estão mais misturados. Que era a MPB, que meu pai fazia barzinho. Quando a partir dos meus 9, 10 anos, mais ou menos, ele voltou a fazer. A partir dos 8 anos, ele voltou a fazer barzinho, música ao vivo, aquela coisa de MPB e eu ia montar som com ele e tal. Aí eu descobri que existia um... Como é que chama? Existia uma turma, um pessoal que fazia, muitos cantores e artistas de Caruaru faziam isso. Erisson Porto já fazia. Enfim... Muita tem gente que nem está mais aí hoje. E por outro lado, também foi a época de eu começar a curtir rock. Com os colegas da</p>

	<p>escola, fui descobrindo metal, fui descobrindo...</p>
	<p>Com 13, eu fiquei espantado quando descobri que tinha bandas de metal em Caruaru, com guitarra, que faziam shows e que existia um movimento underground mesmo. Que tinha os eventos com cartaz feito de xerox e...</p>
	<p>Então, eu percebi essas duas atmosferas. Essa galera do underground que quando eu ia pra shows no casarão da Cohab 3, associação comercial daqui, e bandas exclusivamente de thrash, death, punk e etc. E existia esse mundo do MPB, dos barzinhos, né? Então, como um movimento, é o que eu percebia em Caruaru.</p>
	<p>Herbert Lucena, na época, tinha uma escola de música. Era escola de música e estúdio de ensaio. E eu comecei a frequentar lá, fiquei muito amigo na época de Vladimir. Ele era professor de música lá e tocava guitarra no Psych Acid. Então, eu tanto frequentava lá pra conversar com o Vladimir, como pra ver ensaios de Psych, etc.</p>
	<p>Em Caruaru, era uma época mais rica nesse sentido, muito mais do que hoje, porque você tinha Azulão no auge, você tinha Jacinto Silva em Caruaru. Quer dizer, na minha idade eu ainda peguei Luiz Gonzaga vivo, ainda vi Luiz Gonzaga na TV e tal, mas o Forró pra mim era mais uma coisa assim, muito ligada à casa dos meus avós. Não sei porque eu tenho muito nessa memória, assim. Porque as festas de São João a gente fazia lá, fazia fogueira lá. Quando eu dormia lá eu acordava de manhã com a minha voz escutando Ivan Bulhões de manhã e tocando Luiz Gonzaga e tal, tudo isso pra mim tem essa coisa muito forte. E também eu saia muito com meus tios e meus primos que gostavam de ir muito pra sítio. Então eu tinha esses contatos, eram</p>

	esporádicos, mas eram constantes.
	Em Caruaru, pra mim, eu via um São João muito forte. O São João, na minha infância, o pessoal chamava a noite, como é que chamava? Tem um apelido que falava na noite de São João porque na cidade, o ar ficava quase irrespirável. Toda casa tinha uma fogueira e toda casa fazia sua festa de São João e era São João mesmo, era forró, não tinha outro estilo musical. As crianças se fantasiavam em casa, não era só a quadrilha da escola, eu lembro da gente botando um chapéu de palha e se caracterizando pra brincar São João em casa. Então, era muito forte nesse sentido, mas já tinha essa coisa de que passou o São João, a coisa esfriava mais.
	Mas, eu percebi que na opinião geral, e eu não acho que isso fosse só de Caruaru, naquela época, o metal era muito mais mal visto. É uma coisa que foi abrir ali no final da década de 90 com a ascensão de Raimundos com a ascensão do Charles Brown Jr. Essas coisas quando foram pra grande mídia, que se tornaram mainstream, foi que o rock começou a virar uma coisa legal, uma coisa cool.
	Eu ia pros ensaios de The Thorn, na casa de Gil. Ia pros ensaios do Psych, na fábrica de música, ia pros ensaios do Necrotcismo na Cohab 3, ia aprendendo com o pessoal e brincando e tal
	Nesse mesmo tempo, Nato arrendou um bar na saída da cidade, ali perto da Motorac. O famoso Bar do Rock. Mas, ele arrendou o bar e quis fazer um bar de rock, porque era um bar que a galera já tava frequentando e já tava fazendo umas jams.

	<p>A minha sensação no começo do Bar do Rock, é que o Bar do Rock surgiu como uma necessidade porque Caruaru tava morta nesse sentido. Tinha uns bares que tocavam MPB e só. Até os shows de metal que a galera organizava, que quando eu comecei a escutar tinha quase todo mês, tinha um evento de underground, tava bem parado e tava todo mundo naquela ânsia de fazer alguma coisa. Então, quando o Bar do Rock surgiu assim, juntou todas as tribos, juntou a galera do metal, galera do skate, galera do reggae, todo mundo que queria escutar alguma coisa, alguma coisa alternativa como se chamava na época foi pra lá.</p> <p>é aquela parada, a minha lembrança, quando eu me encontrava com os meninos era o ensaio do Tributo à Legião Urbana aqui, shows do Tributo à Legião Urbana que tocava muito nas boates que tem aqui em Caruaru. Tinha a Noturnos, tinha uma boate ali na Avenida Agamenon, tinha shows que fazia pela região e tal, estava muito na efervescência, Renato Russo tinha morrido há pouco tempo, então estava toda aquela comoção, todo mundo queria ouvir Legião Urbana, então eu me encontrava muito com eles, nesses ensaios nos shows dessas bandas e nos ensaios da gente.</p> <p>Caruaru tinha o Bar do Rock. Fora o Bar do Rock, o Mirante era um ponto que a gente descia, mas o Mirante também juntava todas as tribos, mas era meio que depois do Bar do Rock. O Bar do Rock fechava, a galera descia pro Mirante, que o Mirante ia até de manhã. E meu pai tocava e tudo mas ainda assim era mais voltado para a MPB.</p> <p>Lógico, existia Moisés Discos que era o ponto onde todo mundo se encontrava, a galera do metal se encontrava, pra trocar fita, trocar disco, escutar Moisés contar histórias e educar a gente sobre o metal no</p>
--	---

	<p>mundo, mas era metal, a galera do metal.</p> <p>Ali, em frente onde é Rosa Doceira era um grande espaço na rua, não tinha calçada não, a rua emendava até a linha do trem no calçamento e tinha o Carrancão, o Big Burger, eram todos trailers.</p> <p>O Bar de Diamantino era no pé do monte ali, na Rua Preta. Mas, o Bar de Diamantino, a impressão que eu tenho como eu nem bebia e andava por cima tinha 14 anos, não me atraía muito puxar para um local que não tinha ônibus daqui, eu tinha ônibus daqui para o centro. Aí, ir pra lá, era um rolê muito grande. Então, ir para um bar desse, à noite, não fazia muito sentido para mim.</p>
4. Referências globais	<p>Agora, na minha casa, as coisas já eram mais misturadas. Eu escutava rock, mas meu pai me apresentava muita coisa. Eu cresci ouvindo não só Robert Carlos e a Jovem Guarda, escutando o tropicalismo todinho. Eu já curtia Caetano desde criança. Muito Alceu Valença, muito Gerardo Azevedo, muito Zé Ramalho, muito Belchior, muito Ednardo, muito... Mas, também Beatles. Muito Beatles dentro de casa.</p> <p>O primeiro disco que eu tive contato estava aqui em casa. Não sei se o meu pai chegou a comprar, se ele ganhou, enfim. Mas, estava no meio dos discos dele, eu achei o Animals, do Pink Floyd. Creedence eu descobri aqui em casa, nos discos do meu pai.</p> <p>Eu lembro que eu era muito pequeno, ele me deu um disco de Pepeu Gomes, já na carreira solo do Pepeu Gomes. E já puxava pra uma parada meio New Wave, com música brasileira, enfim. Eu tinha essa mistura dentro de casa.</p>

	<p>Como eu falei, eu tinha essas referências de vários estilos musicais, mas eu achava que era um pouco dividido, até Alceu Valença tava dentro da MPB, e existia o metal. Era uma época que eu não tinha muito contato com o rock setentista, que depois virei muito fã, mas na época eu não consumia muito Led, Deep Purple, nem nada assim. Então, pra mim era muito separado. Quando você conhece muito Led, você escuta um Alceu Valença, você começa a perceber que tá todo mundo ali fazendo a mesma brincadeira, mas quando você tá escutando Dorsal Atlântica, você não mistura com Caetano Veloso. Então, eles tão muito longe no espectro.</p> <p>Quando o Chico Science vem, eu lembro que era 95 pra 96, no carnaval – quando eu escutei a primeira vez. E foi um baque. Por que? Porque o cara tava cantando coisas que eu já me identificava do rock nacional, eu gostava muito de Titãs, eu gostava muito de Legião, gostava muito de Paralamas e tal, então tava um cara cantando um rock nacional em português, mas com uma guitarra mais pesada, que não tinha nem no rock nacional, nem o Titãs tava fazendo guitarra pesada e tinha um hip hop, que aquilo também já era novidade e com um regional na cara, que eu só tinha visto em Alceu, assim. Maracatu vindo, sabe, com tudo.</p> <p>Então, pra mim, aquilo dali foi tipo: “caramba pode, pode misturar pode fazer”. E, ao mesmo tempo, eu tava curtindo muito o primeiro disco do Angra, que eu percebi muita coisa brasileira, mas aí veio o segundo, veio o Holy Land e foi também outra pedrada sabe? Que aí, veio um cara cantando um português, um rock nacional pesado, misturando com o regional e veio uma galera do metal misturando com o regional uma galera do metal fazendo o</p>
--	--

	<p>mesmo baião, fazendo a mesma coisa. Então aquilo ali, foi a catarse assim. Caramba, isso é muito foda, sabe.</p>
	<p>Tinha uma música do Angra que eu tentava pegar na época: Nothing To Say. Conhece, né? Então tem esse intervalo aqui. Aí, eu comecei a fazer uma base meio que brincando com Nothing To Say. Então, quando eu começava a tocar o regional, ao invés de eu tocar com essa paletada reta, eu comecei a botar a paletada regional. Aí, o que é que virou? Isso é o riff de A Fila, né? Vem uma influência de Angra em cima de um regional. Então eu comecei a achar uma identidade assim. Dentro de uma zona de conforto teórica que era o metal, mas puxando pra o regional que já tava na gente. Todo mundo que nasce aqui, conhece isso aí.</p>
	<p>quando criança, eu não só cresci ouvindo, mas eu gostava mesmo. Eu lembro que eu tinha uma vitrolinha, tinha sido do meu pai, ele comprou um 3 3 em 1 e ela ficou pra mim. Só pegava o vinil. Tinha duas caixinhas. Essa caixinha que tu vê, era a caixinha dela, de um dos lados dela. E eu lembro que eu tinha um vinil do Legião Urbana, tinha um vinil do Michael Jackson, tinha um vinil de Pepeu Gomes, tinha um vinil de Robertinho do Recife, do guitarrista, isso com 10 anos de idade. Robertinho do Recife, Pepeu Gomes, guitarristas. E gostava de ouvir Creedance, pegando com meu pai, eu gostava muito de ouvir Alceu, os discos de Alceu. E também me marcava muito quando, eu em casa, minha mãe escutava Elis, escutando Falso Brilhante, meu pai escutando Belchior. Então, eu gostava dessas coisas.</p>

