



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFH  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
CURSO DE HISTÓRIA

SUELLEN CRISTINA SOARES BENTO

**MÚSICA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL:** uma abordagem histórica do  
álbum *Holy Land*, Angra (1996)

Florianópolis

2020

SUELLEN CRISTINA SOARES BENTO

**MÚSICA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL:** uma abordagem histórica do  
álbum *Holy Land*, Angra (1996)

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à  
banca de avaliação da Universidade Federal de  
Santa Catarina, para obtenção do Grau de  
Bacharela e Licenciada em História.

Orientadora: Joana Vieira Borges

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bento, Suelle Cristina Soares  
MÚSICA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL : Uma abordagem  
histórica do álbum Holy Land, Angra (1996) / Suelle  
Cristina Soares Bento ; orientador, Joana Vieira Borges,  
2020.  
87 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,  
Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. História e Rock. 3. Identidade Nacional.  
4. Memória. 5. Mito Nacional. I. Borges, Joana Vieira. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em  
História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
ATA DE DEFESA DE TCC**

Aos sete dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte, às quinze horas, por videoconferência (webconf1.setic.ufsc.br), reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros: Profa. Joana Vieira Borges (Orientadora e Presidente); Prof. Márcio Voigt (Titular); Prof. Sandor Bringmann (Suplente), designados pela Portaria TCC nº47 /HST/CFH/2020, a fim de arguirm sobre o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Suellen Cristina Soares Bento**, intitulado: **“Música, memória e identidade: uma leitura histórica do álbum *Holy Land, Angra (1996)*”**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas: Profa. Joana Vieira Borges, nota 9,0, do Prof. Márcio Voigt, nota 9,0 e do Prof. Sandor Bringmann, nota \_\_\_\_\_, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 9,0. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 14 agosto de 2020. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 07 de agosto de 2020.

Prof.a Joana Vieira Borges  
(Orientadora)



Documento assinado digitalmente  
Joana Vieira Borges  
Data: 07/08/2020 16:39:37-0300  
CPF: 036.209.929-40

Prof. Márcio Voigt  
(Titular)



Documento assinado digitalmente  
Marcio Roberto Voigt  
Data: 07/08/2020 16:52:32-0300  
CPF: 579.645.999-68

Prof. Sandor F. Bringmann  
(Suplente)



Documento assinado digitalmente  
Suellen Cristina Soares  
Data: 11/08/2020 12:59:23-0300  
CPF: 097.463.859-50

Suellen Cristina Soares Bento (Candidata):.....



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) **Suellen Cristina Soares Bento**, matrícula n.º **12101867**, entregou a versão final de seu TCC cujo título é **MÚSICA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL: uma abordagem história do álbum *Holy Land*, Angra (1996)**, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 14 de Agosto de 2020.



Documento assinado digitalmente  
Joana Vieira Borges  
Data: 24/08/2020 17:11:45-0300  
CPF: 036.209.929-40

---

Orientador(a)

Dedico este trabalho ao André, que nos deixou tão inesperadamente. À ele, a saudade, a honra e o orgulho à arte que nos deixou.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a aqueles que viram minha trajetória dolorida e cheia de labirintos mentais. Aos que acreditaram em mim quando eu mesma já não tinha esperança do futuro.

Ao meu marido Cassiano, que viu este sonho nascer e quase se acabar. Segurou firme na minha mão. Sem você, nada seria possível.

Aos meus pais, que me ensinaram a disciplina e coragem para concluir meus objetivos. Sabemos que foi difícil, mas nada nos faltou nesta jornada. Ao meu irmão, que sempre me acolheu com aquele abraço que só ele sabe dar.

À minha cunhada Juliana Froes Bento e à minha sogra Sandra Martins, que me incentivaram a permanecer caminhando.

Às minhas colegas de turma Marine, Sônia, Valéria, Gilmara, Melissa, e tantos outros amigos que encontrei pelo caminho durante o curso. Estamos juntas!

Às minhas queridas Andrieli Pereira, Gizele Cunha e Luana de Souza, que sempre tinham uma palavra ou conselho para me socorrer. Três mulheres que venceram com garra e coragem. Vocês são inspiração para mim.

Ao professor Márcio Voigt, que me orientou no começo da jornada e me deu muitos direcionamentos, além do acolhimento e apoio nos momentos de dificuldade de escrita da pesquisa.

À professora Mônica Martins, a quem devo toda minha bagagem e trajetória docente e acadêmica. Com certeza levarei seu nome comigo!

À minha querida e acolhedora orientadora Joana Borges, que me recebeu com muito carinho e me ajudou a finalizar esta etapa tão importante para mim.

Meus agradecimentos se estendem a essas pessoas, pois com certeza não conseguiria chegar aqui sozinha.

*Little pray:*

*“Dio can you hear me?  
I am lost and so alone  
I'm asking for your guidance  
Would you come down from your throne?  
I need the tight compadre who will teach me how to rock  
My father thinks you're evil but man, he can \*\*\*\*\*  
Rock is not the devil's work it's magical and rad  
I'll never rock as long as I am stuck here with my dad”*

*Tenacious D, Kickapoo, 2006.*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo pensar sobre como a memória da colonização e de formação do Brasil como nação impulsionou a produção de uma Identidade Nacional no contexto dos anos 1990. Para isso, nos apropriamos do álbum conceitual *Holy Land*, da banda de *Heavy Metal* brasileira Angra (1996), que tem por temática o "descobrimento" do Brasil. Ao observar o disco dentro de seu contexto de criação por meio de uma leitura musical e histórica, foi possível percebermos conexões estreitas entre as memórias individuais e coletivas subjacentes na sociedade brasileira na década de 1990, e que estão refletidas na narrativa dentro do conceito *Holy Land*. Além disso, entendermos como a ideia de Identidade Nacional e de resgate cultural (bastante presente nos discursos dos integrantes do Angra nesse momento) pôde desencadear a escolha da banda pela temática e da mistura de ritmos tipicamente brasileiros ao gênero *Heavy Metal*. Não obstante, esse afloramento por um resgate cultural e busca por uma identidade nacional se conecta com a ocasião das Comemorações dos 500 anos da chegada europeia em terras tupiniquins, que, ao longo deste trabalho, deram suporte para discussões acerca do mito nacional da miscigenação pacífica das três raças (negra, indígena e portuguesa), sutilmente imbutidas nos processos de memória dos brasileiros sobre o que é o Brasil.

**Palavras-chave:** *Heavy Metal*. Memória; Identidade Nacional; Comemorações; Mito Nacional.

## **ABSTRACT**

This work aims to think about how the memory of colonization and the formation of Brazil as a nation boosted the production of a National Identity in the context of the 1990s. For this, we could appropriate the conceptual album Holy Land, by the Brazilian Heavy Metal band Angra (1996), about the "discovery" of Brazil. Observing the disc in this context of creation using a musical and historical analysis, it was possible to perceive near connections between the individual and collective memories underlying Brazilian society in the 1990s, which are reflected in the narrative for the Holy Land concept. Furthermore, when we understand that the idea of National Identity and cultural rescue (very much current in the speeches of Angra members at this point), we could trigger the choice of the band for the theme and the mixture of typical Brazilian rhythms with the Heavy Metal genre as well. Nevertheless, this breakthrough for a cultural rescue and search for a national identity is connected with the occasion of the Celebrations of the 500 years of European arrival in Brazilian lands, which, in this research, supported discussions about the national myth of peaceful mixing of the three races (black, indigenous and Portuguese), subtly embedded in the processes of memory of Brazilians about what Brazil is.

**Keywords:** Heavy Metal. Memory. Nacional Identity; Commemorations; National Myth.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Black Sabbath, nos primórdios do sucesso .....	21
Figura 2 - Os pernambucanos marcando presença no Rock in Rio 85 .....	26
Figura 3 - Capa do álbum Holy Land.....	37
Figura 4 - Tin Box lançada durante a pré-venda do álbum Holy Land. ....	38
Quadro 1 - Parâmetros para análise com Música segundo NAPOLITANO (2002) ..	42
Figura 5 - Relógio da Globo para contagem regressiva dos 500 anos, em Florianópolis, 1999. ....	66
Figura 6 - Os presidentes Jorge Sampaio, de Portugal, e Fernando Henrique Cardoso, do Brasil, plantam juntos uma semente de pau-brasil.....	68
Figura 7 - O índio Gildo Terena antes de ser atingido na cabeça pelos policiais baianos.....	69

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
2. CAPITULO I - ARTICULAÇÕES E USOS DA HISTÓRIA NO HEAVY METAL ...	18
2.1. CARACTERIZANDO O HEAVY METAL COMO SUBGÊNERO.....	18
2.1.1. Exportação do Heavy Metal: “Brazil says: WELCOME HOME!” .....	24
2.2. A FORMAÇÃO E CONCEPÇÃO DO PROJETO “ANGRA” .....	27
2.3. NACIONALISMO E MAINSTREAM INTERNACIONAL SÃO POSSÍVEIS? .....	30
2.3.1. O começo da trajetória – Reaching Horizons.....	33
2.3.2. Gênese do conceito “Terra Sagrada”: pré-produção e desenvolvimento .....	35
3. CAPITULO II – MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO E USOS DO PASSADO NO ÁLBUM HOLY LAND .....	41
3.1. O HOLY LAND ENQUANTO OBJETO DE ANÁLISE.....	41
3.1.1. Análise da “materialidade”: desbravando o conceito de Holy Land.....	44
3.2. CONCEITUANDO MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO PELA VIA DA COMEMORAÇÃO .....	55
3.2.1. Memória e identidade: somos o que lembramos?.....	57
3.2.2. Os outros 500: comemorações do V Centenário do Brasil e sua influência no imaginário brasileiro .....	62
4. Conclusão.....	71
Referências .....	71
ANEXO A — Nothing to Say – Nada à Dizer.....	78
ANEXO B — Carolina VI – Carolina IV.....	80
ANEXO C — HOLY LAND – Terra Sagrada .....	85

## 1. INTRODUÇÃO

“A memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade [...]. De fato, o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos: no domínio da “identidade étnica”, a completa assimilação dos indivíduos pode ser contestada pela sociedade que os acolhe, desde de que o trabalho de esquecimento de suas origens não tenha se completado.” CANDAU, 2011.

Era 22 de abril de 2000. O índio Gildo Terena, de 18 anos na época, choca os olhares internacionais voltados à barbárie brasileira. Resoluto e desesperado, ele avança frente à tropa de choque armada, eternizando uma imagem repetidamente anunciada durante toda a história do Brasil. Clamando por uma trégua na repressão contra às manifestações indígenas, emergidas das comemorações dos 500 anos de Brasil, Gildo é atingido impiedosamente, sofrendo lesões no rosto<sup>1</sup>. Em contrapartida, o escárnio pelo fracasso da réplica da Caravela Nau Capitania, que custou quase 4 milhões aos cofres públicos na época, era descaradamente abafado pela mídia televisiva, e as imagens de FHC plantando algumas mudas de pau-brasil até confortavam os corações mais esperançosos por um país melhor.

A grande dúvida é: afinal, o que significa ser brasileiro? Não é incomum identificar choques em nossa identidade como tais durante a história – o orgulho do jeitinho brasileiro, que supera e transcende raças e diferenças sociais, ou aquela falada “síndrome de vira-lata” que sentimos quando se trata do eixo E.U.A. - Europa. A linha tênue entre nossas riquezas naturais e aquele inocente homem cordial brasileiro, descrito desde à literatura clássica como mártir das tragédias nacionais. Ambigualmente a isso, a manutenção estrutural de um projeto político-social falido<sup>2</sup> que permanece como carma, e que por hora, acabaram desnorteando a construção do nosso imaginário de “ser brasileiro” durante grande parte de nossa história como nação.

---

<sup>1</sup>Reportagem do portal de notícias Folha UOL da época. Disponível em: > <https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/reportagens.htm>< Acesso em 11 jul 2020.

<sup>2</sup>Destacam-se por exemplo, o discurso *sensu communi* que denuncia a grande cobrança de impostos, a corrupção, a desarticulação de instituições públicas e empresas estatais, a ineficiência do SUS, da Educação pública, aumento da violência e, por conseguinte, a impossibilidade dos governos de resolverem definitivamente essas questões.

A imagem registrada na foto de Terena afirma essa confusão. O que é o Brasil?

Essas perguntas circundaram minha mente enquanto tentava entender o que eu mesma sentia como brasileira, já que a última década de 2010 foi bastante turbulenta para o Brasil<sup>3</sup> e entendo que tais acontecimentos desestruturaram minha identificação pessoal política e cultural com meu país e minhas raízes. Esse *ping pong* emocional, por vezes, vem de diferentes direções, mas se isso é ou não um sentimento legítimo ou estruturalmente construído pelo contexto, me desperta muita curiosidade.

Como exaltar o nacionalismo ao passo de extirpar nossa corrupção carnal, se espírito e alma estão intrinsecamente conectados? Como amar tantas riquezas culturais, se todas elas escondem tamanho vexame?

No meu entendimento, pelo que vi e li durante a graduação, parte da construção de nossa história é ainda muito dependente da data marco de 22 de abril de 1500 e ao período da História Colonial (sinônimo de invasão). Apesar dessa exaltação à data, o sociólogo Jessé Souza enfatiza<sup>4</sup> que por muitos anos na academia conservadora insistiu-se em dizer que nossa tragédia anunciada veio por meio da ineficiência portuguesa, atrelada ao aspecto cultural dos nossos indígenas, que não eram sociedades desenvolvidas como em outras partes da América do Sul - o que pretendo desconstruir ao longo deste trabalho.

E aqui no Brasil, em um movimento que apareceu em lampejos desde Dom Pedro II, depois com a Semana de 1922, ou com o engajamento de Getúlio Vargas em uniformizar a nação, precisávamos, acima de tudo, “resgatar o amor nacional”. Deixando a poética de lado, o fato é que nos anos 1930, o Brasil ainda era muito dividido e disputado entre os diferentes estados do país – Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro - impedindo assim uma homogeneização política que trouxesse centralização ao governo de Getúlio Vargas. Foi assim que, apesar de termos um passado escravista vergonhoso ou de termos reconhecido tardiamente os direitos indígenas na Constituição de 1988, a romantização da “descoberta portuguesa” em solo brasileiro, por mais problemática que fosse, nos “trouxe” o que teríamos de mais especial em sermos o que somos – a misturas entre raças.

---

<sup>3</sup>O principal deles foi o episódio dramático do Impeachment da Presidenta Dilma em 2016.

<sup>4</sup>Podemos ver esta declaração no vídeo Jessé Souza no Canteiro / A culpa não é de Portugal Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UuoyftQns7I>> Acesso em 12 jul 2020.

Os anos 1990, especificamente, são riquíssimos para entendermos esse vai e vem nacionalista, advindos da desilusão produzida pela desarticulação do governo Collor, a inflação exorbitante seguida da crise política paralela ao crescimento exponencial da desigualdade social. Por outro lado, desfrutávamos da vitória na Copa do Mundo de 1994 e o sucesso de Ayrton Senna, na tentativa de mostrar uma outra face da cultura e do poder de recuperação e “garra” dos brasileiros. Mas como poderíamos comemorar uma memória tão dúbia, se somente há pouco mais de uma década o país reconhecia a importância dos povos indígenas em sua constituição? Afinal, que discursos eram disseminados pela imprensa jornalística, televisiva e artística brasileira, que culminou na descarada comemoração nacional dos 500 anos?

O que convém lembrar e o que convém esquecer?

Na tentativa de responder a essas perguntas, escolhi um estudo de caso específico para entender o nacionalismo (ou a desesperança nele) emergente dos anos 1990. A fonte de reflexão e pesquisa selecionada para protagonizar minha pesquisa é o álbum *Holy Land* (Terra Santa ou Sagrada em tradução livre do inglês), composto e executado pela banda de *Heavy Metal* brasileira Angra, lançada em março de 1996. O álbum, que é conceitual e um dos mais famosos e bem recepcionados da banda, traz em suas letras a narrativa em primeira pessoa sobre a História do Brasil, em um contexto de chegada do europeu às Américas. A narrativa se desenvolve sob a perspectiva dos sujeitos retratados, sugerindo ideias sobre os embates iniciais entre os nativos do novo mundo (em território brasileiro) e dos brancos, ao que parece, no sentido de enxergar e confrontar (ainda que artisticamente) os dois pontos de vista. No álbum também aparecem referências aos negros escravizados, posteriormente.

Poderia aqui utilizar diversas outras espécies de fontes que retratassem historicamente esse momento proposto nas minhas indagações, mas acredito que a música se apresenta como ferramenta potente para a representação de memórias e contextos de forma bastante visceral e própria, o que me deu impulso para a escolha de tal objeto de observação, na área da música.

Como fã e apreciadora do estilo, vi-me fascinada com a delicadeza das músicas no álbum *Holy Land*, que é de fato uma obra mestra no legado da banda. A complexidade dos arranjos levam qualquer um a um cenário fantasioso das grandes navegações, e isso com certeza é um dos motivos pelos quais me fez querer entender como a música desperta tantas coisas em nós, humanos cheios de experiências – e memórias.

Para os mais alheios ao cenário do Metal pesado, o Angra, que nasceu em São Paulo em 1992, ao lado da banda Sepultura, foram os pioneiros no país a exportar música brasileira em uma fórmula “misturada” ao *Rock* pesado. Ou seja, eles se apropriaram do nicho *Heavy Metal* e incluíram as batidas e percussões afro-brasileiras e nativo americanas para dar identidade ao seu material oferecido. Isso não é novidade quando se trata de misturas entre *Rock* e outros estilos musicais, mas foi muito bem aceito pelo mercado europeu e asiático nos anos 1990, por se tratar de um casamento exótico e ainda não visto. A aposta dessa junção se confunde com a exportação da música de raiz brasileira pelo viés estrangeiro do subgênero do *Heavy Metal*. Apesar do sucesso imediato da proposta, o *mainstream* metálico internacional (que é muito exigente técnica/musicalmente falando) pesava muito nessa empreitada, e como mostrarei mais adiante, obteve êxito no estrangeiro, mas foi alvo de receios por parte de fãs brasileiros.

Pela demanda da pesquisa, entendi que a narrativa do *Holy Land* caminhava para questões muito mais abrangentes, para além da história tradicional do Brasil em 1500. Por qual motivo um grupo de pessoas escolheriam tratar de algo tão sensível quanto à história de uma colonização violenta e por tanto tempo apagada de seu próprio país, e ainda, com intenções de direcionar sua música para solo estrangeiro?

Este trabalho compreende um esforço analítico das músicas que compõem o álbum *Holy Land*, da banda Angra, lançado em 1996, no intuito de refletir a respeito de um momento histórico específico, que foram as comemorações em torno dos 500 anos do Brasil, considerando os debates a respeito da memória e da identidade nacional. Não obstante, pretende-se estruturar alguns ensaios e reflexões sobre memória pela via artística – podendo ou não estar interligada com a construção da memória coletiva do passado – em relação aos embates da conjuntura de colonização, e de como os sujeitos históricos são efetivamente representados no álbum em questão, sob um aspecto codependente do imaginário brasileiro.

O álbum *Holy Land* (1996) foi o ponto de partida para minha análise e para pensar nas possibilidades de resolução acerca dos questionamentos inicialmente propostos sobre memória e identidade: quais elementos da história brasileira foram representados no álbum *Holy Land*? Essa história condiz com a realidade? E nesse caminho de pesquisa, entender as intencionalidades da banda em trazer a história da colonização como conceito de álbum a ser exportado para outros países, pensando essa relação presente-passado dentro do contexto brasileiro dos anos 1990.

Para isso, o primeiro capítulo dedica-se em trazer um levantamento bibliográfico ao leitor – dando destaque para as obras de FRIEDLANDER (2006) e CHRISTE (2010) e me apropriando da análise de recursos variados, como entrevistas, grandes eventos como o *Rock in Rio 85*, etc – para pensarmos a chegada do *Heavy Metal* no Brasil e de como tal gênero se estabeleceu em terras tupiniquins. A partir disso, poder descrever e delimitar a trajetória da banda Angra no cenário do metal nacional, como precursora da mistura entre *Heavy Metal* e ritmos brasileiros. Incluiu-se também, neste capítulo, informações sobre como os músicos se reuniram para formar a banda, como se deu a sua gênese e de que forma o Angra conseguiu entrar na rota das grandes bandas de Metal Melódico no estrangeiro.

Para dar suporte a este estudo, as fontes e mídias digitais foram bastante evocadas ao longo da pesquisa, já que a maioria dos materiais mais significativos está disponível online atualmente. Assim, também selecionei trechos de entrevistas dos membros da banda para a *MTV Brasil* que remetiam sobre o período do lançamento, além de um material autoral da banda disponível no *Youtube*, onde os membros da formação original relatam experiências no processo de composição e seus desafios, que é um material mais recente do aniversário de 20 anos do *Holy Land* (2016).

Já o segundo capítulo tem como proposta alcançar a estratégia de pesquisa tratando diretamente com a fonte musical, que é o álbum *Holy Land* propriamente dito. Considerando que o processo de análise com a linguagem musical exija um cuidado metodológico para avaliar a associação entre fatores teóricos da música e as condicionantes contextuais que impulsionam a composição da mesma, utilizei como referência o autor Marcos Napolitano (2002), que dá base aos estudos de análises musicais dentro do campo da história para este trabalho. Dentro dos estudos sobre música, que é o que se pretende aqui, Napolitano prevê apropriações sobre capa do disco, encarte, representação visual, marketing de divulgação, materiais promocionais, que por hora também serão observados ao longo deste trabalho. Além disso, discute-se como o historiador deve lidar com as diferentes faces que uma canção pode oferecer, considerando os parâmetros musicais e líricos como inseparáveis, não dando ênfase nem para um ou outro, possibilitando margem a interpretações inconclusas de uma fonte musical.

