

MÚSICA BRASILEIRA: QUE ESPELHO NOS REFLETE?

BRAZILIAN MUSIC: WHICH MIRROR REFLECTS US?

Myrlla Muniz Rebouças¹

Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro²

RESUMO: Como resultado da miscigenação de diversas culturas, nascidas aqui ou para cá trazidas, a música do Brasil constituiu-se de forma extremamente singular, compondo um retrato da identidade brasileira em construção. Um relato histórico e cultural traçado do ponto de vista de uma musicista, com referências à obra de diversos artistas populares do Brasil, o presente artigo visa problematizar os processos de massificação impressos pela indústria cultural no Brasil em contraste com a defesa de raízes culturais e a sua relação com influências externas.

PALAVRAS-CHAVE: mistura; identidade; influências.

ABSTRACT: *As a result of the miscegenation of various cultures, born or brought here, Brazilian music is an extremely singular form, and it composes a portrait of Brazilian identity under construction. This essay presents a historic cultural account outlined from a musician's point of view, with references to the work of several popular Brazilian artists, with the aim to discuss the processes of massification imposed by the cultural industry within Brazil in contrast to the defense of its cultural roots and its relationship with external influences.*

KEYWORDS: *mix; identity; influences.*

A MÚSICA E OS ACONTECIMENTOS HISTÓRICOS

A música de um povo reflete-se nos acontecimentos históricos, ou os acontecimentos históricos refletem-se na música de um povo? Faço esse questionamento, e logo me vem à memória o que me embalou desde a infância e construiu minha identidade nordestina, brasileira e mundividente, ou como diria Drummond (1940), com um “sentimento de mundo” (ANDRADE, 2005, p. 154-155). Percebo que essas fronteiras são móveis, os acontecimentos influíram nas músicas, e essas mesmas

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação “Música em Contexto” da Universidade de Brasília. myrllamuniz@gmail.com

2 Doutora em Música pela Juilliard School of Music e Professora Universidade de Brasília. Editora da Revista “Música em Contexto” e Coordenadora do Programa de Pós-graduação “Música em Contexto” da Universidade de Brasília. bmagalhaescastro@gmail.com

músicas embalaram os tempos da história, onde comecei a formar a minha identidade cultural e sentimento de pertença.

Como centenas de outras artistas brasileiras, minha trilha sonora pessoal foi composta de canções lembradas e esquecidas, por vezes canções chamadas de protesto, por vezes de memória mais afetiva, que iam dos boleros às salsas e merengues caribenhos, do coco e do rojão de Jackson do Pandeiro aos baiões e toadas da magia gonzagueana. Canções que nortearam minha fé na vida, fé no homem, fé no futuro. Afinal, é indiscutível a forte influência que a música teve em toda a minha geração. Uma influência ao mesmo tempo brasileira, nacional³ e estrangeira, no sentido da antropofagia Oswaldiana⁴ que nortearia as noções do manifesto Tropicalista.

Foi durante a década de 1980, quando o país vivia o processo de redemocratização, que descobri a música de Chico Buarque de Holanda (herança marcante da década de 1970) pois, assim como eu, o personagem Pedro Pedreiro era também “pensero” e aguardava o trem na onomatopaica canção “que já vem, que já vem, que já vem.”⁵ Surgia então um mundo de indagações e viagens, que muitas vezes se mostrava sem que fosse necessário sair do terreiro da minha casa, no interior do Ceará. Por meio da chamada MPB, de feitio mais universitário, abriam-se para mim janelas do mundo e também consciências possíveis da gravidade do momento político que atravessávamos. A MPB era um sopro de consciência e vitalidade naquele momento da História. Eu compreendia o Ceará ligado ao destino do Brasil. A revolução era ali, e tudo era pão e poesia.

O popular misturava-se ao erudito, o endógeno ao exógeno, nas influências da tropicália e da “Geleia Geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia”⁶ O que me gerou como “cantora brasileira”, nesse caldo cultural, foi essa mistura de Luiz Gonzaga e Villa Lobos, Caetano e Gil, Chico Buarque e Tom Jobim, Patativa do Assaré e as cantatas de Bach, Carmen Miranda e Cascatinha e Inhana. Para mim ficava claro: a música é uma mistura de mundos e sentimentos e representava a imensa diversidade cultural do Brasil, com seus múltiplos olhares e sentimentos. Não há limites, barreiras, continentes que não possam ser conhecidos quando se conhece a música de um povo, e não há um só povo que não troque com outro suas

3 Nacional aqui entendido como acontecendo no território denominado Brasil, onde convivem culturas e etnias diferentes, de classes sociais distintas, em processo de amálgama e construção identitária (CARIRY, 2016a).

