# *Anthropophagia in musica*: os rastros de um comportamento antropofágico na música brasileira e o caso da canção "Holy Land", da banda Angra

Jerfferson Manoel Araújo da Silva Júnior*
Samuel Anderson de Oliveira Lima**

## Resumo

Em 1928, seis anos após a Semana de Arte Moderna, realizada na cidade de São Paulo, Oswald de Andrade publica o seu *Manifesto Antropófago*, através de cujas ideias axiomáticas ele imprimiria, de forma direta ou indireta, uma marca tanto sensível quanto duradoura na cultura brasileira (Cardoso, 2016; Moehn, 2002). A ideia de metabolizar o que vinha de fora em prol do próprio incremento cultural – em uma espécie de retomada simbólica da antropofagia dos antigos indígenas tupis – parecia ser um elemento-chave para a afirmação da identidade brasileira, firmada no elemento primitivo que lhe serviria de alicerce principal (Andrade, 1978). Com este trabalho, nosso intuito principal foi o de nos debruçarmos sobre certos rastros que nos parecem revelar traços de um comportamento musicalmente antropofágico na música popular brasileira. Nossa análise, aliás, dá-se mediante uma perspectiva cronologicamente progressiva, posto que nossas observações têm como ponto de partida a Bossa Nova, ainda na década de

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutorando em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN). Orcid: https://orcid.org/0009-0007-3822-5343.

** Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutor e Mestre em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN). Professor associado do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas (DLLEM/UFRN) e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN). Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7525-5997.

1950. Depois disso, transitamos pelo Tropicalismo e pelo pós-tropicalismo, chegando, por fim, à degustação antropofágica do *heavy metal*, proposta pela banda brasileira Angra, através da análise da faixa “Holy Land” (1996), do álbum homônimo desse grupo musical.

Palavras-chave: antropofagia musical; MPB; *heavy metal*; Angra.

# *Anthropophagia in Musica*: the Traces of Anthropophagic Behavior in Brazilian Music and the Case of the Song "Holy Land", by the Band Angra


## Abstract

In 1928, six years after the Modern Art Week held in the city of São Paulo, Oswald de Andrade published his Anthropophagic Manifesto, through whose axiomatic ideas he would imprint, directly or indirectly, both a tangible and lasting mark on Brazilian culture (Cardoso, 2016; Moehn, 2002). The idea of metabolizing what came from abroad in favor of one's own cultural enrichment – through a symbolic revival of the anthropophagy practiced by the ancient *Tupi* peoples – seemed to be a key element for affirming Brazilian identity, grounded in the primitive foundation that would serve as its main pillar (Andrade, 1978). With this study, our main objective is to examine certain traces that appear to reveal aspects of a musically anthropophagic behavior in Brazilian popular music. Our analysis follows a chronologically progressive perspective, beginning with *Bossa Nova* in the 1950s. From there, we move through Tropicalism and Post-Tropicalism, arriving finally at the anthropophagic tasting of heavy metal, proposed by the Brazilian band Angra, through an analysis of the track "Holy Land" (1996), from the group's album of the same name.


Keywords: musical anthropophagy; MPB; heavy metal; Angra.

Recebido em: 13/04/25 // Aceito em: 22/07/26

## 1 Montando o moquém: Oswald de Andrade, o *Pau-Brasil* e o *Antropófago*

Na primeira metade do século XX, época em que ebuliam diversas vanguardas artísticas, Oswald de Andrade publica dois manifestos, ambos na década de 1920, insistindo nas pegadas das correntes vanguardistas que o precederam, tais quais o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo etc. O primeiro manifesto de autoria do autor é publicado em 1924, sob o título *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. O nome serve de égide para a ideia que permeia todo o opúsculo: a busca por uma poesia nacional de natureza exportável, à imagem e semelhança do pau-brasil, a *ybyrapytanga* ("árvore avermelhada") dos povos de língua tupi. Nesse sentido, Nunes (1978, p. xxiii) emprega muito aptamente a palavra "amálgama" para referir-se a uma das ideias-chave do Manifesto, que consistia na conciliação dos elementos constituintes de nossa formação nativa e intelectual, em uma verdadeira alquimia.[1] A exportação de que fizemos menção mais acima seria tornada possível através da regionalização do cosmopolita e da cosmopolitização do regional, como Nunes bem explica:

> A poesia consequente a esse programa deixaria de ser a matéria-prima do exotismo, uma especiaria estética destinada a temperar o gosto do europeu num mundo já dividido em províncias, em regiões que se intercomunicam. Produto elaborado de fabricação doméstica, ela entraria, sem concorrência, no mercado mundial, pelas vias econômicas da exportação (Nunes, 1978, p. xxiii).[2]

1 Dizemos "aptamente" porque a palavra, de fato, traça sua origem a partir do árabe, através do latim nas obras dos alquimistas.

2 Manteve-se a grafia conforme consta na edição consultada. Esse mesmo princípio também se aplica a outros passos que porventura trouxermos adiante.

A busca por uma essência brasileira primitiva leva Oswald de Andrade a aprofundar-se em estudos acerca dos povos originários e a entrar em contato com a famigerada antropofagia ritualística dos povos indígenas brasileiros, sobretudo aquela praticada pelos povos de língua tupi. Antropofagia é, com efeito, a palavra-chave, ou melhor, a "palavra-guia que conduz o pensamento à caça das ideias." (Nunes, 1978, p. xxvi).[3] Nesta palavra o autor parece apoiar-se, a fim de criar espanto, brincando com a imaginação do leitor através do desconforto gerado pela acepção original do vocábulo, relacionada, é claro, ao tabu do canibalismo. A antropofagia ritualística dos tupis, que consistia no ato de devorar o inimigo, era transfigurada e transportada para a esfera do pensamento artístico. Segundo uma linha de raciocínio quase terenciana – em que, por sermos homens, nada nos deveria ser alheio[4] –, Oswald postula que somente o alheio é que nos deveria interessar (Andrade, 1978). Assim como a carne do inimigo era assada no moquém[5] para, posteriormente, ser servida para o banquete de todos que tirariam daquele repasto seu incremento, o influxo estrangeiro deveria ser moqueado e deglutido, a fim de que algo novo e enriquecido surgisse. Esse pensamento pode ser facilmente sumarizado através do axioma: "Tupi, or not tupi thats the question." (Andrade, 1978, p. 13). Tal frase abocanha o excerto shakespeariano para originar um novo e enriquecido referencial. O próprio binômio "Tupi / *to be*", aliás,

3 Algo que também é verdade, é claro, para o Manifesto anterior.

4 A célebre máxima "Homo sum; humani nil a me alienum puto" vem da comédia *Heauton Timorumenos*, escrita em 165 a.C. pelo dramaturgo latino Públio Terêncio Afro.