Como modo de estabelecer um recorte a este trabalho, selecionei três das dez faixas como amostras possíveis para pensarmos como essas canções foram articuladas musicalmente/liricamente ao conceito proposto. A faixa 2 *Nothing to Say*;

*Carolina IV* como faixa 4, e a faixa auto título *Holy Land* foram priorizadas na leitura musical por representarem muitas junções e variações rítmicas; estarem posicionadas de forma estratégica na narrativa para o conceito de *Holy Land*; trazerem desfechos importantes para a ideia geral proposta pelo conceito do álbum. É claro, nesse sentido, a escolha das três canções não me limitou a acessar outras faixas esporadicamente, haja vista que todas as músicas têm histórias, narrativas e melodias interligadas.

Dessa forma, o que se viu no manejo teórico-metodológico com as canções sugeria uma forte ligação com uma narrativa simbólica do “ser brasileiro”, ou seja, uma evidente exaltação das nossas raízes culturais, que no álbum foram expressadas através dos ritmos brasileiros misturados ao *Heavy Metal*. Com isso, se fez necessária uma associação dos componentes históricos caracterizados dentro da análise de letras e canção componentes do álbum *Holy Land* à uma leitura contextual sobre uma Memória individual ou de grupo, sobre o descobrimento/invasão do Brasil. Os autores CANDAU (2011) e POLLAK (1992) foram nosso suporte conceitual para pensarmos como essa memória é transferida para a esfera pública de uma nação, se tornando um Mito Nacional. Ficou-se evidente que não seria possível tirarmos proveito das informações reiteradas na análise musical do álbum sem que tratássemos dessa memória coletiva intrínseca da conjuntura política e social brasileira nos anos 1990, que, não obstante, ficaram muito latentes nas análises musicais.

Em se tratando da década de 1990, outro fator curioso poderia ser uma das respostas para a nossa problemática feita no início deste texto – a comemoração dos 500 anos da chegada portuguesa no Brasil movimentou muitas discussões sobre nossa identidade nacional nesse período, o que poderia explicar a escolha de um assunto tão sensível para povos indígenas e afrodescendentes para se exportar internacionalmente, por meio da música. Por isso, fez-se uma discussão sobre como a comemoração de símbolos e datas nacionais podem dar suporte a projetos de poder e selecionar determinadas narrativas sobre as relações passado-presente, apropriando-me do texto de LIPPI OLIVEIRA (2000), que escreveu sobre a repercussão do evento dos 500 anos logo na ocasião dos acontecimentos.

Com efeito, essas associações feitas entre linguagem musical e conjuntura política, cultural e social puderem trazer algumas conclusões sobre as congruências da memória nacional, do mito de raças e a comemoração do V centenário em 2000, que borbulhavam nas narrativas sobre o que é ser brasileiro.

## 2. CAPITULO I - ARTICULAÇÕES E USOS DA HISTÓRIA NO *HEAVY METAL*

### 2.1. CARACTERIZANDO O *HEAVY METAL* COMO SUBGÊNERO

A animosidade do nome atribuído àquele rock distorcido dos anos 1970 nos serve hoje como objeto de reflexão social, considerando seu berço britânico, do inglês *Heavy Metal*, no português “Metal Pesado” – que no começo parecia ao público comum mais uma aberração psicopata feita por artistas desequilibrados. Seria ironia do tempo? O nome é bem sugestivo quando temos em mente suas características mais evidentes, que por assim dizer possibilitaram a viabilidade de ser um dos filhos<sup>5</sup> mais independentes do *Rock and Roll*.

É fatídico que para os musicólogos mais tradicionalistas, transeuntes desinformados ou somente aqueles menos apreciadores do estilo, que a associação do Rock pesado à violência ou a subversão seja quase que corriqueira. Não é incomum que, em nossa era digital, encontremos recorrentes comentários pejorativos sobre o estilo<sup>6</sup>. Tais atribuições, tão óbvias na verdade, não são tão superficiais como transparecem, mas não obstante, intrínsecas da gênese do *Heavy Metal*, e dizem muito sobre seu contexto. O *Rock* ascendia sobre o mundo como uma onda *hype*<sup>7</sup>, onde os jovens enlouqueciam com a liberdade de suas mais profundas expressões humanas, e endeusavam tamanha originalidade e obstinação dos *rockstars*, símbolos máximos dessa emancipação mundana. Tendo em vista os movimentos pacifistas *hippies* e o contexto de guerra com o Vietnã, essa força juvenil latente no final da

---

<sup>5</sup>Em outras palavras, subgênero. Nas palavras do jornalista Jaime Luis da Silva (2008) além de se apresentar como um dos subgêneros mais duradouros advindos do *Rock*, ainda o nomeia como uma espécie de “subcultura”, termo que o autor utiliza para conjecturar a força homogeneizadora do modo de vida metálico, que transcende à música.

<sup>6</sup>Vale relembrar o histórico episódio protagonizado por Arnaldo Jabor, que depois de uma reportagem totalmente duvidosa e ignorante sobre a morte de Dimebag Derrell em um noticiário da Globo, se oportuniza do contexto para fazer comentários violentíssimos especificamente sobre o gênero *Heavy Metal*. Em suas palavras, “É música péssima, sem rumo e sem ideal. A revolta se dissolve e só fica o ódio e o ritual vazio. [...] A cultura e a arte foram embora, e só ficou a porrada.” Entrevista tem por nome “*Arnaldo Jabor comenta o Heavy Metal como música péssima e barulhenta*”. Disponível em: > <https://www.youtube.com/watch?v=BC-ZCc7oI90>< Acesso 12 jul 2020.

<sup>7</sup>Promoção extrema de algo ou alguém, com muita popularidade.

década de 1960 parecia um tanto frustrada com a nova onda sociocultural advinda do *Rock*, que ganhava sua face mais pacifista nunca antes provada (CHRISTIE, 2010, p20).

É consenso entre a maioria dos autores, principalmente os que aqui serão apropriados e citados, de que o *Rock* é uma mistura de ritmos naturais de outros gêneros musicais, dadas as incorporações de novas técnicas, a modernização de instrumentos e de equipamentos, mas, sobretudo pela demanda da mídia industrial em construir um estilo que atendesse aos interesses juvenis, filhos da classe média branca dos Estados Unidos em torno da década de 1950 em diante. Em definição, a autora Aline Rochedo, ao interpretar os textos de Paul Friedlander:

O trajeto proposto no livro [Rock and Roll: uma História Social, de Friedlander] inicia-se nos anos 1940-1950 quando rock surge como gênero musical de origem negra. Os estilos que influenciaram o “*rhythm and blues*” e, conseqüentemente, o *rock and roll* foram: o “blues” no qual as letras falavam de adversidade, conflitos e, ocasionalmente, celebrações; o “gospel”, nos diálogos de chamado e resposta, originários dos cantos africanos aos quais também inspirou gestos livres durante as apresentações e o “*jump band jazz*”, estilo que emergiu no rastro do fim da era das grandes bandas no final da Segunda Guerra Mundial. Essa fusão tornou-se, posteriormente, a base para a primeira era do *rock*, o *rock and roll* clássico. (ROCHEDO, 2013, p. 71).

Mesmo que, em muitos momentos o *Rock* tenha sido utilizado para perpetuar interesses comerciais e capitalistas, além de ter sido apropriação da cultura negra pelos brancos, não foram esporádicas as ocasiões em que o *Rock* serviu de fato como um meio de resistência ao padrão de estilo de vida americano<sup>8</sup>.

Um exemplo disso é o blues da metade do século XX, ancestral direto do *Rock and Roll* advindo das zonas rurais no sul dos EUA, que fazia denúncias sutis à opressão e à escassez de oportunidades do negro americano, uma vez que encontrando escape e representação na música, também cultuava a festa a alegria do momento de expressividade e descontração - as chamadas vocalizadas que atingiam o público e os fortes drives reforçando o sentimento na voz, interagiam empaticamente com seus ouvintes, condenados à mesma situação do artista ali exposto. Na história do *Rock*, embora não ecoasse um grito de insatisfação tão ardente e subjetivo quando do blues rural em suas origens, podemos dizer que o

---

<sup>8</sup>Ler Farias Silva, 2014, p. 15-16 e FRIEDLANDER, 2016, p. 397.

Rock'n Roll representou tanto quanto neste período uma geração disposta a subverter os parâmetros recatados da sociedade ocidental civilizada e cristã.<sup>9</sup>

Depois de anos de demonstração e aperfeiçoamento do *Rock*, segundo Ian Christie, o estilo entrou em decadência com acontecimentos específicos do fim da década de 1960 - a associação da família Manson aos *Beach Boys*, a tragédia em *Altamont Raceway*<sup>10</sup>, o anúncio da separação dos Beatles e as mortes trágicas e sucessivas de grandes estrelas do estilo, tais como Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison – surge, em meio ao inesperado, um som bastante dissonante e experimental na região industrial de Birmingham (Inglaterra), o que muitos chamam de “o berço do *Heavy Metal*”:

Antes do Sabbath, “*heavy*” referia-se mais a um sentimento particular do que a um estilo musical; na gíria hippie era usado para descrever uma disposição mais potente de qualquer coisa. *Jimi Hendrix* e os *Beatles*, com frequência, escreviam músicas que apontavam para uma direção *heavy*, uma ponte entre melodias que tentavam resolver emoções e ideias conflitantes. O “metal” do *Heavy* doou uma vitalidade de aço a essa luta, uma força temática inquebrável que garantia tensão, além da emoção desimpedida. Conforme ordenado pelo *Black Sabbath*, o *heavy metal* era um complexo turbilhão de neurose e vontade. Transformado em uma incorruptível força de simplicidade ilusória, tinha um apetite nem um pouco seletivo pela vida. (CHRISTIE, 2010, p. 27.)

O *Heavy Metal*, sobretudo aquele que adveio das mais legítimas raízes do Rock inglês/estadunidense do fim da década de 1960, ferozmente aparece em essência de objeção, chocando uma sociedade de ideais e comportamentos conservadores e religiosos num cenário de intensa fervura de ideias juvenis nos anos anteriores. Entretanto, leva de diferente consigo o peso das guitarras distorcidas, o volume

---

<sup>9</sup>Podemos citar aqui o papel do movimento Beat no Estados Unidos, no período pós- Segunda Guerra. A luta contra o “*American way of life*”, o racismo e o conservadorismo político e econômico que se estendia no país, impulsionou jovens brancos de classe média, que posteriormente acabaram adotando o Rock como parte da sua resistência, influenciados pela música de Bob Dylan e John Lennon. (FARIAS SILVA, p. 14)

<sup>10</sup>*Altamont Free Concert*, Califórnia, foi um evento promovido pelos *Rolling Stones* para provar ao mundo que os roqueiros eram “gente civilizada”. A iniciativa era organizar um show totalmente gratuito, que reunisse pessoas dispostas a mostrar organização e bom comportamento em aglomerações. A segurança foi entregue às mãos do grupo de motoqueiros *Hell's Angels*, conhecidos por atos não tão pacíficos. O resultado da junção de 300 mil pessoas em local precário foi uma confusão sem precedentes, movidas à bebida e drogas pesadas, que resultaram na morte de 4 pessoas e na fuga cinematográfica dos *Rolling Stones* pelos fundos do palco. Muitos afirmam ser este o fim da era paz e amor hippie.

estridente, *riffs*<sup>11</sup> rápidos e complexos e os drives vocalizados<sup>12</sup>, sem contar do estereótipo profano e diabólico que fascinava os mais fanáticos na época.

Figura 1 - Black Sabbath, nos primórdios do sucesso



Fonte: Disponível em < <http://blacksabbath.com> > Acesso em 3 Nov. 2018.

O *Black Sabbath* trouxe consigo a inspiração e um modo não antes visto de lidar com a guitarra, catalisando acordes obscuros, letras repugnantes e uma aparência bastante duvidosa, até para o *Rock*. A voz preguiçosa e semitonada de Ozzy Osbourne, ou a habilidade insana de Tony Iommi, que aproveitou a deficiência

<sup>11</sup>“*Drive*” é uma técnica de canto onde ocorre uma mudança proposital na tessitura da voz, acrescentando certa rouquidão à pronúncia das palavras cantadas.

<sup>12</sup>*Riff* é uma gíria muito utilizada no mundo da guitarra para descrever um pequeno trecho executado nesse instrumento. Por exemplo, a introdução da música *Sweet Child O’ Mine* (Guns N’ Roses) é um riff. Geralmente, o riff é um trecho repetido mais de uma vez na música” Referência do site *descomplicando a música*. Disponível em: ><https://www.descomplicandoamusic.com/riff/#:-:text=Riff%20%C3%A9%20uma%20g%C3%ADria%20muito,de%20uma%20vez%20na%20m%C3%BAica.<> Acesso em 12 Ago 2020.

nos dedos para criar um novo som das cordas de aço, se unia com o uso abusivo de drogas e bebidas, temáticas satânicas e a simbologia ocultista já no primeiro EP da banda, autointitulado *Black Sabbath*, de 1970.

Só alguns anos depois, entre o final dos anos 1970 e começo da década de 1980, o *Heavy Metal* se reinventa e ganha proporções além-mar com o movimento NWOBHM<sup>13</sup>. Ameaçado pela ascensão do *Punk*, o metal abandona definitivamente o blues para tomar sua forma como conhecemos hoje: *riffs* pesados, velozes e mais complexos, tornando as guitarras múltiplas a atração central. Temáticas de cunho político também começaram a ser mais usadas, não obstante, acompanhadas do visual característico que define a cultura metálica – camisa preta, calça jeans e jaqueta de couro – um universo complexo de interações que claro, não se resumem apenas à vestimenta. É nesse contexto que vemos a nova geração do *Heavy Metal* ganhar força – *Saxon*, *Iron Maiden*, *Venon* e *Def Leppard*. Catapultadas pela iniciativa dos fãs, o estilo perdia cada vez mais espaço para o *Punk*, e se viram pressionadas a se auto sustentar de alguma maneira no mercado musical, por assim dizer, de uma forma bastante “caseira”:

Diante de uma diminuição do interesse por parte dos selos mais importantes, essas novas bandas inglesas arregaçaram as mangas e formaram selos independentes especializados. Pequenas empresas conseguiam sobreviver vendendo alguns milhares de cópias de seus álbuns, exigindo uma prolífica programação de lançamento de mini-hits. “- Esse espírito das empresas ‘faça você mesmo’ criou o movimento[...]”(Christie, 2010, p. 50)

O movimento do ‘Faça você mesmo’, inspirou bandas de outros continentes a investirem no seu próprio som, e assim o *Heavy Metal* conseguiu se espalhar pelo mundo sem timidez, atingindo jovens que se miscigenavam em características visuais semelhantes, independentemente de regionalismos, pouco interferindo na ascensão da emergente identidade *headbanger* ao redor de todo globo. Ao criar uma rede de compartilhamento comportamental, dessa forma, o som que nasceu em solo inglês atingiu locais inimagináveis como a China, Índia, Oriente Médio, em lugares onde a cultura ocidental costuma agredir preceitos culturais oriundos de tais sociedades.

Dados os antecedentes de nascimento e estabilização do *Heavy Metal* enquanto subgênero, é importante identificarmos e entendermos as

---

<sup>13</sup>*New Wave of British Heavy Metal*, em tradução livre “Nova onda do *Heavy Metal* Britânico”.

condicionantes da chegada e da manifestação do *Heavy Metal* no Brasil<sup>14</sup>, em um contexto onde indiscutivelmente encontra seu auge na indústria musical e no *mainstream*, num momento pós-reabertura política e de uma confusa busca pelo nacionalismo cultural, seja pela literatura ou pelo viés musical. Em contrapartida, a intransigência do *Heavy* chegou em terras brasileiras nos anos 1980 com ideias de confronto direto ao *establishment* e de metanoia, inversão dos valores conservadores, para os mais “rebelados”, advindos do espectro liberal estadunidense<sup>15</sup>.

Não somente nos interessa entender estes diferentes contextos regionais, mas também minimamente sobre a recepção desses diferentes públicos ao *Heavy*, a apropriação da indústria cultural e do mercado fonográfico, que interferem direta ou indiretamente nas mudanças, apreciações e agregações ao estilo. Partindo disso, para compreendermos sob quais condicionantes o *Heavy Metal* se estabeleceu no Brasil como determinante comportamental de seus adeptos, podemos dizer que:

De um modo geral, a dimensão visual abrange as roupas usadas pelos músicos e público (principalmente camisetas pretas com imagens dos artistas e bandas, jaquetas de couro ou *jeans*), logotipos, fotos, ilustrações e encartes dos álbuns dos grupos do gênero. A instância verbal, por sua vez, inclui os nomes das bandas, títulos dos álbuns e letras das canções. Esses três elementos verbais conectam-se com a dimensão visual do gênero através das temáticas que pontuam tanto as ilustrações dos álbuns quanto as letras das canções. Tais temas, em sua maioria, versam sobre caos, violência, fantasia, misticismo, questões religiosas, atos heróicos ou feitos épicos, busca pelo prazer (sexual ou da fruição da música em si) e a fidelidade ao estilo musical. (SILVA, 2008, p. 4).

Como já vimos anteriormente, o *Heavy Metal* consegue sobreviver sob forte insistência de seus seguidores, que categoricamente não aceitavam a forma com que

---

<sup>14</sup>Mesmo que hodiernamente o Brasil não seja referência mundial na produção de música *Heavy* ou que seja um polo forte para tal gênero no mercado musical, muita coisa (de qualidade) foi e é ainda produzida por músicos nacionais. Trago o exemplo dos prêmios adquiridos pelo próprio Angra internacionalmente: “[...]A banda conseguiu o impensável para um grupo brasileiro do estilo: mais de 100 mil cópias vendidas no Japão, onde, devido ao enorme e inesperado sucesso de ‘*Angels Cry*’, um EP fora lançado com versões remixadas de algumas faixas do disco. Na votação de ‘melhores do ano’ da publicação especializada *Rock Brigade*, o público levou o Angra ao topo nas categorias Melhor Banda Nova, Melhor Álbum, Melhor Vocalista, Melhor Capa de Disco e Melhor Tecladista. ><http://angra.net/ws/biografia/#biografia> Acesso em Abr 2020.

<sup>15</sup>Chama-me muito a atenção o modo como a preocupação de temáticas para a produção de álbuns de Metal sempre foi muito comum durante a trajetória desde o *Rock*. Dragões, guerras, globalização, suicídio, escuridão, ficção científica por vezes fizeram parte das produções conceituais de grandes bandas do Gênero, e, basicamente, refletem bem as intencionalidades de produção desses artistas.

o *Punk* vinha pregando<sup>16</sup>. Isso formou um intenso estigma e rispidez na aceitação do público *Headbanger*, criando códigos bastante engessados de identificação, compartilhados entre si. Assim, podemos dizer que essencialmente o *Heavy Metal* exige um padrão cultural para aceitação, como veremos mais adiante, que também teria sido importado para o Brasil.

### 2.1.1. Exportação do *Heavy Metal*: “Brazil says: WELCOME HOME!”

No Brasil, o *Heavy Metal* chega aos poucos nos anos 1980 num movimento que acompanhou a reabertura política seguida da Ditadura Militar dos últimos anos. Desde o começo da década já era manifestada, mesmo que timidamente, o agrupamento de algumas bandas pioneiras fortemente influenciadas pelo *Heavy Metal* inglês e estadunidense no esforço de estabelecer e legitimar a existência de uma real cena de Metal no país. Entretanto, foi no ano de 1985 que marcadamente o Brasil conheceu de fato o universo *Heavy Metal* dentro de seu território, na primeira edição do *Rock in Rio*:

Mesmo com todas essas contradições, o universo de *Heavy Metal* consegue ser notado no Brasil e aparece para o grande público após o festival *Rock in Rio*. Aparece num momento marcante para a sociedade brasileira, o período de redemocratização do país, após vinte anos de Ditadura Civil-Militar, quando o país olhava para dentro de si e procurava valorizar as ideias nacionais e sua cultura popular. Nesse momento, o “alienígena” *Heavy Metal* surge entre nós, exatamente na metade da década, no ano de 1985, através de um festival recheado de astros estrangeiros”.(F. SILVA, 2014, p. 119)

A chegada do gênero do metal pesado no Brasil vem dentro de um movimento que se estende desde o fim da Segunda Guerra Mundial através da mídia em geral, principalmente pela TV, rádio e na imprensa, que podemos chamar de “cultura de massas”<sup>17</sup>. Lojas especializadas, que na época eram raríssimas, davam acesso aos

---

<sup>16</sup>Segundo CHRISTIE (2010, p. 224), O Punk foi um movimento urbano, musical e político que surgiu nos Estados Unidos nos anos 70, que “[...] mostravam guitarras cruas, distorcidas, que se sobrepunham a bateria frenética e expressavam a extrema insatisfação adolescente com as normas do meio-oeste dos Estados Unidos [...]. Basicamente, o *Punk* tinha um estilo mais “rebelde” e mal-acabado musicalmente, feitos intencionalmente como forma de protesto ao establishment político dos EUA.