	<p>Quando eu descobri o rock foi uma coisa nova. Que eu descobri ali com 10 anos de idade, assistindo um filme na sessão da tarde. Aí aparece o filme mais tosco da história, que é aquele filme do Kiss. Que assim, é uma é uma vergonha alheia do início ao fim, mas você com 8, 10 anos de idade era um filme que parecia um filme de super herói, só que os caras tocavam rock, então aquilo ali ficou. Eu cheguei na escola conversando com meu primo, ele disse tu viu aquilo? caramba que filme doido, aí a gente começou a falar de rock, aí descobri que um cara na escola gostava de rock, o cara era conhecido como Bruno Kiss. Bruno tinha 13, a gente tinha 10 e Bruno foi quem me deu a primeira fita cassete com rock. Ele disse: “ó isso aqui é rock!”. Porque eu conhecia Creedence, conhecia Beatles e tal, aí ele me deu uma fita. Eu pedi uma fita do Kiss, ele me emprestou uma fita que era um lado Kiss, no outro lado tinha Led Zeppelin e Iron Maiden.</p>
5. Referências locais	<p>Em Caruaru, era uma época mais rica nesse sentido, muito mais do que hoje, porque você tinha Azulão no auge, você tinha Jacinto Silva em Caruaru. Quer dizer, na minha idade eu ainda peguei Luiz Gonzaga vivo, ainda vi Luiz Gonzaga na TV e tal, mas o Forró pra mim era mais uma coisa assim, muito ligada à casa dos meus avós. Não sei porque eu tenho muito nessa memória, assim. Porque as festas de São João a gente fazia lá, fazia fogueira lá. Quando eu dormia lá eu acordava de manhã com a minha voz escutando Ivan Bulhões de manhã e tocando Luiz Gonzaga e tal, tudo isso pra mim tem essa coisa muito forte. E também eu saia muito com meus tios e meus primos que gostavam de ir muito pra sítio. Então eu tinha esses contatos, eram esporádicos, mas eram constantes.</p>

	<p>Aqui em casa era um pouco menos, eu lembro do meu pai escutando Azulão, do meu pai escutando Santana, o cantador, do meu pai escutando Luiz Gonzaga, mas isso diluído em muitas outras coisas que ele ouvia.</p>
	<p>Como eu falei, eu tinha essas referências de vários estilos musicais, mas eu achava que era um pouco dividido, até Alceu Valença tava dentro da MPB, e existia o metal. Era uma época que eu não tinha muito contato com o rock setentista, que depois virei muito fã, mas na época eu não consumia muito Led, Deep Purple, nem nada assim. Então, pra mim era muito separado. Quando você conhece muito Led, você escuta um Alceu Valença, você começa a perceber que tá todo mundo ali fazendo a mesma brincadeira, mas quando você tá escutando Dorsal Atlântica, você não mistura com Caetano Veloso. Então, eles tão muito longe no espectro.</p>
	<p>Quando o Chico Science vem, eu lembro que era 95 pra 96, no carnaval – quando eu escutei a primeira vez. E foi um baque. Por que? Porque o cara tava cantando coisas que eu já me identificava do rock nacional, eu gostava muito de Titãs, eu gostava muito de Legião, gostava muito de Paralamas e tal, então tava um cara cantando um rock nacional em português, mas com uma guitarra mais pesada, que não tinha nem no rock nacional, nem o Titãs tava fazendo guitarra pesada e tinha um hip hop, que aquilo também já era novidade e com um regional na cara, que eu só tinha visto em Alceu, assim. Maracatu vindo, sabe, com tudo.</p>
	<p>Então, pra mim, aquilo dali foi tipo: “caramba pode, pode misturar pode fazer”. E, ao mesmo tempo, eu tava curtindo muito o primeiro disco do Angra, que eu percebi</p>

	<p>muita coisa brasileira, mas aí veio o segundo, veio o Holy Land e foi também outra pedrada sabe? Que aí, veio um cara cantando um português, um rock nacional pesado, misturando com o regional e veio uma galera do metal misturando com o regional uma galera do metal fazendo o mesmo baião, fazendo a mesma coisa. Então aquilo ali, foi a catarse assim. Caramba, isso é muito foda, sabe.</p>
	<p>ao mesmo tempo a gente já tava indo mais fundo nessas pesquisas, nessas coisas, e eu tinha descoberto o movimento armorial, a gente descobriu o movimento armorial e aquela coisa, eu tava escutando Heraldo do Monte, ConSertão, com aquela parada. Então, a gente pensou numa parada armorial, não armorial com rock, assim. Era pegar, a primeira ideia era pegar umas músicas de Alceu, deixar elas um pouco mais pesadas e tentando achar uma cara da gente com uma coisa regional daqui. Massa, então como vai ser o nome? Era Concerto Pra Vitalino, Ivan fez um manifesto chamando isso, querendo convocar que os artistas comesçassem a ver essa identidade de Caruaru, a resgatar essa identidade, que realmente precisava ser resgatada. Naquela época, a banda de pífano, a gente só via no meio da feira de Caruaru, não era mais um símbolo, era um símbolo hipócrita na cidade assim, tinha uns bonequinhos lá de banda de pífano, mas fora isso você só via tocar... Até no Pátio de Eventos, eles passavam no meio das pessoas tocando assim e só. Ninguém olhava aquilo como algo rico. Então, ele escreveu um manifesto tentando instigar o pessoal de moda, o pessoal de artes plásticas, pra olhar pra isso daí e pra gente fazer uma parada assim.</p>

	<p>Tinha uma música do Angra que eu tentava pegar na época: Nothing To Say. Conhece, né? Então tem esse intervalo aqui. Aí, eu comecei a fazer uma base meio que brincando com Nothing To Say. Então, quando eu começava a tocar o regional, ao invés de eu tocar com essa paletada reta, eu comecei a botar a paletada regional. Aí, o que é que virou? Isso é o riff de A Fila, né? Vem uma influência de Angra em cima de um regional. Então eu comecei a achar uma identidade assim. Dentro de uma zona de conforto teórica que era o metal, mas puxando pra o regional que já tava na gente. Todo mundo que nasce aqui, conhece isso aí.</p> <p>quando criança, eu não só cresci ouvindo, mas eu gostava mesmo. Eu lembro que eu tinha uma vitrolinha, tinha sido do meu pai, ele comprou um 3 3 em 1 e ela ficou pra mim. Só pegava o vinil. Tinha duas caixinhas. Essa caixinha que tu vê, era a caixinha dela, de um dos lados dela. E eu lembro que eu tinha um vinil do Legião Urbana, tinha um vinil do Michael Jackson, tinha um vinil de Pepeu Gomes, tinha um vinil de Robertinho do Recife, do guitarrista, isso com 10 anos de idade. Robertinho do Recife, Pepeu Gomes, guitarristas. E gostava de ouvir Creedance, pegando com meu pai, eu gostava muito de ouvir Alceu, os discos de Alceu. E também me marcava muito quando, eu em casa, minha mãe escutava Elis, escutando Falso Brilhante, meu pai escutando Belchior. Então, eu gostava dessas coisas.</p> <p>Então, para mim era muito natural quando eu escutava Alceu, a guitarra de Paulo Rafael eu sabia de onde ela estava vindo. Eu com 13, 14 anos quando eu escutava o disco de Robertinho do Recife tocando só rock, mas eu escutava meu pai: “olha, esse aqui é Robertinho do Recife tocando com o</p>
--	--

	<p>Fagner, fazendo aquelas guitarras”. Então, para mim já era natural a guitarra estar inserida na música brasileira de uma maneira forte, não só limpa, não só regional. Eu só não via isso no Forró. No forró eu não via guitarra. Quando veio aparecer guitarra no Forró, foi uma coisa que surgiu com um preconceito, da nossa parte, muito grande. Quando surgiu o Mastruz com Leite, aquelas bandas que eram a guitarra suingada, aquilo, para a gente, estava distorcendo o Forró que não era aquilo. Aí já é outro assunto, já é outra fase.</p>
6. Experiência de mediação	<p>O primeiro disco que eu tive contato estava aqui em casa. Não sei se o meu pai chegou a comprar, se ele ganhou, enfim. Mas, estava no meio dos discos dele, eu achei o Animals, do Pink Floyd. Creedence eu descobri aqui em casa, nos discos do meu pai.</p>
	<p>Eu lembro que eu era muito pequeno, ele me deu um disco de Pepeu Gomes, já na carreira solo do Pepeu Gomes. E já puxava pra uma parada meio New Wave, com música brasileira, enfim. Eu tinha essa mistura dentro de casa.</p>
	<p>Aqui em casa era um pouco menos, eu lembro do meu pai escutando Azulão, do meu pai escutando Santana, o cantador, do meu pai escutando Luiz Gonzaga, mas isso diluído em muitas outras coisas que ele ouvia.</p>
	<p>Quando eu dormia lá eu acordava de manhã com a minha voz escutando Ivan Bulhões de manhã e tocando Luiz Gonzaga e tal, tudo isso pra mim tem essa coisa muito forte.</p>
	<p>Lógico, existia Moisés Discos que era o ponto onde todo mundo se encontrava, a galera do metal se encontrava, pra trocar fita, trocar disco, escutar Moisés contar histórias e educar a gente sobre o metal no mundo, mas era metal, a galera do metal.</p>

	<p>As coisas que eu lembro eram muito difíceis. A gente tinha sorte de ter Moisés quando a gente ia lá ele mostrava discos de bandas que a gente não conhecia, explicava tudo sobre aquela banda, se a gente não tinha grana para o disco, pagava ele para ele gravar a fita, então a gente tinha esse canal mais para o rock</p>
	<p>o canal de informação além de Moisés, era Rock Brigade, revista Rock Brigade. Tinha outra revista que eu não consigo lembrar o nome agora, também era Rock alguma coisa.</p>
	<p>A gente curtia muito ir para a sessão de cartas, de bandas novas que a galera tinha lançando demo. Aí, você sabia, de repente, uma banda de Campina Grande que estava lançando uma demo, você tinha lá o contato, você mandava uma carta para o cara e o cara mandava a demo, você entrava em contato direto com a banda, rolava muito isso ainda assim.</p>
	<p>Quando apareceu: o Angra está no Jô Soares, a galera saia ligando um para o outro para assistir. Quem tinha videocassete gravava, para ter no outro dia. Aparecia um com uma fita de videocassete, VHS, com um show do Death, era ouro naquela época. Todo mundo saia copiando e a cópia já era a cópia, da cópia, da cópia, já não estava com qualidade, mas tudo era assim.</p>
	<p>A internet que a gente tinha na época, eu lembro que o primeiro computador que eu tive, eu vendi uma bicicleta para comprar e ele não acessava, ele não tinha modem. Depois o segundo computador que eu consegui acessar, mas assim a internet acessava aquela coisa, a gente nem pensava o computador como uma ferramenta para a internet. Porque a ferramenta para a internet a gente podia usar de madrugada, depois da meia noite</p>