4 ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. Comentário e hipertextos: Raquel R. Souza (FURG). In: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>.

5 Pedro Pedreiro (HOLANDA, 1966, compact disc).

6 Geleia Geral (GIL & NETO, 1968, LP).

culturas e artes. Particular e universal, essa música era o retrato em branco e preto das verdades de uma gente, de uma aldeia, de uma nação herdeira de sentimentos e de sons que se misturaram em lapsos de tempos históricos e universalidades.

O som modal medieval do baião nordestino (SOLER, 1978) e a música experimental de Smetak – manifestações distintas da arte e dos sentimentos humanos, integrando contradições e convivendo em uma mesma época, espirais abertas para o futuro, em um impulso transbarroco (CARIRY, 2014) de pós-modernidades.

INDÚSTRIA: AVANÇOS E RETROCESSOS

O que parece um processo natural tem forte ingerência econômica. Houve uma época em que o rádio, a nascente indústria cultural brasileira, a TV e as gravadoras passaram a determinar todos esses processos de misturas de valorizações da música como mercadoria, de consumo fácil e geradora de lucros. O sentimento além do pessoal, ao gosto de cada um, passa também a ser uma imposição de mercado, manipulado a partir das indústrias culturais transnacionais. Temos dois lados da moeda, unidos e contraditórios ao mesmo tempo. A chamada indústria cultural, ao lado de alguma positividade de “abertura para o mundo”, alargando o contato com os ritmos e as poéticas de outros povos, trouxe também “camisas de força” e causou profundas transformações na chamada música popular brasileira, enquanto processo vivo e transformador inserido na alma da coletividade, expressão profunda do processo de construção civilizatório mestiço e tropical (RIBEIRO, 2006).

Conforme os avanços de políticas e economias, de intensidades mais sociais ou mais neoliberais, a nossa música popular tem avançado em sensibilidade e consciência ou tem regredido às imposições do mercado. Como sabonete ou Coca-Cola, oferece-se a música de consumo rápido, feita em série: música para dançar, música para beber, música para malhar, música pra comer. A música, nesse contexto, passa a ser mero entretenimento, destituída da sua antiga aura de beleza e de poéticas que dialogavam com o espírito e com os sentimentos. Da mesma forma que, no sistema capitalista, o homem torna-se uma máquina de produzir e consumir, a música também faz parte da mesma engrenagem de alienação.⁷ E “a gente não quer só comida”⁸ ou divertimento inconsciente. A grandeza e a tragédia humanas podem ser percebidas como algo bem maior, que não cabe no “toca fita

7 Karl Marx em sua obra *Manuscritos econômico-filosóficos* usa o termo para descrever a falta de contato e o estranhamento que o trabalhador tinha com o produto que produzia. A alienação na sociologia de Marx é descrita também como um momento onde os homens perdem-se a si mesmos e a seu trabalho no capitalismo (SCOTT, 2006).

8 TITÁS. Comida. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, 1987, compact disc.

do meu carro⁹ e vai além da versão rasteira dos amores recriados nos boleros e baladas pelos folk-sertanejos.

Reconhecemos positiva a mistura, quando ela tem processos de liberdade de escolha e se dá ao longo da História, na construção de uma entidade cultural (sempre aberta e inconclusa). Uma mistura que já vem de longe, desde o primeiro encontro do português com o índio. Um primeiro e desigual encontro. No poema *Brasil*, Oswald de Andrade, escreveu:

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
– Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
– Sim pela graça de Deus
Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval. (ANDRADE, 1945)

José Ramos Tinhorão, tido como conservador por alguns críticos, por defender uma expressão nacional para a música brasileira, reconhece a influência avassaladora da nascente indústria cultural norte-americana, sobretudo por meio do jazz, do blues, das *marching-bands* e *brass-bands*, no primeiro decênio do século XX. Ele afirma:

No rio, essa influência se revelaria inicialmente avassaladora em face do conjunto de circunstâncias representado pelo advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo e do próprio cinema falado e, finalmente, das gafeiras. (TINHORÃO, [s.d.], p. 46-47)

Segundo Tinhorão, essa influência entraria em recesso na década de 1930, juntamente com o surgimento nas camadas mais pobres dos morros e favelas de novas formas musicais, com sotaques bem cariocas. O mesmo processo que sofrera a Capital da República, passam também a sofrer os sertões nordestinos, com alguma defasagem no tempo.