<sup>17</sup>Encontramos do texto de F. Silva (2014, p. 134) o uso do termo “Cultura de massas”, retirado de Morim, 2009, p. 14, onde se diz: “*Cultura de massas é uma cultura produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial: propagada pelas técnicas de difusão maciça, destinando-se à uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classe, família, etc)*”.

conhecedores e admiradores do estilo disponibilizando camisetas, pôsteres e vinis à venda, possibilitando o contato sutil com as bandas mais bem-sucedidas do cenário, como o *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Metallica* - as grandes influenciadoras no gosto musical dos “metaleiros brazucas” nos anos 1980.

Vale lembrar que o acesso a esse tipo de material era de difícil acesso, e isso os pioneiros do metal brasileiro sempre reforçam nas entrevistas: instrumentos e aparelhagens geralmente eram precários, e os músicos que pretendiam divulgar suas bandas através de discos tinham grandes dificuldades no cenário – o *Rock in Rio* mostrou ao Brasil não somente a modernidade dos equipamentos e a excelência das novas técnicas musicais, mas também revelava os meios para a realização do sonho de mostrar o potencial do *Heavy Metal* brasileiro ao mundo.

De fato, o *Rock in Rio 85* é um evento memorável e decisivo no cenário do Heavy Metal brasileiro. A sensação de “medo geral” da ditadura ainda era recente no país. Outras derradeiras tentativas de aglutinar a cena roqueira foram terminantemente rechaçadas pela Polícia Militar, que identificavam possíveis movimentos subversivos à ordem social<sup>18</sup>. Detalhando muito bem esse contexto chave para as definições do estilo no Brasil, Wlisses De Farias Silva, em sua tese de doutorado pela USP intitulada *Incômodos Perdedores*, identifica através de relatos de músicas da cena Rock brasileira oitentista as truncadas condicionantes dos fãs metaleiros anteriores ao *Rock in Rio*:

Apesar da empolgação inicial, o festival era visto com uma certa desconfiança pois o Brasil, naquela primeira metade da década de 1980, não se configurava como rota comum de turnês de artistas internacionais e os poucos artistas que aqui tinham vindo na década anterior, passaram por uma série de problemas. (F. SILVA, 2014, p. 110)

O autor se refere aos inúmeros constrangimentos por descumprimento de acordo no pagamento de cachês e a perda dos equipamentos das bandas internacionais que se arriscavam em solo brasileiro. De fato, como vimos anteriormente, o ambiente hostil resultante dos anos de Ditadura impedia maiores aglomerações do estilo no país. Situação essa destroçada pelo *Rock in Rio 85*. Nem o Brasil, nem sua imprensa midiática, tampouco os próprios *Headbangers* sabiam da

---

<sup>18</sup>Um exemplo dado por F. Silva (2014, p. 109) é o Festival de Guarapari (1971). Inspirados pelo Woodstock, artistas renomados do Rock/MPB nacionais em pleno AI-5 reuniram pelo menos 50 mil pessoas. O resultado disso foi uma interrupção violenta e imediata do evento.

quantidade de seus adeptos. A roupa preta e os braceletes *Spike* chocaram o país, e, sem dúvidas, unificaram e emocionaram os fãs, antes tão espalhados. Enfim, o velho *Rock and Roll* foi claramente diferenciado de seu filho mais desobediente – Era a cultura *Headbanger* em dissidência ao seu progenitor, evidenciada pelo *Rock in Rio*.

Nesse momento referido era comum que o público fiel a esse “Metal pesado” (falando especificamente no Brasil) rejeitasse qualquer outro tipo de expressão e estilo musical, incluindo a música popular veemente divulgada e aceita na época, numa mobilização de brasilidade e busca por uma identidade cultural proporcionada pela reabertura:

Chama atenção ainda a preocupação com a fidelidade ao heavy metal. Repetidamente, há referência à década de 1980, período considerado por muitos fãs, jornalistas especializados e pesquisadores como a fase áurea do estilo, quando este se sedimentou e se espalhou pelo mundo. Dentro do universo *heavy metal*, a preservação e o respeito aos padrões musicais do gênero, e suas diversas subdivisões como o *black metal*, *power metal*, *death metal*, *thrash metal*, entre outras, é um valor fundamental, que os fãs orgulhosamente discutem e defendem como forma de se diferenciar dos demais estilos musicais. (SILVA, 2008, p. 7 apud WEINTSEIN, 1991/2000).

Figura 2 - Os pernambucanos marcando presença no Rock in Rio 85



Fonte: Disponível em < <http://roadie-metal.com> > Acesso 27 jun 2020.

Essa negação do público *Heavy Metal* é visivelmente expressa pós *Rock in Rio* principalmente em revistas *fanzines*, mostrando que os fãs rejeitaram piamente a atuação de celebridades nacionais consagradas como Erasmo Carlos, Rita Lee, Gilberto Gil e Barão Vermelho, e ainda personalidades internacionais, como o consagrado Yes<sup>19</sup>. Esse disparo de críticas pesadíssimas tinha origem especificamente do grupo *Headbanger*, que rejeitava praticamente tudo o que esteticamente não lhes agradava (F. SILVA, 2014). Não obstante, os mesmos metaleiros endeusaram a atuação de Ozzy Osbourne – aquele mesmo que há três anos antes havia mordido a cabeça de um morcego durante sua apresentação ao vivo.<sup>20</sup>

Esse comportamento de rejeição e, de certa forma, conservador (musicalmente falando) do público *Headbanger* se consolidou durante os anos posteriores, e as bandas nacionais do gênero tentavam ganhar espaço e identidade frente às gigantes inglesas e estadunidenses. A banda Stress, formada em Belém do Pará, é oficialmente a primeira banda de *Heavy Metal* no país, que iniciou suas reuniões no ano 1974 como uma banda de *Rock*, e desenvolvendo sua identidade de som mais pesado ao longo dos anos, gravam seu primeiro disco somente em 1982. Outras bandas como Korsus, Metalmorphose, Virus, Harppia, Salário Mínimo, Inox, Overdose e muitas outras não citadas são deste contexto inicial do *Heavy Metal* brasileiro, e conhecem bem o ambiente hostil e inóspito da indústria musical para com o gênero no Brasil. E que permanece assim até hoje.

## 2.2. A FORMAÇÃO E CONCEPÇÃO DO PROJETO “ANGRA”

Na gênese do Angra, em 1991, o cenário do Metal no Brasil já se estabelecia. O Sepultura, mais experiente, desde o começo da década, conseguiu por hora exportar o som *Thrash* (com influências do *Venom*, *Slayer*, etc.) e exótico para os grandes polos consumidores do estilo, apostando num som mais agressivo e mórbido – que agradava consideravelmente os ouvidos estrangeiros – em um ensaio cauteloso

---

<sup>19</sup>Dados apresentados na pesquisa de FARIAS SILVA, 2014, baseados nas revistas do estilo na época.

<sup>20</sup> History Channel. *Ozzy Osbourne morde a cabeça de um morcego vivo durante um show*. History. 2020. Disponível em: <https://br.historyplay.tv>. Acesso em: 20 Jan. 2020.

na incorporação de algumas percussões latino-americanas. Resumidamente, a única banda de fato a sair do anonimato nacional/internacional até então era o Sepultura.

O Angra, que têm o crédito de criador do nosso objeto de análise, é de fato uma banda enquadrada no subestilo *Power metal*/Metal melódico<sup>21</sup>, subgênero ainda novo no contexto, que surgira nos anos 1980 e que ganhava holofotes no início dos anos 1990 em todo mundo. Essa escolha de identidade musical se deu muito por conta da mistura de influências musicais dos membros da banda, mas também pelo interesse principal de exportar o conceito Angra para o mundo, principalmente no Japão e Europa, que ocasionalmente convergiu para o *Power Metal*<sup>22</sup>. Ainda segundo os membros da banda, sem muitos conhecimentos acerca do mercado internacional, a ideia inicial – e mais impulsiva, sem consentimento de qualquer especialista no mercado em questão - era seguir pelo caminho do *Hard Rock* como linha musical, o que será explicado mais à frente.

Sob um horizonte de ascensão a passos impacientes do *Heavy* no Brasil, a banda de metal melódico Angra é fundada na grande cidade de São Paulo no ano de 1991. A escolha para o nome Angra, que traduzido do tupi guarani corresponde à “deusa do fogo” dentro da mitologia Tupiniquim, sugere um nome forte e poderoso, se relacionando foneticamente com a pronúncia de “*Angry*”, que significa furioso em inglês. O nome não poderia ser mais apelativo, já que sugere uma raiz sensível da cultura brasileira/índigena associada a um produto exclusivamente exportado.

Claro, a sugestão inicial que basearia os projetos da banda era de unir gradualmente a música popular brasileira, a paixão de infância dos membros pelo *Rock* e o Metal pesado. Angra, que em sua forma falada não soa tão familiar ao público estrangeiro, apodera-se de dois opostos para conquistar o mercado internacional, levando o que havia de mais intrínseco das culturas existentes do Brasil através de sutis referências musicais, e ao mesmo tempo atendendo a demanda da indústria musical que permitia o sucesso para esse contexto.

---

<sup>21</sup>Definição de *Power Metal* por Christie: “... em última análise, um som capaz de gerar novas definições e duas vezes mais triturador que o *Heavy Metal*. Duas vezes mais rápido, duas vezes mais espinhoso...” p. 126. O *Power Metal*, como sugere o próprio nome, costuma ter *riffs* bastante rápidos, com explosões de refrãos melódicos, teatrais e por vezes progressivos, e em muitos casos, suas letras giram em torno de temáticas medievais, de fantasia e de guerras.

<sup>22</sup>Mas eu ainda arrisco a dizer que, mesmo considerando o “padrão” das bandas *Power/Progressive* como *Helloween* e *Gamma Ray*, o som do Angra sempre soou com um feeling diferente de todas essas outras citadas, ou ainda, bastante singular – provavelmente por conta das incorporações de ritmos e folclore brasileiros, que veremos mais à frente.

Muito dessa história inicial do Angra não pode ser contada sem a menção honrosa de outra banda mais experiente no meio: o *Viper*, que também foi fundada em São Paulo alguns anos antes, em 1985, e havia tentado a fórmula do *Power Metal* posteriormente, experimentado o estouro do metal brasileiro caindo no gosto do público japonês.

O cantor e tecladista André Matos, nascido em 1971, desde os 9 anos já tinha contato com aulas de teclado, e com 13 anos convidado para participar de uma brincadeira com os amigos, uma banda de garagem que viria a ser o *Viper*. Em curtos passos começou rapidamente a se profissionalizar, fazendo shows em grandes casas na capital e ganhando notoriedade no Japão. Em 1989<sup>23</sup>, com o álbum *Theatre of Fate*, conseguiu ganhar uma modesta recepção em terras brasileiras por um período curto de tempo. Matos conheceu bem a dura luta por um espaço efetivo no pequeno cenário de Metal pesado que se desenvolvia em seu país, e sabia bem que uma banda brasileira de *Heavy Metal* só poderia sair do Underground<sup>24</sup> se investisse na composição de letras em inglês e no marketing visual/estético voltado para o público estrangeiro. Em 1990, André acaba deixando o *Viper* para estudar Regência Orquestral e Composição Musical<sup>25</sup>. Sai do *Viper*, mas fica com inúmeros contatos internacionais devido a sua reconhecida técnica vocal e habilidades musicais em composição e arranjos, aperfeiçoadas ao longo dos 5 anos que fez parte da banda.

Foi na Faculdade de Artes Santa Marcelina que André Matos conheceu o então precursor e guitarrista do projeto Angra, Rafael Bittencourt (1971). Ambos tinham antecedentes no *Rock* e no *Heavy Metal* – desde adolescente, aos 14 anos de idade, Rafael também já havia formado sua primeira banda em 1986, de nome Lixo Atômico, que, movida pelo movimento *Punk*, tocava *covers* de Ratos de Porão, Garotos Podres, Cólera e Camisa de Vênus, todas bandas nacionais. Suas referências musicais estavam intimamente ligadas à música popular brasileira, o que acabaram sendo trazidas para essa ideia embrionária no momento de formação do Angra e, posteriormente, em outros álbuns. Assim como André, desde criança já admirava

---

<sup>23</sup>Um pouco da história do *Viper* contada por André Matos em sua entrevista com Marília Gabriela, no programa De Frente com Gabi da SBT em 2002. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=M8C4w9a9Q8g> < Acesso 12 jul 2020.

<sup>24</sup>Termo comumente utilizado para designar algo como desconhecido, com nicho de consumo específico para um público pequeno. Tradução livre do inglês “subterrâneo”.

<sup>25</sup>Cursou Regência e Composição na Faculdade de Artes Santa Marcelina, transferindo-se para a Faculdade de Artes Alcântara Machado um ano antes de se formar.

bandas consagradas dos anos 1980, como *Queen*, *AC/DC*, etc. Rafael vem de uma família de músicos “frustrados”<sup>26</sup>, como ele mesmo afirma, mas com tradição erudita e capital cultural suficientes para encorajá-lo a se profissionalizar e estudar. Logo depois, outros membros foram agregados à banda: Luiz Mariutti (baixo), Ricardo Confessori (2º baterista), e Kiko Loureiro (guitarrista).

### 2.3. NACIONALISMO E *MAINSTREAM* INTERNACIONAL SÃO POSSÍVEIS?

Quando se trata de misturas musicais, o Brasil tem experiência. Parece uma necessidade criativa, que pode muito bem ser explicada por eventos sociais bastante característicos daqui. Algumas indagações pertinentes poderiam nortear nossa discussão delicada sobre a incorporação de traços culturais estrangeiros ao que é considerado cultura nacional (ou culturas nacionais), mas o que queremos aqui é prioritariamente entender porque essa prática se tornou tão comum nos anos 1980/1990, e como isso influenciou da disseminação dos estilos *Rock* e *Heavy Metal* na esfera nacional, e, sobretudo, internacionalmente.

Ao analisar os hibridismos musicais decorrentes do fenômeno no *Rock* brasileiro, Herom Vargas (2007) disserta sobre a prerrogativa de intelectuais brasileiros – tais como Ariano Suassuna e Mário de Andrade – de evidenciar o que a chegada do Modernismo no Brasil impulsionou: “[...] a busca de características eminentemente nacionais para a arte brasileira em contraposição ao academicismo de perfil europeu vigente na produção artística do século XIX.” (VARGAS, 2007, p. 41). Estendendo para o aspecto da produção artística musical, ambos defendiam a valorização dos músicos locais, instrumentos típicos brasileiros e da expressividade baseada nas referências exclusivamente brasileiras. Tais prerrogativas se unem à famosa obra de Oswald de Andrade “O Manifesto Antropofágico” de 1928, dentro da ideologia modernista de “deglutir” a cultura colonizadora europeia, transformando tudo em uma nova arte autenticamente brasileira.

Vale rapidamente registrar neste ponto do raciocínio que essa exaltação às raízes brasileiras tradicionais de Ariano Suassuna, por exemplo, tinha forte alinhamento com os estudos de Gilberto Freyre, figura importantíssima na Historiografia brasileira e, que em certa medida, torna-se o ponto chave para

---

<sup>26</sup>Entrevista com Rafael Bittencourt para o canal no Youtube Kazagastão em 2016, por Gastão Moreira. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=n8iXgblDbQU>< Acesso em 07 Ago. 2017.

entendermos a necessidade e o viés a que se propõe este “resgate cultural brasileiro”, numa singularidade a ser exaltada sobretudo pela mestiçagem.

De certo modo, é nesse momento da história brasileira que a modernidade e a industrialização entram em choque, com alguns autores e pensadores tradicionalistas questionando a “nova arte de vanguarda” dos centros urbanos (ou de retaguarda, como diz Suassuna), e que entendem o Nordeste como exemplo de preservação das suas raízes – “o centro de gravidade da cultura brasileira [...], a maior mina de ouro conservadora das nossas tradições populares”. (VARGAS, 2007, p.49)

E na região nordeste, onde justamente eclodiu o movimento *Mangue Beat*, que resumidamente

[...] vai se constituir num amplo movimento mesclando “a música *pop* internacional de ponta (o *rap*, as várias vertentes eletrônicas e o *rock* neopsicodélico inglês) aos gêneros tradicionais da música de Pernambuco (maracatu, coco, ciranda, caboclinho etc.)”<sup>4</sup> Esse movimento, graças a Chico Science e a galera do Mundo Livre S/A, vai chamar atenção da mídia conseguindo espaço em diversos meios e ganhar repercussão até no exterior, chamando a atenção para outras bandas da cidade e admiração dos artista da cena pop nacional.” (JARDIM JUNIOR, 2005, p. 5)

Recife, palco da banda Chico Science Nação Zumbi para a idealização do polêmico hibridismo entre a música tradicional local (VARGAS, 2007) e música *pop rock*, passava por uma estagnação econômica pelo menos desde 1980, desfrutando de manifestações artísticas e culturais concentradas apenas no folclore local, já que não haviam de fato órgãos de veiculação de informação mais sofisticados na época. Não obstante, a banda de Chico Science e outras como Raimundos (que também usufruía de hibridismos musicais) foram os principais vetores para a vinda do *Rock* ao Brasil nos anos 1990. No contexto, essa atualização musical claramente soou como desrespeito, visto que na tentativa de unir o tradicional ao moderno, os pilares conservadores que sustentavam o pensamento tradicionalista e fundador das raízes brasileiras foram abalados.

Sabendo da trajetória dos hibridismos musicais e da contrapartida teórica que protege o resgate das raízes brasileiras, podemos agora entender em qual contexto se deu o surgimento de bandas como Sepultura e o Angra. Entender a junção emocional do *Heavy Metal* à música brasileira dentro de uma perspectiva conceitual é muito importante para seguirmos em frente com este trabalho. Diga-se emocional,

porque essas tentativas de misturar o estrangeiro com o nacional transcendem a esfera do *mainstream*, especialmente para o Angra. Como veremos mais a diante,

Desde a Tropicália, passando por Raul Seixas – pioneiro em injetar a batida do baião no *rock*, vide Mosca na Sopa -, Jorge Ben Jor, Paralamas do Sucesso e Raimundos, temos uma tradição de mais de trinta anos e misturas, colagens, hibridismo e reinterpretações. Apesar de muitas vezes irregulares e de não ser uma tendência majoritária na cena nacional, essas fusões são uma verdadeira constante na história do *rock* nacional (JARDIM JUNIOR, 2005, p.1)

Interpreto nesse momento que havia uma inquietação geral no meio dos músicos da cena underground nesse início de década. Como mencionado anteriormente, as dificuldades no cenário *Heavy Metal* eram enormes, e assim como no *Rock*, pouco investimento e pouca divulgação midiática eram condicionantes para se sobreviver no meio. A fórmula com o *Mangue Beat* emulsionava inovação com sucesso na mídia nacional, e que, por hora, inspirou o Sepultura e o Angra a arriscar o pioneirismo no *Heavy Metal* também.

É interessante evocarmos nesse momento o texto da etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas, que faz uma análise das representações imagéticas na mídia norte americana em relação à música brasileira. Ela usa o conceito de *Mediascape*, que

[...] referem-se tanto a disseminação em escala mundial das possibilidades de produzir informações por meios eletrônicos, quanto das representações sociais criadas por estes meios, provendo um imenso e complexo repertório de imagens, narrativas e paisagens étnicas reelaboradas heteroclitamente por audiências mundo afora” (LUCAS, 2011, sem página.)

Sobretudo, as *mediascapes* se reproduzem em narrativas desdobradas de outras realidades, produzidas por indivíduos ou pelo próprio Estado para estabelecer um recorte próprio sobre aquela determinada realidade. Tal pesquisa verificou a repercussão da música brasileira pelos meios de comunicação estadunidenses em geral, onde enfaticamente se percebeu que, pelo menos nos anos 1990, se mantinha em voga e que basicamente, lá, o Brasil se personificava pelo mito do amante latino, “que produz uma música capaz de oferecer *exotic aural delights/seductive sounds/spicy melodies corporificados em sensual rhythms.*” ( Lucas, op cit.) Neste contexto, as maioria das imagens brasileiras que circulavam na mídia eram constantemente associadas aos nossos elos africanos, e a batida rítmica afro-

brasileira era a porta voz da aura musical brasileira no exterior. Vale ainda complementar que o *Rock* nacional (diga-se, do Sudeste) mantinha uma imagem negativa nesse mesmo ambiente, em contrapartida ao nordeste, que também nos EUA, eram vistos como berço da música genuína brasileira, assim como havíamos comentado sobre os conceitos de autenticidade musical brasileira de Mário de Andrade e Ariano Suassuna.

A receita do bolo era quase certa – um ambiente propício às incorporações musicais e o ritmo certo para completar o caminho do sucesso. Assim, o Sepultura e Angra, buscariam uma associação do *Heavy Metal* à uma sonoridade bem próxima destas *mediascapes*, e também de noções de “brasilidade”, muito fortes na década de 1990 no Brasil.