	<p>quando era um pulso só, discava aquilo dali e só funcionava praticamente com bate-papo, fazia salas de bate-papo, pra falar com os amigos, trocar e-mail e era só texto, porque para mandar uma foto era pesado. Mas, já era um canal massa assim. A gente descobriu sites como o Whiplash e outros sites que o pessoal que fazia assim tentando uma coisa mais nichada, mas aí era ouro. Tinha uns blogs aí começou a virar ouro, começou a virar um fundo de informação legal.</p>
	<p>a MTV do Fúria Metal, do Gastão, eu só fui ver depois, fui conhecer depois. Chegava assim, eu lembro que eu tinha uma fita de VHS que tinha uma porrada de clipe que a galera estava gravando mais da metade da era do Fúria, mas chegou essa fita de VHS que clipe do Sarcófago, clipe do Sepultura, que tinha uma porrada de gente, mas a MTV eu não tinha acesso.</p>
	<p>Quando eu descobri o rock foi uma coisa nova. Que eu descobri ali com 10 anos de idade, assistindo um filme na sessão da tarde. Aí aparece o filme mais tosco da história, que é aquele filme do Kiss. Que assim, é uma é uma vergonha alheia do início ao fim, mas você com 8, 10 anos de idade era um filme que parecia um filme de super herói, só que os caras tocavam rock, então aquilo ali ficou. Eu cheguei na escola conversando com meu primo, ele disse tu viu aquilo? caramba que filme doido, aí a gente começou a falar de rock, aí descobri que um cara na escola gostava de rock, o cara era conhecido como Bruno Kiss. Bruno tinha 13, a gente tinha 10 e Bruno foi quem me deu a primeira fita cassete com rock. Ele disse: “ó isso aqui é rock!”. Porque eu conhecia Creedence, conhecia Beatles e tal, aí ele me deu uma fita. Eu pedi uma fita do Kiss, ele me emprestou uma fita que era um lado Kiss, no outro lado tinha Led Zeppelin e</p>

	Iron Maiden.
7. Rituais de posse	-----
8. Rituais de troca	Herbert Lucena, na época, tinha uma escola de música. Era escola de música e estúdio de ensaio. E eu comecei a frequentar lá, fiquei muito amigo na época de Vladimir. Ele era professor de música lá e tocava guitarra no Psych Acid. Então, eu tanto frequentava lá pra conversar com o Vladimir, como pra ver ensaios de Psych, etc.
	eu tinha nessa idade de 12 pra 13 anos e meu pai tocou no São João do Caruaru. Na época, era num palco ali ao lado do INSS. E, na banda do meu pai tava Vladimir tocando baixo e através de um colega meu, o Bruno, eu já conhecia o Psych Acid de nome. Aí, meu pai falou: “ó, ele toca numa banda de metal”. Aí, me apresentou Vladimir. E eu maloqueirinho, pirraia, roqueiro, aí Vladimir veio com a maior simpatia do mundo, super solícito, aí quando ele falou: “Psych Acid”, eu disse: “Pô eu conheço, já ouviu falar, eu quero a demo”. Aí, ele me explicou onde era a casa dele, pra eu ir pegar essa demo lá na casa dele. Quando eu fui, aí assim, já virou uma amizade de cara. Lá na casa de Vladimir eu conheci Nato, na noite que eu fui pegar a demo. E não sei se eles convidaram ou se eu me convidei pra ir num ensaio
	Nesse momento, com o Ivan, eu já tinha visto Ivan tocar no The Thorn, teu pai já não tava na banda na época, era Gildo. Aí, eu comecei a pedir toques a Ivan, de guitarra. De como é que eu aprendia e tal. Aí, eu lembro de uma coisa que ficou engraçada, e eu conto até hoje: Ivan tava aqui nessa praça da Cohab e eu ia toda noite pra praça,

	<p>criança, né? com 15 anos, ganhei a primeira guitarra, o que que eu fiz? Eu ia pra praça com a guitarra fazer o que? Nada. Mostrar pros amigos e conversar. Eu lembro de Ivan me passando algumas dicas, me passando alguns toques ali. Dai, a gente começou essa amizade aí.</p>
	<p>Eu ia pros ensaios de The Thorn, na casa de Gil. Ia pros ensaios do Psych, na fábrica de música, ia pros ensaios do Necrotcismo na Cohab 3, ia aprendendo com o pessoal e brincando e tal</p>
	<p>As coisas que eu lembro eram muito difíceis. A gente tinha sorte de ter Moisés quando a gente ia lá ele mostrava discos de bandas que a gente não conhecia, explicava tudo sobre aquela banda, se a gente não tinha grana para o disco, pagava ele para ele gravar a fita, então a gente tinha esse canal mais para o rock</p>
	<p>A gente curtia muito ir para a sessão de cartas, de bandas novas que a galera tinha lançando demo. Aí, você sabia, de repente, uma banda de Campina Grande que estava lançando uma demo, você tinha lá o contato, você mandava uma carta para o cara e o cara mandava a demo, você entrava em contato direto com a banda, rolava muito isso ainda assim.</p>
	<p>Quando apareceu: o Angra está no Jô Soares, a galera saia ligando um para o outro para assistir. Quem tinha videocassete gravava, para ter no outro dia. Aparecia um com uma fita de videocassete, VHS, com um show do Death, era ouro naquela época. Todo mundo saia copiando e a cópia já era a cópia, da cópia, da cópia, já não estava com qualidade, mas tudo era assim.</p>

	<p>A internet que a gente tinha na época, eu lembro que o primeiro computador que eu tive, eu vendi uma bicicleta para comprar e ele não acessava, ele não tinha modem. Depois o segundo computador que eu consegui acessar, mas assim a internet acessava aquela coisa, a gente nem pensava o computador como uma ferramenta para a internet. Porque a ferramenta para a internet a gente podia usar de madrugada, depois da meia noite quando era um pulso só, discava aquilo dali e só funcionava praticamente com bate-papo, fazia salas de bate-papo, pra falar com os amigos, trocar e-mail e era só texto, porque para mandar uma foto era pesado. Mas, já era um canal massa assim. A gente descobriu sites como o Whiplash e outros sites que o pessoal que fazia assim tentando uma coisa mais nichada, mas aí era ouro. Tinha uns blogs aí começou a virar ouro, começou a virar um fundo de informação legal.</p> <p>a MTV do Fúria Metal, do Gastão, eu só fui ver depois, fui conhecer depois. Chegava assim, eu lembro que eu tinha uma fita de VHS que tinha uma porrada de clipe que a galera estava gravando mais da metade da era do Fúria, mas chegou essa fita de VHS que clipe do Sarcófago, clipe do Sepultura, que tinha uma porrada de gente, mas a MTV eu não tinha acesso.</p> <p>Quando eu descobri o rock foi uma coisa nova. Que eu descobri ali com 10 anos de idade, assistindo um filme na sessão da tarde. Aí aparece o filme mais tosco da história, que é aquele filme do Kiss. Que assim, é uma é uma vergonha alheia do início ao fim, mas você com 8, 10 anos de idade era um filme que parecia um filme de super herói, só que os caras tocavam rock, então aquilo ali ficou. Eu cheguei na escola conversando com meu primo, ele disse tu</p>
--	--

	<p>viu aquilo? caramba que filme doido, aí a gente começou a falar de rock, aí descobri que um cara na escola gostava de rock, o cara era conhecido como Bruno Kiss. Bruno tinha 13, a gente tinha 10 e Bruno foi quem me deu a primeira fita cassete com rock. Ele disse: “ó isso aqui é rock!”. Porque eu conhecia Creedence, conhecia Beatles e tal, aí ele me deu uma fita. Eu pedi uma fita do Kiss, ele me emprestou uma fita que era um lado Kiss, no outro lado tinha Led Zeppelin e Iron Maiden.</p>
9. Rituais de cuidados pessoais	<p>Aí conhecendo os meninos, eu comecei a frequentar os ensaios do Psych Acid. Uma vez o Psych Acid, pouco tempo depois, ia tocar em Garanhuns. Eu tenho essa camisa desse show até hoje</p>
10. Rituais de desapropriação	<p>O Bar de Diamantino era no pé do monte ali, na Rua Preta. Mas, o Bar de Diamantino, a impressão que eu tenho como eu nem bebia e andava por cima tinha 14 anos, não me atraía muito puxar para um local que não tinha ônibus daqui, eu tinha ônibus daqui para o centro. Aí, ir pra lá, era um rolê muito grande. Então, ir para um bar desse, à noite, não fazia muito sentido para mim.</p>
11. Práticas de codificação e decodificação	<p>Quando o Chico Science vem, eu lembro que era 95 pra 96, no carnaval – quando eu escutei a primeira vez. E foi um baque. Por que? Porque o cara tava cantando coisas que eu já me identificava do rock nacional, eu gostava muito de Titãs, eu gostava muito de Legião, gostava muito de Paralamas e tal, então tava um cara cantando um rock nacional em português, mas com uma guitarra mais pesada, que não tinha nem no rock nacional, nem o Titãs tava fazendo guitarra pesada e tinha um hip hop, que aquilo também já era novidade e com um regional na cara, que eu só tinha visto em Alceu, assim. Maracatu vindo, sabe, com tudo.</p>

	<p>Então, pra mim, aquilo dali foi tipo: “caramba pode, pode misturar pode fazer”. E, ao mesmo tempo, eu tava curtindo muito o primeiro disco do Angra, que eu percebi muita coisa brasileira, mas aí veio o segundo, veio o Holy Land e foi também outra pedrada sabe? Que aí, veio um cara cantando um português, um rock nacional pesado, misturando com o regional e veio uma galera do metal misturando com o regional uma galera do metal fazendo o mesmo baião, fazendo a mesma coisa. Então aquilo ali, foi a catarse assim. Caramba, isso é muito foda, sabe.</p>
	<p>Eu comecei a tocar guitarra pra tocar thrash, comecei a tocar pra tocar Psych Acid, pra tocar essas coisas. Então, pô, é só fazer um riff do metal, e aí no lugar da bateria vir pesada, ela vinha regional. É tanto que é muito característico das primeiras músicas da banda, essa brincadeira. E comecei a viajar...</p>
	<p>Então, para mim era muito natural quando eu escutava Alceu, a guitarra de Paulo Rafael eu sabia de onde ela estava vindo. Eu com 13, 14 anos quando eu escutava o disco de Robertinho do Recife tocando só rock, mas eu escutava meu pai: “olha, esse aqui é Robertinho do Recife tocando com o Fagner, fazendo aquelas guitarras”. Então, para mim já era natural a guitarra estar inserida na música brasileira de uma maneira forte, não só limpa, não só regional. Eu só não via isso no Forró. No forró eu não via guitarra. Quando veio aparecer guitarra no Forró, foi uma coisa que surgiu com um preconceito, da nossa parte, muito grande. Quando surgiu o Mastruz com Leite, aquelas bandas que eram a guitarra suingada, aquilo, para a gente, estava distorcendo o Forró que não era aquilo. Aí já é outro assunto, já é outra fase.</p>