5 Neste trabalho, fazemos uso da palavra moquém (e outras palavras que dela derivam) para significar também o próprio processo antropofágico oswaldiano: o influxo artístico estrangeiro submetido à moqueação antropofágica. Assim, por exemplo, quando dissermos "moquém bossa-novista", tratar-se-á de uma referência à antropofagia cultural posta em prática pelos artistas pertencentes a esse movimento; é a absorção do influxo artístico estrangeiro de maneira crítica, com o fim de buscar, nele, um incremento.

parece já atestar uma certa tendência de fazer do cosmopolita algo regional e vice-versa, como já havíamos mencionado antes, em conformidade com o Manifesto precedente do autor (Azevedo, 2012).

Em seus últimos dias de vida, entretanto, segundo Marília de Andrade, filha do autor, Oswald queixava-se do fato de que suas ideias pareciam não ser aceitas, expressando grande tristeza pelo fato de sua obra não ser lida e temendo jamais alcançar qualquer tipo de reconhecimento (1986 *apud* Azevedo, 2012, p. 9). O antropófago, que faleceu em 1954, não viveu para ver o seu temor ser dissipado (Cardoso, 2016). Poucos anos após a morte de Oswald de Andrade, alguns artistas brasileiros começariam[6] a mordiscar a música estrangeira e apreciariam aquele sabor alheio, conforme veremos no desenvolvimento das seções a seguir. Neste sentido, é o nosso intuito, com este trabalho, traçar uma breve linha do tempo, empreendendo um passeio em busca de alguns rastros que parecem revelar um certo comportamento musicalmente antropofágico na música popular brasileira do século XX, culminando em uma degustação analítica da canção "Holy Land" (1996), faixa que faz parte do disco homônimo da banda brasileira de *heavy metal* Angra.

## 2 O moquém bossa-novista

Conforme adumbramos mais acima, Oswald, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), queria pensar em uma poesia brasileira que fosse um artigo de exportação. Este pensamento pode ser facilmente extrapolado do campo poético

6 Há estudiosos, como é o caso de Julia Proveti Weffort (2011), que enxergam a antropofagia oswaldiana já em Carmen Miranda.

para outras formas de expressão artística, como é o caso daquilo que almejamos fazer neste trabalho, enxergando alguns pontos que julgamos mais relevantes da música popular brasileira do século XX através do prisma oswaldiano. Nesse sentido, a ideia oswaldiana de uma arte exportável encontrou consonância dentro do ideário teórico do autor. Isto é, parecia complementar a ânsia oswaldiana por uma capacidade antropofágica da arte brasileira; uma arte que devorasse o alheio, tirando da moqueação e da deglutição do que vinha de fora um incremento para a criação de algo novo e enriquecido, como mencionamos anteriormente.

Para já começarmos nossas reflexões, podemos nos debruçar sobre a década de 1950, pois é na Bossa Nova que encontramos a primeira manifestação palpável dessa conjunção de preceitos, resultando no primeiro artigo artístico musical brasileiro que devorou o estrangeiro, incrementando-se no processo e sendo, posteriormente, exportado com grande êxito (Dunn, 2001, p. 28). O marco inicial do movimento ocorreu com a gravação de "Chega de saudade", composta em 1956 por Tom Jobim e Vinícius de Moraes e lançada em 1958 no disco *Canção do Amor Demais*, na voz de Elizeth Cardoso e com violão do baiano João Gilberto, que, no ano seguinte, regravaria a canção, lançando-a num disco próprio (Castro, 2003, p. 126).

Muito embora as raízes da Bossa Nova estivessem firmemente fincadas no samba, os artistas adeptos desse gênero não se furtaram a mordiscar, na primeira oportunidade que tiveram, aspectos da música erudita e mesmo do jazz estrangeiro. Um exemplo disso talvez possa ser verificado na diferença entre as versões de Elizeth, marcada pela voz potente da cantora, e João Gilberto, sensivelmente mais suave, como se remetesse ao canto brando do estadunidense Chesney Henry "Chet" Baker Jr. (Castro, 2003, p. 118), trompetista e cantor de jazz estadunidense.

Ainda na mesma década, apesar de podermos conjecturar uma certa tendência antropofágica na Bossa Nova, a importação da "consciência enlatada" (Andrade, 1978, p. 14) fazia-se presente, mais especificamente através da chegada do *rock and roll* à terra de Iracema. Em 1955, a canção "Rock Around the Clock", de autoria de Max C. Freedman e James Edward Myers, foi gravada pela brasileira Nora Ney, algo que representa a importação da música estrangeira enlatada, segundo uma tendência que continuaria pelos anos e décadas seguintes, como quando Cauby Peixoto grava, em 1957, a canção "*Rock 'n' Roll* em Copacabana", composta por Miguel Gustavo (Faour, 2001).[7]

De forma geral, fora da Bossa Nova e do recém-importado *rock and roll*, conforme uma linha que julgamos próxima à do ideal antropofágico oswaldiano, ocorre o lançamento da canção "Chiclete com Banana", no ano de 1959. A composição, de autoria de Gordurinha e Almira Castilho, é popularizada na voz do paraibano Jackson do Pandeiro, mesclando a sonoridade do *bebop*, um subgênero do jazz, com o samba, chantando um dos marcos iniciais do futuro samba-rock, como indicado na própria letra da canção: "Olha aí o samba-rock, meu irmão" (Jackson do Pandeiro, 1959). A obra quase assume ares de uma canção-manifesto, em tom bem-humorado, satirizando a importação indiscriminada – e, em termos oswaldianos, "enlatada" – da sonoridade anglo-estadunidense, ao mesmo tempo em que traça claramente as fronteiras da música brasileira.