### 2.3.1. O começo da trajetória – *Reaching Horizons*

Diferentemente do Sepultura, Angra não chegou nem perto de ter vivido o período underground e obscuro do *Heavy Metal* brasileiro nos anos 1980, nem tampouco os trancos e barrancos para conseguir minimamente gravar em discos de vinil. A fama do *Viper* – e consequentemente de André - permitiu que o Angra tivesse um amparo e confiança de gravadoras estrangeiras, afastando da banda a experiência de tocar em bares e shows pequenos (pelo menos com a marca “Angra”). Como dito antes, a ideia embrionária do *Hard Rock*<sup>27</sup> como linha musical foi abandonada por recomendação da gravadora japonesa do Angra, a renomada JVC, que nessa época já não muito lucrativa dentro dos mercados europeu e japonês como nos anos passados. Isso, inclusive, resultou na demissão do primeiro baterista da banda, que não tinha experiência na demanda dos bumbos duplos e rápidos inerentes ao *Power Metal*.

O lançamento da banda para o público foi concomitante ao lançamento do primeiro álbum, o *Angels Cry*, pois a qualidade da demo *Reaching Horizons*, que já prometia estourar no cenário do Metal Melódico internacional, foi um termômetro do que viria a seguir. Apesar de todo o suporte, incomum para músicos brasileiros dentro

---

<sup>27</sup>Estilo derivado do *blues* e do *rock* de garagem geralmente confundido com *Heavy Metal* quando falamos de 1970. Seus percussores mais famosos: *Led Zeppelin*, *The Who*, *Jimi Hendrix*. A diferença do *Hard Rock* para o *Heavy Metal* é bastante sutil. Alguns dizem que o *Hard Rock* transmite mais altivez, elevação. Já o *Heavy* seria mais sombrio, fechado.

desse nicho, o Angra ainda era inexperiente e dependia das decisões e da aprovação dos produtores e da mídia Internacional, como citado por Rafael Bitencourt em um vídeo de comemoração dos 20 anos do *Holy Land*.

Cabe aqui lembrar que o *Heavy Metal* não tem berço brasileiro. “É um estilo que nós importamos”, ressalta Rafael, em entrevista ao Cifraclub<sup>28</sup>. Portanto, somos brasileiros tocando *Rock* pesado no estrangeiro. “É como se um alemão viesse tocar samba no Brasil, reconhecemos que evidentemente não é música de raiz”. Segundo o guitarrista, ocasionalmente qualquer gênero ou subgênero precisa de uma constante reciclagem, incorporando e ressignificando elementos novos para que ele continue no cenário em exposição. Baseados nessa premissa, o Angra testou a fórmula do *mediascape* sutilmente no primeiro álbum em 1993, *Angels Cry*, com a música *Never Understand* – apropriando-se do folclore e de ritmos brasileiros, que esporadicamente recebia boas críticas no exterior – muito por causa do estigma do exótico, um mundo à parte dos polos centrais do *Heavy*.

É evidente que as diversas incorporações de outros ritmos no Metal aconteceriam, visto que muitos países e culturas importaram o estilo, e um exemplo disso é a banda de metal sinfônico *Nightwish*, que uniu *Heavy Metal*, arranjos de música clássica europeia e um vocal totalmente lírico, também nos anos 1990. Ainda segundo os músicos do Angra, essas incorporações devem ser feitas cautelosamente e com o suporte fiel do público atingido, já que, como foi dito anteriormente, os *headbangers*<sup>29</sup> – como os próprios de auto intitulam - costumam rejeitar o diferente, o que está longe do contumaz seus ouvidos, do Metal tradicional.

Depois do sucesso do álbum *Angels Cry* (1993) no Japão e na Europa, conquistando diversas premiações e elogios de vários ícones do *Heavy Metal* na época:

Este disco rendeu ao Angra uma extensa turnê no Brasil, abrindo shows para o *AC/DC* e dividindo o palco com as bandas *KISS*, *Black Sabbath* e *Slayer*, na versão brasileira do festival *Monsters of Rock*. Foi com as imagens deste show, com um público de aproximadamente 50 mil pessoas, que o clipe de “*Carry On*” foi produzido. Com o sucesso que eles alcançaram nessa turnê e o lançamento do disco na Europa, a banda saiu numa pequena turnê por alguns países europeus, como Alemanha, França e Itália. Esses primeiros

---

<sup>28</sup>Entrevista realizada ao canal oficial do Cifra Club na plataforma Youtube, em agosto de 2013. Entrevista feita por Gustavo Fofão. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=1btDffYsITY>< Acesso em 1 Jul 2018.

<sup>29</sup>O termo é utilizado comumente para denominar fãs de *Heavy Metal* pelo movimento realizado com a cabeça e os cabelos grandes, ao som do *Rock* Pesado.

shows fora do Brasil foram muito importantes para o Angra, que começou a montar uma base fiel de fãs [...](MADUREIRA, 2011, p. 18)

A banda ganhava espaço no cenário e mais opções para continuar exportando o som, na possibilidade de se tornar juntamente com o Sepultura, uma precursora do *Heavy Metal* brasileiro, assim como está última já o era. Com sucesso e apoio, o Angra pôde esboçar mais liberdade e originalidade com o álbum seguinte, botando em prática suas ideias iniciais na ocasião de seu início como banda.

### 2.3.2. Gênese do conceito “Terra Sagrada”: pré-produção e desenvolvimento

Foi logo depois da volta cansativa da turnê mundial do *Angels Cry* de 1995, que não por acaso exigiu muito de todos os músicos da banda (inclusive, trouxe problemas sérios para a voz de André Matos)<sup>30</sup>, que os 5 membros do Angra – Rafael Bittencourt, André Matos, Kiko Loureiro, Luis Mariutti e Ricardo Confessori – se retiraram por três meses no interior de São Paulo em um sítio da família do Rafael para compor o que viria ser a maior parte do *Holy Land*. A temática crucial do disco que permearia todas as letras e melodias tinha sido definida ainda quando estavam em turnê, e trataria da história da chegada dos europeus em terras americanas no século XVI. A proposta era de trazer a História do “descobrimento”<sup>31</sup> buscando referências da música brasileira, europeia renascentista e de elementos musicais que traduzissem uma multiculturalidade brasileira<sup>32</sup>, condensando letra e melodia em um álbum inteiramente conceitual<sup>33</sup>.

Na história do Angra, a escolha por um álbum conceitual veio a calhar como alternativa inspirada de outras bandas consagradas do *Rock* internacional, que já haviam experimentado trazer uma linha de raciocínio interligada com todas as músicas presentes em um só álbum. *Pink Floyd* e David Bowie, por exemplo,

<sup>30</sup>Fonte: MATOS; MARIUTTI; CONFESSORI, André; Luis; Ricardo. Especial - Holy Land. Roadie Crew. 2016. Disponível em: <https://roadiecrew.com/angra-especial-holy-land/>. Acesso em: 29 Jun. 2020

<sup>31</sup>Usa-se sempre a palavra “descobrimento” com aspas porque era muito comum ao período se referir ao dado momento histórico com tal nomeação, e ainda muito nos dias de hoje popularmente. Como os próprios músicos nominavam dessa forma no momento de lançamento do disco, sem qualquer desconstrução atual sobre descobrimento vs invasão, em algum momento este termo será utilizado aqui.

<sup>32</sup> MADUREIRA, *op. cit.*, p. 36.

<sup>33</sup>Segundo WALTENBERG (2013), álbum conceitual ainda pode ser atemporal, não linear, com ligação de capa do disco, *marketing* midiático ou por vezes nas vestimentas dos músicos.

encaminharam um segmento no *Rock* que transformava música em componente artístico, tornando-se bastante popular:

Deixam de ser uma coleção de canções heterogêneas para tornarem-se obras narrativas, com uma sequência de canções individuais em torno de um tema único”. Para o autor, a origem desse tipo de abordagem em relação ao álbum surgiu nos anos 60, “quando o rock buscava o status de arte. (WALTENBERG , 2013, p. 2 apud SHUKER, 1999, p. 17)

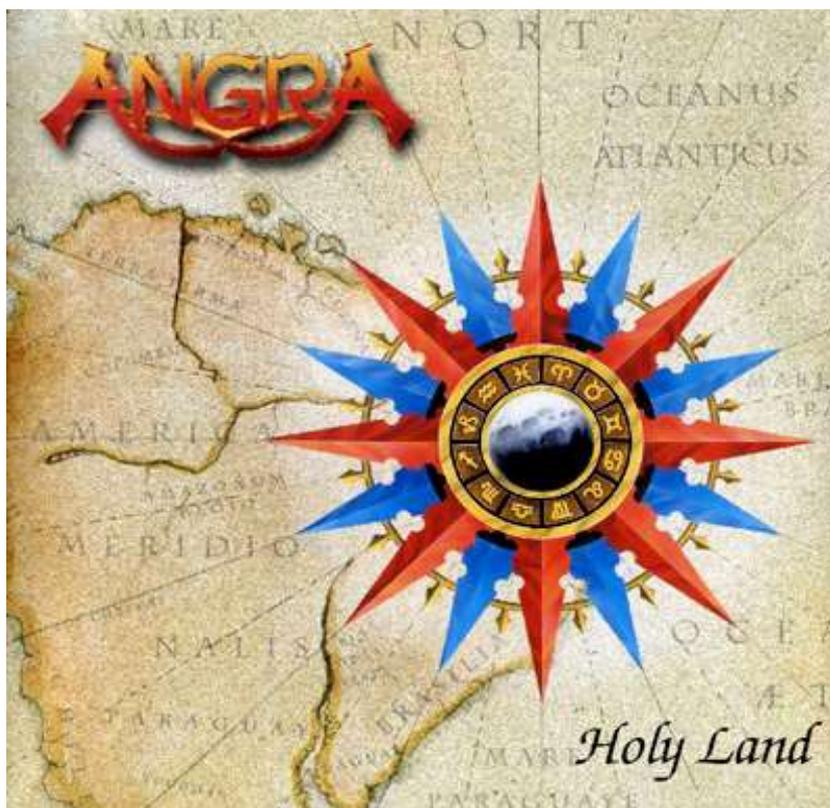
A palavra acidente é forte para descrever a relação do Angra com a arte conceitual de produção de disco. Mas o fato é que, com o *Angels Cry*, conseguimos enxergar alguma relação entre as letras das músicas que compõem o álbum, mesmo que subliminarmente: o álbum havia sido concebido num período de desgosto nacional para a história política do Brasil e, através de metáforas, encontramos alguns pontos de confluência nas letras sobre dificuldades existentes para se sobreviver no país dessa primeira metade da década de 1990: a crise política, como o inevitável impeachment do presidente Fernando Collor de Melo em 1992, a crise econômica e a hiperinflação – vide as letras de *Carry on*, *Angels Cry* ou *Streets of tomorrow*. (MADUREIRA, 2016, p. 16).

Em uma entrevista na MTV<sup>34</sup> – que a propósito se trata do contexto de lançamento do álbum – André, Luiz e Rafael comentam sobre as influências musicais presentes na composição do disco, bem como as leituras e pesquisas que tiveram de fazer durante construção da narrativa histórica dentro das letras, que foram feitas com base em enciclopédias e livros antigos de História. O mapa que ganha destaque no encarte frontal visto na capa do CD é uma junção complexa e muito inteligente de vários mapas históricos dos séculos XVI e XVII, por exemplo.

---

<sup>34</sup>Entrevista do Angra na emissora MTV, no programa “Gás total”. Entrevista feita pelo apresentador e jornalista Gastão Moreira, em 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HYFwoDUUmO8&spfreload=1>> Acesso em 29 Jun 2018.

Figura 3 - Capa do álbum Holy Land



Fonte: Página do Angra – Discografia. Disponível em < <http://angra.net/ws/biografia/#biografia> < Acesso em 27 jun. 2020.

Aqui, temos outra perspectiva da dimensão estética do encarte completo frente e verso, que pode ser encontrado nas mídias físicas do álbum:

Percebe-se a arte do encarte tem a intenção de trazer uma imagem envelhecida do mapa, devido à saturação mais amarelada das imagens. Também foi promovido, durante a pré-venda do álbum, uma edição limitada chamada “*Tin box*”, que continha:

- *Holy Land* [álbum];
- 1 Adesivo;
- 1 Folha com informações do álbum;
- 1 Boné Preto;
- 1 Camiseta.
- Lata de metal arredondada, com a arte da capa estampada.

Figura 4 - Tin Box lançada durante a pré-venda do álbum Holy Land.



Fonte: Acervo particular do autor do site, Disponível em

<<http://corvodometal.blogspot.com/2015/08/angra-discografia.html>> Acesso em 27 Jun 2020.

A parte gráfica que compôs a estética de toda a narrativa do álbum foi um dos fatores mais importantes que deram corpo a uma imagem de jornada das grandes navegações que desembocaram no Brasil. Em entrevista à revista online *Roadie Crew* em 2016<sup>35</sup>, André Matos, idealizador do desenho, deu seu depoimento sobre o processo de criação que culminou em sua ideia de representação para o conceito do *Holy Land*:

Eu particularmente acho ímpar, uma ideia muito boa. É um mapa antigo de navegação que foi meio que copiado de uma enciclopédia velha do meu avô. Nas cartas de navegação antigas sempre havia a figura da rosa dos ventos. Aquilo me chamou muita atenção e pensei que poderia ser um símbolo muito forte. De repente, quando vi aquilo nos mapas eu percebi que era aquilo – que aquele símbolo poderia representar essa saga. Então a gente resolveu colocá-la em destaque no meio da capa. A lua que tem no meio dela é uma referência antiga ao *Viper* [...] A lua também tinha uma importância vital na época das navegações por causa das marés. Eu fiquei completamente imerso no conceito, desenhei a capa do disco e fiz alguns rascunhos enquanto o pessoal estava gravando na Alemanha. A ideia de colocar a rosa dos ventos bem em cima da ponta do Brasil, claro que representando o fato de sermos do Brasil e dobrá-lo como se dobrava uma carta náutica da época. Tudo foi bem estudado e embasado. Juntamos os pontos de vista visual, lírico e musical. (MATOS, 2016)

<sup>35</sup>MATOS; MARIUTTI; CONFESSORI, André; Luis; Ricardo. Especial - Holy Land. Roadie Crew. 2016. Disponível em: <https://roadiecrew.com/angra-especial-holy-land/>. Acesso em: 29 Jun. 2020.

Apesar das explicações dos membros da banda para a escolha do conceito, tal predileção não foi meramente ocasional: o contexto de produção e lançamento do álbum coincidiu com duas situações muito específicas do contexto dos anos 1990. A primeira delas é a comemoração (isso mesmo, “comemoração”) dos 500 anos da chegada dos espanhóis à América – comemoração da Espanha, sobre o descobrimento – que inclusive mantêm o feriado nacional de 12 de outubro como o dia da *Hispanidad* até hoje. A palavra comemoração, dadas as circunstâncias, nos soam dissonantes, vide os massacres e destruição que resultaram em anos de repressão e desigualdades sociais na América Latina inteira. Vale lembrar que o Brasil também estava perto de completar os cinco séculos de chegada dos portugueses, e que na virada do século, haveria uma forte movimentação em discutir o referido fato histórico e rever seus impactos na sociedade brasileira através de seminários, debates, filmes, conferências, exposições, show e uma infinidade de outros eventos, como veremos mais à frente.

O outro marco neste contexto de produção do álbum era de um clima geral na nação, desde a reabertura política com o fim do Regime Militar no fim dos anos 1980, em se encontrar motivos para constituir uma identidade brasileira ou da brasilidade, de um orgulho e um otimismo para a retomada de um crescimento sócio-político-econômico no país. Mais uma vez aqui, a busca pela exaltação da brasilidade é supracitada junto à crise política e econômica que se desenrolava no período, vividamente encontrada no discurso dos próprios músicos da banda, em justificativa para a escolha da temática conceitual para o *Holy Land*:

[..] Eu acho que é uma coisa que tá acontecendo com a história do Brasil... o povo em geral tá resgatando um patriotismo [...] Tá todo mundo nessa, um clima de otimismo. As coisas estão se transformando no Brasil, muita gente com vontade de trabalhar, com boas intenções... O povo brasileiro por natureza é um povo otimista sabe... Que se fode, se fode, mas não perde a esperança e otimismo, e isso é uma coisa que tá voltando a acontecer, meu... todo mundo querendo aprender capoeira [...] querendo ouvir música brasileira, sabe... Vamos se voltar pra nós! Vamos deixar de ser ignorante... (BITTENCOURT, 1996)<sup>36</sup>

Ao longo de dez faixas estruturadas de forma não linear ou cronológica, o *Holy Land* desenvolve uma série de ficções poéticas que tentam traduzir de forma

---

<sup>36</sup>Fala do guitarrista Rafael Bittencourt na ocasião da entrevista da banda Angra ao programa Gás Total, 1996.

sentimental as interações humanas no contexto das grandes navegações, que se sucederam entre os séculos XV e XVIII. O álbum não define um protagonista identificável ou nomeável, mas percebe-se que a narrativa gira em torno de discursos que dão corpo aos narradores-personagens e dos locais de trama dentro da história de criação baseados no Novo Mundo Luso-hispânico.

É interessante pensar que apesar da grande assistência inicial da gravadora JVC e do apoio e experiência oferecidas pelos alemães Sascha Paeth e Charlie Bauerfeind<sup>37</sup>, a apresentação do conceito “abrasileirado” do álbum soou muito exótico. O Sepultura, que ia pelo mesmo caminho com o sepulcral álbum *Roots* (1996), trazia elementos do Olodum e de músicas indígenas amazônicas, num teor mais agressivo e bastante pesado. Mas o Angra surpreendeu seus espectadores (sobretudo franceses e japoneses) pela escolha incomum de um trio de nichos musicais – o *Heavy Metal* melódico, ritmos brasileiros tradicionais, música erudita brasileira e clássica europeia, que unidos trouxeram uma atmosfera muito diferente do que outras bandas de *Power Metal* haviam produzido naquele momento<sup>38</sup>. Recentemente, em vídeo gravado para comemoração dos 20 anos do álbum<sup>39</sup>, foi admitido ter havido certa rigidez no processo de produção e incremento das músicas e de finalização. Por conta da inexperiência técnica, a adição de flautas, vocalizes eruditos e piano, foram sendo incorporados pouco a pouco pelos produtores conforme a demanda no nicho melódico japonês majoritariamente.

---

<sup>37</sup>Ambos são figuras consagradas no meio *Power Metal* melódico, que anteriormente ao Angra já haviam trabalhado com bandas referências do nicho, como *Halloween*, *Blind Guardian* e *Hammerfall*.

<sup>38</sup>Vídeo promocional de pré-produção do álbum *Holy Land*, *Studio Report*, *Hannover*, 1996. Disponível em: > [https://www.youtube.com/watch?v=ic7yo6X\\_Ztl](https://www.youtube.com/watch?v=ic7yo6X_Ztl)> Acesso em 15 Jan. de 2020.

<sup>39</sup>O vídeo tem o título “Histórias do *Holy Land* ft Kiko Loureiro, Rafael Bittencourt, Luis Mariutti, Ricardo Confessori”. Disponível em: > [https://www.youtube.com/watch?v=c9HrWK\\_m0RQ&t=260s](https://www.youtube.com/watch?v=c9HrWK_m0RQ&t=260s)< Acesso em 13 Jul. 2020.

### 3. CAPITULO II – MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO E USOS DO PASSADO NO ÁLBUM *HOLY LAND*

#### 3.1. O *HOLY LAND* ENQUANTO OBJETO DE ANÁLISE

Finalmente, chegamos ao ponto a que viemos. Antes de mais nada, entendamos que a música é uma manifestação social que acompanha a trajetória humana há eras. Não obstante, a música não se materializa apenas como sons e arranjos puramente organizados: ela vem como um sentimento que transgride a experiência musical do compositor para alcançar aquilo que conhecemos como meio social em que tal sujeito está inserido, no qual vive e no qual é afetado de diversas maneiras.

Para uma análise musical, é preciso manter certa cautela no que diz respeito às pré-concepções que o pesquisador tem em relação ao objeto analisado. No meu caso isso se apresenta como um desafio, pois me encontro na posição de apreciadora e ouvinte do estilo; não meramente acabei escolhendo o *Holy Land* como objeto de pesquisa. No mesmo âmbito, aos que não tem contato com o mesmo, ficam destinados a terem conceitos previsíveis e aparentes ao que seus sentidos podem detectar naquele momento.

Para tanto, não é à toa que o renomado estudioso da música popular brasileira Marcos Napolitano, em sua obra “História e Música” (2002), alerta para os perigos eminentes do manejo com a arte musical:

Como “retirar” as informações deste tipo de documento estético sem cair num relativismo absoluto? Estas costumam ser as primeiras perguntas do pesquisador. Por sua vez, remetem ao problema básico do “método”, uma palavra que muitas vezes não é encarada com a seriedade devida. A rigor, a melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado. (NAPOLITANO, 2002, p. 66)

De fato, como o próprio autor sinaliza, é muito comum que a análise fique apenas no horizonte das intencionalidades que o contexto daqueles envolvidos sugerem. Geralmente, os pesquisadores fazem recortes que condizem com suas áreas de conhecimentos afins, neste caso aqui, a história (da colonização ou da

invasão portuguesa) que a letra dessas músicas nos oferece: dessa forma, o sentido integral dos fundamentos musicais seria desconsiderado, tais como arranjo, melodia, coros, vozes; escolhas rítmicas; andamento, etc., além claro, do gênero/estilo, uma vez que a música se dá a partir do todo, não só apenas pela mensagem que está transmitindo. *“Muitas vezes o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo.”* (NAPOLITANO, 2002, p. 66)

Começamos então definindo basicamente os dois pontos chave para visualizarmos as definições que temos sobre a música. Napolitano (2002, p. 67) traz os conceitos de “parâmetros líricos” (letra) e “parâmetros musicais” (a música propriamente dita), que traduzem de forma completa as experiências sentidas pelos ouvintes daquela música. Nesse caso, considerar estes dois itens separadamente não traria ao pesquisador um panorama cultural, social e estético de acordo com a realidade daquele objeto de estudo. Essa classificação em parâmetros serve para tratar de forma didática a análise musical, mesmo que o pesquisador ou leitor não tenham conhecimento amplo de musicologia. Apesar disso, não é impossível tratar uma canção como objeto de estudo, desde que não seja negligenciada a linguagem musical que está sendo proposta. Esses parâmetros de letra e música, repetindo, devem ser pensados sempre em conjunto.

