



A SIGNIFICAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NA PERSPECTIVA DE MÚSICOS ESPANHÓIS, RESIDENTES NA CIDADE DE GRANADA, ESPANHA.

Tiago Fernando Alves

1. Introdução

A significação da música brasileira atravessou um longo e árduo caminho de construção histórica sofrendo manipulações guiadas por necessidades de um mundo capitalista que a tudo devora com ânsias de mercantilizar e reapropriar até mesmo os costumes e manifestações culturais, como parte de uma dominação quase total de um sistema que determina o que deve e o que não se deve consumir, ver, escutar, vestir. A indústria cultural e os meios de comunicação norte americanos foram fundamentais para o desenvolvimento no mundo ocidental de uma consciência coletiva em relação à uma cultura brasileira quase mágica. Desta forma fez-se emanar no panorama mundial uma imagem de um Brasil de verde exuberante, de suas florestas e mulatas esculturais e como tendo o samba como estandarte máximo de sua representação cultural, em prejuízo de uma diversidade musical fadada ao desconhecimento. De tal modo que, falar de Brasil é falar de samba. Os estudos mostraram que essa noção de música proveniente de Brasil é distorcida pelo agenciamento da indústria cultural, enquanto construtora de um sistema que escamoteia as possibilidades de divulgação e apreciação das diversas manifestações culturais, planificando e estabelecendo um padrão mercadológico que, as estigmatiza com rotulações a serem gerenciadas por aparatos midiáticos com fins econômicos e de consumo em massa.

A partir deste contexto foram estabelecidos como objetivos para este trabalho sacar à luz os significados da música brasileira na perspectiva de músicos espanhóis, residentes na cidade de Granada – Espanha. O contexto subjacente para alcançar os objetivos inclui as percepções, as concepções e visões dos atores sociais do estudo, na tentativa de responder em que medida a indústria cultural atuou sobre a construção dos significados por estes estabelecidos.

2 Percurso metodológico

Trata-se de um ensaio de caráter essencialmente qualitativo, levado a cabo na cidade de Granada, Espanha, durante os meses de dezembro de 2007 a fevereiro de 2008. Os participantes são



músicos profissionais, espanhóis e residentes em Granada. A coleta de dados foi realizada mediante o uso de um questionário composto por 25 questões fechadas, cujo objetivo foi delinear o perfil sócio-demográfico da amostra, e uma entrevista semi-dirigida (gravada e transcrita na íntegra e, em seguida, traduzida ao português), para captar os discursos sobre a temática submetida ao estudo.

A análise dos dados foi realizada através da Análise Temática de Conteúdo (Bardin, 1977). Os resultados foram demonstrados através da construção das árvores de associação de sentidos, segundo a técnica porposta por Spink (1999).

O número de participantes não foi previamente delimitado, já que o estudo foi guiado pelo critério de saturação. Sá (1998) explica que no emprego de entrevistas o critério amostral não é essencial. A condição imposta para se chegar ao número limite de entrevistas a serem realizadas, é que a análise seja feita logo após a aplicação de cada entrevista, de modo a acompanhar o momento em que os argumentos comecem a se repetir. A repetição demonstra que os discursos foram saturados e não fará diferença significativa nos resultados seguir coletando mais dados.

3 – Resultados e discussão

3.1. Perfil do grupo estudado

A amostra estudada é formada por 10 músicos, 4 homens e 6 mulheres, com idades entre 29 e 45 anos, sendo 2 casados, 8 solteiros, onde 4 tiram seu sustento exclusivamente das atividades musicais, com rendas mensais de aproximadamente 1000 euros, e 6 possuíam emprego exercendo as atividades musicais como complemento da renda ou por prazer, onde uma situação não anula a outra. Na amostra 4 possuía escolaridade de nível superior e 6 o segundo grau completo.