	<p>Eu acho isso maravilhoso a música brasileira é a mais rica do mundo, exatamente por isso. Você tem um cara como Caetano e você tem um cara como Belchior, você tem um cara como Ednardo, você tem uma pessoa como Geraldo Azevedo, você pode colocar todo mundo na MPB, mas a verdade é que eles são únicos. Sem querer desmerecer, você não tem como o Blues, que você vê muita gente fazendo uma coisa parecida. Os caras tem uma identidade. Você não consegue confundir Caetano com Djavan, você não consegue confundir Chico Buarque, com com sei lá, com Ivan Lins. As pessoas têm uma identidade muito forte.</p>
	<p>Mas, eu percebi que artistas nordestinos tinham uma característica diferente, sabe? Era MPB, mas ela tinha um tempero ali. Mesmo quando o cara era conhecido na MPB. A MPB que Caetano faz é algo nordestino, não é MPB, sabe? Quando ele canta samba, você ainda vê um nordestino cantando. Belchior nem se fala. Belchior canta um MPB falando da região. Isso pra mim sempre foi muito forte e natural, mas como eu te falei no começo, eu não imaginava isso contemporâneo, eu não imaginava isso com o rock que eu escutava. Eu tava começando a escutar trash. Aí eu conheci Sepultura, conheci Slayer, aí fui mais pra o extremo, fui pro Death Metal. Eu não conseguia, não fazia ideia que essas coisas podiam se juntar até que eu fui tentar fazer.</p>
12. Processo de hibridização musical	<p>Mas, até então, eu não me achava capaz de fazer. Era uma coisa que eu virava e ouvia, assim: Não era que eu não me achava capaz de fazer, eu não achava que alguém poderia querer fazer além de mim. Porque eu tinha crescido ouvindo essas coisas, né? Eu sabia que Ivan tinha crescido ouvindo também né, Ivan Bulhões, etc. Mas, aí a</p>

	<p>dizer assim: “De ter uma banda, que tinha pessoas pra montar uma banda e tentar misturar a coisa, eu não tinha muito isso na cabeça, que isso podia rolar,</p> <p>Eu comecei a tocar guitarra pra tocar thrash, comecei a tocar pra tocar Psych Acid, pra tocar essas coisas. Então, pô, é só fazer um riff do metal, e aí no lugar da bateria vir pesada, ela vinha regional. É tanto que é muito característico das primeiras músicas da banda, essa brincadeira. E comecei a viajar...</p> <p>Tinha uma música do Angra que eu tentava pegar na época: Nothing To Say. Conhece, né? Então tem esse intervalo aqui. Aí, eu comecei a fazer uma base meio que brincando com Nothing To Say. Então, quando eu começava a tocar o regional, ao invés de eu tocar com essa paletada reta, eu comecei a botar a paletada regional. Aí, o que é que virou? Isso é o riff de A Fila, né? Vem uma influência de Angra em cima de um regional. Então eu comecei a achar uma identidade assim. Dentro de uma zona de conforto teórica que era o metal, mas puxando pra o regional que já tava na gente. Todo mundo que nasce aqui, conhece isso aí.</p> <p>A coisa que mais me atraiu no Sangue de Barro, que era um problema que eu carrego é o seguinte: “eu não tô todo dia pra um estilo musical”. Tem dia que eu acordo pra ouvir Tom Jobim, tem dia que eu acordo pra ouvir Slayer, tem dia que eu acordo pra ouvir Xangai, Elomar e Cantoria, tem dia que eu acordo pra ouvir Eric Clapton. E o Sangue de Barro sempre foi uma banda que me deu liberdade de colocar, de alguma maneira, o que eu tivesse afim de fazer. No Sangue de Barro eu posso colocar acordes limpos e regionais, como eu posso colocar uma paletada alternada e fazer o riff mais pesado</p>
--	--

	<p>possível, que vai ter espaço. Depois que eu experimentei isso, eu não consegui me imaginar fazendo outra coisa, em termos de música. Você pode ver isso nos arranjos que eu faço com as músicas do meu pai. Todas elas eu flerto com alguma outra coisa. Ele me entrega a música com voz e violão e eu boto de guitarra, na outra é um flamenco, eu digo: “vamos pro flamenco”, na outra tem uma música dele que é Samba Bom, a gente disse: “vamos fazer um samba, sem instrumento de samba”, não tem nenhum instrumento de samba ali em samba bom. A gente fez com frigideira com carrom, com instrumentos que não eram característicos, com batida eletrônica, enfim. Eu gosto de brincar com um pouco de tudo, mas quando eu pego uma guitarra, eu fico com esse problema, eu não consigo ficar com uma coisa só.</p>
	<p>Eu toco no Psych Acid, a gente tá num hiato no momento, é uma banda de thrash metal mais tradicional, mas até dentro do Psych Acid é um thrash metal que os riffs que eu faço tem hora que vai pro death metal tem hora que vai pro black metal tem hora que vai pro <i>rock ‘n’ roll</i> dos 70 e 80 sabe? Eu fico passeando em outras coisas. E eu não conseguiria ficar só no Psych Acid. Eu preciso estar num Sangue de Barro, eu preciso estar fazendo música com o meu pai, eu preciso estar tocando de tudo, porque eu cresci no meio dessa salada, eu não consigo separar mais isso.</p>

	<p>eu sei que você pediu uma, mas eu vejo duas músicas do primeiro disco que para mim são muito fortes nesse sentido, nesse aspecto. Elas já são músicas de uma composição um pouco mais madura, tem as primeiras que a gente compôs que estão muito nítidas assim: “Aqui é Trash, aqui é regional, aqui é Trash, aqui é regional”. E essas a gente já começou a achar a identidade da gente. A primeira, eu gosto de 16 minutos para 7 da manhã, que é a música que começa com Ivan Bulhões, que a guitarra faz um baião, mas que o riff é um power metal, o riff do refrão é um power metal e a bateria é rápida e não parece uma colcha de retalhos. É uma música que é bem coesa, acho que ela tem muito isso. Na letra que começa falando: “O sol que escancara na terra do Aveloz”, então carrega toda essa identidade. E tem a outra música que eu acho que é onde a gente mostra o pífano onde a gente fala do barro e onde a gente conseguiu, pra mim é um presente que o Sangue do Barro ganhou de Branco, quando ele trouxe a letra de Se Cria Assim, um poema de Galdino e disse: “cara, tô pensando em fazer uma música com isso aqui”. E aí, a gente conseguiu fazer uma música que tem a guitarra pesada, mas ela está conversando com aquela letra. Então, são duas músicas que eu acho que são muito características com essa identidade nossa.</p>
<p>13. Reconversão do significado cultural</p>	<p>E nesses ensaios, nessas coisas, beleza amizade, passeando com o pessoal, um belo dia chegam Gildo e Ivan aqui aí disseram: “Ó, a gente tá com uma ideia de fazer um som assim”, Aí, Ivan contou a história que ele tava com Alex num numa festa, acho que em Brejo e passou uma banda de pífano</p>

	<p>E ele se tocou, foi o start nele. Ele também tava curtindo muito Chico Science, mas ele disse: “caramba existe um regional daqui que ninguém tá mexendo. Que é pesado também”. Porque a gente também não sentia vontade pra gente misturar com maracatu, não fazia sentido. Não fazia sentido na época, hoje em dia faz, hoje em dia você pode fazer qualquer coisa, mas na época pra mim não fazia muito sentido. Pô, vamos resgatar um regional nosso, isso é do caralho, vamos fazer.</p> <p>ao mesmo tempo a gente já tava indo mais fundo nessas pesquisas, nessas coisas, e eu tinha descoberto o movimento armorial, a gente descobriu o movimento armorial e aquela coisa, eu tava escutando Heraldo do Monte, ConSertão, com aquela parada. Então, a gente pensou numa parada armorial, não armorial com rock, assim. Era pegar, a primeira ideia era pegar umas músicas de Alceu, deixar elas um pouco mais pesadas e tentando achar uma cara da gente com uma coisa regional daqui. Massa, então como vai ser o nome? Era Concerto Pra Vitalino, Ivan fez um um manifesto chamando isso, querendo convocar que os artistas comesçassem a ver essa identidade de Caruaru, a resgatar essa identidade, que realmente precisava ser resgatada. Naquela época, a banda de pífano, a gente só via no meio da feira de Caruaru, não era mais um símbolo, era um símbolo hipócrita na cidade assim, tinha uns bonequinhos lá de banda de pífano, mas fora isso você só via tocar... Até no Pátio de Eventos, eles passavam no meio das pessoas tocando assim e só. Ninguém olhava aquilo como algo rico. Então, ele escreveu um manifesto tentando instigar o pessoal de moda, o pessoal de artes plásticas, pra olhar pra isso daí e pra gente fazer uma parada assim.</p>
--	--

	<p>o mesmo tempo que a gente começou a tocar no bar do rock, a resposta do público, quando a gente tocava Chico Science, quando a gente tocava Planet Ramp, quando a gente tocava Raimundos, sabe? A gente disse: “Pô, o que a gente curte a gente é a galera do metal porque a gente vai fazer uma coisa armorial? Vamos fazer um regional com metal. A gente viu essa resposta, e como é que se diz, já não eram terceiros fazendo, era a gente a gente tava tocando ali Raimundos com toda aquela pegada que ele brincava com as músicas de Zenilton, com forró, e a galera pulando e uma resposta da porra, e a gente disse: “pô, é isso que a gente tem que fazer”. Vamos pegar o nosso som, regional Caruaru, banda de pífano e vamos fazer um som pesado. Aí ali surgiu.</p>
	<p>Então, para mim era muito natural quando eu escutava Alceu, a guitarra de Paulo Rafael eu sabia de onde ela estava vindo. Eu com 13, 14 anos quando eu escutava o disco de Robertinho do Recife tocando só rock, mas eu escutava meu pai: “olha, esse aqui é Robertinho do Recife tocando com o Fagner, fazendo aquelas guitarras”. Então, para mim já era natural a guitarra estar inserida na música brasileira de uma maneira forte, não só limpa, não só regional. Eu só não via isso no Forró. No forró eu não via guitarra. Quando veio aparecer guitarra no Forró, foi uma coisa que surgiu com um preconceito, da nossa parte, muito grande. Quando surgiu o Mastruz com Leite, aquelas bandas que eram a guitarra suingada, aquilo, para a gente, estava distorcendo o Forró que não era aquilo. Aí já é outro assunto, já é outra fase.</p>