Quadro 1 - Parâmetros para análise com Música segundo NAPOLITANO (2002)

PARÂMETROS MUSICAIS	PARÂMETROS LÍRICOS
a) Melodia: pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e altura que formam o desenho melódico (com apoio da partitura);	a) Mote (tema geral da canção);
b) Arranjo: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no “clima” geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento (homofônico de tessitura densa ou polifônico, de tessitura vazada e contrapontística);	b) Identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores (“quem” fala através da “letra” e “para quem” fala);

c) Andamento: rápido, lento;	c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada (quando for o caso); quais as imagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominantes;
d) Vocalização: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade (muito volume/pouco volume), tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a “letra”; ocorrência de ornamentos vocais;	d) Forma: tipos de rimas e formas poéticas;
e) Gênero musical: geralmente confundido com o “ritmo” da canção (samba, pop/rock, sertanejo etc.);	e) Ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase etc.);
e) Gênero musical: geralmente confundido com o “ritmo” da canção (samba, pop/rock, sertanejo etc.);	f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos).
f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais);	
g) “Efeitos” eletro-acústicos e tratamento técnico de estúdio (balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais);	

Fonte: Tabela desenvolvida a partir do texto de NAPOLITANO op. cit, p. 68.

Além desses aspectos bastante característicos da leitura/análise musical, Napolitano (apud MIDDLETON, 1990) ressalta o cuidado com a supervalorização dos valores políticos que possam estar intrínsecos em uma análise histórica, feita por um historiador:

[...]a recepção das canções não apenas se mede pelo “uso político” delas. Embora este aspecto no Brasil tenha sido super-dimensionado, inclusive pela posição específica que o sistema da música popular ocupara na vida sociocultural como um todo, a canção pode colocar em operação outros “valores” no momento de sua recepção. Middleton propõe uma tipologia de valores envolvidos numa canção [...] (NAPOLITANO, 2020, p.72, apud MIDDLETON, 1990)

Tais valores citados pelo autor dão evidência a outras facetas facilmente observáveis, mas não menos relevantes em uma análise musical, tais como valores emotivos, rituais, técnicos, eróticos e, por fim, os políticos (NAPOLITANO *op cit* p. 72), que serão elucidados sempre quando necessário durante a análise

Além desses valores, outros questionamentos devem circundar a todo instante na continuidade de uma leitura musical, tais como –“ *Qual é a concepção do autor sobre arte musical em relação à sua função social na história?* – “*Qual é a ideia de obra-prima ou de obra medíocre permanente no quadro histórico e cultural ao longo do tempo?*” Tais problemáticas evitam uma abordagem fixa de somente um aspecto que possa corresponder apenas ao passado, esvaziando assim as relações passado-presente.

É por esse motivo que proponho uma análise fazendo um recorte estratégico de pelo menos 3 das músicas componentes do *Holy Land*, que julgo como as “carro-chefe”, ou que personalizam satisfatoriamente todo o conceito proposto, para então, atender aos critérios mínimos de análise considerando a linguagem musical, e adotar uma revisão mais profunda e diligente do álbum *Holy Land*, considerando os passos propostos por Napolitano (2002). A escolha foi elaborada por 2 fatores principais que contaram como recorte dessas músicas para observação: 1) Pontos altos do andamento narrativo para a história do álbum; 2) Músicas com maior diversidade de ritmos musicais<sup>40</sup>. Lembrando que, apesar da escolha, não me isento de evocar outras faixas quando necessário, pois como se trata de um álbum conceitual ou seja, todas as músicas estão entrelaçadas e se complementam na narrativa do conceito.

### 3.1.1. Análise da “materialidade”: desbravando o conceito de *Holy Land*

*On the sand, by the sea  
I left my heart to shed my grief  
A vulture came begging me  
Feed me with this piece of meat!  
I won't give away  
Something I need (ANGRA, 1996)<sup>41</sup>*

*O álbum Holy Land (1996) contém dez faixas, na seguinte ordem:*

---

<sup>40</sup>Poderia também dizer que a escolha se deu pela grande receptividade do público sobre uma música em relação às outras, mas a análise poderia cair na armadilha da minha subjetividade como apreciadora, por isso, me limitei a esses dois elementos para recorte.

<sup>41</sup>Trecho da música *Lulaby for Lucifer*, faixa 10 do álbum.

1. "*Crossing*" (1min e 56s)
2. "*Nothing to Say*" (6min e 22s)
3. "*Silence and Distance*" (5min e 35s)
4. "*Carolina IV*" (10min 36s)
5. "*Holy Land*" (6min e 26s)
6. "*The Shaman*" (6min e 26s)
7. "*Make Believe*" (5min e 53s)
8. "*Z.I.T.O.*" (6min e 04s)
9. "*Deep Blue*" (5min e 49s)
11. "*Lullaby for Lucifer*" (2min e 40s)
12. "*Queen of the Night*" (Faixa bônus no Japão, 4min e 37s)

É importante que, mesmo não contendo letra, a música de abertura do álbum seja mencionada para iniciarmos a leitura do mesmo: *Crossing* é a única música não composta pelo Angra, com autoria do italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), um dos maiores compositores sacros da Renascença, contexto que abarca também os descobrimentos do Novo Mundo. A abertura dá um tom/ar de música sacra, pois se trata de uma Missa católica cantada, mas que na passagem acrescenta vocais líricos distantes, sons característicos da floresta, cantos de passarinhos, chuva abundante e trovões, das ondas quebrando na beira da praia. Instintivamente, podemos pensar que a escolha pela missa de Pierluigi é uma representação musical do catolicismo e do homem branco e "civilizado" chegando em terras desconhecidas, profanas e abundantes de riquezas naturais. Dito isso, guardemos este adendo sobre *Crossing* para posteriormente, pois vejo aqui um ponto importante para a tradução das concepções e idealizações dos compositores para o álbum.

"*Nothing to say*", música de abertura do álbum, contrapõe a faixa anterior com a proposta de chocar os ouvintes com *riffs* pesados da guitarra, os pratos da bateria descompassados junto aos bumbos que dão base à guitarra, dando o compasso regular do início da música que permanece intensiva e progressiva ao longo de sua execução. A batida é uma espécie de baião mais acelerado, nesse momento, já identificamos a incorporação de ritmos brasileiros, logo de início. Vale destacar aqui que é bastante comum na trajetória da banda oferecer esse tipo de experiência com a faixa inicial em álbuns posteriores - tais músicas de abertura geralmente são

bastante aceleradas, progressivas e com dinâmicas parecidas, pois a intenção é que a primeira faixa dê a caracterização das outras músicas que virão a seguir.

A música surgiu, segundo Ricardo Confessori<sup>42</sup>, quando estava sozinho na sala fazendo alguns *grooves* aleatórios em seu instrumento. Foi aí que os outros membros saíram correndo do quarto para a sala, pois ouviram o arranjo de bateria que posteriormente seria da parte inicial da *Nothing to Say*. Os *riffs* iniciais foram feitos na intenção de serem pesados aos ouvidos (como é comum no *Heavy Metal*) e ao mesmo tempo bem simples em apenas um acorde (Mi maior, que eu diria ser uma nota mais ativa, imponente) com um efeito de guitarra mais “seco” e metálico acompanhando a batida da bateria, dando ao arranjo mais agressividade. Depois dessa entrada, que se tornou marca registrada de Confessori e da história do Angra, também são incorporados teclados e de orquestras.

Aliando *Crossing* à *Nothing to Say*, podemos perceber algumas intenções na abertura do álbum. Vejamos a tradução da letra na íntegra:

Há muito tempo, o mesmo céu sob mim; / É tão solitário quando o sol se põe / Um dia chegou quando éramos um: / - Armas em punho, nunca se render! / Oh, eu vi os lampejos de ouro / Nós matamos e morremos conquistando um mundo virgem / Os princípios corrompidos pela fama / Vivendo hoje e para todo o sempre / De volta ao meu lugar, tenho / Nada a dizer / Culpa e vergonha, é tudo tão insano / Deuses pagãos morrem indefesos / E nós não podíamos ir mais adiante / Cavando os túmulos de nossas consciências / Oh, os sons, eles ainda ecoam / Todos nós vagando em mares de sangue / A esperança escondida por trás do horror / Vivendo hoje e para todo o sempre / De volta desta terra eu tenho / Nada a dizer / Vivendo hoje e para todo o sempre / Por tudo que resta eu tenho / Nada a dizer / Oh, quantos anos se foram / Toda manhã privo-me do amor / O amor erguendo-se do sofrimento / Vivendo hoje e para todo o sempre / De volta ao meu lugar tenho / Nada a dizer. (ANGRA, 1996. Tradução de João Vitor de Carvalho Madureira)”

Vale destacar que, ainda na entrevista de lançamento do álbum no programa “Gás total” (1996, MTV), André Matos confirmou inspirações nas obras do poeta português Fernando Pessoa, o que podemos perceber ao longo de todas as músicas do álbum e inclusive, trazendo uma frase do mesmo autor na parte traseira do encarte:

O Holy Land é um álbum que mescla linguagens histórico-culturais diferentes, de matrizes poéticas e musicais variadas. É o caso da alusão mais clara à

---

<sup>42</sup>Ricardo Confessori falando sobre Nothing to Say : Angra Drops #2. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1oIZsMBe9E>. Acesso em: 27 Jun. 2020.

literatura portuguesa presente no disco. Versos do poema “Mar Português”, do livro Mensagem (1934), de Fernando Pessoa, formam a epígrafe do encarte do disco destinada às letras das canções e aos créditos, “God upon the sea danger and abyss bestowed, but He also made on it the sky to be shown...”, dos versos originais “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu” [...] (MADUREIRA, 2016, p. 38 apud PESSOA, 2010)

Com isso, com toda essa gama de informações, podemos entender que a música tem como pretensão anunciar a chegada do português como desbravador, ao que parece, sob sua ótica do futuro sobre o passado, onde o narrador aparente da música ou o “eu lírico” (que pode ser um português, reconhecendo-se como participante e descendente deste desbravamento) glorifica as conquistas na nova terra, mas ao mesmo tempo lamenta com martírio a cegueira pelo ouro a todo custo, negando os preceitos católicos de amor ao próximo e a modéstia ao dinheiro em prol da expansão marítima e territorial. A frase principal e que dá nome a música, Nada a dizer, revela o silêncio pela falta de qualquer justificativa pelas barbáries e destruição causadas pelos estrangeiros do além-mar em terras brasileiras.

Considerando o contexto histórico, notamos aqui uma abordagem reflexiva (ouso dizer que crítica também) sobre os jogos de poder embutidos na história da colonização e em toda história da humanidade, não de um jogo entre bem ou mal, mas de ações movidas pela prevalência e ambição de determinadas sociedades/povos, que sugerem muitas vezes guerras e violência. Podemos entender aqui, que em um contexto ainda movido pela História tradicional eurocêntrica, a canção traz uma perspectiva de invasão à novas terras, e que pode soar até inovador para os anos 1990.

Outra importante faixa que ganha destaque aqui é a intitulada *Carolina IV*, que sucede a faixa *Silence and Distance*<sup>43</sup>. Esta anterior trouxe para o andamento do conceito um ar melancólico e nostálgico, onde o narrador (eu lírico) descreve o sofrimento de deixar seus entes queridos para enfrentar o alto-mar, ao passo de que o sentimento da aventura e da curiosidade por novas terras guiassem todas as ações

---

<sup>43</sup>Segue trecho da letra: [...]And you watch me/Waiting for something new/My hands, as empty/As my body and soul/Could keep pretending/But in the heart I'd be gone [...] Don't let me go/Away across the sea/It may be much more wide/Than what it seems to be [...] Tradução: E você me olha/Esperando por algo novo/ Minhas mãos vazias/Assim como meu corpo e alma/ Poderia continuar imaginando/ Mas meu coração já teria ido [...] Não me deixe ir/ Cruzar o mar/ Isso pode ser muito mais/ Mais do que parece ser [...] (Tradução nossa).

dos viajantes portugueses. *Carolina IV* tem a função, nesta altura do álbum, de trazer de forma bastante romantizada (do ponto de vista do narrador) as experiências dos viajantes já em auto mar, podendo ou não ser tratar de portugueses, ou também caberia ser sobre os já nativos do Brasil, numa lógica posterior ao seu descobrimento<sup>44</sup>.

Segundo André Matos, na entrevista à MTV em 1996, a faixa resume basicamente a ideia central de todo o álbum, a trama proposta no conceito. É umas das músicas com mais incorporações de variedade de ritmos, dando a impressão de um compilado, carregando o conceito rítmico de todas as outras. A balada inicial, muito dançante e envolvente, é semelhante às batidas de percussão de Timbalada<sup>45</sup>, dividindo espaço com uma guitarra rítmica preguiçosa, que lembra muito também o uso da guitarra no Axé *Music* (que é um pouco mais rápida do que encontramos na canção *Carolina VI*), tornando seu início um tanto épico, em tom de deslumbre.

A melodia de introdução soa como um ritual de matriz africana, saudando a rainha das águas lemanjá. Logo, implicitamente encontramos o sincretismo religioso que permeou todo o processo escravista no Brasil. Nesse início também encontramos em voz de fundo um pequeno refrão em português, fazendo alusão ao poderio do mar:

“Salve, salve lemanjá,  
Salve Janaína  
E tudo o que se fez na água  
Jogam flores para o mar  
Deus salve a Rainha  
E o meu passo nessa esfera...  
Um caboclo de orixás  
Logo deixa a Terra  
Vai de encontro à sua sina  
Onde o céu encontra o mar  
Achará seu porto  
E é assim que isso termina...” (ANGRA, 1996)

Vejamos a descrição de Jorge Amado sobre o orixá africano:

---

<sup>44</sup>Cheguei a esta conclusão pois, como observado, a canção traz referências à cultura africana, que como sabemos, surgiu pouco depois do cenário do descobrimento, no contexto de povoamento da colônia e a chegada dos africanos por meio do tráfico humano para o trabalho forçado, em meados do século XVI. Isso demonstraria este pano de fundo temporal da canção demonstra estar em um contexto onde os europeus já se estabilizaram em terras brasileiras, e não em sua partida da Europa rumo ao desconhecido, em 1498.

<sup>45</sup>Timbalada (1991) foi um grupo baiano de Axé Music e samba-reggae, cujo nome faz referência ao instrumento de percussão, chamado Timbal.

lemanjá, rainha do mar, é também conhecida por dona Janaína, Inaê, Princesa de Aiocá e Maria, no paralelismo com a religião católica. Aiocá é o reino das terras misteriosas da felicidade e da liberdade, imagem das terras natais da África, saudades dos dias livres na floresta (AMADO, 1956, p. 137)

Percebe-se o cuidado dos compositores em trazer nomenclaturas bastante específicas do vocabulário afro-brasileiro, cuja experiência traduz a forma sincrética dos africanos para manter suas tradições no meio dos cristãos que os escravizavam.

Esse verso introdutório nos mostra como a parte lírica da canção irá se desenvolver: a narrativa, que provavelmente se dá sobre a experiência de navegação no navio ocasionalmente chamado de *Carolina VI*, que desbravou os mares em busca das riquezas de novas terras e da conquista de dominar o mar e as técnicas de navegação. Aqui, há uma mistura de diferentes contribuições culturais, incorporando inclusive a herança africana presente no Brasil, da religião e da benção da rainha do mar lemanjá, aliadas à veneração do narrador pelo mar imponente e bravo.

Voltando à análise musical, as partes mais lentas da canção – essa a que faz referência na fala em português sobre lemanjá - nos dão a sensação êxtase pela aventura do desconhecido do mar aberto. Por outro lado, no meio da canção, inicia-se um andamento totalmente diferente do anterior, com ritmo de *Speed Metal*, rápido, dinâmico e constante durante a execução dos versos e refrões, demonstrando a empolgante emoção do desbravamento do mar e das vindouras descobertas por novos lugares. A interpretação de André Matos, nesse momento de “auge” da viagem dos tripulantes, tem entonações agressivas, com alguns “drives” aferidos na pronúncia de determinadas palavras, como no trecho “*Since the day we left the land/We've been anxious on aproach/Captain kept showing his plans/Under sail we go!*”<sup>46</sup>.

Ao longo dessa passagem andamento lento para rápido da música, temos a sensação de que estamos sendo preparados para um ambiente encantador da aventura e da descoberta, que é muito bem complementado pela letra, relatando sobre as viagens dos tripulantes do *Carolina VI* no mar, que se perdem em sua imensidão, um mar ainda desconhecido e cheio de mistérios. A representação musical do contexto histórico nos remete aos mitos que circundavam na Europa sobre tudo o que se sabia sobre os oceanos, que poderiam guardar criaturas horrendas, ou mesmo

---

<sup>46</sup>Desde o dia em que deixamos a terra/ Nós estávamos ansiosos pela aproximação/ Capitão continuou mostrando seus planos/ Sob as velas nós vamos! (Tradução livre)

um abismo sem fim. Ao mesmo tempo, temos homens desbravadores que obtêm técnicas e experiências que dão possibilidade ao homem de navegar para outros lugares, por meio do mesmo mar misterioso. Ainda dentro da descrição da letra, o eu lírico também relata a dor da incerteza da volta para a casa, e o choro das mães e esposas que nunca mais veriam.

Na parte final, vale ressaltar a apropriação bastante sugestiva da canção “Bebê” de Hermeto Pascoal (5:13), que marca uma nova troca de andamento (5:20), onde prevalecem apenas as teclas e ao longe, violinos. Nesse momento, a velocidade reduz drasticamente, o que poderia representar o instante em que a embarcação vai à deriva por sucessivas tormentas, até quase destruí-la por completo. Progressivamente, vão se acrescentando uma orquestra forte e segmentada, representando aqui uma recuperação heróica dos tripulantes que conseguiram sobreviver para contar a história do naufrágio.

Dando sequência à saga portuguesa em terras ameríndias, temos a faixa *Self titled*<sup>47</sup> *Holy Land*. Vejo um cuidado muito especial com a forma como essa canção está disposta na lógica do disco – *Holy Land* está exatamente no meio da história, colocando-se como ponto auge da narrativa, onde os descobridores (pela ótica colonizadora) já estão na nova terra, batizada nesse contexto de Terra Sagrada (tradução literal).

A canção inicia com sons de chocalhos e do berimbau crescente em tom de anúncio, precedidas de percussões que finalizam a sequência. A duração é de alguns segundos, como uma introdução para anunciar o que de fato será a música, com um gingado bastante sutil que remete à um baião nordestino, executado por teclas/piano acompanhado por flautas marcadas até o início do primeiro verso. Destacamos o uso do instrumento africano muito importante para rituais religiosos, danças e da capoeira, que chegou no Brasil pelos escravizados em 1538<sup>48</sup>.

O berimbau de peito é o que costumamos ver nas rodas de capoeira. Ele é composto de verga (arco, em geral feito do caule de uma planta chamada biriba), cabaça (feita do fruto seco da cabaceira, funciona como caixa de ressonância do instrumento), corda (feita de fios de arame de aço) e caxixi (pequeno chocalho). (BRITANNICA ESCOLA, 2020).

---

<sup>47</sup>Autointitulada, faixa que dá nome ao álbum.

<sup>48</sup>Berimbau. In Britannica Escola. Web, 2020. Disponível em: . Acesso em: 28 de junho de 2020.

Com o uso do Berimbau, que tem um som bastante característico das rodas de capoeira, percebe-se uma referência direta aos povos africanos, já que seu timbre é associado imediatamente à cultura afro-brasileira. A letra da canção não faz menção a esses povos, mas entendo que o uso de tal instrumento represente essa presença, já que estamos lidando com parâmetros líricos e musicais.

Os ritmos de matriz africana (tais como samba, maracatu, carimbó, maxixe, entre vários outros) estavam ganhando espaço nas mídias para além das fronteiras baianas nos anos 1990, caso dos grupos Timbalada e Olodum - que fez inclusive diversas participações relevantes com artistas de outros gêneros musicais, tais como Michael Jackson em 1996: “*Com a repercussão, o Grupo Olodum pode divulgar para o mundo seus ritmos que abrange batuques africanos, reggae, samba e ritmos latinos.*” (ANDRADE, 2011)

A música prossegue no mesmo andamento sem mudanças drásticas, como acontece com *Carolina VI* e *Silence and Distance*. *Holy Land* tem momentos crescentes de intensidade, mas diferentemente das outras, esta canção não dá protagonismo aos solos de guitarra, dando apenas, nesse contexto, suporte de fundo para os outros instrumentos citados anteriormente. É interessante ouvir essa música a parte do álbum, pois esta possui tantas referências musicais brasileiras que mal parece participar de um álbum de *Heavy Metal*.