3.2.1. A música brasileira para os espanhóis

A árvore de associação de sentidos nº 1 mostra os elementos de significação da música brasileira para os atores entrevistados. Se fizeram presentes em seus discursos, repetidas vezes, quando questionados sobre o que era a música brasileira, termos como “música da terra”, “riqueza” e “algo que toca”. A árvore de associação de sentidos deixa claro a representação que a música brasileira possui para os atores questionados em relação a conceituações técnicas musicais como, por exemplo, “riqueza rítmica”, “riqueza harmônica”, como também conceituações que mais se relacionavam com aspectos subjetivos como por exemplo “algo que te toca” ou “música próxima à eles”. Ou seja, a música brasileira é algo próxima a eles porque os atrai subjetivamente com sua



riqueza melódica e harmônica, é algo que os fazem se sentir *bem e alegres*. Vale salientar que em suas perspectivas a noção de música brasileira se resume no que eles conhecem por samba.

A árvore de associação de sentidos nº 2 demonstra o percurso histórico da divulgação da música brasileira até a Espanha, sendo conformada tanto nos registros históricos quanto nos discursos dos atores entrevistados. Em um primeiro momento, no qual vivia a Espanha mergulhada em uma ditadura ferrenha, os meios de divulgação eram escassos e extremamente limitados, aonde a família e alguns registros que chegavam desde os Estados Unidos e de alguns países europeus acabaram por construir uma imagem de cultura brasileira. Em um segundo momento, o de pós ditadura, ou seja, período de redemocratização, a Espanha passa por uma abertura internacional onde músicos imigrantes provenientes de Brasil, imagens publicitárias e incentivos ao turismo à América Latina desvendam um Brasil ainda mais mágico.

3.2.2. *O percurso da divulgação da música brasileira na Espanha*

O que se tem por música brasileira dentro das possibilidades de acesso os quais dispõe os espanhóis não passa, portanto, de um recorte unidimensional, onde o que é estabelecido pelos regimentos da indústria fonográfica brasileira e espanhola, acaba sendo veiculado de forma generalizada ao conceito de música proveniente de Brasil. O conceito de música brasileira refere-se diretamente ao que é produzido e distribuído pelos meios de produção da indústria cultural, onde a percepção do real conceito como também da própria noção do que venha ser a música brasileira, acaba sendo distorcida pela produção e pela necessidade mercadológica da indústria fonográfica, tanto para suprir os anseios do mercado interno quanto externo, ou seja, *música tipo exportação*.

Quando se fala em música brasileira os músicos espanhóis sempre remetem aos clássicos da mpb e da bossa nova. O eixo São Paulo-Rio de Janeiro, assim como Bahia, terminam por abarcar todo o pluralismo musical nacional na medida em que produzem e exportam a maior quantidade de artistas e músicas que sejam rentáveis à comercialização no mercado externo.

Neste sentido o objetivo deste trabalho é encontrar a significação da música brasileira na perspectiva européia mais centralizada na cidade de Granada, Espanha. Portanto, o objeto de pesquisa não poderia ser outro senão a percepção, concepção e visão dos músicos espanhóis que residem em Granada em relação à música proveniente de Brasil, e de que maneira essa visão acaba sendo manipulada pela indústria cultural e pelo consumo massivo de música brasileira. Avaliar e tentar compreender o que eles entendem por música brasileira, e que tipo de música é consumida como sendo oriunda de Brasil, e de que modo essa noção de música proveniente de Brasil é



distorcida pelo agenciamento da indústria cultural, tanto espanhola quanto brasileira, como fornecedora de gêneros e artistas musicais como sendo a representação do que é o Brasil enquanto música.

5. História.

O populismo de Getúlio Vargas, implementado pela necessidade de apaziguar as tensões sociais trazidas por transformações político-econômicas que caracterizaram uma época de ebulições do Estado brasileiro após a revolução de 1930, deram margem a toda uma série de medidas, entre as quais, imponia-se a necessidade de fomentar um espírito nacionalista entre a população brasileira, onde todos se reconhecessem como filhos de uma pátria generosa e consolidada nas fendas de uma nova ordem social (Fausto, 1995). O discurso nacionalista e demagógico se fazia ouvir no mais importante veículo de comunicação da época, o rádio. Daí a importância da música, principalmente do samba, gênero que havia sido recolhido das mãos dos negros e das ruelas das favelas do Rio de Janeiro, até então capital do Brasil, para ser materializado pela classe média e posteriormente pelo próprio Getúlio, como sendo música oficial, ou seja, a que representava de maneira cabal o espírito nacional do Brasil (Paranhos, 2001).