7 Para sermos justos, a versão de Nora Ney incorpora um acordeão em sua versão da música, o que traz certa brasilidade à gravação, ainda que a letra esteja totalmente em inglês, como no original. Já a canção gravada por Cauby traz o diferencial de ser cantada majoritariamente em português.

## 3 O moquém tropicalista

É na década de 1960, porém, que a antropofagia musical parece ganhar mais força. Ao passo que o movimento de importação do alheio de forma bruta, sem o ato da devoração antropofágica, ocorria através da Jovem Guarda – movimento cultural e musical brasileiro –, tinha-se a continuação do comportamento germinado pela geração da Bossa Nova, manifestada mediante a sintonia e o exacerbamento existentes entre os artistas da Tropicália e o ideal antropofágico desenvolvido por Oswald de Andrade. Em termos comparativos, se a Jovem Guarda tendia a imitar os Beatles em quase tudo, da sonoridade à estética visual,[8] os tropicalistas comiam o estrangeiro para gerar alvo novo, como o próprio Caetano Veloso indica: "A ideia de 'canibalismo cultural' coube-nos, enquanto tropicalistas, como uma luva. Nós estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix [...]" (Veloso, 1997, p. 247 *apud* Perrone; Dunn, 2002, p. 20; tradução nossa[9]).[10]

Essa mesclagem antropofágica fica evidente na pedra-fundamental da música tropicalista, o disco *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), que conta com a participação de futuros grandes nomes da música popular brasileira, tais quais Gilberto Gil, Os Mutantes, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão e o próprio Caetano Veloso. Este, aliás, compôs a canção "Tropicália", lançada em 1968, em seu segundo disco de estúdio, que também é um marco. A canção-manifesto inicia-se com um monólogo que

8 Veja-se, por exemplo, a notável semelhança entre as capas do disco *With The Beatles* (1963), dos Beatles, e a capa do disco *Roberto Carlos* (1966), do cantor homônimo brasileiro. O rosto de Roberto aparece em contraste claro-escuro, o que parece ser uma referência à capa do álbum de autoria do grupo britânico.

9 Todas as traduções disponíveis neste trabalho são de nossa autoria, exceto quando indicarmos o contrário.

10 No original, lemos: "The idea of 'cultural cannibalism' fit us, the Tropicalists, like a glove. We were 'eating' the Beatles and Jimi Hendrix".

cita a famosa *Carta de Pero Vaz de Caminha*, escrita em 1500. O discurso é acompanhado por sons estridentes de violino que parecem emular sons de pássaros cantando, além de batuques que nos remetem a um imaginário tribal.[11] O uso de instrumentos característicos da música erudita, mesclados a ritmos populares brasileiros, é uma manifestação musical que ocorre em sintonia com a antropofagia preconizada por Oswald. De certa forma, era a teoria posta em prática por meio da moqueação e devoração dos inovadores arranjos musicais dos Beatles,[12] possibilitando algo inteiramente novo e inconfundivelmente brasileiro.

Há outros exemplos da antropofagia musical tropicalista que temos, aqui, de preterir por conta do espaço exíguo de que dispomos. Dos exemplos incontornáveis, a menção de pelo menos dois deles parece-nos ser imprescindível, pelo fato de serem, em nosso ponto de vista, exemplos emblemáticos da moqueação do elemento estrangeiro. Em primeiro lugar, na canção "A Minha Menina", lançada em 1968, no disco de estreia d'Os Mutantes, Jorge Ben devora a guitarra eletricamente distorcida vinda do estrangeiro,[13] mesclando-a aos batuques afro-brasileiros, gerando um samba-rock. Em segundo, podemos citar Gal Costa, seguidora dos passos de João Gilberto, que havia devorado influências anglo-estadunidenses de então, tais quais Janis Joplin (Dunn, 2001), algo que se percebe facilmente em seus dois discos de

11 Esse monólogo vai ser referenciado, já na década de 1990, pelo grupo Chico Science & Nação Zumbi, na primeira parte da faixa "Monólogo ao Pé do Ouvido (Vinheta) / Banditismo por uma Questão de Classe", do disco *Da Lama ao Caos* (1994). A referência vai além do título, passando também pelos batuques que, aqui, são de maracatu, contando com a presença de um som sincopado similar ao de um berimbau.

12 Cf. canções como "Eleanor Rigby", "A Day in the Life" (The Beatles) e outras que mesclam instrumentos musicais tipicamente eruditos, como o violoncelo, ao rock.

13 Não há como ignorar, aqui, o acontecimento da *Marcha contra a guitarra elétrica*, passeata ocorrida em julho de 1967, em São Paulo. Tendo sido idealizada como um golpe publicitário para acirrar disputas entre programas televisivos musicais, a marcha tinha como objetivo aparente protestar contra a invasão da sonoridade imperialista, falando, nas palavras de Gilberto Gil, "em prol da música brasileira" (Castro, 2003, p. 321). Também é digno de menção o "pau-elétrico", posteriormente conhecido como guitarra baiana, instrumento criado pelos baianos Dodô e Osmar, na década de 1940, e progressivamente melhorado e modificado até que assumisse o formato popularizado atualmente (Moura, 2002).

1969, *Gal Costa* (fevereiro) e *Gal* (novembro), respectivamente, que são moquéns em que arde o rock psicodélico estrangeiro. Essas experimentações continuariam pela década de 1970 adentro, conforme veremos com mais detalhes na seção a seguir.

## 4 O moquém pós-tropicalista

Essa divisão na MPB que conjecturamos até aqui continuaria a desdobrar-se. Por um lado, a importação do rock, consumido cru, sem o crivo do moquém antropofágico, pavimentaria o caminho sobre o qual caminhariam muitos artistas da década de 1970[14] e de décadas posteriores. Por outro, apesar de o Tropicalismo perder muito de sua força, a antropofagia parecia seguir presente na medula da MPB, assim continuando década adentro. Com efeito, a década de 70 é difusamente definida por Dunn (2001, p. 160) como "pós-tropicalista" (*Post-tropicalist*).