O *youtuber* músico profissional Vini Guedes<sup>49</sup>, cujo canal leva seu nome, ao analisar a faixa a partir das teorias musicais impregnadas na estrutura melódica, aponta para a grande façanha dos músicos em fazer parecer tantas referências musicais numa só canção: o berimbau ganha destaque, não pela sua utilização em si, mas como base de intervalo entre as notas utilizadas do teclado. Além disso, nos primeiros segundos de canção fazem menção à canção *Berimbau*<sup>50</sup> de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Como já mencionado, há uma marcada presença de ritmos afro-brasileiros representados em *Holy Land*, mas não apenas. A canção consegue trazer uma mistura bastante singular com ritmos tradicionais dos povos indígenas, como é o exemplo do uso da flauta e dos chocalhos globulares, que pode ser visto

---

<sup>49</sup>A menção se refere ao vídeo intitulado “Por que Holy Land soa tão brazuca?”, de 2018. Disponível em: > <https://www.youtube.com/watch?v=IWGCLVoYevU>< Acesso em 12 Jul. 2020

<sup>50</sup>Música incluída no disco “Afro-Samba”, de 1966

em execuções da música ao vivo, como foi o caso da segunda participação da banda no programa do Jô em 1997, na Rede Globo<sup>51</sup>.

Na letra, também podemos identificar uma possível referência aos povos nativos das Américas, no trecho abaixo:

[...]Unshold feet traces on fresh sand  
 A map unfold  
 Spreading out knowledge  
 Magic and love, and then  
 Oh, and then  
 Carried by wooden gods  
 We leave toward the sky  
 Gushed out the holy blood  
 From those who die to bless  
 Oh, and dance  
 Oh, still dance (ANGRA, 1996)<sup>52</sup>

A perspectiva do narrador, que no caso é o descobridor da nova terra que lhe enche de surpresa pela vasta riqueza natural e cultural dos nativos, expressa a admiração pela terra que julga sagrada e abençoada por Deus, mas que, apesar da conquista, precisou derramar sangue inocente para concretizar seus objetivos extrativistas – “[...] *From those who die to bless/Oh, and dance/Oh, still dance* [...]” (ANGRA, *op cit.*) traduz a ação dos nativos que ali se encontraram e que continuam dançando mesmo com a ameaça estrangeira. Ainda sobre a prática da dança na cultura de povos indígenas:

[...] 1500. Da Carta de Pero Vaz de Caminha, informando sobre gente do grande território que se tornaria o Brasil, ficou a certeza de que o som musical era utilizado pelo índio muito antes da descoberta do Continente americano. Logo no primeiro encontro entre a gente de Cabral e o nativo foi constatado pelo cronista que os índios “dançaram e bailaram, com os nossos”. [...] Na mesma ocasião notou que “além do rio andavam muitos deles dançando e folgando” e ainda que “depois da missa quando nós sentados atendíamos à pregação, levantaram-se muitos deles e tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço”.[...] (CAMÊU, 1977, p. 20)

<sup>51</sup>ANGRA. Interview Holy Land (IPrograma do Jô) Brasil 1997. Rede Globo, 1997. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_1nOEdxEg0&t=742s](https://www.youtube.com/watch?v=Q_1nOEdxEg0&t=742s). Acesso em: 28 Jun. 2020.

<sup>52</sup>[...]vestígios de pés descalços na areia fresca/Um mapa desdobrado/Espalhando conhecimento/Magia e amor, e então/Oh, e então/Carregado por deuses de madeira/Nós partimos em direção ao céu/Jorramos o sangue sagrado/Daqueles que morrem para abençoar/Oh, e dançar/Oh, ainda dançar (tradução livre do trecho da canção Holy Land, Angra, 1996.)

De fato, a dança é uma expressão cultural muito latente nas diferentes culturas de povos indígenas na América. Apesar disso, compreendo que a utilização da palavra “*still dance*” contraponto a frase anterior “*from those who die*” não estaria representando um comportamento típico de dança em aldeias/grupos/tribos, mas como uma metáfora associada à recepção dos nativos aos colonizadores portugueses, descritos por Pero Vaz de Caminha, assim como encontrado na letra da canção. Tal assertiva pode representar aqui uma certa inércia e aceitação pacífica dos indígenas às imposições culturais europeias, o que sabemos, é um mito da história tradicional que se manteve por muito tempo nas representações coletivas, e ainda, no contexto dos anos 1990.

Podemos ainda acrescentar um comentário bastante característico desse estigma pacifista da colonização frente aos nativos, feito por André Matos na primeira ida da banda ao programa Jô Soares, em 1996: “*Esse meu olho puxado é de índio, não é de japonês [...] É um pouco mais preguiçoso aqui né? O índio!*”(MATOS, 1996)<sup>53</sup>. Tal pronunciamento foi bastante rechaçado por Jô Soares, que logo deu argumentos do trabalho árduo do índio brasileiro na floresta. No ano passado, o baixista Luis Mariutti fez um *react* ao programa nesta ocasião, e sobre o comentário de André Matos, ele disse: “*É, isso aí o André... Ele... É, isso era da época né, o que se falava na época... Hoje em dia é... É o tempo, naquele tempo se falava isso [...] Mas com certeza hoje em dia o André não falaria isso [...]* (MARIUTTI, 2019)<sup>54</sup>.

As faixas subsequentes tratam de dar o desfecho do conceito de forma gradual, encerrando com as baladas Deep Blue e Lullaby for Lucifer, com menos intensidade de incorporações de diferentes ritmos musicais como nas faixas anteriores. Damos destaque à canção The Shaman, que traz uma perspectiva indígena com relação aos seus rituais e ervas de cura, e fazem alusão à uma imagem mística dos líderes e sacerdotes espirituais de povos indígenas, utilizando uma nomenclatura não condizente os utilizados pelos nativos americanos:

O termo, genérico e mal compreendido, é empregado para designar um sistema ritual dos mais antigos da humanidade, partilhado por povos que se estendem da Ásia até o extremo sul da América. “Xamã” parece derivar de *çaman*, palavra empregada pelos Evenks siberianos para designar os seus

<sup>53</sup>ANGRA - Interview + Holy Land (live Programa do Jô) Brasil 1997. Rede Globo, 1997. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_1nOEdxEg0&t=742s](https://www.youtube.com/watch?v=Q_1nOEdxEg0&t=742s). Acesso em: 28 Jun. 2020.

<sup>54</sup>LUIS Mariutti - React Angra no Jô . 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEXVUA5BVwM&t=563s>. Acesso em: 29 Jun. 2020.

especialistas rituais. É análoga a "pajé", derivada por sua vez de termos das línguas tupi-guarani também utilizados na referência a tais especialistas. Cada uma das línguas ameríndias possui seus termos equivalentes, em qualquer parte dos três continentes. (CESARINO, 2009)

Todas essas junções especulativas, relacionando uma análise simples destas 3 faixas que conversam com o conjunto da obra, parecem-me suficientes para responder como foram elucidadas as referências líricas e musicais dentro do conceito proposto para o disco.

De toda forma, a banda buscou fazer suas representações da História da colonização portuguesa adicionando signos visuais – na capa, encartes, produtos promocionais, bem como na produção do conceito que interlaça todas as músicas, não apenas em letra contando uma história, mas explorando/ensaiando incorporações de ritmos brasileiros ao longo de todas as faixas, que como vimos, estavam mais latentes em umas, e menos em outras. Vemos aqui uma experimentação corajosa desses ritmos com um gênero que ainda se estabelecia lentamente no país, mas não ingenuamente, aproveitando o que estava sendo feito nos anos 1990, como vimos, por exemplo, com o Sepultura no *Heavy Metal*, e no Rock com Nação Zumbi. O álbum de fato trouxe uma identidade forte para o que viria a ser o Angra pós *Holy Land*, que se seguiu fazendo (em menor frequência) nos álbuns posteriores.

Encerramos esta análise evocando a primeira faixa instrumental que deu abertura à saga portuguesa no álbum: *Crossing*, que como já dito, não é uma composição da banda, mas serviu como pano de fundo inicial para uma construção poética da partida dos portugueses e sua chegada à uma terra abundante, que julgaram ser sagrada por suas riquezas. Nela, vemos a personificação do desbravador que deixa seu conforto para enfrentar todo tipo de perigo que não se conhecia no além-mar, encontrando aqui uma terra pura e ingênua, com os encantos das florestas virgens. Com o canto sacro de *Crossing*, o Deus cristão europeu dá a benção ao viajante que cruza o oceano. Logo, o som de uma chuva torrencial aparece, anunciando a chegada do homem branco ao novo mundo. A questão que trago é: como podemos entender essa interpretação da letra e da música considerando as narrativas históricas a respeito do “descobrimento” do Brasil? Como o álbum *Holy Land* elabora as relações entre passado e presente?

Ao longo deste último tópico, vamos pensar esses questionamentos dialogando com os debates a respeito do conceito de memória coletiva que, neste caso, irá

considerar o momento da história do Brasil relativo às comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses às terras ameríndias.

### 3.2. CONCEITUANDO MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO PELA VIA DA COMEMORAÇÃO

“A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.”  
POLLAK, 1992, p. 4.

O objeto de análise central para este trabalho foram o que considero como os amontoados experienciais acumulados dos integrantes da banda. Experiências nos âmbitos da esfera musical (formação, tempo de atuação no meio musical), mas também de uma bagagem na trajetória destes indivíduos como brasileiros na esfera social, política e cultural, que resumem características comuns coletivamente falando. Não obstante, por se tratar de uma narrativa artística, a banda não teria obrigatoriamente o compromisso com referenciais teóricos ou com as ciências humanas na produção e esquematização dos conceitos do álbum *Holy Land*, a respeito dos eventos que são abordados musicalmente. O que nos interessa aqui, e isso vai além da construção de uma narrativa histórica sobre a colonização encontrada no conceito proposto, é identificar e compreender as possíveis conexões entre o discurso e a realidade, que condicionavam esses jovens na escolha da temática - no entendimento de que a criação dos compositores, obviamente, é permeada pelas relações passado-presente. Na criação, assim como em suas compreensões a respeito do evento histórico, os autores das letras dialogam com diferentes narrativas sobre a colonização do Brasil, elaboradas em diferentes momentos históricos, e que, em razão das comemorações dos 500 anos, estavam em evidência.

Todos nós, que nascemos em solo brasileiro, já ouvimos o velho termo “Complexo de Vira-lata”, expressão cunhada pelo escritor Nelson Rodrigues<sup>55</sup>depois da Copa do Mundo de 1950. O termo era para especificar a desilusão dos brasileiros com a perda inexplicável para o Uruguai, mas ganhou proporções maiores e passou

---

<sup>55</sup>A associação de Nelson Rodrigues entre a paixão brasileira pelo futebol e seu papel desempenhado na sociedade brasileira é debatida no artigo de José Antônio Gomes de Pinho, Futebol, nação e o homem brasileiro: o "complexo de vira-latas" de Nelson Rodrigues, 2009.

a nomear um fenômeno cultural bastante ambíguo no país inteiro, rompendo em escalas que passam de gerações a gerações: afinal, somos os mais miseráveis e corruptos dos povos existentes no mundo? O mito nacional<sup>56</sup>, arquitetado e construído a partir de Gilberto Freyre, e depois com Sérgio Buarque de Holanda<sup>57</sup>, vai se encarregar de estabelecer uma relação com a soberania máxima de perfeição da sociedade estadunidense frente à brasileira, que em seu último estado se põe como animalizada, corrupta e rebaixada pela mestiçagem e pela cordialidade<sup>58</sup> néscia do brasileiro frente ao estrangeiro.

Veja bem, contraditoriamente, a obra célebre de Gilberto Freyre é conhecida por exaltar a mestiçagem como aspecto mais importante da nossa cultura, o que daria legitimidade, complexidade e beleza à nossa trajetória como colônia, império e nação na história. Por anos, e ainda atualmente, “*Casa-Grande & Senzala*” se mantém como uma das principais referências histórico/sociológicas em escolas e universidades, e reconhecidamente ocupa este posto por ser tão genuína em trazer tantos novos conceitos e fontes pouco exploradas anteriormente em sua época.

Não obstante, o ponto mais polêmico e criticado entre historiadores e sociólogos atuais é justamente a forma como a mestiçagem descrita por Freyre se constituiu por meio de uma ideia de pacificação e tolerância entre raças. Essa fórmula, que perpassou do campo da sociologia ao âmbito do imaginário coletivo, solidificou a ideia de que a colonização e a escravidão se deram de forma suave e complacente e, obviamente, da submissão não violenta dos povos indígenas e afrodescendentes à dominação do homem branco, resultando em uma sorrateira reprodução do mito da miscigenação:

A cultura brasileira enfatizou de tal modo a mistura que passou a considerar inexistentes as camadas reais da semiose onde opera o princípio da exclusão: por exemplo, nas relações raciais, de gênero, de orientação sexual etc. A identidade auto descrita do brasileiro é sempre a que é criada pelo princípio de participação, da mistura. Daí se descreve o brasileiro como alguém aberto, acolhedor, cordial, agradável, sempre pronto a dar um jeitinho. Ocultam-se o preconceito, a violência que perpassa as relações

---

<sup>56</sup>Termo utilizado por Jessé Souza, sociólogo brasileiro responsável por obras memoráveis como “*Ralé Brasileira*”, “*Batalhadores brasileiros*” e “*a Elite do atraso*”.

<sup>57</sup>Vale destacar aqui que nos campos das artes plásticas e da literatura já se fazia esse movimento de exaltação da mestiçagem das três raças, como retratado do livro “*O Guarani*” (1857) de José de Alencar, ou com o Movimento Antropofágico, de Oswald de Andrade, nos anos 1920, segundo argumenta Fiorin (2009, p. 119).

<sup>58</sup>Diga-se “*O homem cordial*”, conceito apresentado em 1936 por Buarque de Holanda em “*Raízes do Brasil*”, outra grande obra clássica para a historiografia brasileira.

cotidianas etc. Enfim, esconde-se o que opera sob princípio da triagem. (FIORIN, 2009, p. 124)

Esse exemplo do mito da miscigenação pacífica de raças é uma ideia bastante concreta do que se entende como reprodução de memórias, coletivamente falando, que atinge as esferas do discurso individual, ou seja, do que as pessoas entendem como sua memória e como sua lembrança. A renovação do mito que começa em forma de livro transaciona do esoterismo do campo das ideias e se materializa como forma de negação do preconceito de raças e exclusão de minorias no país, perpetuando esse raciocínio sobre nossa identidade em discurso – incluído nas narrativas sobre nossa memória individual, ampliada no âmbito coletivo.

Nesse aspecto, precisamos compreender alguns conceitos básicos para a compreensão de como as narrativas históricas são construídas: caracterizar e fundamentar as condicionantes do estudo de memória/memória individual e coletiva; refletir sobre a construção do conceito de identidade nacional, e, por conseguinte, uma eminente crise identitária de uma sociedade, que se encarrega de reviver a memória por meio de datas e festas comemorativas.

### 3.2.1. **Memória e identidade: somos o que lembramos?**

Quando se trata do estudo da memória dentro do campo da História, entendo que é preciso frisar que, ao passo de que uma instrumentaliza a outra e ambas dialogam com discursos sobre passado-presente, a memória em si não pode ser considerada como verossímil em sua plenitude, tal qual como no método científico da pesquisa histórica, pelo simples fato de que esta segunda não se utiliza somente do relato memorialístico como fonte de análise, assim como nem sempre o relato memorialístico individual ou de grupo seja obrigatoriamente embasado nos parâmetros do ofício do historiador. Pelo contrário, a História aqui detém o papel de fazer o intercruzamento e significação dessas memórias, atreladas às metodologias de análise crítica específicas, condicionando os discursos intrínsecos dentro de um relato de memória à ponderação. Resumindo, quase sempre os relatos de memória tentam trazer suas narrativas da realidade, mas não necessariamente reproduzem com fidelidade os fatos históricos.

Isso porque, assim como os principais autores que descrevem e interpretam a memória dentro do campo das Ciências Sociais e na História, cabe a este trabalho

sinalizar a volatilidade e a fragilidade do discurso memorialístico dentro das suas condicionantes contextuais, dos jogos de poder em escala pública, dos discursos dominantes e dos silenciamentos resultantes dessa escala para além do privado, do individual.

O antropólogo Joel Candau, que será deveras evocado neste trabalho, inicia o livro *“Memória e identidade”* (2011) com a ideia de que a memória é, acima de tudo, uma reconstrução de discursos em permanente atualização projetada do que é o passado, mais do que ela se apresentaria como uma narrativa fiel de si mesmo – interpretação consensual entre todos os estudiosos da área. O autor complementa: “A ideia segundo a qual as experiências passadas seriam memorizadas, conservadas e recuperadas em toda a sua integridade parece insustentável.” (CANDAU, 2009, p. 9). Ou seja, aplicar total confiabilidade antológica não faz parte dos ritos teórico-metodológicos aplicados na História para a interpretação da memória como objeto de análise.

Candau faz um trabalho bastante consistente em associar em seu livro a prática da memória – ou da busca pelo resgate da memória – ao conceito de identidade/sentimento de pertencimento ou reconhecimento, em nível individual, que é o que o autor chama de “memória de si mesmo”. Nesse âmbito, a memória seria a faculdade primeira que nutre no íntimo a imagem de quem realmente somos, numa dialética constante que nos traz a identidade (CANDAU, *op cit.* p. 19). Para isso, nesse jogo de estratégias para o resgate da nossa identidade, os indivíduos operam *“escolhas sempre no interior de um repertório flexível e aberto a diferentes meios: representações, mito-histórias, crenças, ritos, saberes, heranças, etc., ou seja, no interior de um registro memorial.”* (CANDAU, *op. cit.* p. 18).

Cabe aqui um grande parêntese para explicar ao leitor que existe um movimento bastante delicado quando falamos sobre a memória individual de uma pessoa, e a inclusão desta em escala coletiva, ou seja, uma análise pública e universal sobre os aspectos em comum de memória dentro de um grupo em questão. Esse conceito, que surge pela primeira vez com o sociólogo francês Maurice Halbwachs, contribuiu fortemente nos estudos posteriores para a associação de memórias individuais influenciadas pelos discursos coletivos.

A maior contribuição nesse aspecto está em considerar o indivíduo que constantemente faz o exercício de rememoração, que possui um ou mais grupos de referência e está sempre inserido dentro do domo contextual de uma sociedade.

Assim, aquilo que considerávamos como uma “lembrança biográfica” passa a depender da rememoração em grupo - “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Sob este ponto de vista, a prática do sujeito como indivíduo não estará minimizada nesse processo coletivo, pois

(...) as nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.” (HALBAWACHS, 1990, p. 26.)

A grande discussão e crítica ao trabalho de Halbwachs reside na ideia de demonstrar que a memória coletiva, mesmo que não seja intencionalmente reduzida a um amontoado de memórias individuais, encontra-se, sobretudo, no fundamento da memória e da consciência pessoal. Autores como Paul Ricoeur identificam o conceito de memória coletiva de Halbwachs sob o aspecto da consciência pessoal limitada sempre a uma fonte coletiva e situações sociais nas quais ela se manifesta - nosso meio social agiria majoritariamente sobre nós, quer estejamos ou não conscientes de sua influência e, nesse sentido, nossos pensamentos e lembranças mais íntimas estariam conectados a uma rede de significados oriundos da coletividade externa a nós.

Dessa maneira, a lembrança é resultado de um processo coletivo, colado a um contexto social específico. As lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente o sujeito os tenha vivido, que, por conseguinte está sempre introduzido em um grupo social. Ainda que apenas um indivíduo tenha a percepção de ter vivenciado certos eventos e contemplado determinados objetos, convividos com outras pessoas e etc., nos quais apenas ele viu/presenciou, do mesmo modo tais lembranças tem potencialidade coletiva, pois o aspecto da oralidade sempre está presente, visto que para “confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, *op cit.* p. 31.)

Ainda sobre o processo de rememoração,

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso. (HALBWACHS, 1990, p. 31.)

Para que a rememoração seja considerada como observável segundo o autor, é imprescindível que a memória individual não esteja dissonante à memória de outros membros do mesmo grupo social. Apenas podemos considerar a memória coletiva se identificarmos um evento em comum na vida de outros sujeitos do grupo no qual fazem parte.

Dando seguimento ao argumento, se Candau introduz a explicação sobre a faculdade da memória em constante movimento e renovação, anteriormente a ele, Pollak (1992) traz também a perspectiva de análise da memória sob sua fragmentação em características mutáveis e imutáveis, que vão compor a narrativa memorialística da vida individual de uma pessoa nesses dois aspectos. Ele diz:

É como se, numa história de vida individual – mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente – houvesse elementos irreduzíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinado número de elementos tornam-se realidade, passam a fazer parte da vida da pessoa, muito embora outros acontecimentos e fatos possam se modificar em função dos interlocutores, ou em função do movimento de fala. (POLLAK, 1992, p. 201)

Pollak afirma que, observando os estudos de relatos de memorialísticos de vida (história oral), o entrevistado, por mais histórias que tenha para contar, não obedece a uma ordem cronológica e, muitas vezes, retorna a determinados fatos da sua vida para justificar sua lógica narrativa, mas de forma inconsciente. Isso significa que a memória pode ter dois aspectos principais:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, *op cit*, p. 2).