Viajando pelo sertão do Rio Grande do Norte na década de 1930, o historiador, antropólogo e folclorista Câmara Cascudo já atestava a grande penetração da música urbana como produto importado ou da nascente indústria cultural brasileira, chegando por meio do disco que tocava na vitrola ou da onda do rádio,

9 GALENO, Bartô. *No toca-fita do meu carro*, 1998, compact disc.

provocando grandes transformações nas formas tradicionais das músicas populares regionais que, ao longo de cinco séculos, com influências ibéricas, ameríndias e afro-brasileiras, mesclaram-se em formas bem originais. Lamentava o folclorista que, ao invés da música tradicional, novos modismos tomavam conta do sertão: “Agora é o *fox* sincopado, arritmico, disfônico, a marchinha pernambucana escrita nos nervos elétricos dos moços, o choro carioca, lento, dengoso, demorado e sensual” (CASCUDO, 1934, p. 20). Para o grande estudioso das culturas populares, estavam sendo extintos os bailes tradicionais e as cantorias de viola. Ele afirma que “as vitrolas acabaram matando, em uma porcentagem séria, a facilidade criadora do sertanejo em temas musicais” (CASCUDO, 1934, p. 20). Enganou-se Câmara Cascudo, as vitrolas não mataram a música tradicional brasileira, mas deram-lhe um tempero e um gosto novo.

No entanto, é verdade que, no bojo da industrialização, quando as fábricas de discos se instalam no Brasil, a feitura em série de obras para consumo imediato torna-se uma questão bastante séria e polêmica quando aflora a questão da propriedade intelectual. Não apenas as criações originais dos compositores, músicos e cantores, mas todo um acervo, que antes pertencia à comunidade tradicional, passa a ter dono e a gerar lucro.

Discutindo essa questão, Denise Dumont (2015), filha de Humberto Teixeira (compositor de *Asa Branca* e *Baião*), lembrava que seu pai, na realidade o advogado Dr. Humberto Teixeira, o “Doutor do Baião”,¹⁰ já lutava por essa tal propriedade intelectual quando teve sua própria música, *Baião*, apropriada por um esperto norte-americano que a renomeou *Ca-room-pá-pá*.¹¹ A versão norte-americana foi gravada por Carmen em 1950 e lançou o baião para o mundo.¹² Qual o preço desse ato, quando o *wonderfull beat* obteve sotaque norte-americano e de um baião transformou-se em um *tropical hit*?

O que acontece na relação Brasil-exterior, não deixa de acontecer, ainda com mais intensidade, internamente, na disputa que se gerou. Sinhô afirmava que “samba é como passarinho, é de quem pegar primeiro”. A coisa se complica não apenas no Rio de Janeiro, mas em muitos outros lugares. O exemplo mais marcante é o próprio ritmo do baião, reclamado por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, que foi por eles recolhido da tradição popular nordestina e adaptado para a grande indústria

10 Assim conhecido tanto pela sua atividade advocatícia quanto pela sua atividade artística.

11 Segundo o catálogo da *Library of Congress*, a canção “Ca-room-pa-pa” é atribuída a Gilbert, no caso Ray Gilbert (1912-1976), referente à gravação em vinil da trilha sonora do filme *Nancy Goes to Rio*. Disponível em: <<http://lccn.loc.gov/2001565471>>. Acesso em: 30.01.2016.

12 A versão gravada por Carmen Miranda está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yZFWasRo8u8>>. Acesso em: 30.01.2016.

do disco, tornando-se um grande sucesso nacional (MARCELO & RODRIGUES, 2012, p. 22-23). Antes de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, o famoso Cego Aderaldo já tirara o baião da viola do cantador e fizera novos arranjos, com grupo musical formado por zabumba, rabeca, viola e banjo, apropriando-se também de uma tradição musical bem mais antiga, pertencente à coletividade (CARIRY, 2016a).

Essa forte tradição de misturas e renovações sofreria um grande impacto com a apropriação pela indústria cultural e mesmo pela noção de “propriedade intelectual” e “direito autoral”, o que levaria muitos oportunistas a registrarem obras tradicionais e folclóricas como sendo propriedades pessoais. As fronteiras tornam-se movediças.

O baião tradicional, tirado dos entremeios das vilas de cantoria, modernizado por Luiz Gonzaga, tomou conta do Brasil da década de 1940. Tanto a cantoria de viola como a literatura de cordel atingiram seus apogeus na década de 1950, uma época em que o Brasil ingressou em um projeto de modernidade e de industrialização. Os anos JK trazem o sopro de muitas transformações culturais que iriam eclodir na década de 1960: da Bossa Nova à Tropicália, do Cinema Novo ao teatro de Arena. Muitos desses novos movimentos culturais e artísticos bebem nas velhas fontes da tradição popular e mesclam formas híbridas com os novos signos urbanos brasileiros e mesmo estrangeiros, criando a “Geleia Geral brasileira” (DUNN, 2009, p. 94-95) do Tropicalismo. Tanto o velho quando o novo se adaptaram às novas exigências da indústria cultural, que se consolidava no bojo das transformações econômicas, sociais e políticas pelas quais passava o país.