Segundo o mesmo autor, essa década (1970) ficou marcada como aquela em que os artistas revelados no decênio anterior seriam consagrados como grandes nomes da MPB, consolidando suas carreiras, como foi o caso de Elis Regina, Maria Bethânia e Gal Costa, por exemplo, que ascenderam ao posto de divas líderes da música popular brasileira (Dunn, 2001). Para além da consagração desses artistas, houve a revelação de muitos nomes, como foi o caso do Clube da Esquina, com seu disco homônimo, lançado em 1972. A obra-prima (um álbum duplo lançado pela EMI-Odeon), encabeçada por Milton Nascimento e Lô Borges, é marcada pela devoração antropofágica não só do

14 Veja-se, por exemplo, o caso d'Os Mutantes, com o disco *Tudo Foi Feito Pelo Sol*, lançado em 1974. Trata-se de um disco mais alheio à antropofagia tropicalista da década anterior, mais voltado à imitação do rock progressivo anglo-estadunidense, com seus tempos musicais complexos e tecnicidade exacerbada, ainda que em português.

jazz da época, mas também da *nueva canción* latino-americana e do rock anglo-estadunidense. Nesse mesmo período, outros artistas surgem, como é o caso de Ivan Lins, que, devorando o jazz estrangeiro, lança o disco *Modo Livre* (1974), no qual se encontra uma sonoridade pós-tropicalista, como se pode verificar na faixa "Avarandado", que é um *cover* de uma canção presente no álbum *Domingo* (1967), primeiro disco de Caetano Veloso.

Ainda nessa mesma década, uma notável leva de artistas de fora do eixo Rio-São Paulo desponta na cena musical nacional. Os Novos Baianos, cuja história começa ainda na década de 1960, sob o apadrinhamento de João Gilberto, lançam o disco *Acabou Chorare* (1972). Nele, vê-se o resultado da moqueação do rock anglófono que resulta em um produto sonoro que vai ser descrito como "um encontro do carnaval baiano e Woodstock" (Dunn, 2001, p. 171).[15] A faixa "Tinindo Trincando", deste disco, serve como um ótimo exemplo dessa mescla. Nela, a guitarra elétrica de Pepeu Gomes surge impregnada de efeitos de distorção; o baião e o rock misturam-se, e a eletricidade da guitarra compartilha os holofotes com o tilintar do triângulo. Essa mistura permeia o disco todo, como também se pode observar na faixa "Um Bilhete Pra Didi", cujo início é marcado por ritmos e instrumentação tipicamente brasileiros, mas que gradativa e antropofagicamente se metamorfoseiam em uma música que, talvez, possamos definir como um "baião and roll".

No Ceará, despontam figuras como Belchior. Profundamente tocado por um senso de ruptura com o que havia sido feito pelos tropicalistas (Medeiros, 2017), ele demonstra com avidez seu espírito antropofágico através das canções que compõem o disco *Alucinação* (1976). A faixa "Velha Roupa Colorida", por

15 No original: "[...] a meeting of the Bahian carnival and Woodstock".

exemplo, demonstra a avidez antropofágica com que deglutia o estrangeiro. Nessa canção, Belchior moqueia, ao mesmo tempo, tanto o *raven* ("corvo"), de Edgar Allan Poe, quanto o *blackbird*, dos Beatles[16], transformando-os no brasileiríssimo assum-preto. Ademais, ardentemente desejoso de representar o novo, dirige-se indiretamente a Caetano Veloso como "o antigo compositor baiano" (Belchior, 1976), na canção "Apenas um Rapaz Latino-americano", ou mesmo diretamente, em "Fotografia 3x4", quando canta: "Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem / do Norte e vai viver na rua." (Belchior, 1976).

Já em Pernambuco, o "udigrudi"[17] lega-nos, além de outros nomes, o de Alceu Valença, que seguia uma linha similar à de Belchior e à dos Novos Baianos, no que diz respeito à herança, intencional, ou não, do Tropicalismo.[18] A moqueação da guitarra elétrica, incorporada e mesclada a ritmos e instrumentos tipicamente nordestinos, é intensificada por Alceu, conforme se pode observar em canções como "Vou Danado pra Catende", um *single* lançado pelo cantor em 1975 e que é definido por Teles (2000, p. 197 *apud* Luna, 2010, p. 86) como um "rock/repente, eletrificado, uma mistura de ritmos com sonoridade que era a cara do som do udigrudi local." À época, lembremos, a junção da guitarra distorcida associada a ritmos nordestinos era algo insólito, pelo que também teria de ser definida de forma igualmente insólita. Luiz Gonzaga, após assistir a uma apresentação de Alceu Valença, definiu o que acabara de

16 Publicado em janeiro de 1845, "O Corvo" (*The Raven*) é o poema mais famoso do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. A música "Blackbird" foi lançada pelos Beatles em 1968.

17 Corruptela do inglês *underground* (Luna, 2000).

18 A esse respeito, em uma entrevista concedida para o Roda Viva, da TV Brasil, Alceu Valença revela que, no âmbito consciente, não se enxergava fazendo o mesmo tipo de arte que os artistas do Tropicalismo. Sobre a inserção da guitarra, Valença é taxativo, dizendo que, ao contrário de Veloso e de Gil, que usavam a guitarra inspirados nos Beatles e em Hendrix, ele próprio via, no instrumento, apenas uma novidade trazida pela modernidade. Cf. *Alceu Valença fala sobre a sua relação com a Tropicália: "Eu não fiz isso"*. Roda Viva, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LJt1uQMA9mE>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ouvir como a sonoridade de uma "banda de pife elétrica" (TV Pernambuco, 2014).[19] Posteriormente, em 1977, Valença lança o álbum *Espelho Cristalino*, cuja faixa de abertura se chama "Agalopado". Como o título da canção sugere, a letra tem seus versos compostos na marcante cadência do martelo agalopado, modalidade de verso típica de cordelistas e cantadores nordestinos, que, aqui, é cantada em um ritmo que mistura rock e frevo, o pife se mescla à viola e à guitarra elétrica distorcida. Em termos mais próximos do ideário oswaldiano, seria como o pife nordestino que devora a guitarra elétrica, eletrificando-se no processo, como o próprio Luiz Gonzaga já notara.