É importante destacar também, nesse aspecto, que os registros de memória de uma pessoa podem recorrer constantemente à personagens, pessoas ou monumentos, o que o autor chama de “lugares de apoio à memória”. Que servem como base para rememoração de um período que tal pessoa viveu por ela mesma, ou seja, viveu por tabela. Um exemplo próximo disso pode ser a data marco que representa as grandes navegações que culminaram no “descobrimento” das Américas, que balizam as relações sociais na construção da identidade brasileira, circundante a todos nós.

É claro que é impossível de se resgatar um evento como o descobrimento em sua forma total, mas o que foi observado durante minha pesquisa sobre o álbum e as narrativas embutidas nele, é que se falava muito dessa herança portuguesa, nesse caso, para justificar o destino social e político em que o Brasil se encontrava naquele momento conjuntural. Nesse caso, entendo que a memória introjetada nas narrativas que influenciaram a composição do álbum e as canções propriamente ditas, são como reflexo de um viés narrativo das memórias sobre a colonização, que eventualmente deu “errado” se considerarmos os tantos problemas que o país apresentava na década de 1990.

Não é à toa que as expressões “resgate”, “raízes brasileiras”, “identidade nacional” fossem evocadas tantas vezes nesta pesquisa. Elas dizem muito sobre uma necessidade coletiva (ousou dizer) de encontrar um novo “marco” que trouxesse novas perspectivas para a Memória e História do Brasil. Chama a atenção que tais nomenclaturas fossem repetidas diversas vezes pelos membros da banda, durante entrevistas de pré-produção e divulgação do *Holy Land*, em justificativa pela escolha da temática: no programa Gás total da MTV, nas participações da banda no programa do Jô na Rede Globo, ou no material promocional de *Making Off* das gravações do disco na Alemanha<sup>59</sup>.

O que nos cabe entender é como articular as narrativas sobre “resgate” da cultura e identidade nacional com as memórias pessoais dos componentes do Angra, e ainda, como estas se fundem com a memória sobre nossa trajetória de construção da identidade nacional. Talvez o discurso inserido nessas entrevistas que citei, nas quais se falava tanto de identidade musical, da valorização das raízes musicais

---

<sup>59</sup>Vídeo promocional de pré-produção do álbum *Holy Land*, Studio Report, Hannover, 1996 Último acesso em janeiro de 2020

brasileiras que foram evocadas no álbum seja um motivo pelo que se orgulhar: a nossa singularidade como brasileiros, a mistura e a pluralidade que compõe o Brasil. Para Pollak (1992), a memória é um fenômeno construído, dentro do aspecto individual, os modos de construção dessa memória podem ser conscientes e inconscientes. O importante é entendermos que:

Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. (POLLAK, *op. cit.*, p. 4)

Ou seja, o que a memória individual que recalca, relembra, exclui ou grava é fruto evidente dessa organização na esfera pública. Portanto, é impossível dissociarmos os motivos pelos quais o conceito de *Holy Land* foi escolhido, nos quais se chocam com o afloramento dos debates sobre nacionalidade e identidade presentes especificamente na década de 1990, que tem muito a ver com o movimento das comemorações nacionais acerca do aniversário de 500 anos de Brasil. Como veremos no próximo tópico, a elucidação de uma comemoração nacional está intimamente ligada com embates narrativos e disputas de poder, nos quais lutam pelo que se deve lembrar, ou esquecer.

### **3.2.2. Os outros 500: comemorações do V Centenário do Brasil e sua influência no imaginário brasileiro**

Um texto muito interessante que apareceu ao longo das minhas pesquisas sobre a identidade nacional brasileira chama-se “*Imaginário Histórico e Poder Cultural: as comemorações do Descobrimento*”, de Lucia Lippi Oliveira, escrito nas circunstâncias do contexto de virada de século, em 2000. Nesse momento, os debates sobre nossas heranças históricas eram amplamente suscitados em fóruns, eventos acadêmicos e seminários, na medida em que o governo e os órgãos públicos davam enfoque para uma comemoração de gala no aniversário dos 500 anos, completados no dia 22 de abril de 2000.

Na construção das sociedades modernas, para que haja uma conexão territorial, regional e social dentro de uma nação, existe o que chamamos de

“comunidade de sentimentos” que segundo a autora, vai trazer um movimento cíclico de renovação por meio de acontecimentos passados. É como no Ano Novo, quando prometemos novas atitudes para o futuro, mas relembrando com nostalgia o que aconteceu no ano que está se encerrando. Conforme o passado é lembrado dessa maneira, de forma conjunta em uma nação, desencadeia-se assim uma identidade nacional, conectada justamente a um sentimento de afetividade em relação ao seu passado e sobre suas origens históricas. Como consequência, essa afetividade desemboca numa série de manifestações festivas e de comemorações a determinadas datas, que na esfera pública, retomam marcos históricos de eventos considerados importantes para a união de uma nação (OLIVEIRA, 2000). Tal sentimento permite que haja uma reconstrução simbólica desse passado, trazendo então recomeços ao aspecto narrativo da identidade nacional.

As comemorações de datas nacionais seguem, grosso modo, uma mesma trajetória: organização de comissões executivas nacionais, campanhas de esclarecimento patriótico, organização de eventos cívicos, cortejos fluviais e marítimos, estudos históricos, montagem de exposições, inauguração de monumentos, confecção de selos, medalhas, bandeiras e hinos. São esses os aros mais frequentes que marcam as comemorações. Comemorar tem a ver com o passado ou, principalmente, tem a ver com o futuro? Retoma-se ao passado para não deixá-lo no esquecimento ou para se assegurar o que está por vir? (OLIVEIRA, 2000, p. 185)

“Mito, memória e identidade são vitais à vida social e são também áreas de poder e de confronto - já foi dito que, na verdade, todos os conflitos no mundo são conflitos simbólicos!” (OLIVEIRA, *op. cit.* p. 184). O mito, como já dizia Jessé Souza (apud 1997) e lembrado por Lippi Oliveira, não se coloca como falso ou verdadeiro: ele é como uma teoria científica, que vem para descrever realidades e dar sentido a elas, ao passo de produzir a solidariedade nacional, e antes de mais nada, viabilizar projetos coletivos.

É com a noção de mito nacional e de resgate histórico para a formação das identidades nacionais que pude entender melhor certos comportamentos repetidos por partes dos membros da banda Angra. Mas antes de iniciar meu raciocínio, é importante dizer que, num primeiro momento, a associação do álbum *Holy Land* e dessas falas sobre “resgate” e “identidade” com a comemoração dos 500 anos não vieram de imediato. Estamos falando de um *delay* de pelo menos 5 anos: de 1995/1996 a 2000, que não necessariamente poderiam ter relação entre si. Acontece

que curiosamente a autora na qual debatemos aqui trouxe um dado muito promissor para que essa ligação entre fatos acontecesse: desde 1993 o governo criara oficialmente a Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Brasil (CNVC), visando o incentivo à vários órgãos públicos de natureza municipal e estadual, para motivar e organizar a sociedade local a estabelecer suas próprias programações para as comemorações do V centenário, até quando chegasse o ano de 2000. Ou seja, tais discussões e mobilizações já aconteciam logo no início da década, muito porque a Europa e a América Latina também vinham no mesmo embalo de comemorações.

É entendível que esse sentimento nacional tenha sido despertado na década de 1990. Mas por hora, cabe promovermos um panorama que diferencia o contexto analisado em questão. Vale lembrar o imaginário social de uma nação se modifica e se adapta às circunstâncias ao longo da História, e trazendo isso para o contexto brasileiro, Lippi Oliveira relembra desse espectro imaginário que circulava cem anos antes, nas comemorações do IV Centenário de Brasil, muito diferente do que encontramos no fim do século XX:

É preciso lembrar que, com a Proclamação da República, a cultura portuguesa e sua criatura, o Império dos Braganças, passaram a ser atacados como representantes de um passado a ser exorcizado. Os conflitos entre monarquistas e republicanos na última década de século XIX e início do XX aumentaram as tensões entre portugueses e brasileiros. A forte presença lusa na propriedade de lojas comerciais e de imóveis de aluguel propiciou um intenso sentimento popular antilusitano no Rio de Janeiro. A imagem do português colonizador e explorador agora se acoplava, aos olhos da população, à do estrangeiro, monarquista e conspirador contra a República. (OLIVEIRA, *op cit.* p. 187)

Em 1900 temos uma série de movimentos da República para debater e valorizar as raízes brasileiras. Como se pôde ver em uma série de livros, tais como o de Afonso Celso “*Por que me ufano do meu país*”, ou a obra de Olavo Bilac e Coelho Neto intitulada “*Contos Pátrios*”, o marco do 4º Centenário tentava promover para a época uma nova noção otimista do que se tinha até o momento:

Afirmava-se seu caráter cordial, que levava ao predomínio das relações pessoais, e o valor da democracia racial, resultante da miscigenação. Todos esses ingredientes do "caráter nacional" garantiriam a formação de uma grande nação. (OLIVEIRA, *op cit.* p. 190).

É nesse momento que vemos as primeiras elucidações à “Fabula das três raças”, que seria afirmada e disseminada em proporções maiores por Gilberto Freyre em 1930: a deformidade social que antes era creditada à miscigenação desenfreada pela colonização e pelo tráfico de africanos, seria a saída para solucionarmos nosso empasse como povo brasileiro, nos diferenciando de todas as outras nações.

Se retomarmos a introdução que abre este trabalho, sugeri uma dúvida que cabia a mim, como brasileira, mas que se amparava no que via em roda de amigos, na TV, na escola, nas redes sociais, em todo o lugar: a dubiedade de sentir orgulho ou não de ser brasileiro e, para além disso, o que exaltar como identidade. Em meio a tantos desgastes políticos sucessivos, de disputas por narrativas, de crises econômicas, tínhamos em contrapartida nossa vasta gama cultural que a miscigenação gerou, ou as riquezas naturais originais às terras de Vera Cruz, que nos tornam uma nação “abençoada” nesses termos. O que observei é que essas questões permaneceram em nosso presente, mas como continuidade vinda desde a década de 1990 como já explanado aqui, e ainda mais antecedente, pensando nos centenários anteriores. Sendo assim, apesar de possuir peculiaridades dentro de cada conjuntura, existem similaridades que têm certa permanência na formação do símbolo de identidade nacional nos últimos três séculos:

Se, em 1900, a reforma urbana e o saneamento eram questões centrais da vida nacional, em 2000 a questão básica da sociedade brasileira passa pela cidadania e pelas reformas do Judiciário, caixa preta pouco enfrentada pelos reformadores ao longo do século XX. Os cem anos desse século questionaram a idéia de progresso como era colocada em 1900, ainda que ela não tenha sido abandonada. Continua-se almejando a civilização, continua-se a considerar o popular popularesco, assim como se continua a dar muita importância ao que vão dizer sobre nós lá fora, seja na imprensa, seja nos relatórios dos técnicos do FMI. (OLIVEIRA, *op cit.* p. 191)

As narrativas sobre as comemorações dos 500 anos foram significativas para responder aos objetivos centrais deste trabalho. Começamos pela data marco de 22 de abril de 2000 como ápice das festividades. A data nunca foi considerada feriado nacional, nem tampouco desperta sentimentos como o dia que o antecede, e no qual se comemora o feriado nacional de Tiradentes, no dia 21. É um dia bastante patriótico para os mais admiradores da história dos heróis nacionais, bem diferente da data de 22 de abril. Então, para que houvesse um sentimento ancorado ao dia,

simbolicamente falando, foi preciso um trabalho extenso e demorado de associação à festividade, onde a atuação da Rede Globo ganhou destaque, naquele contexto.

Desde 1998 a emissora lançava diversos programas sociais, educacionais e beneficentes dentro de sua programação, intitulado de Brasil 500, para promover as comemorações regressivamente até o dia 22 de abril de 2000. Segundo a autora Kelly Cristiane da Silva (2001/2002), a instalação de relógios gigantescos nas 28 principais capitais do país e as vinhetas entre propagandas carregando a frase “ – *faltam x dias para a comemoração dos 500 anos do Brasil*”, lembravam repetidamente à população sobre o evento que se aproximava. Conforme a autora: “*Assim, tornou-se impossível à maioria dos cidadãos ignorar que no dia 22 de abril do ano 2000, comemorar-se-ia a “descoberta” do país*” (DA SILVA, 2002, p. 143).

Figura 5 - Relógio da Globo para contagem regressiva dos 500 anos, em Florianópolis, 1999.



Fonte: Arquivo pessoal do autor(a) do site. Disponível em:

>[http://joshyvoarsemasas.blogspot.com/2013/02/florianopolis-ilha-da-magia-nosso\\_16.html](http://joshyvoarsemasas.blogspot.com/2013/02/florianopolis-ilha-da-magia-nosso_16.html)< Acesso em 14 Jun 2020.

Vale notar o papel da Rede Globo nas comemorações dos 500 anos, independentemente da burocracia coordenadora dos festejos oficiais. Ao espalhar seus relógios de contagem regressiva por várias cidades do país, ao criar vinhetas e conscientizar sua audiência de que os telespectadores fazem parte de um todo chamado Brasil, a Rede Globo exerceu o papel de uma das principais agências construtoras de uma identidade nacional (OLIVEIRA, *op cit.* p. 196)

Os dois anos em que a pauta foi tratada em rede nacional deram base para o que ocorria como tentativa de construção de uma identidade nacional, mas agora ligada à data marco de 22 de abril. Sendo assim, entendemos que tal unidade nacional, sob tal conjuntura, não dependia somente dos trabalhos de intelectuais dentro da academia, que no passado davam suporte teórico a um mito nacional que se espalhava: agora, o mito se disseminava pela audiência da TV. Ainda assim, os símbolos evidenciados eram praticamente os mesmos de antes, apelando para o sentimentalismo da união nacional, da beleza e riqueza natural do Brasil, e, principalmente, para a pluralidade cultural causada pela miscigenação das três raças – além das novas etnias que chegavam com a imigração – que chamava os brasileiros para um olhar mais otimista sobre seu futuro.

É claro que este discurso poético não alcançava as vozes daqueles mais vulneráveis da história do Brasil, aqueles de que tanto se falava no mito das raças. Sindicatos, partidos políticos, lideranças do movimento negro e quilombola, e sobretudo as populações indígenas levantaram a voz em protesto contra a comemoração. É possível ter uma ideia dos grandes levantes ocorridos nessa época no documentário de Cirineu Khun intitulado “*O Relógio, a bomba e os outros 500*” (2000), onde fica escancarada a hipocrisia das comemorações por parte do Governo FHC, que, discursando ao lado do presidente português Jorge Sampaio, exaltava a vitória da democracia brasileira dizendo:

“[...] E quem tiver aí olhando a televisão brasileira, a imprensa, verá que se houve alguma coisa positiva nesses 500 anos, foi o fato de que muitos brasileiros passaram a tomar consciência da imensa tradição cultural da qual nós nos orgulhamos, que são os indígenas. (CARDOSO, 2000)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup>Discurso do Presidente FHC na comemoração dos 500 anos, em Porto Seguro, 2000. A cena pode ser encontrada no documentário citado no corpo do texto.

Os dois ainda, acompanhados de alguns políticos, foram plantar mudas de Pau-Brasil, revivendo o ciclo histórico (de extrativismo, diga-se de passagem) do “descobrimento”, que ali completavam 500 anos. O que pouco se fala é que a solenidade não foi aberta ao público, pois com a previsão das manifestações organizadas ao redor de Porto Seguro, a cidade foi cercada de policiais para impedir a entrada dos manifestantes, para que nada pudesse ser atrapalhado<sup>61</sup>.

Figura 6 - Os presidentes Jorge Sampaio, de Portugal, e Fernando Henrique Cardoso, do Brasil, plantam juntos uma semente de pau-brasil.



Fonte: Site Memorial da Democracia. Disponível em:

><http://memorialdademocracia.com.br/card/protesto-marca-500-anos-do-descobrimento>< Acesso em 16 Jun 2020.

No exato momento da foto, acontecia uma das maiores ações truculentas da polícia baiana da história, coibindo às manifestações indígenas, estudantis e sindicais ao redor da cidade de Porto Seguro. As passeatas, que foram consideradas pacíficas pelo tribunal de Justiça Federal, apenas em 2012, obrigaram o Estado da Bahia a

---

<sup>61</sup>Artigo que acompanha a foto do presidente FHC e Jorge Sampaio, lembrando os eventos do aniversário de 500 anos, disponível no site Memorial da Democracia.

pagar uma multa de 10 milhões de reais por dano moral coletivo, em ressarcimento ao ocorrido<sup>62</sup>. A imagem que chocou os noticiários da época não havia sido a plantação da muda de Pau-Brasil ou a da caravela Nau Capitânia, réplica da embarcação de Pedro Álvares Cabral construída exclusivamente para a comemoração (aquela que não conseguia navegar e ocasionalmente custou quase 4 milhões aos cofres públicos): o índio terena Gildo Jorge Roberto, de 18 anos, se ajoelha no asfalto na frente da tropa de choque que avançava, pedindo para que não jogassem bombas de gás em seu povo.

Figura 7 - O índio Gildo Terena antes de ser atingido na cabeça pelos policiais baianos.



Fonte: Universidade de Brasília. Disponível em <https://docplayer.com.br/72547003-Universidade-de-brasilia.html> Acesso em 14 Jun 2020.

*“Nós vivemos 500 anos de enganação. Resistimos e queremos resgatar tudo o que tiraram de nós. Como entender uma festa para comemorar as injustiças que vivemos?”*, foi a frase do líder dos Macuxis em Boa Vista, RR. A declaração pode ser

---

<sup>62</sup>Notícia do portal G1, de 2012, disponível em: > <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/08/estado-recebe-multa-de-r-10-milhoes-por-repressao-contra-indios-em-2000.html> < Acesso em 12 jul 2020.

encontrada no 2º boletim pró-Yanomami<sup>63</sup>, lançado logo após os acontecimentos. O debate sobre as comemorações em torno dos 500 anos é extenso e possui uma cronologia bastante rica de informações, por isso, infelizmente, não poderão ser totalmente abraçadas neste trabalho. O que pretendi neste último tópico foi lembrar de uma memória pouco elucidada nos anos posteriores, nos quais me identifico como sujeito. O fato é que a palavra lembrar, dentro do conceito de memória na história, carrega conseqüentemente o seu antônimo como refém das narrativas sobre si mesmo – esquecer também faz parte da construção das identidades e mitos nacionais, como forma de evidenciar as permanências históricas que correspondem a visões dominantes de passado-presente.

---

<sup>63</sup>Disponível em: >[http://www.proyanomami.org.br/boletins/boletim\\_02.pdf](http://www.proyanomami.org.br/boletins/boletim_02.pdf) < Acesso em 12 jul 2020.

#### 4. CONCLUSÃO

As conclusões deste trabalho sugerem algumas possibilidades para pensarmos as apropriações culturais presentes na elaboração de datas históricas e comemorativas com o objetivo de construir e solidificar uma ideia de identidade nacional comum a todos. O mito nacional sobre a miscigenação ainda produz uma autoimagem representativa de si, que legitima sua narrativa sobre as raízes da identidade de uma nação, que no caso do Brasil, teve Gilberto Freyre como genitor da premissa que alia a carnalidade da emoção brasileira como virtude, frente ao frio espírito racional americano e europeu - dando abertura cultural para misturar raça à multiculturalidade. Como aponta Jessé Souza (2015), mesmo que um mito criado não represente a realidade fidedigna, ele não perde sua potência como tal. O que importa é a capacidade que determinado mito terá em fazer seu povo acreditar nele.

Como vimos, as três canções retratadas carregam muitos aspectos simbólicos, bastante característicos de uma narrativa épica e fictícia. Tanto nas letras quanto nas melodias, acompanhamos como o conceito *Holy Land* tenta a seu jeito humanizar o sofrimento daqueles personagens envolvidos: o navegador deixando sua casa em busca do desconhecido, os perigos do oceano, a tragédia da ganância pelo ouro que cegeva os colonizadores e que desencadeou na morte de muitos inocentes. O deslumbre pela terra santa, nome que deu título ao álbum, revela a riqueza e a beleza cultural que já existia aqui antes dos colonizadores portugueses chegarem – e é nesse momento que a mistura de ritmos brasileiros ao *Heavy Metal* se potencializa – o estrangeiro e o nativo se unindo para formar algo novo e excepcional. A riqueza da terra sagrada representada pela diversidade cultural, artística e (principalmente) musical que o Brasil possui enquanto nação e povo, está nas entelinhas deste álbum analisado. No desenvolvimento da leitura crítica das canções, pude observar que, essa tentativa da banda e da sociedade no geral de mostrar o que teríamos de valioso como nação, está sutilmente associada ao mito da miscigenação pacífica de raças. É claro que, já nos anos 1990, a literatura de Freyre e Buarque de Holanda já era considerada ultrapassada pela academia, mas nos cabe aqui ter um olhar crítico e entender como tais discursos ainda transitavam na memória dos brasileiros em relação a sua própria história, e assim poder explicar porque se falava tanto em resgate cultural e valorização de nossas misturas e raízes, dentro deste contexto.