Os grandes momentos de efervescências políticas determinam também importantes transformações culturais. Não há como negar que grandes movimentos de mutação se deram, entre outros, com a ida do povo às ruas, aos festivais, aos clubes da esquina, mesmo em Ipanema, nas feiras livres do sertão, onde a esmola ou nos “mata de vergonha ou vicia o cidadão”,¹³ segundo o canto denúncia de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. É inegável que nesse momento a indústria adaptou-se à situação histórica e vendeu até “música de protesto”, contanto que trouxesse lucros. O capitalismo tem contradições profundas, acentuadas ou diluídas em momentos precisos da história. O processo antropofágico e autofágico¹⁴ não deixaria, por sua vez, de gerar também doenças colaterais mais graves, como os conceitos de que “tudo está à venda” e “o bom é aquilo que vende”.

13 Vozes da seca. (GONZAGA, 1988), 2 long play.

14 ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. Comentário e hipertextos: Raquel R. Souza (FURG). In: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>.

Essa apropriação da criação pela indústria cultural é contraditória, podendo gerar bons e maus frutos, sucessos e fracassos. Se Carmen Miranda foi *kitsch* ou *cult* ou se serviu à política da boa vizinhança (SOUZA, 2004), sendo usada como símbolo brasileiro ou como “genérico de sensualidade e exotismo latino” para o povo estadunidense – foi por aceitação do sucesso, da sua condição de produto posto à venda no mercado internacional. A Carmen Miranda que faz sucesso em Hollywood não é a mesma Carmen Miranda que cantava no Cassino da Urca, no Rio; nem sua música é a mesma, nem sua falsa baianice é a mesma. Nos Estados Unidos, surge uma outra Carmen Miranda, refeita pelo *marketing*, pelo exotismo, pelas preferências do mercado. Mesmo assim, essa Carmen Miranda do *show business*, inventada nos Estados Unidos, independente da sua tragédia pessoal de artista consumida pela máquina, termina por influenciar aspectos da música brasileira das décadas subsequentes à sua morte. A originalidade não é uma definição fechada, mas uma dinâmica cultural que vai se adaptando ao tempo.

Um exemplo preciso da tentativa de construção de “nacionalidade” foi a Rádio Nacional, criada durante a Era Vargas, que acabou por proporcionar espaço midiático para a cultura brasileira, em que pese o controle governamental que a regia. Fez o Brasil se ouvir, olhar para si mesmo, e amplia os talentos de compositores e cantores como Atilaf Alves, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Carmélia Alves, Dalva de Oliveira, Elizete Cardoso e Aracy de Almeida, os quais acabaram por encontrar um veículo para a difusão das suas artes.

Temos o conceito de nacional como uma constante busca de identidade. O Brasil tem essa enorme capacidade de se reconhecer nos espelhos mais diversos, de Carmen Miranda cantando *American way* a Caetano Veloso no seu exílio em Londres, cantando *London London*; de Cascatinha e Inhana, cantando a guarânia paraguaia *Índia*, a Luiz Gonzaga cantando *Pagode russo*; de Jackson do Pandeiro cantando *Chiclete com banana* a Tom Jobim cantando *Garota de Ipanema*; num elenco de estrelas que vai de Pixinguinha a Cartola, de Pena Branca a Evaldo Gouveia. Isso significa que somos múltiplos, que somos plural, caldeamento de muitos povos e de muitas culturas, com uma destinação de universalidade (RIBEIRO, 2006). A nossa música é o espelho do que somos.

A cultura de qualquer povo é importante, bem como a música de qualquer povo. É importante estarmos abertos à cultura e à influência do outro, principalmente nos atuais tempos de *Internet* e de aldeia global, mas a globalização não pode nunca ser sinônimo de aceitação passiva de tudo que nos é imposto, seja pela hegemonia cultural dos países ricos ou mesmo pelas imposições dos modismos da indústria cultural. As trocas precisam ser justas e em mão dupla, assentadas no espírito e nas necessidades mais profundas do nosso processo de construção

nacional, não apenas no sentido da busca de pertencimento a um lugar e ao uso de uma língua comum, mas uma construção contínua em um processo identitário dentro de um país (espacialidade territorial) com grande diversidade cultural, econômica, social e étnica (CARIRY, 2016a).