## 5 Reacendendo o braseiro: décadas de 80 e 90

Na década de 1980, o fogo que nos fornecia os rastros do moquém antropofágico na música brasileira viu-se enfraquecido. Novos artistas antropofágicos de peso não foram revelados, mas, ao exemplo da década anterior, nomes já conhecidos despontaram com carreiras internacionais, consolidando carreiras e trabalhos iniciados desde a década de 1960, como no caso de Milton Nascimento, ou na década de 1970, como Ivan Lins e Djavan. Esses nomes capitanearam o processo de exportação da música brasileira, em consonância com a ideia oswaldiana de arte de exportação, dentro do pós-tropicalismo. Essa leva de artistas, que ficou conhecida como *Brazilian Wave*, gozou de muito prestígio nas terras ianques, conforme apontado por Perrone e Dunn (2002).

Se, por um lado, essa década proporcionou um pouco do ideal de arte como produto artístico brasileiro de exportação,

19 Alceu Valença comenta encontro com Luiz Gonzaga. TV Pernambuco, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w2qg6g84uho>. Acesso em: 18 jan. 2024.

por outro, foi a importação do rock anglo-estadunidense que predominou de forma mais expressiva, especificamente mediante as bandas de sonoridade filiada ao movimento punk (Prado, 2017). A popularização dos subgêneros do rock e do punk contribuiu para o surgimento e disseminação de grupos brasileiros que, à imagem e semelhança do indígena catequizado e vestido, pensado por Oswald, importavam a consciência enlatada do rock estrangeiro. A banda Legião Urbana, por exemplo, gozou de grande popularidade durante as décadas de 1980 e 1990, com canções que gravitavam em torno do pós-punk britânico (Prado, 2017). Ainda nessa década, bandas – como a mineira Sepultura – que também importavam a consciência enlatada sem qualquer moqueação ajudaram a pavimentar, no Brasil, uma sonoridade mais extrema e pesada do rock, conhecida genericamente como *death metal*, que, por sua vez, é um subgênero do *heavy metal* (Avelar, 2002).

É na década de 1990, entretanto, que a voracidade antropofágica na música brasileira é resgatada de forma mais contundente. O movimento cultural "mangue", inaugurado pela publicação, em Pernambuco, do *Manifesto Caranguejos com Cérebro* (1991), texto fundador do movimento *Manguebeat*, de autoria de Chico Science e Fred Zero Quatro, representa um marco dessa retomada. Em 1994, Chico Science & Nação Zumbi lançam o disco *Da Lama ao Caos*, no qual mesclam o maracatu de baque-virado com o *heavy metal*, em um regresso à antropofagia oswaldiana. Também é na década de 90 que o Sepultura adota uma postura antropofágica no seu disco *Chaos A.D.* (1993), notável pela mescla (até então inédita) da sonoridade extrema do *heavy metal* com ritmos e instrumentos tipicamente afro-brasileiros (Avelar, 2002). Essa postura vai ser aprofundada em

1996, quando a banda Sepultura lança o disco *Roots* ("raízes"), cujo título já nos remete a um retorno às raízes, a um elemento primitivo no qual possamos firmar nossa identidade. O disco da banda mineira, gravado com a participação de Carlinhos Brown e de indígenas da etnia xavante (Cavalera; McIver, 2014), "contém músicas com percussão afro-brasileira sobre a dizimação de populações ameríndias e os horrores do comércio de escravos." (Perrone; Dunn, 2002, p. 25).[20]

Chico Science, falando especificamente sobre o ideal que estava por trás do movimento Manguebeat, diz: "[...] pegar o que é regional ligado ao universal. É justamente essa história da antena parabólica enfiada na lama, né? Em contato com os ritmos universais." (Meteoro Brasil, 2021).[21] Essa movimentação representava uma retomada da ideia de uma cosmopolitização do regional e a regionalização do cosmopolita, conforme vista no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Além disso, também representava o rechaço pela importação do elemento estrangeiro que não passasse pelo crivo do moquém e consequente deglutição antropofágica.

## 6 O moquém metálico: a Angra e o caso da canção "Holy Land"

Ainda na década de 1990, surge a banda de *heavy metal* Angra, idealizada pelos jovens paulistanos Rafael Bittencourt e Andre Matos. Unidos pela proposta antropofágica da

20 O original traz: "[...] contains songs with Afro-Brazilian percussion about the decimation of Amerindian populations and the horrors of the slave trade".

21 Ariano Suassuna, mentor do Movimento Armorial, era ferrenhamente contrário a essa ideia, sustentando a argumentação de uma pressuposta superioridade da cultura brasileira em relação ao chamado "gosto médio" vindo do estrangeiro; assim, uma arte de excelência, a brasileira, não poderia jamais, na opinião do autor, ser melhorada por algo de má qualidade vindo de fora. Cf. Chico Science vs Ariano Suassuna: *Battle* for Pernambuco. Meteoro Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QzKhesLa20Y>. Acesso em: 18 jan. 2024.

união entre a agressividade do *heavy metal* com a robustez e riqueza dos ritmos brasileiros,[22] os dois jovens tinham acesso formal à educação musical, tanto erudita quanto popular. Essa antropofagia musical já aparece no nome da banda, que referencia uma pressuposta entidade mitológica tupiniquim, Angra, que seria a deusa da beleza e do fogo, aliando a isso a sonoridade do vocábulo quando pronunciado em inglês, que remete à palavra inglesa *angry* (Bento, 2020).

A canção cuja análise propomos aqui é parte do disco *Holy Land* (1996), segundo disco de estúdio da banda Angra, que versa sobre temas relacionados às grandes navegações empreendidas pelos europeus rumo às terras que, hoje, constituem o Brasil. A faixa em questão, homônima ao álbum, tem seis minutos e vinte e seis segundos de duração e é, em nossa opinião, a peça mais antropofágica do disco. No que diz respeito ao arranjo instrumental, o início da faixa é marcado pelos sons de um berimbau e de um caxixi,[23] seguidos de um piano, um instrumento de natureza erudita e de origem europeia, que emula o tema "Berimbau" (1963), de Baden Powell, em um andamento rítmico que nos remete ao baião, e também notamos a execução de uma célula rítmica proveniente do ijexá – ritmo e toque sagrado de origem iorubá. A música é incrementada pela incorporação gradativa do pífano e, posteriormente, pela adição da bateria, do baixo e da guitarra elétrica com efeito de distorção – algo típico do *heavy metal* – instrumentos que continuam a melodia e a harmonia pensadas no início da faixa. A guitarra, aliás, em vez de ser utilizada para a execução de solos rápidos e

22 Cf. Kiko Loureiro - AMPLIFICA #188. Canal Amplifica, 2023. Disponível em: <https://youtu.be/SUhq5m9iHr8>. Acesso em: 19 jan. 2024.