Extinguiam-se as antigas estruturas que formavam até então a sociedade brasileira. Os antigos poderes oligárquicos deveriam dar lugar à outra estrutura política que efetivasse reais cambios no campo social, pois a população viera da proclamação da República e não deleitara de seus benefícios, visto que quarenta anos depois o poder continuara centralizado nas mãos dos latifundiários. A revolução de 1930, ou como preferem designar alguns historiadores como sendo o primeiro golpe militar de nossa história, fez-se necessário diante dos desacordos políticos e de disputas pelo poder e controle do Estado, muito mais do que por reivindicações populares, onde uma vez efetuado o movimento revolucionário iniciava-se o processo de amortiguação dos ânimos da população através de efeitos propagandísticos de grande difusão por todo país. A criação de um espírito nacional e de um gênero brasileiro, a percepção de Brasil como sendo uma unidade étnica e cultural (Paranhos, 2001), se funde com a feição de dominação social por parte dos poderes políticos e com a urgência de fastidiar qualquer tentativa de idéia separatista ou de emancipação social em contra o novo regime. É nesse clima de feitio nacionalista que se impõe o samba como característica de um povo unísono e alegre, capaz de enfrentar e superar as dificuldades de uma nação em pleno desenvolvimento. O gênero passa de música de subúrbio e se destaca entre a classe média como sendo música de intelectuais, principalmente quando ganha na criação do choro, pelas



mãos de maestros como Joaquin Calado, considerado um dos criadores do choro, como também Alfredo da Rocha, Francisca Edwigs, Altamiro Carrilho, entre outros, características e qualidades que logo se fizeram comparar com o jazz norteamericano.

A partir daí dois acontecimentos se fizeram presentes na história da difusão do samba pelo mundo: a rodagem do filme *Orfeo Negro* em meados da década de 1960, adaptado de uma obra teatral de Vinicius de Moraes, e a difusão do que se entendia como sendo música brasileira efetuada por um grande saxofonista norteamericano Stan Getz. O filme apresentava como pano de fundo canções de autoria de Tom Jobim, do próprio Vinicius de Moraes, Luis Bonfá, Antonio Maria e Agostinho dos Santos. Sambas que se fizeram eternizar pelo grande êxito do filme, gravado com parceria com cienastas brasileiros, franceses e italianos. Com Stan Getz o samba ganha os Estados Unidos e a mídia mundial como sendo uma música de difícil execução, de beleza rítmica e melódica. Estava alçada a construção da feição brasileira no exterior. O samba como música própria dos brasileiros, aonde muitos chegam a dizer que o samba se leva no sangue da gente do Brasil. A imagem de um país do maior carnaval do mundo e do futebol bonito é a ênfase tanto das políticas externas quanto internas, de um país que desejava fazer frente à dinâmica de progresso das grandes nações estrangeiras, buscando atrair investimentos e consolidar uma reformulação social mais dentro dos parâmetros do que se poderia chamar democracia.

Nesse processo, tem-se a absorção das manifestações culturais pelo Estado, estabelecendo uma noção antes inexistente, mas nem por isso exata e congruente, de Brasil enquanto nação conforme isto ou aquilo. O peso da mão do Estado caiu sobre a população de modo que esta é o que é porque foi assim determinada, e não por sua própria força de auto-legitimação. A derrocada das variantes manifestações culturais se deve a subjugação das potências criativas em relação à determinação dos poderes infecundos que alçam a planificação como consecução destrutiva de tais agentes de germinação culturais (Cândido, 1984).