Para além dos exotismos, a nossa mistura nasce do processo histórico, de miscigenações e hibridismos culturais. A nossa música é como uma colcha de retalhos na qual cada lugarejo, com sua matéria-prima cultural disposta em costumes, ritmos, danças, cores, gostos e sons, vai costurando a sua parte no todo que se chama Brasil. Cantar nossa história não se resume a ser afinado e estar no padrão *The Voice*, mas é, sobretudo, ser a voz profunda do nosso próprio país em transe, em busca de uma identidade, aberto para o mundo, em constante renovação.

Luiz Gonzaga se reinventou e modernizou o baião, usou o gibão e o chapéu de couro do vaqueiro nordestino, enquanto estratégia para ser aceito no mercado carioca, mas não deixou de manter o seu talento atrelado às raízes que o formaram, em uma atitude de construção identitária, buscando suas próprias verdades e mostrando os caminhos de nossa história, em suas contradições.

Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil refizeram o mesmo percurso de coragem e originalidade na pós-modernidade, permanecendo ao mesmo tempo universais e representantes de uma brasilidade intrínseca, desde dimensões inclusive com raízes regionais. Tudo isso, no entanto, se dá dentro da chamada indústria cultural. Como dizia Mário de Andrade em 1922, nós somos “um tupi tangendo um alaúde” (ANDRADE, 1987, p. 83)¹⁵ Para esse tupi que, pobre e solitário, tange o seu alaúde em uma favela, reinventando a nossa possível originalidade, as coisas são bem mais complicadas.

EQUILÍBRIO ENTRE INFLUÊNCIAS E PECULIARIDADES: POR UMA ÉTICA DO SI

No Brasil, onde tudo se mistura e se expressa em formas híbridas (CANCLINI, 2013), até o próprio conceito de regionalismo na música pode ser controverso. Tomemos a avalanche musical sertaneja, por exemplo, para uma visão prática do que aqui se afirma. Enquanto subproduto do agronegócio brasileiro, um dos ramos mais capitalizados no Brasil exportador de *commodities* (o que acentua a nossa condição de fornecedor de matéria prima, numa submissão neocolonial), os *megashows* de duplas sertanejas, independentemente do talento, mas em razão de uma *overdose* de exposição midiática, são verdadeiros eventos de alta lucratividade, viabilizando

15 Poema O Trovador in *Paulicéia Desvairada* (1922).

uma indústria que corre paralela a esse estilo musical, com grande produção e venda de chapéus, cintos, botas, roupas, como cópia também da música *cowboy* norte-americana.

Nesse sentido, o samba, estilo musical que supostamente marcaria uma indissolúvel capacidade de representar nossa identidade cultural, em torno do qual surge a dita maior festa musical do planeta, o “carnaval carioca”, não mais registra o mesmo empenho fora do período de Momo, para que os artistas mais intensamente ligados à criação sambista encontrem espaço merecido de difusão de suas composições musicais. Os morros são invadidos e revitalizados pelo *funk*, *hip hop* e *reggae*. Mesmo assim, o samba resiste, “agoniza mas não morre”, como já eternizou nosso admirável Nelson Sargento. Surgirá o *samba-reggae*, o *hip hop-partido alto*, o *funk de roda*, da mesma forma que no Nordeste o *hip hop* se encontra com as modalidades tradicionais do coco de improviso.

Assim, qual seria a diferença entre os tipos disponíveis hoje de representação da música brasileira? De um lado, temos uma representação supercapitalizada, a partir de referências econômicas mundiais, – promovendo um mercado de consumo musical expandido para bandas, produções de shows, gravações de CDs e vídeos, ocupação ampla de espaços midiáticos – e, de outro lado, temos uma representação por meio dos gêneros oriundos da multifacetada pluralidade musical brasileira, aos quais é negada a possibilidade de veiculação em centenas de rádios e televisoras? O momento histórico, no bojo das geopolíticas e dos grupos de interesses multinacionais, em um processo de globalização devastador, configura-se como uma época de grandes tensões e transformações traumáticas.

Nesse mercado ocupado, uma das maneiras de assegurar a difusão das formas musicais brasileiras já consolidadas seria a chamada reserva cultural, ou exceção cultural.¹⁶ Apesar de a constituição determinar a regionalização da produção artística e cultural (inciso III, art. 221), vinte e sete anos depois de promulgada a carta magna de 1988, esse artigo continua sem vigência, não regulamentado, sacralizando enorme concentração midiática nas mãos de poucos, em frontal desprezo com a infinita e permanente criatividade do povo brasileiro. Farta criação, escassa exibição. A crise não é de talentos. Há um descompasso entre a cultura em geral e os meios de comunicação, as novas formas musicais populares só raramente conseguem a divulgação necessária através da TV, do Rádio e dos grandes meios de

16 O termo *Exceção cultural* surgiu como conceito no âmbito do Acordo Geral sobre Tarifas Aduaneiras e Comércio (GATSST), em sua Rodada do Uruguai de 1994, quando a França e os Estados Unidos divergiram quanto ao conceito dos bens das indústrias culturais, e a França conseguiu inserir a cláusula da “exceção cultural” nas regras comerciais, excluindo o cinema e outros bens audiovisuais das suas disposições. SERFERT, Tatiane Andrade, In: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/EXCECAOCULTURAL.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2016.

comunicação em massa. A *Internet* tem se constituído numa importante alternativa, onde o “tupi” de Mário de Andrade, pode finalmente “tanger o seu alaúde”.