23 Para Jardim Junior (2005, p. 10), entretanto, parece tratar-se do instrumento musical pau-de-chuva.

estridentes, que são característicos do gênero e estão presentes em outras faixas do disco, aqui pavimenta modestamente a base sonora sobre a qual o pife é que brilha, acompanhado, inclusive, por um triângulo.

No que diz respeito à letra da canção, convém salientarmos que ela foi escrita em inglês (como a vasta maioria das outras músicas do grupo Angra), em certa consonância com a ideia "pau-brasílica" de uma arte feita com propósito de exportação. Trata-se de uma composição de Andre Matos, vocalista da banda, e versa, como o próprio título já nos revela, sobre o tema da terra sagrada (Madureira, 2016). A canção é iniciada pelos seguintes versos:

> Nós nascemos em uma Era de Ouro / além da crença, / soprados pelos ventos para encontrar / aqueles que rastejam e imploram.[24] / Vestígios de pés descalços na areia fresca, / um mapa desdobrado / espalhando conhecimento, / magia e amor [...]. / Carregados por deuses de madeira, / partimos rumo ao céu. / Jorrou o sangue sacro / daqueles que morrem para abençoar. / Oh, e dançam! / Oh, ainda dançam! (Angra, 1996).[25]

Aqui, vê-se logo o ponto de vista do invasor europeu, que diz ter nascido numa "Era de Ouro", muito provavelmente em referência à Renascença.[26] Esse eurocentrismo, em seguida, é explicitado através da visão que se tem dos povos originários, "aqueles que rastejam e imploram", revelando algumas das consequências mais cruéis do processo colonizatório. Ao

24 As traduções mais frequentes encontradas na rede mundial de computadores trazem "rezam", que é a acepção principal da palavra *pray*. Aqui, dado o contexto, tendemos a crer que a acepção de "implorar" ou mesmo "suplicar" pareça ser mais adequada.

25 No original, lê-se: "We were born in a Golden Age / Beyond the creed / Blown with the winds to meet / The ones who creep and pray. / Unshold feet traces on fresh sand / A map unfold / Spreading out knowledge / Magic and love [...]. / 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."

26 Um outro indício de que o trecho em questão faz referência à Renascença surge já na primeira faixa do disco, que consta de uma peça composta pelo italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), um dos maiores nomes dentro do ramo da composição sacra do Renascimento europeu.

lermos sobre os "vestígios de pés descalços", temos mais uma materialização vívida da visão do eu lírico: os pés descalços representam os pés dos indígenas, em uma relação contrária ao hábito dos europeus, que provavelmente faziam uso de algum tipo de calçado. Em seguida, fala-se em "deuses de madeira", certamente em referência às caravelas e galeões que cruzaram o Atlântico; o eu lírico diz partir para o céu nessas embarcações, explicitando uma moqueação do poeta português Fernando Pessoa, levada a cabo pela devoração do poema "Mar Português", do livro *Mensagem* (1934).[27] Ao final da estrofe, o sangue daqueles que "morreram para abençoar" parece-nos ser uma tétrica referência ao morticínio generalizado dos indígenas por parte dos europeus. É como se os indígenas, agora, assumissem um papel similar ao dos mártires cristãos, pelo que é inevitável que nos lembremos de Tertuliano, que disse que "o sangue dos cristãos é semente" (*Apologeticum*, VI, 50, 13).[28] Por fim, vemos que, apesar de tudo, esses povos martirizados continuavam com suas danças: "Oh, e dançam! / Oh, ainda dançam!" (Angra, 1996). Segundo Métraux (1976), a dança era um elemento fundamental da vida em comunidade dos antigos povos tupis do Brasil colonial, tendo raízes originalmente nutridas na religiosidade.

O refrão, por sua vez, traz o ponto de vista do indígena: "alguém enviou alguém aqui / para trazer uma era há muito desaparecida / [...] minha alma simplesmente tende a ser / tua amiga" (Angra, 1996). O eu lírico parece induzir-nos a assumir o ponto de vista do indígena durante os primeiros contatos com o invasor. Sobre isso, segundo os cronistas e as obras

27 "Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu". Esse trecho também está presente, traduzido para o inglês, no encarte do disco, em que se lê: "God upon the sea danger and abyss bestowed, but He also made on it the sky to be shown".

28 No original, lê-se: "semen est sanguis Christianorum".

antropológicas mais confiáveis acerca dos antigos tupis, sabe-se de relatos acerca de um herói-civilizador de nome *Maíra*. Segundo Métraux (1979, p. 10-11), "os tupinambás parecem considerar os europeus como filhos de seu herói-civilizador, ou como o próprio herói-civilizador que voltou ao mundo em companhia de seus auxiliares". O antropólogo suíço traz ainda o relato de André Thevet (1516-1592): "[...] dizem os selvagens que somos os sucessores e os legítimos filhos de *Mairemonan*, tendo sua verdadeira raça transbordado para as nossas terras." (*apud* Métraux, 1979, p. 11; grifos do autor). A chegada do europeu, portanto, dentro da cosmovisão indígena dos antigos povos tupis, era o retorno de *Maíra*, ou ao menos dos descendentes dele, trazendo consigo a volta dessa era desaparecida desde tempos longínquos. Ailton Krenak (1998, p. 25 *apud* Madureira, 2016, p. 54), pertencente à etnia crenaque, do tronco linguístico macro-jê,[29] diz que a ideia do retorno de um irmão, saído há muito tempo do convívio dos indígenas, era anunciada por diversos povos ameríndios. De um ponto de vista histórico, os primeiros contatos entre europeus e indígenas parecem corroborar essa ideia, já que a disposição entre eles era pacífica e amistosa, conforme se pode constatar a partir da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, ainda que isso tenha durado pouquíssimo tempo, culminando com a dizimação e escravização dos povos originários. Os indígenas de fala tupi, portanto, teriam recebido com disposição amistosa e com maravilhamento o europeu, em quem viam, em um primeiro momento, um irmão (ou os enviados dele) que regressava.