	<p>E eu sempre vi isso na música, como eu te falei lá no começo, a música brasileira vai dizer o que? que a música brasileira é uma música tupi? porque a música brasileira é formada por vários povos. Então, quando o pessoal vem dizer que MPB significa Música Popular Brasileira, o que é música popular brasileira? É até meio arriscado dizer isso hoje, porque o que é popular hoje, eu não considero uma coisa muito legal, não. O que é música de massa hoje, popular eu não acho... O que a gente chama de MPB eu acho mais interessante, mas ela é isso... Você pode ser mais explícito, como um Alceu, que tem lá um fado português e entra com uma flauta e uma música regional, ao mesmo tempo entra com rock e entra tudo ao mesmo tempo ali agora e tem aquela coisa que é mais sutil, você vai ver num Gilberto Gil. E tem a coisa experimental como Tom Zé, enfim.</p>
	<p>A música brasileira, pra mim, sempre foi caracterizada por essa inquietação. Não ficar estagnada a algo alí. Então, o que a gente faz quando a gente coloca, pelo menos pra mim, quando eu tinha 16 anos, quando eu tava tocando no Sangue de Barro era, eu peguei o regional, peguei uma banda de pífano, coloquei no rock, tô apresentando isso pra galera que curti rock, pra eles entenderem e respeitarem isso aqui. Então, eles tão curtindo e tão aprendendo. A visão que eu tinha é que o público tava aprendendo a não ter vergonha de gostar de forró, porque o roqueiro tinha vergonha de gostar de forró em Caruaru. Tinha vergonha de dizer. Existia a piada, existia o preconceito mesmo e tal. Então, o cara tá batendo cabeça ao mesmo tempo que naquela banda tem uma hora que vira um coco e todo mundo começa a dançar coco, sabe? isso pra mim era muito marcante, nesse sentido da gente tá</p>

	<p>valorizando, não tá desvalorizando nada. A gente tá mostrando pra essa galera. E ninguém escuta uma coisa só, ninguém ouve uma música só. Se a gente deu certo pra essa pessoa, ela vai escutar Sangue de Barro, depois ele vai escutar Metallica, se ele curtir, depois ele também vai escutar Jackson do Pandeiro e vai colocar todo mundo no mesmo bolo, sabe? Uma coisa não vai anular a outra. Nem a gente tá descaracterizando o rock nem a gente tá descaracterizando o regional, a gente tá comemorando, celebrando as duas coisas.</p>
14. Avaliação final	<p>Cara, então. Eu percebo assim, a gente era da turma do rock. Digo eu, Ivan, os menino, Nato, Gildo. Era um galera nova querendo fazer rock, mas a gente tinha, não só crescido em Caruaru, ouvindo tudo de diferente, como eram as pessoas que gostavam dessas coisas também. Ivan gostava de ouvir música brasileira, como Nato, cresceu ouvindo Luiz Gonzaga, só fui descobrir depois, mas hoje é um fanático por Luiz Gonzaga, coleciona e tal. Então, a gente também tinha essas coisas. Quando surgem os movimentos que a gente conversou que dão pra gente a ideia de que a gente podia misturar, não fazia sentido a gente não fazer, sabe? Se existia a sorte de pessoas que estão querendo fazer música autoral, se encontrar, acho que isso é uma sorte, porque às vezes você quer fazer música autoral, mas o resto quer só tocar cover, quer é só brincar, a gente não só queria tocar a gente tinha a ânsia de criar, isso eu acho que é uma característica de uma geração massa. Você vê, o The Thorn era uma banda autoral, o Psych Acid era uma banda autoral, o Storms eram uma banda autoral, o Necrotismo, todos tinham essa questão: “não eu vou fazer uma banda pra ficar repetindo as coisas que eu gosto, pegando as músicas em casa não”, a gente</p>

	<p>tocava um cover no meio do show. O Psych Acid tocava ali o repertório da demo e no meio entrava um Death, aí a galera pirava porque conhecia a música e tal. Mas, todo mundo tinha essa ânsia e parecia lógico que pra ter uma banda você tem que criar, era uma coisa muito óbvia. Então, se a gente podia criar e a gente podia expressar tudo o que a gente curtia, era perguntar se o macaco quer banana. E ainda mais com essa, a gente vendo que existia um movimento como o Manguebit que estava valorizando toda uma região e que a nossa tinha o mesmo problema, tinha uma cultura muito bonita com uma energia musical muito forte e que estava ficando esquecida, era uma geração passada tocando instrumentos e visto como uma coisa que estava ali, quase exótica naquele canto e que ia morrer.</p>
	<p>Então, apesar de ser uma coisa pouco registrada e pode ter acontecido até em diversas vertentes, eu fico muito feliz de ter participado de um certo pioneirismo nisso em Caruaru. De resgatar essas pessoas, de ir atrás de João do Pífano, quando ninguém via João do Pífano. E via, o pessoal que pegava João do Pífano e levava pra Europa pra fazer uma turnê e ganhava dinheiro às custas dele e trazia pra casa. Espero que isso não dê bronca pra falar.</p>
	<p>Mas assim, a gente via esse tipo de coisa acontecer. Mas, uma valorização mesmo de uma galera nova, enxergar João do Pífano, a gente não via isso. Então, juntou toda essa necessidade, vontade de fazer música, necessidade de fazer música autoral, influências de diversos momentos e um movimento que parecia ser lógico, assim, caramba, vamos criar um movimento aqui, porque como eu te falei Caruaru estava parada não estava acontecendo nada.</p>

	<p>Na época eu não racionalizava muito esse assunto. Eu tava tentando fazer música e minha visão era muito inocente de que a gente queria fazer um movimento e mudar as coisas. Mas, existia e talvez ainda exista um movimento que achava que não devia misturar. Você vai encontrar gente, até hoje dizendo isso. Mas, eu achava engraçado porque já tinha esses discursos naquela época: “caramba, existe um respeito histórico sobre o que aconteceu e existe a evolução disso”. E evolução eu não tô falando que é melhor, mas que ela é uma adaptação, uma mudança que tem a ver com o mundo como ele tá, o mundo como ele é, as influências das pessoas.</p>
--	---

APÊNDICE C: RELATOS (ENTREVISTA 3 - RAYONATO “NATO” VILA NOVA)

Indicador	Citação
1. Infraestrutura de acesso a bens culturais	eu sou um cara que tive o privilégio de ter um pai e uma mãe muito musicais. Aqui em casa sempre se respirou música. E daí, desde a infância, escutando Lindomar Castilho, Nelson Gonçalves, Nelson Nede, Ângela Maria, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Dominginhos, essas coisas.
	E eu, desde criança, tinha umas viagens. Sabe o que era? Eu escutava Renato e Seus Bluecaps, ou The Fevers e tinha aquela pegada meio Creedence, meio <i>rock 'n' roll</i> e tal.
	Veio o Metalmorphose em 88 e 89, o primeiro Metalmorphose Festival, e o segundo Metalmorphose Festival. E aí, eu já estava montando a primeira banda. Eu tinha o Animals com Eduardo e meu irmão Rivaldo, mas foi um projeto que só ficou nos ensaios, não chegou a tocar. E aí, a gente em 86, 87, por aí, a gente tocava uns covers de hardcore e tal. E era uma banda que ficou só aqui no ensaio, aqui em casa.
	Eu tinha um Bar do Rock, na época. Estação Mangue Barro, mas a galera popularizou com o nome de... Bar do Rock. E aí, a gente sempre ficava lá tirando uns covers, eu, Ivan, Henrique, Mago Gildo, e a gente ficava tirando uns covers, tocando Nação, tocando Planet Hemp, tocando O Rappa, tocando uns clássicos também, como Kiss, Steppenwolf e misturava, tocava rock de todas as fases, de 60, 70, 80, 90, e aí a gente começou a fazer um projeto.
	A gente escutava muito pela MTV, muitos clipes, todas as bandas. Nos anos 90 foi muito forte, 2000 a gente veio conhecer bandas através da MTV, era o que mais aparecia material de bandas de fora, para a

	<p>gente conhecer bandas feito Cabroeira, por exemplo, uma banda de Campina Grande, ou João Pessoa, não lembro agora qual. Mas, essa banda da paraíba, a banda Cabruêra, essas coisas também que eles misturavam, coisa regional lá da Paraíba, com as coisas pesadas também. E a MTV foi uma porta muito grande para a gente conhecer outras bandas do sul, sudeste também, e bandas nordestinas também fazendo as misturas e o som</p>
	<p>Como o Sangue pega o finalzinho, a transição dos anos... É, de 98, né? A transição pro início dos anos 2000 já estava bem mais fácil, já existiam os programas digitais, as coisas de gravação. Então, em 2002, a gente gravou o disco com o Tadeu e já foi nesse processo de coisa da digitalização. Era mais fácil de se gravar, mais opção de estúdio, a coisa da internet chegando. Então, nos anos 90, no início dos anos 2000, tudo tava mais fácil. 80 e 90 foi muita batalha e muita relação, mas já na fase que o Sangue de Barro pegou, final dos 90 e início dos anos 2000, foi mais fácil. Bem mais fácil pra gravar, pra a gente fazer ensaio, filmava, já tínhamos câmeras que a gente já poderia filmar pra memorizar as bases, riffs, batidas e a partir daí dar segmento nas composições. E no início dos anos 2000, o estúdio de Tadeu foi a forma da gente ir lá e registrar já digitalizado.</p>
	<p>Ficava eu e meu irmão Rivaldo, nos cabos de vassoura, amarrava um cordão e ficava fazendo como se fosse uma guitarra ou um baixo, sei lá. Eu batendo em lata, panela e coisa do tipo,</p>

2. Dificuldades e limitações

	<p>Como o Sangue pega o finalzinho, a transição dos anos... É, de 98, né? A transição pro início dos anos 2000 já estava bem mais fácil, já existiam os programas digitais, as coisas de gravação. Então, em 2002, a gente gravou o disco com o Tadeu e já foi nesse processo de coisa da digitalização. Era mais fácil de se gravar, mais opção de estúdio, a coisa da internet chegando. Então, nos anos 90, no início dos anos 2000, tudo tava mais fácil. 80 e 90 foi muita batalha e muita relação, mas já na fase que o Sangue de Barro pegou, final dos 90 e início dos anos 2000, foi mais fácil. Bem mais fácil pra gravar, pra a gente fazer ensaio, filmava, já tínhamos câmeras que a gente já poderia filmar pra memorizar as bases, riffs, batidas e a partir daí dar segmento nas composições. E no início dos anos 2000, o estúdio de Tadeu foi a forma da gente ir lá e registrar já digitalizado.</p>
<p>3. Atmosfera cultural e cena local</p>	<p>No início dos anos 80, a febre muito grande do rock nacional e eu ia para o Night Bar, um bar de propriedade de Chiquinho, ver as primeiras bandas que eu tive conhecimento aqui em Caruaru, como a Goma de Mascar, Laranja Mecânica, Uzzo, as Ultraleves, e essas bandas que tocavam rock nacional.</p> <p>Veio o Metalmorphose em 88 e 89, o primeiro Metalmorphose Festival, e o segundo Metalmorphose Festival. E aí, eu já estava montando a primeira banda. Eu tinha o Animals com Eduardo e meu irmão Rivaldo, mas foi um projeto que só ficou nos ensaios, não chegou a tocar. E aí, a gente em 86, 87, por aí, a gente tocava uns covers de hardcore e tal. E era uma banda que ficou só aqui no ensaio, aqui em casa.</p> <p>Aí, em 88, eu entrei numa banda com o nome de Funeral, e tocou na primeira edição, no primeiro Metalmorphose Festival. Bandas de Recife, Campina Grande,</p>