A indústria cultural e grandes grupos econômicos hoje controlam a rádio, a TV, a gravação, a produção de filmes, a produção editorial, a imprensa escrita, que já se lançam vorazmente ao controle da *Internet*, onde já são notáveis as imposições de arranjos oligopolizantes. Com a atual concentração comercial dos meios de comunicação em poucos grupos de intenso poderio econômico – grupos que se inclinam a uma visão cultural negativa sobre o Brasil e exibem uma submissão colonizada –, será difícil uma alteração dessa relação hoje desequilibrada. Esse *modus operandi* restringe a fruição cultural, impede a observação do Brasil como um todo, tutela estilos ante os ditames do mercado cultural, adaptando-se a padrões exigidos pela mídia vigente. Basta citar o já referido programa *The Voice Brasil*, ele próprio cópia de um programa da TV norte-americana.

Hoje há um único programa de samba na TV brasileira pública, Samba na Gamboa, enquanto prosperam inúmeros programas de música sertaneja. Poderíamos citar outros estilos musicais brasileiros tornados invisíveis, os quais, apesar de sua constante criação e renovação de qualidade, estão impossibilitados de um encontro afetivo-cultural com a grande massa do povo brasileiro. E, sem informação cultural, há uma moldagem restritiva do gosto, o que produz um perigoso estreitamento estético, algo que contraria a generosa diversidade cultural e musical brasileira. A denúncia e a questão mais premente não são a presença das músicas e das culturas estrangeiras, mas a não possibilidade de deixar que o livre exercício da pluralidade de músicas e das culturas brasileiras (ou compreendidas como brasileiras) seja exercido. Nesse aspecto, a exemplo do que acontece com a soja transgênica que devasta os cerrados, estamos condenados a uma espécie de monocultura musical imposta. A defesa que se faz é da pluralidade.

Os dilemas da comunicação midiática da música no Brasil hoje, para serem superados, requereriam que os meios de comunicação operassem em sintonia com o que está estabelecido na Constituição Federal, em uma verdadeira e utópica revolução. Difícilmente isso acontecerá, pela submissão dos meios aos grandes grupos econômicos e às indústrias culturais dos países ricos. Assim, como o cálice da ditadura nos fez “beber essa bebida amarga”¹⁷ para sobreviver, hoje o mercado fonográfico brasileiro, apesar de em constante crise e renovação de modelos “de negócio”, termina por impor, por meio dos grandes veículos de comunicação, apenas uma música de consumo fácil e desenraizada do Brasil profundo e da sua universalidade.

17 Cálice (HOLANDA, 1978, compact disc.)

Vivemos tempos difíceis, mas acreditamos que nem mesmo a agressividade mercadológica contemporânea, a partir de uma matriz hegemônica que impõe um mercado globalizado e padronizado, conseguirá anular de todo a manifestação da diversidade e da beleza musical do povo brasileiro, que se recriou em universalidades e originalidades. Suas manifestações são células vivas de um mesmo organismo, ao mesmo tempo particular e universal, como gotas de água que, em noite enluarada, refletem a mesma lua, embora guardem, cada uma delas, a sua própria identidade. Todas as gotas de água juntas formam a poça, o lago, o rio, o mar. Da mesma forma, as canções, enquanto sentimentos e manifestações estéticas, formam o caudal mágico que delimita e, ao mesmo tempo, aproxima as regiões, os povos, as nações, desaguando no imenso mar de uma mesma humanidade.

Em sua análise sobre o *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil, César Guimarães (2004) revela o caráter de uma retórica bíblica, empoderado pela expressão de uma mensagem significativa ao público da época, transcendendo os aspectos restritivos e constrictos da ditadura militar. Por acaso escrito durante a semana santa em 1973, o *Cálice* de Chico e Gil representa, de uma parte, um ato de coragem e de resistência ao demandarem o afastamento do “cálice da ditadura”, e de outra, ato de extrema criatividade pela forma metafórica hiperbólica ultrapassando significados primários para ressignificar o movimento revolucionário em espera da redenção: “Atordoados eu permaneço atento / Na arquibancada pra a qualquer momento / Ver emergir o monstro da lagoa.”¹⁸ Segundo Guimarães, teriam sido “anos dessa bebida amarga, em que o Leviatã inventou este estado e inventou de inventar toda a escuridão” (GUIMARÃES, 2004, p. 154).