Em seguida, já perto do final, temos: "Terra Sagrada, mostra-me teus sinais / porque eu estou aqui para ver / teu rosto" (Angra, 1996). Nesse trecho em específico, parece haver

29 A quem os tupis chamavam, de forma mais ou menos generalizada, de *tapy'yía* ("tapuia"), como faziam com quaisquer povos ameríndios que não falassem tupi (Navarro, 2013).

uma sutil intertextualidade com a canção "Brasil", de Cazuza, lançada no álbum *Ideologia* (1988); nesta faixa, encontramos o verso "Brasil, mostra a tua cara" (Cazuza, 1988). Após isso, lemos os versos "Terra Sagrada, / Terra Sagrada ao redor. / Terra Sagrada, / Terra Sagrada é tudo" (Angra, 1996), que sintetizam o conceito do disco. A esse respeito, é importante citarmos que os povos tupis nutriam a crença em uma *yby marane'yma* ("terra sem males"). Segundo Métraux (1979), os tenetearas, que falam uma língua aparentada ao tupi antigo, creem que *Maíra* mora em um lugar onde há uma enorme aldeia, onde se vive feliz e de forma amena; os habitantes desse lugar vivem alimentando-se de frutos semelhantes a cabaças, sem haver a necessidade de cuidarem de lavouras, já que as plantas, após as sementes terem sido semeadas, nascem espontaneamente. Além disso, em vez de morrerem, os habitantes dessa aldeia simplesmente rejuvenescem, e todos cantam e dançam em festas ininterruptas. Se o europeu, chegando à América, pensou estar nas imediações de um paraíso terrestre (Klock; Fleck, 2014), parece-nos que, do ponto de vista do indígena, a chegada do europeu foi associada ao retorno de *Maíra*, que os poderia conduzir rumo a essa terra de prazeres infindos, situada a oeste, além-mar, justamente de onde os portugueses e outros povos europeus vinham (Métraux, 1979).

Quer seja na devoração da guitarra elétrica, da Renascença, de Fernando Pessoa ou da própria ideia de falar sobre um paraíso indígena, a antropofagia musical nesta canção é revelada de forma ímpar. Trata-se da aplicação, no *heavy metal* anglófono, da não-catequização da inconstante alma selvagem que constitui

a essência do brasileiro, já que "nunca fomos catequizados" (Andrade, 1978, p. 14), como uma revolução caraíba extrapolada e posta em prática dentro desse gênero musical.

## 7 Desmontando o moquém

De um ponto de vista objetivo, alguns autores, como é o caso de Dunn (2001), postulam que, se tivermos de periodizar a duração do modernismo brasileiro, esse influente movimento teria início no ano de 1922, com a Semana de Arte Moderna, e findaria no ano de 1968, com o Tropicalismo. Em contrapartida, há também quem sustente que o evento de arte paulistano não foi tão impactante quanto se pensa, como é o caso de Ruy Castro (2019). O próprio Caetano Veloso diz não ter tido tanto contato com a primeira fase do modernismo, e que foi só posteriormente, como consequência de Augusto de Campos lhe ter apresentado a obra oswaldiana e de ter assistido à encenação de *O rei da vela*, adaptada por Zé Celso, que ele enxergou as conexões e consonâncias entre a antropofagia e o Tropicalismo.[30]

Em décadas posteriores, entretanto, vemos artistas, herdeiros do Tropicalismo e do pós-tropicalismo, que citam o movimento antropofágico como fonte primária de suas inspirações, como é o caso da banda Angra.[31] Por exemplo, ainda que se prescinda da ideia de que esses artistas se basearam na noção antropofágica de Oswald, não nos parece imprudente dizer que ela, ainda assim, se faz presente no produto artístico final. É como se, de certa maneira, a antropofagia preconizada por Oswald de Andrade dissesse mais a respeito à alma não-catequizada do brasileiro do que aos moldes lançados nos próprios axiomas oswaldianos.

30 "A Semana de 22 não era nada quando eu era estudante", comenta Caetano Veloso: Roda Viva, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lnQo7hPKNWo>. Acesso em: 17 jan. 2024.

31 Cf. nota de rodapé número 22.

A concepção antropofágica da música, que recusa a importação da consciência enlatada do estrangeiro e anseia, antes, pela moqueação do invasor, já estava presente na própria Bossa Nova, muito embora isso se desse de forma mais branda. A maturação dessa ideia ocorre somente na década de 1960, com o Tropicalismo, personificado nas figuras de Veloso e de Gil. Assim como o *kaûĩ* ("cauim"), a bebida alcoólica mais famosa entre os indígenas tupis (Métraux, 1979), dependia essencialmente das enzimas salivares para garantir sua fermentação, também os Beatles e Jimi Hendrix precisavam ser mastigados. Na terra de Iracema e de Cunhambebe, a necessária moqueação dos Beatles nos conduziria de um *I want to hold your hand*[32] para um *I want to eat your hand*, ou, melhor ainda, a um *Aîpotar nde pó 'u* ("eu quero comer a tua mão").

Ao levarmos em conta os grupos, artistas e movimentos que, neste trabalho, foram expostos como portadores de um certo comportamento antropofágico, da Bossa Nova à antropofagia metálica de Chico Science & Nação Zumbi, Sepultura e Angra, parece-nos justo apontar que todos têm um vínculo em comum: o prestígio internacional pelo qual ficaram marcados através da exportação de uma arte que moqueara e devorara o estrangeiro. Comer o elemento externo para que algo novo e enriquecido fosse criado e, talvez, exportado, parecia ser o movimento mais natural, condizente com a inconstância de nossa alma selvagem, que jamais foi catequizada. Era a "assimilação destruidora e recriadora" da cultura estrangeira (Candido, 2010, p. 92 *apud* Azevedo, 2012, p. 108).

De toda forma, falando de maneira mais específica desses três últimos grupos, há de se notar uma diferença sensível.

32 Título de uma canção dos Beatles, lançada em 1963, no disco *With The Beatles*. Traduzido, o nome da faixa significa "eu quero segurar a tua mão".