	<p>Caruaru. A Storms tocou também. E a gente tocou na abertura para uma banda com o nome de Witchhammer, de Minas Gerais. Foi minha primeira apresentação, já com essa banda, com o nome Funeral, era o nome da banda. Os caras me convidaram, e aí foi minha primeira apresentação. Aí já é 1989, na verdade, 89, é isso.</p>
	<p>Eu tinha um Bar do Rock, na época. Estação Mangue Barro, mas a galera popularizou com o nome de... Bar do Rock. E aí, a gente sempre ficava lá tirando uns covers, eu, Ivan, Henrique, Mago Gildo, e a gente ficava tirando uns covers, tocando Nação, tocando Planet Hemp, tocando O Rappa, tocando uns clássicos também, como Kiss, Steppenwolf e misturava, tocava rock de todas as fases, de 60, 70, 80, 90, e aí a gente começou a fazer um projeto.</p>
	<p>Teve um dia que o bar estava cheio, lotado, era um dia de domingo, 1998, dia 18 de maio, aniversário de Caruaru, o bar estava entupido de gente, a galera do skate mandando umas acrobacias lá e tal, e cheio o bar, para caramba. E nesse dia, o Ivan foi ao microfone, e o Ivan soltou essa ideia do Sangue de Barro.</p>
	<p>No início, na primeira metade dos 90, e na segunda metade, o Bar do Rock lá em cima, então é meu bar, e a galera se reunia lá pra curtir outras bandas, todo mundo tirava som, todo mundo tocava, eram aquelas jams. Só que entrou os anos 2000, a galera colava muito na estação ferroviária, o pessoal do skate, começou a seguir, acompanhar os shows da gente. Então, onde a gente tocasse em lugar fechado, ou em lugar aberto, palco da prefeitura, palco em festa de rua, sempre tinha aquela galera alternativa também curtindo conosco. Mas, o ponto foi mais no final dos anos 90, no Bar do Rock, e depois espalhou, porque pegou o</p>

	Mirante Bar, a galera tirava som assim também, nas festas de rua, e acabou criando uma cena, uma cena da coisa regional, com a coisa barulhenta, pesada, do rock mundial.
	A gente ensaiava nos anos 90 no Bar do Rock, e no início dos anos 2000, a gente ensaiava muito no estúdio de Marcos Dedinho, ensaiamos muitos anos lá. No estúdio de Herbert Lucena também, ensaiamos bastante com o Sangue de Barro, isso em 2004, 2005, 2006, por aí,
4. Referências globais	eu sou um cara que tive o privilégio de ter um pai e uma mãe muito musicais. Aqui em casa sempre se respirou música. E daí, desde a infância, escutando Lindomar Castilho, Nelson Gonçalves, Nelson Nede, Ângela Maria, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Dominginhos, essas coisas.
	E eu, desde criança, tinha umas viagens. Sabe o que era? Eu escutava Renato e Seus Bluecaps, ou The Fevers e tinha aquela pegada meio Creedence, meio <i>rock 'n' roll</i> e tal.
	Eles tocavam Paralamas, Barão, Titãs, Camisa de Vênus, essas bandas assim.
	Sangue de Barro, um pouquinho mais à frente, já em 1997, 98, época de já estar escutando a fase já mais do mangue, de Nação Zumbi, escutando Devotos, escutando outras coisas. Metal, que eu já venho também na cena dos anos 90, da cena também com uma coisa mais pesada, do Funeral, pra Psych e da Psyche eu voltei a beber na fonte que bebia quando era criança, que meu pai passava. Justamente Luiz Gonzaga, Dominginhos, essas coisas, já escutava o metal do Slayer, Megadeth, Destruction, Kreator, aí escutando, voltando a beber nessa fonte de Jackson do Pandeiro, de Luiz Gonzaga, Trio Nordestino.

	<p>Eu tinha um Bar do Rock, na época. Estação Mangue Barro, mas a galera popularizou com o nome de... Bar do Rock. E aí, a gente sempre ficava lá tirando uns covers, eu, Ivan, Henrique, Mago Gildo, e a gente ficava tirando uns covers, tocando Nação, tocando Planet Hemp, tocando O Rappa, tocando uns clássicos também, como Kiss, Steppenwolf e misturava, tocava rock de todas as fases, de 60, 70, 80, 90, e aí a gente começou a fazer um projeto.</p> <p>A gente achou maravilhoso, lógico. Para o que a gente misturava, justamente de banda de pífano, de falar da coisa do Alto do Moura, de querer beber na fonte, do que a gente, na verdade, escutava desde criança: Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e tal, com o som pesado, universal. A coisa regional, a coisa universal, se fundiram, e deu aí o nome e o estilo que foi sendo elaborado nas letras com o Ivan Márcio. A gente, eu, Henrique, o outro baixista era Mago Gildo, na época, e a gente fazendo os instrumentais, começamos a fazer as primeiras músicas, e aí veio a vibe autoral denominada Sangue de Barro.</p> <p>eu acho que isso vem justamente dessa efervescência que rolou em Recife, do movimento mangue, deu um despertar muito grande. No caso, lá eles misturavam maracatu, ciranda, as coisas mais da zona da mata de Recife, só que com rock também e tal. A gente, nessa mesma influência, que claro que teve a influência, só que a gente fez outra via. A gente foi buscar justamente o mesmo rock, claro, universal, porém com a coisa de Caruaru, especificamente da coisa do barro, da coisa da banda de pífano, a gente quis trabalhar um zabumba fazendo xaxado, maxixe, fazendo baião, arrasta pé, xote, só que na levada de pífano, na levada da bateria, fazendo os caixas, zabumba de corda. E aí, a gente começou.</p>
--	---

	<p>a gente escutava muito Silvério Pessoa, eu tenho uma lembrança, eu escuto até hoje, mas na época eu escutava bastante. Então, essa galera, a banda de pífano dos Bianos, cara, aquilo é muito pesado, aquilo é muito rock. Então, eu ficava escutando os vinis, muito com o Ivan Márcio, na casa dele e tal, e a gente já absorvendo essa ideia pra montar a ideia do Sangue de Barro. Mas, a atmosfera era muito massa, era a coisa do rock, da estiga, da pancadaria, porrada, pesada, só que com a coisa que a gente cresceu, que vem de berço, que tá aqui enraizado. Caruaru, Exu. Então, Pernambuco, com a coisa das bandas de pífano, do Luiz Gonzaga e tal, e aí a gente misturou com o rock de Jimi Hendrix, e deu nessa barulheira toda.</p> <p>o som que talvez eu vejo que apareça mais, sejam as próprias bandas de pífano, que a gente é bem calcado em cima delas, e as bandas pesadas, feito Exodus, Megadeth, Destruction, Kreator, as bandas de metal. No som do Sangue de Barro, eu vejo muito guitarra, que Henrique faz, que é de metal, que é de thrash metal, mas aí vem a coisa de Caruaru, de Azulão, das bandas de pífano, da coisa do Barro. Então, propriamente, no som, eu acho que tá mais nas bandas de metal e nas bandas de pífano que influencia diretamente, né?</p>
5. Referências locais	<p>eu sou um cara que tive o privilégio de ter um pai e uma mãe muito musicais. Aqui em casa sempre se respirou música. E daí, desde a infância, escutando Lindomar Castilho, Nelson Gonçalves, Nelson Nede, Ângela Maria, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Dominginhos, essas coisas.</p> <p>Sangue de Barro, um pouquinho mais à frente, já em 1997, 98, época de já estar escutando a fase já mais do mangue, de Nação Zumbi, escutando Devotos,</p>

	<p>escutando outras coisas. Metal, que eu já venho também na cena dos anos 90, da cena também com uma coisa mais pesada, do Funeral, pra Psych e da Psyche eu voltei a beber na fonte que bebia quando era criança, que meu pai passava. Justamente Luiz Gonzaga, Dominginhos, essas coisas, já escutava o metal do Slayer, Megadeth, Destruction, Kreator, aí escutando, voltando a beber nessa fonte de Jackson do Pandeiro, de Luiz Gonzaga, Trio Nordestino.</p> <p>Eu tinha um Bar do Rock, na época. Estação Mangue Barro, mas a galera popularizou com o nome de... Bar do Rock. E aí, a gente sempre ficava lá tirando uns covers, eu, Ivan, Henrique, Mago Gildo, e a gente ficava tirando uns covers, tocando Nação, tocando Planet Hemp, tocando O Rappa, tocando uns clássicos também, como Kiss, Steppenwolf e misturava, tocava rock de todas as fases, de 60, 70, 80, 90, e aí a gente começou a fazer um projeto.</p> <p>A gente achou maravilhoso, lógico. Para o que a gente misturava, justamente de banda de pífano, de falar da coisa do Alto do Moura, de querer beber na fonte, do que a gente, na verdade, escutava desde criança: Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e tal, com o som pesado, universal. A coisa regional, a coisa universal, se fundiram, e deu aí o nome e o estilo que foi sendo elaborado nas letras com o Ivan Márcio. A gente, eu, Henrique, o outro baixista era Mago Gildo, na época, e a gente fazendo os instrumentais, começamos a fazer as primeiras músicas, e aí veio a vibe autoral denominada Sangue de Barro.</p> <p>eu acho que isso vem justamente dessa efervescência que rolou em Recife, do movimento mangue, deu um despertar muito grande. No caso, lá eles misturavam maracatu, ciranda, as coisas mais da zona</p>
--	--

	<p>da mata de Recife, só que com rock também e tal. A gente, nessa mesma influência, que claro que teve a influência, só que a gente fez outra via. A gente foi buscar justamente o mesmo rock, claro, universal, porém com a coisa de Caruaru, especificamente da coisa do barro, da coisa da banda de pífano, a gente quis trabalhar um zabumba fazendo xaxado, maxixe, fazendo baião, arrasta pé, xote, só que na levada de pífano, na levada da bateria, fazendo os caixas, zabumba de corda. E aí, a gente começou.</p> <p>a gente escutava muito Silvério Pessoa, eu tenho uma lembrança, eu escuto até hoje, mas na época eu escutava bastante. Então, essa galera, a banda de pífano dos Bianos, cara, aquilo é muito pesado, aquilo é muito rock. Então, eu ficava escutando os vinis, muito com o Ivan Márcio, na casa dele e tal, e a gente já absorvendo essa ideia pra montar a ideia do Sangue de Barro. Mas, a atmosfera era muito massa, era a coisa do rock, da estiga, da pancadaria, porrada, pesada, só que com a coisa que a gente cresceu, que vem de berço, que tá aqui enraizado. Caruaru, Exu. Então, Pernambuco, com a coisa das bandas de pífano, do Luiz Gonzaga e tal, e aí a gente misturou com o rock de Jimi Hendrix, e deu nessa barulheira toda.</p> <p>desses ícones do forró, aí eu já volto um pouquinho pros 80, porque no São João de Rua 3 de Maio, eu vi Trio Nordestino. Eu vi Luiz Gonzaga e Trio Nordestino, onde hoje é o Banco do Brasil, em 1977, eu tinha quatro anos de idade, olha como eu voltei agora pra poder continuar. Então, eu vi Luiz Gonzaga e Trio Nordestino. Meu pai tinha uma hospedaria, chamava hospedaria Rio Branco, de frente a onde hoje é o Banco do Brasil, e ali eram as ruínas do antigo cinema Caruaru. Então, teve um caminhão e tocou Trio Nordestino e Luiz Gonzaga, e meu pai</p>
--	--