Tal fato reforça a capacidade do artista criador de vir a transcender restrições em sua relação com a indústria globalizada e a lógica de mercado. Nesse sentido, Ele, o Leviatã, em sua forma mais tirânica, estará (sempre) entre nós, seja em forma de “estado dominador” seja na expressão do barbarismo do neoliberalismo. Uma nova estética se impõe e, de braços dados com a ética, busca um novo humanismo, no qual a arte não se separa da vida.

Se somos constantemente peneirados com ralo grosso pela indústria massificada, deixando passar apenas um determinado substrato cultural, como que posando para a foto com seu melhor ângulo, a função do artista e a música liquefazem-se nesse processo. Somos mestiços, filhos bastardos da mãe índia e negra (RIBEIRO, 2006), um povo que se reinventa e que reescreve sua história, visto que aquela que nos foi contada não nos pertence de todo. Nossa música é nosso sentimento profundo e verdadeiro, nossa bandeira de resistência, que diz: estamos aqui

18 Cálice (HOLANDA, 1978, compact disc.)

e estamos vivos, sempre críticos e atentos. Se o mundo é o nosso terreiro a nossa casa ainda está em construção. É preciso cuidado. “O grande mercado globalizado é um *tsunami louco* que tudo arrasta e sufoca” (CARIRY, 2016a).

Está aberto um tempo de possibilidades e de renovações, em que todo lugar é, ao mesmo tempo, o centro e o corte das “amarras do sucesso” para além da indústria cultural, onde o artista pode ser o que se destina a ser: consciência e liberdade, sentimento de pertencimento e universalidade. Remetemos assim, a uma ética do si, na qual uma “estética da existência” pode proporcionar as dimensões necessárias de subjetivação de processos criativos. Entende-se que, ao derivar de um processo de trabalho estabelecido pelo sujeito e constitutivo de estilos diferenciados de vida, promove o surgimento de focos de resistência aos mecanismos de poder e dominação que têm como objetivo normalizar e padronizar os modos de vida dos sujeitos (GALVÃO, 2014).

A música – o espelho/caleidoscópio que nos reflete, ainda se mostra vigorosa e bela, capaz de resistir às imposições da “monocultura” musical hegemônica e do gosto tributado pela indústria cultural globalizada, no sentido de que o povo continua a inventar e a reinventar-se, encontrando na diversidade dos seus ritmos e melodias a expressão mais vigorosa da vida e de resistência (CARIRY, 2016a). A partir dessas manifestações musicais, mais profundas e enraizadas na alma do povo, podemos enxergar um país que se reconhece, se respeita e se admira em sua diversidade cultural. Um espelho multifacetado, que reflete um eu feito de muitos. Já dizia Mário de Andrade, no livro *Remate de Males* :

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh Pirineus, ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!
[...]

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.
(ANDRADE, 1955, p. 221)

Concluo esse artigo, da mesma forma que o abri, de uma forma pessoal. Nesse caldo cultural de influências múltiplas, me descobri e me fiz cantora, cantando a multiplicidade de um país que se expressa em muitos ritmos e em muitos sentimentos. Redescobri o Nordeste como terra de todos os encontros. Milenarmente habitado por centenas de povos ameríndios, recebeu, a partir do século XVI, um