Este fato se assemelha ao processo pelo qual o carnaval de Salvador transformou-se, desde meados da década de 1960, em um evento midiático fortemente embevecido por investimentos dos setores privados e dos órgãos públicos. Tanto o governo quanto empresas ligadas ao mesmo¹ propiciaram uma mudança drástica no evento carnavalesco soteropolitano (Roque, 2006). O mesmo autor retrata a homogeneização dos eventos que configuram o carnaval baiano obscurecendo certas

¹ O próprio governador, Antônio Carlos Magalhães era o dono de muitas redes hoteleiras subsidiadas pela empresa que a ele pertenceu, a Bahiatursa, por exemplo, uma das empresas que fomentam o carnaval baiano, chegou a receber uma quantia de investimentos voltados para o turismo que superava em quase sete vezes a mais os investimentos na educação (Roque, 2006).



manifestações espontâneas provenientes do povo. Houve uma transformação de sentido da festa ao adentrarem na composição do evento forças da indústria cultural e da promoção de eventos turísticos como forma de rentabilidade da construção de identidades exóticas e que promovam um sentido de tradição cultural (*idem*). São construídas tradições imagéticas de um povo e de suas práticas que ficaram incrustadas no imaginário popular através das obras de Jorge Amado, Dorival Caymmi, entre outros, que promoveram uma caricatura de baianidade que só existe em suas obras não correspondendo com a realidade. O Estado entra em cena com todo seu poderio de dominação midiática, tanto empresas subsidiadas pelo governo quanto pela Rede Globo de televisão, na confluência de interesses mercadológicos de lucrarem com uma Bahia que só existe nos panfletos turísticos e nas canções e poemas de Caymmi (*idem*). Estas constatações de Roque nos permitem perceber o modo como as forças midiáticas e as estatais e incentivos de ordem privada influenciam na dinâmica das manifestações culturais e em sua modificação de sentido.

Inventa-se uma identidade que aspirasse a contrapartida de um Brasil que se industrializava a duras penas, mas que possuía a Europa e Estados Unidos como fontes civilizatórias, como caminho a ser seguido. A identidade nordestina, no exemplo dado por Durval Muniz, nasce como construção imagética, como discurso regionalista que percebe nas manifestações populares o real significado de Brasil, um Brasil ainda latente em suas específicas manifestações ainda não poluídas pelas mãos da civilização, da europeização de seus costumes e aspirações artísticas, de uma literatura do e para o povo, com sua linguagem cotidiana e provinciana (Albuquerque, 1999).

6. Conclusão

A indústria cultural esmaga as inquietudes e as forças criativas individuais, sobrepondo-se a elas como mecanismos determinantes subjetivados. O que Kant (Kant in Adorno & Horkheimer, 1988) acreditava ser proveniente de uma força, um mecanismo secreto que preparava os dados imediatos para que se adaptassem ao sistema da razão pura, não é mais que, nos dias de hoje, todo o arcabouço de sistemas tanto de apreensão quanto de fornecimento de dados que é imposto pela indústria cultural, trazida pelo peso de uma racionalização exacerbada da sociedade que beira a irracionalidade (Horkheimer & Adorno, 1988).

O samba, nas cidades espanholas, serve como desfrute em uma festa de dia santo, de certas comemorações particulares de algumas cidades (pueblos), serve como manifestação inofensiva, um gozo proporcionado à população como mecanismo de recompensa às horas exaustivas de trabalho. Uma aparição de algo bárbaro e que lhes é compreendido como mágico e selvagem, que lhes escapa