	<p>pegou um dos quartos da hospedaria e fez como se fosse um camarote, a gente assistiu, eu tinha quatro anos, e eu me lembro como se fosse hoje. Então, a gente já bebeu disso desde pequenininho. Aí, na Rua 3 de Maio, o São João de rua, a gente via Azulão, a gente via Jacinto Silva, Caravana de Ivan Bulhões, tinha Bode Preto, tinha José Orlando, Avenor do Acordeon, Azulão fez parte do Camarão e tantos outros. Então, a gente viu esse pessoal. Justamente, a questão da cultura daqui de Caruaru, do forró raiz, de pé de serra, a gente viu esses grandes mestres se apresentarem. Então, ficou fácil pra gente, quando tava um pouquinho mais velho, que tava também no embalo do som pesado, pra gente absorver a música de Jacinto Silva, a música dos Bianos, a banda de pífano de Caruaru, deu muito certo.</p> <p>A gente escutava muito pela MTV, muitos clipes, todas as bandas. Nos anos 90 foi muito forte, 2000 a gente veio conhecer bandas através da MTV, era o que mais aparecia material de bandas de fora, para a gente conhecer bandas feito Cabroeira, por exemplo, uma banda de Campina Grande, ou João Pessoa, não lembro agora qual. Mas, essa banda da paraíba, a banda Cabruêra, essas coisas também que eles misturavam, coisa regional lá da Paraíba, com as coisas pesadas também. E a MTV foi uma porta muito grande para a gente conhecer outras bandas do sul, sudeste também, e bandas nordestinas também fazendo as misturas e o som</p> <p>Dos anos 2000, o próprio Cabruêra é uma banda que a gente escutava muito. Silvério Pessoa, que tocou no Cascabulho. Outra banda fantástica que ainda estão em ativa, é o Devotos, uma banda que toca hardcore, bem das antigas, mas mistura coisas também pernambucanas, a gente vê umas</p>
--	--

	<p>pitadas. Então, eram essas bandas que a gente escutava muito no início dos anos 2000, além do <i>rock 'n' roll</i> tradicional, além do metal, que a gente sempre escutou, e o puro suco que estava em Dominginhos, Gonzaga, e continuamos escutando até hoje.</p>
	<p>Tem uma banda que pra mim, eu falei algumas coisas do Mangubeat, mas teve uma banda que me impressionou muito, foi a banda que mais se destacou assim, foi o Mestre Ambrósio. Essa banda foi um impacto muito grande, porque eles fazem justamente a coisa dos Forró de Rabeca, então além do Nação essa banda me impressionou muito.</p>
	<p>Acho que em 98, no Festival de Inverno de Garanhuns, foi a primeira vez que eu vi o Mestre Ambrósio. Impressionante, cara. Ao vivo é que era muito legal. E eu já conhecia o Éder Rocha, o Zabumbeiro, que é o Rasta, que ele vinha de uma banda de <i>rock 'n' roll</i> dos anos 90, chamada Arame Farpado. Tem uma banda de Recife, chamada Cruor, que já é da galera do underground, que já é da galera dos anos 90, dos anos 80, essa banda é de 86, 87, se não me engano. O Cruor é uma banda de thrash, e eles botavam pitadas de coisa nordestina. O Cruor é uma banda que me impressionou muito, em botar, assim, uma coisa pesada, uma grande influência é o Cruor. E o Mestre Ambrósio, que é aquela coisa mais de Rabeca e tal, também tem umas coisas pesadas, umas distorções e tal, essas bandas são as bandas que mais marcaram nessa transição 90 pra 2000. Em resumo, eu vou citar quatro: Cascabulho, Mestre Ambrósio, Cruor e Cabruêra, da Paraíba.</p>
	<p>o som que talvez eu vejo que apareça mais, sejam as próprias bandas de pífano, que a gente é bem calcado em cima delas, e as</p>

	<p>bandas pesadas, feito Exodus, Megadeth, Destruction, Kreator, as bandas de metal. No som do Sangue de Barro, eu vejo muito guitarra, que Henrique faz, que é de metal, que é de thrash metal, mas aí vem a coisa de Caruaru, de Azulão, das bandas de pífano, da coisa do Barro. Então, propriamente, no som, eu acho que tá mais nas bandas de metal e nas bandas de pífano que influencia diretamente, né?</p>
6. Experiência de mediação	<p>eu sou um cara que tive o privilégio de ter um pai e uma mãe muito musicais. Aqui em casa sempre se respirou música. E daí, desde a infância, escutando Lindomar Castilho, Nelson Gonçalves, Nelson Nede, Ângela Maria, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Dominginhos, essas coisas.</p>
	<p>E eu, desde criança, tinha umas viagens. Sabe o que era? Eu escutava Renato e Seus Bluecaps, ou The Fevers e tinha aquela pegada meio Creedence, meio <i>rock 'n' roll</i> e tal.</p>
	<p>Inclusive, eu tenho essa revista também. Uma revista falando da Nação Zumbi, e na música, Ivan percebeu isso na revista, tem um erro de digitação. Eu nem tinha percebido isso. Na hora que eu li, acho que eu li pulando, vi como Sangue de Bairro. Mas, tem um erro de digitação, e quando ele cita a música do Nação Zumbi, chama como Sangue de Barro. Ivan deu o: “tá!”. E aí, ele, nesse dia, 18 de maio de 1998, Ivan anunciou, dentro do Bar do Rock, para a galera, que a partir de hoje, o nome da banda seria Sangue de Barro.</p>
	<p>A gente escutava muito pela MTV, muitos clipes, todas as bandas. Nos anos 90 foi muito forte, 2000 a gente veio conhecer bandas através da MTV, era o que mais aparecia material de bandas de fora, para a gente conhecer bandas feito Cabroeira, por exemplo, uma banda de Campina Grande,</p>

	ou João Pessoa, não lembro agora qual. Mas, essa banda da paraíba, a banda Cabruêra, essas coisas também que eles misturavam, coisa regional lá da Paraíba, com as coisas pesadas também. E a MTV foi uma porta muito grande para a gente conhecer outras bandas do sul, sudeste também, e bandas nordestinas também fazendo as misturas e o som
7. Rituais de posse	-----
8. Rituais de troca	Sim, sim. A gente sempre teve muito material, porque a gente sempre ia escutar som na casa do outro, apresentar bandas novas, bandas velhas, bandas que a gente não conhecia ainda, às vezes até velha, e ele, pô, não saquei isso. A gente sempre teve essa abertura de conviver muito dentro da casa um do outro. E aí, cada um apresentando essas coisas, as bandas novas, as bandas velhas, e as influências,
9. Rituais de cuidados pessoais	-----
10. Rituais de desapropriação	-----
11. Práticas de codificação e decodificação	A gente achou maravilhoso, lógico. Para o que a gente misturava, justamente de banda de pífano, de falar da coisa do Alto do Moura, de querer beber na fonte, do que a gente, na verdade, escutava desde criança: Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e tal, com o som pesado, universal. A coisa regional, a coisa universal, se fundiram, e deu aí o nome e o estilo que foi sendo elaborado nas letras com o Ivan Márcio. A

	<p>gente, eu, Henrique, o outro baixista era Mago Gildo, na época, e a gente fazendo os instrumentais, começamos a fazer as primeiras músicas, e aí veio a vibe autoral denominada Sangue de Barro.</p> <p>eu acho que isso vem justamente dessa efervescência que rolou em Recife, do movimento mangue, deu um despertar muito grande. No caso, lá eles misturavam maracatu, ciranda, as coisas mais da zona da mata de Recife, só que com rock também e tal. A gente, nessa mesma influência, que claro que teve a influência, só que a gente fez outra via. A gente foi buscar justamente o mesmo rock, claro, universal, porém com a coisa de Caruaru, especificamente da coisa do barro, da coisa da banda de pífano, a gente quis trabalhar um zabumba fazendo xaxado, maxixe, fazendo baião, arrasta pé, xote, só que na levada de pífano, na levada da bateria, fazendo os caixas, zabumba de corda. E aí, a gente começou.</p> <p>a gente escutava muito Silvério Pessoa, eu tenho uma lembrança, eu escuto até hoje, mas na época eu escutava bastante. Então, essa galera, a banda de pífano dos Bianos, cara, aquilo é muito pesado, aquilo é muito rock. Então, eu ficava escutando os vinis, muito com o Ivan Márcio, na casa dele e tal, e a gente já absorvendo essa ideia pra montar a ideia do Sangue de Barro. Mas, a atmosfera era muito massa, era a coisa do rock, da estiga, da pancadaria, porrada, pesada, só que com a coisa que a gente cresceu, que vem de berço, que tá aqui enraizado. Caruaru, Exu. Então, Pernambuco, com a coisa das bandas de pífano, do Luiz Gonzaga e tal, e aí a gente misturou com o rock de Jimi Hendrix, e deu nessa barulheira toda.</p>
--	---

	<p>Rapaz, foi um experimento que a gente fez, bem natural, eu não sei como se encaixou, foi bem muito espontâneo da parte da gente. A gente tinha as influências dos dois lados, começamos a criar as batidas, os ritmos, as coisas das violas, ao mesmo tempo as levadas de pífano, as levadas pesadas, e a guitarra de Henrique, por exemplo. Então, acabou encaixando, mas foi muito natural, não foi uma coisa que a gente ficou estudando muito, antes de arriscar. Sentamos e um na bateria, um com a guitarra, um com o baixo, começou a sair os riffs, as batidas, as levadas de pífano, a coisa do som pesado, os riffs de guitarra pesada de Henrique, e aí com as letras de Ivan Márcio, acabou criando, a gente acabou criando uma linha de som, mas justamente do que a gente já vinha bebendo da música universal com a música regional. Foi natural demais.</p>
	<p>a música A Fila é muito forte. A letra dela é muito forte. A música dela é muito forte também. Realmente é uma música que se destaca muito e pra mim fica até difícil comparar. Só que a outra é um poema do mestre Galdino, Se Cria Assim. E aí, a música é da gente. Na época, Elton Branco disse: “vocês poderiam musicar isso aqui”. E a gente: “porra, pegar um poema de um mestre feito Galdino e a gente criar a música”. Acabou saindo bem. Foi rápido também pra criar. Inclusive o pífano dela, foi eu que criei a melodia. Só a divisão que é um pouquinho diferente hoje, mas foi eu que criei o pífano. Eu acho que pelo fato da gente juntar as ideias, amizades e influência minha de Ivan e de Henrique, mas do outro lado, uma poesia de um mestre feito Galdino, pra gente foi uma honra ter feito essa versão. Ter criado a música pra um poema. E eu acho que é a música que dá um impacto muito grande no show da gente.</p>