fluxo renovador das principais vertentes das culturas ibéricas, mediterrâneas e africanas. Essa mistura de povos, culturas e destinos se traduziria em sua riqueza de mil e um ritmos. As matrizes da música nordestina iriam influenciar todos os movimentos musicais brasileiros, durante os quinhentos anos da nossa história: do baião ao tropicalismo, do forró universitário ao armorial, da bossa nova ao mangue beat, do popular ao erudito. Buscando essa identidade plural, ao mesmo tempo, brasileira e universal, mesclando os elementos da tradição com as tendências musicais contemporâneas, procuro fazer nos meus *shows* passeios estéticos e emocionais pela beleza e diversidade do cancionário popular nordestino e brasileiro, sem submeter-me aos modismos impostos pela mídia ou as diretrizes da chamada indústria cultural. Alternativa e, ao meu modo, livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Canto claro e poemas anteriores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. Sentimento do mundo. (1940). In: _____. *Antologia Poética*. 55a ed. Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 2005, p. 154-155.
- ANDRADE, Mário. Remate de Males. (1930). In: _____. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1955. Disponível em: <<http://150.164.100.248/profs/sergioalcides/dados/arquivos/marioemate.pdf>>. Acesso em: 18.09.2016
- _____. *Poesias Completas*. Ed. Crítica de Ziléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1987. Disponível em: <https://ia801008.us.archive.org/4/items/PauliceiaDesvairada/Mario-de-Andrade_Pauliceia-Desvairada.pdf>. Acesso em: 18.09.2016
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil – Correio da Manhã*, 18 de março de 1924. Comentário e hipertextos: SOUZA, Raquel R. <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2016
- _____. Brasil. In: _____. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Gaveta, 1945.
- BARSANTE, Cássio Emanuel. *Carmen Miranda*. Ed. bilíngue inglês/português. Rio de Janeiro: Europa, 1985.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CARIRY, Rosemberg. *Entrevistas sobre Cultura Popular Brasileira*. Brasília: Nov. dez. de 2015/ jan. de 2016. Telefone (60min.). Entrevista concedida a Myrlla Muniz. 2016a.
- _____. *Cego Aderaldo: o homem, o cantador e o mito*. Fortaleza: Editora SESC-Ce. Circulação restrita. 2016b.
- _____. Utopias e alquimias, artes barrocas e do povo: um pequeno ensaio sobre o significado cultural do Brasil. In: CAVALCANTE, Maria Juraci Maia et alii (org.). *Afeto*,

razão e fé: caminhos e mundos da história da educação. Coleção História da Educação. Fortaleza: Edições UFC, 2014, p. 313-359.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando o sertão*. Natal: Imprensa Oficial, 1934.
- DUMONT, Denise. *Entrevista sobre Humberto Teixeira*. Brasília: 2015. iPhone (30min.). Entrevista concedida a Myrlla Muniz.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- GALVÃO, Bruno Abílio. A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência. *Intuitio* – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Filosofia, PUC-RS. Porto Alegre, vol. 7, n. 1, p.157-168, jun. 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.15448/1983-4012.2014.1>>.
- GUIMARÃES, César. A paixão segundo Gil e Chico. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa & EISENBERG, José [Org]. *Decantando a República v.2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 147-154.
- LIBRARY OF CONGRESS. “Ca-room-pa-pa.” Trilha sonora do filme *Nancy Goes to Rio*. Disponível em: <<http://lccn.loc.gov/2001565471>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- MARCELO, Carlos & RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou* – uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2012.
- MIRANDA, Carmen. “Ca-room-pa-pa.” Versão gravada por Carmen Miranda está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yZFWasRo8u8>>. Acesso em 30 jan.. 2016
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCOTT, John. *Sociologia conceitos-chave*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SERFERT, Tatiane Andrade. Exceção Cultural. In: *Mais definições em trânsito*. Centro de Estudos Multidisciplinares da Cultura (CULT), Programa de Pós-graduação Cultura e Sociedade da (FACOM-UFBA). Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefini-coes/EXCECAOCULTURAL.pdf>>. Acesso em: 26.02.2016.
- SOLER, Luiz. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de. Carmen Miranda: do Kitsch ao cult. 2004. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING & Heloísa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República vol. 2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 73-87.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaude*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- TINHORÃO, Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. 2a. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Editora JCM, [s.d.].

CDS E DISCOS

GALENO, Bartô. *No toca-fita do meu carro*, 1998, compact disc.

GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Geleia Geral. *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968, long play.

GONZAGA, Luiz. Vozes da Seca. *50 anos de chão*. 1988. 2 long play.

HOLANDA, Chico Buarque de. Pedro Pedreiro. *Chico Buarque de Holanda*, 1966, compact disc.

_____. Cálice. *Chico Buarque*, 1978, compact disc.

ROSA, Noel. Com que roupa?. *Festa no céu*, 1930, 78rpm Parlophon.

TITÃS. Comida. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, 1987, compact disc.

CDS E DVDS DE MYRLLA MUNIZ

MUNIZ, Myrlla. *Pedra Rara*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2002, compact disc.

_____. *O Leite das Baleias, Outros Sertões*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2003, compact disc.

_____. *Melodias Sentimentais*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2003, compact disc.

_____. *Notícias do Brasil*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2005, compact disc.

_____. *Doze canções de Amor e um poema Desesperado*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2009, compact disc.

_____. *O Romance de Lindalva e Cirino*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2010, compact disc.

_____. *Notícias do Brasil*, Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2011, DVD.

_____. *Biblioteca de Selestat*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2016, compact disc. (em produção)

_____. *Flor do Mandacaru*. Brasília & Fortaleza: Torre da Lua, 2016, DVD. (em produção)

Recebido em 24.03.2016

Aceito em 04.04.2016