Enquanto Chico Science & Nação Zumbi saem de um ponto de partida firmado no elemento primitivo nacional, moqueando e devorando o elemento estrangeiro posteriormente, tanto a banda Angra quanto o Sepultura parecem ter traçado um caminho inverso. Isto é, partiram do *heavy metal* e só depois é que decidiram recuperar o elemento primitivo brasileiro, passando a moquear e deglutir o que vinha de fora. Essa busca pelas próprias raízes parece revelar uma modalidade antropofágica que gravita em torno da devoração também do que já lhes era próximo e familiar, em uma espécie de "endoantropofagia", ilustrada, no caso da banda Angra, pela ampla devoração de elementos musicais associados a uma região do país da qual eles não vinham, o Nordeste. Trocando em miúdos, é como a relação mútua dos antigos tupis, pertencentes a distintos povos, mas conectados entre si por meio da cultura e da língua, que, ainda assim, se devoravam uns aos outros. Ano 470 da deglutição do Bispo Sardinha.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANGRA. *Holy Land*. Hamburgo e São Paulo: JVC/Paradoxx Music, 1996. Disponível em: https://youtu.be/-bVZQwIm7Kk. Acesso em: 12 abr. 2025.

AVELAR, Idelber. Defeated Rallies, Mournful Anthems, and the Origins of Brazilian Heavy Metal. *In:* PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (ed.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002. p. 123-135.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. *Antropofagia*: palimpsesto selvagem. 2012. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BELCHIOR. *Alucinação*. Rio de Janeiro: PolyGram/ Philips, 1976. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/2AwtTIdUFaUl69alioeFut?si=-m9RdVwkSc-utePIl2TTmg. Acesso em: 12 abr. 2025.

BENTO, Suellen Cristina Soares. *Música, memória e identidade nacional:* uma abordagem histórica do álbum Holy Land, do Angra (1996). Florianópolis: [s. n.], 2020.

CANAL AMPLIFICA. KIKO LOUREIRO – AMPLIFICA #188. [*S.l.*], 28 de novembro de 2023. 1 vídeo (5h27m10s). Disponível em: https://youtu.be/SUhq5m9iHr8. Acesso em: 12 abr. 2025.

CARDOSO, Rodrigo Octávio. Antropofagia, corpo e espírito: anotação ao Manifesto Antropófago. *Cadernos Neolatinos*, v. 1, n. 1, p. 51-61, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/article/view/4652. Acesso em: 1 fev. 2025.

CASTRO, Ruy. *Bossa Nova*: the Story of the Brazilian Music that Seduced the World. Chicago: Chicago Review Press, 2003.

CAVALERA, Max; MCIVER, Joel. *My Bloody Roots:* from Sepultura to Soufly and Beyond. London: Jawbone Press, 2014.

CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Philips, 1988. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/0EeQ43GyKU8pVTULAlx5be?si=BaH7zAJfQlaLQeiusGuMEA. Acesso em: 12 abr. 2024.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden*: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture. London: The University of North Carolina Press, 2001.

FAOUR, Rodrigo. *Bastidores, Cauby Peixoto:* 50 anos da voz e do mito. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris: Hachette, 1934.

JACKSON DO PANDEIRO. *Jackson do Pandeiro*. Rio de Janeiro: Philips, 1959. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/3ysktio26ffXoQSr1K4PvS?si=7wgFIXV1TliR2mCfb6VuPg. Acesso em: 1 jun. 2024.

JARDIM JUNIOR, Nilton Silva. Maracatu Metálico: influência de ritmos brasileiros na obra das bandas Angra e Sepultura. *In:* SEMINÁRIO NACIONAL DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do Seminário Nacional da Pós-graduação em Ciências Sociais*: UFES. GT 9 – Memória Social e Transmissão Cultural. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 2005.

KLOCK, Ana Maria; FLECK, Gilmei Francisco. O surgimento da América no imaginário ocidental: os registros pioneiros de Cristóvão Colombo. *Temporis(ação)*, Goiás, v. 14, n. 2, p. 110-119, jul./dez. 2014.

LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália*: história e música do Recife (1968-1976). 2010. 205 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MADUREIRA, João Victor de Carvalho. *O conceito de "terra sagrada" no discurso do disco "Holy Land" da banda Angra*. 2016. 85 f. TCC (Graduação em Letras Vernáculas) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MEDEIROS, Jotabê (ed.). *Belchior:* apenas um rapaz latino-americano. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2017.

METEORO BRASIL. CHICO SCIENCE *vs* ARIANO SUASSUNA: BATTLE FOR PERNAMBUCO. [*S.l.*], 13 de janeiro de 2021. 1 vídeo (13m17s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QzKhesLa20Y. Acesso em 12 abr. 2025.

MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos tupinambás*: e suas relações com a das demais tribos tupis-guaranis. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. (Brasiliana, v. 267).

MOEHN, Frederick. "Good Blood in the Veins of This Brazilian Rio" or a Cannibalist Transnationalism. *In:* PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (ed.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002. p. 258-269.

MOURA, Milton Araújo. World of Fantasy, Fantasy of the World: Geographic Space and Representation of Identity in the Carnival of Salvador, Bahia. *In:* PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (ed.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002. p. 161-176.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo*: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. xxiii.

PRADO, Gustavo dos Santos. "*A verdadeira Legião Urbana são vocês*": Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: E-Manuscrito, 2018.

PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. "Chiclete com Banana": Internationalization in Brazilian Popular Music. *In*: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (ed.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002. p. 1-38.

RODA VIVA. "A Semana de 22 não era nada quando eu era estudante", comenta Caetano Veloso. [S. l.], 21 de dezembro de

2021. 1 vídeo (4m22s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lnQo7hPKNWo. Acesso em: 17 jan. 2024.

RODA VIVA. Alceu Valença fala sobre a sua relação com a Tropicália: "Eu não fiz isso". [*S.l.*], 18 de dezembro de 2023. 1 vídeo (5m6s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LJt1uQMA9mE. Acesso em: 18 jan. 2024.

TV PERNAMBUCO. Alceu Valença comenta encontro com Luiz Gonzaga. [*S.l.*], 27 de junho de 2014. 1 vídeo (2m59s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w2qg6g84uho. Acesso em: 18 jan. 2024.

WEFFORT, Julia Proveti. Carmen Miranda antropofágica: a alegria devoradora de um mito mediático brasileiro. *Revista F@Ro*, Valparaíso, p. 14-27, 7 jul. 2012.