	<p>Porque, a gente, Sangue de Barro se fundindo com um gênio como é o mestre Galdino. Eu acho um impacto muito grande. Foda.</p>
12. Processo de hibridização musical	<p>A gente achou maravilhoso, lógico. Para o que a gente misturava, justamente de banda de pífano, de falar da coisa do Alto do Moura, de querer beber na fonte, do que a gente, na verdade, escutava desde criança: Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e tal, com o som pesado, universal. A coisa regional, a coisa universal, se fundiram, e deu aí o nome e o estilo que foi sendo elaborado nas letras com o Ivan Márcio. A gente, eu, Henrique, o outro baixista era Mago Gildo, na época, e a gente fazendo os instrumentais, começamos a fazer as primeiras músicas, e aí veio a vibe autoral denominada Sangue de Barro.</p>
	<p>eu acho que isso vem justamente dessa efervescência que rolou em Recife, do movimento mangue, deu um despertar muito grande. No caso, lá eles misturavam maracatu, ciranda, as coisas mais da zona da mata de Recife, só que com rock também e tal. A gente, nessa mesma influência, que claro que teve a influência, só que a gente fez outra via. A gente foi buscar justamente o mesmo rock, claro, universal, porém com a coisa de Caruaru, especificamente da coisa do barro, da coisa da banda de pífano, a gente quis trabalhar um zabumba fazendo xaxado, maxixe, fazendo baião, arrasta pé, xote, só que na levada de pífano, na levada da bateria, fazendo os caixas, zabumba de corda. E aí, a gente começou.</p>
	<p>a gente escutava muito Silvério Pessoa, eu tenho uma lembrança, eu escuto até hoje, mas na época eu escutava bastante. Então, essa galera, a banda de pífano dos Bianos, cara, aquilo é muito pesado, aquilo é muito rock. Então, eu ficava escutando os vinis,</p>

	<p> muito com o Ivan Márcio, na casa dele e tal, e a gente já absorvendo essa ideia pra montar a ideia do Sangue de Barro. Mas, a atmosfera era muito massa, era a coisa do rock, da estiga, da pancadaria, porrada, pesada, só que com a coisa que a gente cresceu, que vem de berço, que tá aqui enraizado. Caruaru, Exu. Então, Pernambuco, com a coisa das bandas de pífano, do Luiz Gonzaga e tal, e aí a gente misturou com o rock de Jimi Hendrix, e deu nessa barulheira toda. </p> <p> Rapaz, foi um experimento que a gente fez, bem natural, eu não sei como se encaixou, foi bem muito espontâneo da parte da gente. A gente tinha as influências dos dois lados, começamos a criar as batidas, os ritmos, as coisas das violas, ao mesmo tempo as levadas de pífano, as levadas pesadas, e a guitarra de Henrique, por exemplo. Então, acabou encaixando, mas foi muito natural, não foi uma coisa que a gente ficou estudando muito, antes de arriscar. Sentamos e um na bateria, um com a guitarra, um com o baixo, começou a sair os riffs, as batidas, as levadas de pífano, a coisa do som pesado, os riffs de guitarra pesada de Henrique, e aí com as letras de Ivan Márcio, acabou criando, a gente acabou criando uma linha de som, mas justamente do que a gente já vinha bebendo da música universal com a música regional. Foi natural demais. </p> <p> o som que talvez eu vejo que apareça mais, sejam as próprias bandas de pífano, que a gente é bem calcado em cima delas, e as bandas pesadas, feito Exodus, Megadeth, Destruction, Kreator, as bandas de metal. No som do Sangue de Barro, eu vejo muito guitarra, que Henrique faz, que é de metal, que é de thrash metal, mas aí vem a coisa de Caruaru, de Azulão, das bandas de pífano, da coisa do Barro. Então, </p>
--	--

	<p>propriamente, no som, eu acho que tá mais nas bandas de metal e nas bandas de pífano que influencia diretamente, né?</p> <p>A gente mistura outras coisas, bota música eletrônica, bota coisa psicodélica, a gente é uma música bem aberta, o estilo da gente é bem aberto. Mas, esses dois estilos, mais propriamente, são mais enraizados, a coisa do som pesado e a coisa da banda de Pífano. Então, a gente sentiu que era por ali</p> <p>a música A Fila é muito forte. A letra dela é muito forte. A música dela é muito forte também. Realmente é uma música que se destaca muito e pra mim fica até difícil comparar. Só que a outra é um poema do mestre Galdino, Se Cria Assim. E aí, a música é da gente. Na época, Elton Branco disse: “vocês poderiam musicar isso aqui”. E a gente: “porra, pegar um poema de um mestre feito Galdino e a gente criar a música”. Acabou saindo bem. Foi rápido também pra criar. Inclusive o pífano dela, foi eu que criei a melodia. Só a divisão que é um pouquinho diferente hoje, mas foi eu que criei o pífano. Eu acho que pelo fato da gente juntar as ideias, amizades e influência minha de Ivan e de Henrique, mas do outro lado, uma poesia de um mestre feito Galdino, pra gente foi uma honra ter feito essa versão. Ter criado a música pra um poema. E eu acho que é a música que dá um impacto muito grande no show da gente. Porque, a gente, Sangue de Barro se fundindo com um gênio como é o mestre Galdino. Eu acho um impacto muito grande. Foda.</p>
13. Reconversão do significado cultural	<p>a gente escutava muito Silvério Pessoa, eu tenho uma lembrança, eu escuto até hoje, mas na época eu escutava bastante. Então, essa galera, a banda de pífano dos Bianos, cara, aquilo é muito pesado, aquilo é muito rock. Então, eu ficava escutando os vinis,</p>

	<p>muito com o Ivan Márcio, na casa dele e tal, e a gente já absorvendo essa ideia pra montar a ideia do Sangue de Barro. Mas, a atmosfera era muito massa, era a coisa do rock, da estiga, da pancadaria, porrada, pesada, só que com a coisa que a gente cresceu, que vem de berço, que tá aqui enraizado. Caruaru, Exu. Então, Pernambuco, com a coisa das bandas de pífano, do Luiz Gonzaga e tal, e aí a gente misturou com o rock de Jimi Hendrix, e deu nessa barulheira toda.</p>
	<p>A galera gostou, velho. Porque a gente no início dos anos 2000 já, 2001, 2002, a gente participou muito de festivais aqui na Rua, no Pátio de Eventos, aqui na Avenida Rui Barbosa, festa da Prefeitura, festa de Natal, festa do aniversário de Caruaru, a gente estava entrando, fazendo esse tipo de mistura, esse tipo de mistura sendo feito e os convites surgindo para tocar em festivais massa, em eventos massa, com palco grande. Aí veio o Pernambuco em Concerto, em Recife também, em 2002. Esse tipo de festival abriu as portas para a gente mostrar o trabalho e a receptividade do pessoal foi muito boa, porque a galera começou a gostar, eu via o pessoal, desde dançar um xaxado, um baião, a bater cabeça nas partes pesadas. Então, a gente via a receptividade do público, escutando pela primeira vez aquele tipo de mistura e a galera correspondendo positivamente. O que a gente achou muito massa. Poxa, a gente dava entrevista em rádio, fazia matéria em TV, e aí o pessoal sempre achando curioso, porque a gente está misturando a coisa do forró, da tradição das bandas de pífano, com esse som pesado, com a música universal. Assim, a crítica foi positiva, o pessoal da mídia foi positivo demais conosco, aí o público, a gente via a forma do pessoal bater cabeça, dançar um</p>

	<p>xaxado e tal. Então, naturalmente, a gente misturou os estilos e o público, mídia, todo mundo teve uma aceitação imediata, foi muito positivo pra gente, foi positivo pra caramba.</p>
14. Avaliação final	<p>A gente, por ter bebido tanto na fonte dos grandes mestres da música caruaruense, da música pernambucana, nordestina, e por gostar da música pesada, além da amizade do Henrique e do Ivan, como eu citei anteriormente, a gente sentiu que tudo aquilo que a gente escutou quando criança, Ivan Márcio também não foi diferente. Ele me conta que com o pai dele, as caravanas de Ivan Bulhões, de azulão, e as coisas, esse pessoal, Abdias, Marinês, viviam dentro da casa de Ivan Márcio. Então, Ivan Márcio também bebeu de uma outra forma, eu com meu pai e minha mãe, escutando Vinícius. Eles com essas presenças e produções do próprio pai dele. Henrique, filho de Tião Cavalcante, que é um ícone que vem dos anos 70, fazendo psicodelia, música nordestina e com MPB, uma coisa maravilhosa. Então, Henrique com a bagagem dele, Ivan com a bagagem do pai dele e da mãe, e eu com meus pais aqui. Então, além da amizade, a gente sentiu que o caminho era esse, a gente resgatar aqueles grandes mestres da coisa nordestina autêntica, caruaruense, mais precisamente, do Barro, como Ivan deixa tão esplêndido nas letras, nas coisas. Ele é um cara que lê muito, ele é um cara que escreve muito bem, eu admiro pra caramba o trabalho do Ivan Márcio. E aí, ele pesquisando, estudando, escrevendo essas coisas, falado do cotidiano do povo daqui mesmo, da coisa do homem nordestino, mais propriamente caruaruense, da coisa do Barro, da coisa do Alto do Moura. Então, isso com a música, fez uma fusão muito massa e tem sido muito positivo com uma</p>

	<p>identidade tão forte. Mas vem de amizade, vem da influência que o Ivan Márcio teve na casa dele, e Henrique com o Tião em casa, e eu com meus pais aqui. Então, três amigos se juntaram, se encontraram, todo mundo bebendo na fonte da raiz, e também gostando da música, do rock e da música pesada. Então, acabou sendo tão fácil criar uma identidade pro Sangue de Barro.</p>
	<p>Rapaz, eu particularmente vou falar por mim. Eu vejo que a gente criou uma identidade muito forte, misturando, são vários gêneros na verdade. Mas, eu vou sintetizar como geral o rock e a música regional das bandas de pífano. Eu particularmente vejo que essa fórmula funcionou e tem funcionado muito bem, cara. Eu vejo que o público também gosta, claro. Mas antes de tudo a gente faz pra agradar nós mesmos. E consequentemente agradar o público. Melhor ainda, claro. Mas, a gente quando acaba uma música que vai gravar, que escuta, porra, o som tá foda, o som tá do caralho, a pegada aqui, essa levada de zabumba que o Carlinhos faz, aquela coisa do baião, do maxixe, aquela coisa do caixa da banda de epífano, os riffs pesados que o Ivan, que o Henrique fazem. Então, eu sinto que funcionou muito bem essa identidade do Sangue de Barro. E, apesar de outras bandas fazerem também, misturarem também rock com música nordestina, mas nenhuma se parece, não se parece. Da forma que a gente faz, criou uma linguagem muito forte, desse jeito, dessa forma, com essa pegada, só o Sangue de Barro faz esse som.</p>