o controle, mas que ali se encontra, dominado e exortado de seu sentido primário de manifestação cabal de uma sociedade que, para eles, decai em um puro simbolismo frenético de alegria fulgáz e sem sentido, um simplesmente rir por rir, a estupefação de algo que lhes é exterior e exótico. A música brasileira inspira festa e liberação sem pormenores, um total desarranjo de corpos acostumados a pouco estardalhaço erótico em movimentos pélvicos. Os fazem deleitar um pouco de suas aberrações conceptuais de que a música brasileira é amoralismo carnal erigido pela erotização da dança, pensam em corpos negros e nús suando pelo envenenamento da provocação rítmica, em busca de um êxtase momentâneo, uma ascese ao mundo da diversão sem limites. Como de fato somos culpados em grande parte por esta construção aterradora de nós mesmos, faz-se evidenciar a capacidade que possuem os europeus em estigmatizar as culturas tropicais latinas como sendo parques de diversões de férias de fim de ano, lugares onde são bem recebidos, onde tudo é bem mais barato, onde o verão é a única estação do ano. A indústria do ócio constroe balneários tropicais, localizados em países terceiro mundistas, onde o capital investido é de grande rentabilidade. Muito melhor que desfrutar de férias nas belas e azuis praias brasileiras, desfrutando dos melhores serviços com total subserviência, fazendo rondas turísticas que dinamizam passeios que mostram apenas o lado bom do Brasil e do brasileiro, um câmbio monetário completamente favorável à moeda estrangeira, não há de existir. Pacotes turísticos são vendidos até como presentes de natal. Qual europeu não veio ao Brasil de férias, e foi ao pelourinho e não viu os grupos de afro-brasileiros adequadamente vestidos, com seus instrumentos adornados multicolores soando ritmos, que para aqueles significa a recompensa de ali estarem, como prova contundente de haver ido a um lugar de magia quase selvagem?

O domínio do tempo livre serve como salvaguarda da continuidade da extorção causada pela vida cotidiana (Horkheimer, 1988). A imagem da mulata de bunda grande sambando com vasto sorriso e satisfação atrai a idéia de que quem sambe será tão feliz quanto ela. A pulsação rítmica frenética dos tambores, auxiliada a sensação de alegria e liberdade, liberação nefasta das cadeias moralistas de uma vida sem sabor, geram um simulacro de que “quem samba os males espanta”. O forte apelo erótico não passa despercebido. (Adorno, 1988) destaca a erotização como forte apelo promovido pela indústria sedenta de vendas. Torsos desnudos e bem delineados, seios à mostra, juntamente com órgãos genitais femininos quase a mercê dos ventos, provocam uma sensação de redenção de como estar no paraíso dos prazeres proibidos, porém liberados.

A antiga estrutura dicotômica que a tudo aplicava o confronto entre o imperialismo e os países por eles subjugados não se faz mais pertinente no concernente às novas tendências da



indústria mundial, como, por exemplo, a descentralização de suas sedes, fundamentando-se em complexas estruturas econômicas e ideológicas (Canclini, 1990). A antiga perspectiva nacional de importação de gêneros musicais estrangeiros em princípios da década de 1970, esvaiu-se pelo novo espírito de exportador de gêneros musicais, o qual se faz presente na indústria cultural nacional, (*Idem*). O Brasil deixa de ser um mero consumidor de mercadorias culturais musicais para tornar-se também um exportador. Não que isso represente algo de frutífero, pois, é sabido que tal descentralização da maquinária exploratória da indústria cultural não passa de uma estratégia e de uma tendência quase harmoniosa do novo modo de se fazer capitalismo.

7. Bibliografia

- BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.
- CÂNDIDO, A. *A Revolução de 1930 e a Cultura*, São Paulo, Cebrap, 1984, p.36
- FAUSTO, B., *História do Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 333.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. *A Indústria Cultural. Iluminismo Como Mistificação de Massas.*, In: *Dialética do Iluminismo*, Sudamericana. Buenos Aires. 1988.
- PARANHOS, A. *O samba na contramão: música popular no Estado Novo*. *Cultura Vozes*, vol. 95, nº 1, Petrópolis: Vozes, 2001.
- SÁ, C. P. *A Construção do Objeto de Pesquisa em Representações Sociais*.
- SPINK, M., J. P. & LIMA, V. M. *A pesquisa como prática discursiva: superando os horrores metodológicos*. In: SPINK, M. J. P. *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano*: São Paulo, Cortez, 1999. p. 63-92.