Para que as narrativas sobre a memória da colonização ocorressem de maneira ordenada e fossem adaptadas ao mito pacificador proposto por Freyre, que deu base à nossa cultura miscigenada, as comemorações do V Centenário foram a peça chave para entendermos este processo, que, mesmo tentando apagar os conflitos violentos que a invasão europeia trouxe para as Américas, não obstante, também elucidaram resistências ao mito do homem cordial: um grito de objeção daqueles que por tanto tempo foram calados pelo colonialismo e patrimonialismo branco e europeu – tal como vimos na marcha dos “Outros 500” em Porto Seguro, 2000, mas também ao longo de toda a história do Brasil.

Dito isto, entendo que o álbum *Holy Land* me trouxe muito mais leituras sobre a realidade do que eu poderia esperar. Não uma narrativa real da história em si, ou seja, mas do conteúdo das canções que carregavam diferentes visões e leituras sobre a história do Brasil. Nesse aspecto, os parâmetros musicais foram a peça chave para se pensar como se dava, naquele momento, a identidade musical que o Angra buscava para si, e que estavam associadas às demandas da sociedade brasileira nos anos 1990 de unir a nação pelo orgulho de ser brasileiro. Vale destacar que este trabalho não se propôs em fazer uma leitura estruturada e sistemática dentro dos parâmetros musicológicos necessários para tal, visto que meu objetivo não era esse. Apenas foi-se necessário entender a linguagem da qual nosso objeto de pesquisa demandava, e nesse aspecto, a obra de Marcos Napolitano foi bastante importante.

O fato é que a configuração musical que trouxe originalidade para o Angra com seu ápice em 1996, passou a ser a experimentação com ritmos latinos e afro-brasileiros, para diferenciá-los no grande e exigente nicho do *Heavy Metal* mundial, e isso não é à toa. Vimos que a memória individual ou coletiva pode ser influenciada pelas movimentações sociais e culturais que dialogam com as representações do passado, que não necessariamente foi vivido pelos sujeitos em cheque. Dito isso, podemos comparar essa teoria com a necessidade dos membros do Angra, e de vários outros artistas citados no decorrer do trabalho, em querer evidenciar suas raízes culturais/musicais para se distinguir do que era produzido no estrangeiro. Essa escolha, que se disfarça como estratégia de *Marketing* mas que muito tem a ver com o momento conjuntural, tem estreitas ligações com essa busca por uma identidade nacional definida, buscando no passado uma projeção de si sobre o ser brasileiro no futuro com otimismo e orgulho de ser quem é. Nesse sentido, as comemorações dos 500 anos elucidaram muito bem essa necessidade velada, ressaltando a crise

identitária que culminou em estratégias políticas e sociais para resgatar fenômenos históricos tradicionais:

Observando as comemorações do V Centenário, podemos dizer que dois grandes mitos dão conta do imaginário sobre o Brasil em seus 500 anos. O primeiro, no tempo e em longevidade, é o da natureza. Os textos dos descobridores, viajantes ou evangelizadores, tendem a colocar a nova terra sob o signo da Natureza e não sob o da História e da Cultura; o que aparece referido ao tempo estava sob o signo da história providencial, do plano divino, nos diz Marilena Chauí (1995). A natureza como "dadivosa e edênica" também é destacada por Roberto DaMatta (1993) ao comparar a concepção de natureza nas culturas brasileira e norte-americana. A visão do paraíso e a noção de descobrimento, e não de fundação, produzem essa naturalização da história. (OLIVEIRA, *op cit.* p. 197)

Concluindo, este trabalho não tinha como pretensão fazer julgamentos sobre intencionalidades, ignorâncias, preconceitos ou narrativas que ocasionalmente influenciaram os membros da banda na escolha do conceito *Holy Land*. As falas e as músicas analisadas neste trabalho demonstram como a banda entendia o debate sobre a história do "descobrimento" naquele momento. As artes expressam essas discussões em torno das identidades nacionais, por vezes apaziguando, por outras confrontando a seu modo.

O interessante é pensar como as permanências das relações sobre passado e presente se desenvolveram até nosso contexto atual, no qual desenvolvo esta pesquisa. Assim como na década de 1990, vários símbolos nacionais e narrativas sobre a realidade foram despertadas e apropriadas para redigir e legitimar projetos de poder, que podem gerar novos mitos nacionais, dadas as demandas atuais que presenciamos em nosso país. Creio que este trabalho possa, num futuro não impossível, pensar como os mitos nacionais se regeneram quando a identidade de uma nação entra em crise novamente, ameaçando a soberania nacional e territorial e, não obstante projetos de poder que preservem exclusões, apagamentos e omissões do passado.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas:

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos* (Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador) 4a ed. São Paulo: Martins, 1956.

CAMÊU, Helza. *Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros*: catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Funarte, 1979.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: A História Completa*. São Paulo: Saraiva Editora, 2010.

FARIAS SILVA, Willises James. *Heavy Metal no Brasil: incômodos perdedores* (década de 1980). Tese de doutorado – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12112014-111119/fr.php>> Acesso em 25 Mai 2017.

FIORIN, José Luis. *A construção da identidade nacional brasileira*. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1 sem. 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/3002>> Acesso em 12 Jun 2018.

FRIEDLANDER, PAUL. *Rock and Roll: Uma História Social*. 4º ed, Rio de Janeiro: Record, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 1ª ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

JARDIM JUNIOR, Nilton Silva. *Maracatu Metálico*: influência de ritmos brasileiros na obra das bandas Angra e Sepultura. UFRJ, 2005. V. 1 n. 1 (2011): Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFES. GT 9 – Memória Social e Transmissão Cultural. Disponível em ><https://periodicos.ufes.br/snpgcs/article/view/1478>< Acesso em 20 Jun 2020.

LUCAS, Maria Elisabeth. *Wonderland Musical*: Notas sobre as Representações da Música Brasileira na Mídia Americana. Revista transcultural de música, 2011. Disponível em: <<http://sibetrans.com/trans/article/282/wonderland-musical-notas-sobre-as-representacoes-da-musica-brasileira-na-midia-americana>> Acesso em 20 Ago 2019.

MADUREIRA, João Vitor de Carvalho. *O conceito de “terra sagrada” no discurso do disco “Holy Land” da banda Angra*. Trabalho de conclusão de curso - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19748>> Acesso em 14 Nov 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Imaginário Histórico e Poder Cultural: as comemorações do descobrimento*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v01. 14, nº 26. 2000, p. 183-202. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2122/1261>> Acesso em 16 Jul 2020.

PINHO, José Antônio Gomes de. *Futebol, nação e o homem brasileiro: o "complexo de vira-latas" de Nelson Rodrigues*. Organizações e sociedade, v.16 - n.48 - Janeiro/Março – 2009. Disponível em < <https://portalseer.ufba.br/>> Acesso em 20 de Jun 2020.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/108>> Acesso em 11 Jan 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHEDO, Aline. *Um olhar sobre o livro, Rock and Roll: Uma História Social*. Cadernos do Tempo Presente, n. 13, jul./set. 2013, p. 71 – 75. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/tempo/article/view/2672>> Acesso em 27 Ago 2018.

SILVA, Giuslane Francisca da. *HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva*. Aedos, Porto Alegre, v. 8, n. 18, p. 247-253, Ago. 2016. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/50076956-Halbwachs-maurice-a-memoria-coletiva-traducao-de-beatriz-sidou-2a-ed-sao-paulo-centauro-2013.html>> Acesso 1 Out 2019.

SILVA, Jaime Luis da. *O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/14932/000668336.pdf?sequence=1>> Acesso em 7 Mar 2018

\_\_\_\_\_. *Muito além do barulho: uma aproximação sobre a identidade do heavy metal* representada na revista *Rock Brigade*. UFRG. Disponível em: <[https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Silva-\\_identidade\\_Heavy\\_Metal\\_revista\\_Rock\\_Brigade.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Silva-_identidade_Heavy_Metal_revista_Rock_Brigade.pdf)> Acesso em 7 Mar 2018.

SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo, Leya, 2015

\_\_\_\_\_. "Multiculturalismo, racismo e democracia, por que comparar Brasil e Estados Unidos?" In: SOUZA. Jessé (org.). *Multiculturalismo e racismo*. Brasília, Paralelo 15. p. 23-35, 1997.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. 1ª Ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

WALTENBERG, Lucas. *Perspectivas para pensar o álbum conceitual no cenário musical contemporâneo*. UFRJ, 2013. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/9933095-Perspectivas-para-pensar-o-album-conceitual-no-cenario-musical-contemporaneo-lucas-waltenberg-1.html>> Acesso em 12 Nov 2018

Sites consultados:

O que é um Riff?. In *Descomplicando a música*. Web, sem data. Disponível em: <<https://www.descomplicandoamusica.com/riff/#:~:text=Riff%20%C3%A9%20uma%20q%C3%ADria%20muito,de%20uma%20vez%20na%20m%C3%BAsica>> Acesso em 12 Ago 2020.

ANDRADE, Maria do Carmo. *Olodum*. Pesquisa Escolar Online. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 28 Jun 2020

Berimbau. In *Britannica Escola*. Web, 2020. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/berimbau/483112>>. Acesso em 28 Jun 2020.

CCPY. *Boletim Pró Yanomami, edição nº 2, 2000*. Disponível em: <[http://www.proyanomami.org.br/boletins/boletim\\_02.pdf](http://www.proyanomami.org.br/boletins/boletim_02.pdf)> Acesso em 12 Jul 2020.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Xamanismo*. Povos indígenas no Brasil. 2018. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Xamanismo>> Acesso em 29 Jun 2020.

G1 Globo. *Estado recebe multa de 10 milhões por repressão contra índios em 2000*. Globo, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/08/estado-recebe-multa-de-r-10-milhoes-por-repressao-contra-indios-em-2000.html>> Acesso em 12 Jul 2020.

History Channel. *Ozzy Osbourne morde a cabeça de um morcego vivo durante um show*. History. 2020. Disponível em: <<https://br.historyplay.tv>>. Acesso em 20 Jan 2020.

Entrevistas online:

ANGRA. *Holy Land Studio Report, Hannover, 1996*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ic7yo6X\\_Ztl](https://www.youtube.com/watch?v=ic7yo6X_Ztl)> Acesso em 7 Jan 2020.

\_\_\_\_\_. *Interview + Holy Land (live Programa do Jô)*. Rede Globo. 1997. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_1nOEdxEg0&t=742s](https://www.youtube.com/watch?v=Q_1nOEdxEg0&t=742s)> Acesso em 28 Jun 2020.

\_\_\_\_\_. *Entrevista de lançamento Holy Land – Parte 1*, MTV. 1996. <<https://www.youtube.com/watch?v=HYFwoDUUmO8&spfreload=1>> Acesso em 29 Jun de 2018.

BITTENCOURT, Rafael. *Entrevista com Rafael Bittencourt*. 2013. Cifra Club. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1btDffYsITY>> Acesso em 27 Jun de 2018.

\_\_\_\_\_. *Entrevista para o canal Kazagastão – KZG*. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n8iXgblDbQU>> Acesso em 07 Ago 2017.

JABOR, Arnaldo. *Arnaldo Jabor comenta o Heavy Metal como música péssima e barulhenta*". Globo. 2004.> <https://www.youtube.com/watch?v=BC-ZCc7ol90>< Acesso 12 jul 2020.

MARIUTTI, Luis. - *React Angra no Jô, 2019*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EEXVUA5BVwM&t=563s>> Acesso em 29 Jun 2020.

MATOS, ANDRÉ. *De Frente com Gabi*. SBT. 2002. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=M8C4w9a9Q8g> < Acesso 12 jul 2020.

MATOS; MARIUTTI; CONFESSORI, André; Luis; Ricardo. *Especial - Holy Land*. Roadie Crew. 2016. Disponível em: <<https://roadiecrew.com/angra-especial-holy-land/>>. Acesso em 29 Jun 2020.

LOUREIRO, BITTENCOURT; MARIUTTI, CONFESSORI Kiko, Rafael, Luis, Ricardo. *Histórias do Holy Land*. Angra. 2016. Disponível em: > [https://www.youtube.com/watch?v=c9HrWK\\_m0RQ&t=260s](https://www.youtube.com/watch?v=c9HrWK_m0RQ&t=260s)< Acesso em 13 Jul 2020.

SOUZA, Jessé. *A culpa não é de Portugal, 2017*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UuoyftQns7I>> Acesso em 12 jul 2020.

Documentos:

*Boletim Pro Yanomami*. CCPY, 2º Ed., 2000. Disponível em: >[http://www.proyanomami.org.br/boletins/boletim\\_02.pdf](http://www.proyanomami.org.br/boletins/boletim_02.pdf) < Acesso em 12 jul 2020.

Músicas:

ANGRA. *Holy Land*. Paradox Music, 1996. 1 CD. (ca. 54:41 min)

HERMETO PASCOAL. *Bebê*. Polygram/Philips, 1973.

VINICIUS DE MORAIS, BADEN POWELL. *Berimbau*. Forma, 1966.

ANEXO A — **Nothing to Say** – Nada à Dizer

**Long ago, the same sky above;**

Há muito tempo, o mesmo céu acima:

**"It's lonesome when the sun goes down"**

“É solitário quando o sol se põe”

**A day had come when we were like one:**

Chegou um dia quando éramos como um só:

**Weapons up, never surrender!**

Armas levantadas, nunca se render!

**Oh, I saw the gleams of gold**

Oh, eu vi o ouro cintilante

**We'd kill and die conquering a virgin world**

Nós mataríamos e morreríamos conquistando um mundo virgem

**The hold corrupted by the honour**

O domínio corrompido pela honra

**Living forevermore, leaving today**

Vivendo para sempre, partindo hoje

**Back to my place, I've got**

De volta ao meu lugar, eu não tenho

**Nothing to say!**

Nada a dizer!

**Guilt and shame, it's all so insane**

Culpa e vergonha, isso é tão insano

**Pagan gods die with no defence**

Deus pagãos sem defesa

**And we could go no further at all**

E nós poderíamos ir mais longe

**Digging the graves of our conscience**

Cavando os túmulos da nossa consciência

***Oh, the sounds, they still echoe***

Oh, o som, eles ainda ecoam

***All of us drifting on seas of blood***

Todos nós deslizando nos mares de sangue

***The hope hidden behind the horror***

A esperança escondida atrás do horror

***Living forevermore, leaving today***

Vivendo para sempre, partindo hoje

***Back from this land, I've got***

De volta à esta terra, eu tenho

***Nothing to say!***

Nada a dizer!

***Living forevermore, leaving today;***

Vivendo para sempre, partindo hoje

***For all what remains I've got***

Por tudo que resta, eu tenho

***Nothing to say!***

Nada a dizer!

***Oh, how many years have gone***

Oh, quantos anos eu fui

***Every morning I bare myself from love***

Toda manhã me despia do amor

***The love rising up from the sorrow***

O amor surgindo da tristeza

***Living forevermore, leaving today***

Vivendo para sempre, partindo hoje

***Back from this land I've got***

De volta à esta terra, eu tenho

***Nothing to say!***

Nada a dizer!

***Living forevermore, leaving today***

Vivendo para sempre, partindo hoje

***For all what remains I've got***

Por tudo o que restou, eu tenho

***Nothing to say!***

Nada a dizer!

***Living forevermore - Nothing to say!***

Vivendo para sempre - Nada a dizer!

***Back to my place, I've got...***

De volta ao meu lugar, eu tenho...

***Living forevermore - Nothing to say!***

Vivendo para sempre - Nada a dizer!

***For all what remains, I've got***

Por tudo o que restou, eu tenho

***Nothing to say!***

Nada a dizer!

ANEXO B — **Carolina VI** – Carolina IV

"Salve, salve lemanjá,  
 Salve Janaína  
 E tudo o que se fez na água  
 Jogam flores para o mar  
 Deus salve a Rainha  
 E o meu passo nessa esfera...  
 Um caboclo de orixás  
 Logo deixa a Terra  
 Vai de encontro à sua sina  
 Onde o céu encontra o mar  
 Achará seu porto  
 E é assim que isso termina..."

***All I see floats with the wind***

Tudo eu vejo flutua como o vento

***- All the miracles of the water***

- Todos os milagres da Água

***Are the miracles never seen***

São Milagres nunca vistos

***Somehow my life now begins***

De alguma forma minha vida começa agora

***- This music that's been played through time***

- Essa música tocada através do tempo

***Now starts to reach my feet***

Agora começa a alcançar meus pés

***Feels like the flood of my needs***

Sente como o dilúvio de minhas necessidades

***- From the harmony of forever***

- Da harmonia do para sempre

***Sound the melodies of the sea***

Soam as melodias do mar

***And you will know on the way***

E você conhecerá o caminho

**- *I'm coming back to my enemies***

- Eu estou voltando para meus inimigos

***I'm turning around***

Eu estou virando

***I'll be just coming back to my last days***

Vou estar apenas voltando aos meus últimos dias

***I'm coming back to the sea!***

Eu estou voltando ao mar!

***So... won't you come with me, my friend?***

Então... você não irá comigo, meu amigo?

***Thrills... like we had before***

Emoção... como tínhamos antes

***Hope... never showing up the same***

Esperança... nunca mostrando

***For a lonely man***

Para um homem solitário

***Since the day we left the land***

Desde o dia em que deixamos a terra

***We've been anxious on approach***

Nós estávamos ansiosos para abarcar

***Captain kept showing his plans:***

Capitão manteve seus planos à mostra

***"Under sail we go!"***

Abaixar velas nós vamos!

***Deep the ocean's blue I stare***

A profundidade do oceano azul eu fixei

***The reflections of my soul***

A s reflexões da minha alma

***We have with us a special guest***

Nós temos um convidado especial

***And for him we made a toast***

E para ele nós fizemos um brinde!

***Carolina IV took a river to the sky***

Carolina IV pegou um rio para o céu

***Seven men on board taking part***

Sete homens a bordo

***To take their hearts around***

Para levar seus corações ao redor

***All around, around the world!***

Ao redor, ao redor do mundo!

***All I can recall that day***

Tudo que posso lembrar daquele dia

***On that very day for sure***

Daquele exato dia, certeza

***All hands up against the haze***

Todas as mãos levantadas contra a névoa

***As we attempted the return***

Enquanto tentávamos retornar

***Carolina IV took the river to the sky***

Carolina IV pegou o rio para o céu

***One man less on board - human dreams***

Um homem a menos a bordo - sonhos humanos

***Have sometimes cost their lives,***

Algumas vezes custaram suas vidas

***All their lives dreaming***

Todas as suas vidas sonhando

***I've been such a fool***

Eu fui como um tolo

***I've been so afraid***

Eu estava com tanto medo

***From my heart to you I say:***

Do meu coração a você eu digo

***- I'll be here to stay!***

Eu estarei aqui para ficar!

***Nothing much left from the boat***

Não sobrou muito do barco

***Many years have been and gone***

Muitos anos se passaram

***Still I can't forget the past***

Eu ainda não posso esquecer o passado

***And the ones I left at home***

E aqueles que eu deixei em casa

***Carolina IV took the river to the sky***

Carolina IV pegou o rio para o céu

***Windy whistling nights***

Noites de ventos uivando

***Made me sail right into the wind's eye***

Me fez velejar direto para o olho do vento

***Now I'll die singing:***

Agora nós iremos morrer dizendo:

***I've been such a fool***

Eu fui como um tolo

***I've been so afraid***

Eu estava com tanto medo

***From my heart to you I say:***

Do meu coração para você eu digo:

***- I'll be here to stay!***

Eu estarei aqui para ficar!

ANEXO C — **HOLY LAND** – Terra Sagrada***We were born in a Golden Age***

Nós nascemos em uma era de ouro

***Beyond the creed***

Além da crença

***Blown with the winds to meet***

Soprou com os ventos do encontro

***The ones who creep and pray***

Aqueles quem rastejam e oram

***Unshod feet traces on fresh sand***

Pés descalços trilhando a área frescas

***A map unfold***

O mapa aberto

***Spreading out knowledge***

Espalhando seu conhecimento

***Magic and love, and then***

***Magia e amor, e então***

***Oh, and then***

Oh, e então

***Carried by wooden gods***

Carregados por deuses de madeira

***We leave toward the sky***

Nós deixamos através do céu

***Gushed out the holy blood***

Jorrou fora o santo sangue

***From those who die to bless***

Daqueles que morrem para abençoar

***Oh, and dance***

Oh, e dançar

***Oh, still dance***

Oh, e ainda dançar

***Someone has sent somebody here***

Alguém enviou alguém até aqui

***To bring an age long disappeared***

Trazer uma era há muito desaparecida

***Holy Land, throw your scars on me***

Terra Sagrada, jogue suas marcas em mim

***My soul just tends to be***

Minha alma apenas deseja ser

***Your friend***

Sua amiga

***Holy Land***

Terra Sagrada

***Holy Land around***

Terra Sagrada ao redor

***Holy Land***

Terra Sagrada

***Holy Land is all***

Terra Sagrada é tudo

***Someone has sent somebody here***

Alguém enviou alguém até aqui

***To bring an age long disappeared***

Trazer uma era há muito desaparecida

***Holy Land, show your signs to me***

Terra Sagrada, mostre seus sinais a mim

***'Cause I'm still here to see***

Porque eu ainda estou aqui para ver

***Your face***

Sua face

***Holy Land***

Terra Sagrada

***Holy Land around***

Terra Sagrada ao redor

***Holy Land***

Terra Sagrada

***Holy Land is all***

Terra Sagrada é tudo

Tradução nossa.