



# miguilim

revista eletrônica do netli

volume 10, número 4, nov.-dez. 2021

## ASPECTOS DA IDENTIDADE BRASILEIRA EM CANÇÕES DOS ANOS 2000: REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NA MÚSICA POPULAR



## ASPECTS OF BRAZILIAN IDENTITY IN SONGS FROM THE 2000'S: PORTRAYING BRAZIL IN FOLK MUSIC

Gabriela Hoffmann LOPES  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Juracy Assmann SARAIVA  
Universidade Feevale, Brasil

Daniel CONTE  
Universidade Feevale, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES  
RECEBIDO EM 30/06/2021 • APROVADO EM 29/01/2022  
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i4.3637>

---

### Resumo

---

A literatura brasileira, por meio de manifestações do gênero lírico, reflete sobre a cultura nacional e, desde suas primeiras ocorrências, procura defini-la. O fenômeno revela-se no poema romântico “Canção do exílio” (1843), em escritos modernistas de Oswald de Andrade (1924-1925) e em canções como “Aquarela do Brasil” (1939) e “Querelas do

Brasil" (1978). Neste artigo, analisam-se três canções recentes da música popular brasileira, compostas entre os anos de 1998 e 2010 por artistas consagrados: "A cara do Brasil", de Vicente Barreto e Celso Viáfara, "Brasis", de Gabriel Moura, Seu Jorge e Jovi Joviniano e "Sob o mesmo céu", de Lenine e Lula Queiroga. As canções servem de base para compreender quatro eixos constituintes da identidade nacional brasileira, definidos por historiadores, sociólogos, antropólogos e filósofos: a diversidade da natureza, a multiétnica da população, a estratificação social e a perpetuação da violência. A análise das canções demonstra como esses elementos dialogam com a formação da subjetividade do brasileiro e como influenciam a configuração do país sob o ponto de vista histórico. Por fim, o artigo sublinha o importante papel do artista não só em cantar belezas e denunciar mazelas, mas também em apontar outros caminhos possíveis para a definição da identidade nacional.

---

## Abstract

---

Through expressions of the lyrical genre, Brazilian literature reflects on the national culture and, since its first manifestations, seeks to define it. This can be seen in the romantic poem "Canção do exílio" (1843), in Oswald de Andrade's Modernist writings (1924-1925), and in songs like "Aquarela do Brasil" (1939) and "Querelas do Brasil" (1978). This article analyzes three contemporary songs of Brazilian popular music, which were composed between 1998 and 2010 by renowned artists: "A cara do Brasil" by Vicente Barreto and Celso Viáfara, "Brasis" by Gabriel Moura, Seu Jorge, and Jovi Joviniano and "Sob o mesmo céu" by Lenine and Lula Queiroga. These songs serve as a support to better understand four main elements of the Brazilian identity, as described by historians, sociologists, anthropologists, and philosophers: the natural diversity, the multi-ethnicity of the population, the social stratification, and the everlasting violence. The analysis of the lyrics demonstrates how these elements are in dialogue with the shaping of Brazilians' subjectivity and how they influence the country's characterization from a historical point of view. Finally, this study emphasizes the key role of the artist not only in presenting beauties and in pointing out evils, but also in suggesting other possible paths for the establishment of national identity.

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** Poesia. Canção popular. Cultura brasileira. Identidade nacional.

**Keywords:** Folk songs. Brazilian culture. National identity.

---

## Texto integral

---

São José da Costa Rica, coração civil  
Me inspire no meu sonho de amor Brasil  
Se o poeta é o que sonha o que vai ser real  
Vou sonhar coisas boas que o homem faz  
E esperar pelos frutos no quintal

(Milton Nascimento e Fernando Brant, "Coração civil")

## Introdução

Não é de hoje que as manifestações artísticas brasileiras refletem sobre a cultura nacional e buscam defini-la, enfocando aspectos singulares de sua identidade. A literatura brasileira conheceu, já no período do Arcadismo, os primeiros movimentos de definição de sua nacionalidade, que continuaram a se desenvolver e se aprofundaram durante o Romantismo. De acordo com Antonio Candido (2000), foi a partir desses dois períodos, classificados como decisivos, que a literatura brasileira adotou um compromisso com a vida nacional em seu conjunto e constituiu um sistema literário, que previa a circulação de obras, um público leitor e a consciência dos escritores desse circuito.

Em 1808, o país recebeu a família real portuguesa e, em 1815, passou à condição de Reino Unido de Portugal e Algarves, tornando-se a sede do Império, o que deu início ao processo que tornaria a colônia independente da metrópole. A instalação da Monarquia no Brasil contou com uma geração de literatos, provindos da elite agrária e conservadora ou de segmentos médios urbanos (LOPEZ, 1988), empenhada em definir a nação a partir de sua exuberante natureza, incluindo-se aí o elemento indígena, e atenta às questões sociais e políticas. “O indianismo foi um fator de identificação nacional em nosso romantismo. [...] Teve ampla manipulação e significativo efeito no âmbito do imaginário-simbólico” (LOPEZ, 1988, p. 43). No campo da lírica, a famosa “Canção do exílio” consagrou Gonçalves Dias (1846) como um dos poetas mais significativos de sua geração, preocupada com a exaltação à pátria. Após sua publicação, em 1843, o poema gerou um sem-fim de paráfrases e paródias, que, igualmente, contribuíram para definir, em diferentes épocas, a identidade nacional, visualizando-a partir de sua natureza pujante ou espoliada de suas riquezas.

O estatuto de colonialidade do Brasil ensejou o reconhecimento da Europa como fonte de ideias, o que perdurou na história do país mesmo após a Independência, em 1822, e a Proclamação da República, em 1889. A transferência do ideário europeu gerou consequências problemáticas para a vida social e política, em especial no que tange à originalidade e ao significado desse ideário (FRANCO, 1976). A pura e simples transferência das ideias preponderou entre a intelectualidade brasileira por cerca de dois séculos e, nas artes, refletiu-se numa espécie de “torcicolo cultural” engajado em “adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar” o que vinha de fora (SCHWARZ, 1992, p. 12).

Quase um século após a Independência, a Semana da Arte Moderna fez com que a temática da brasilidade fervilhasse novamente e reforçou outro aspecto da busca pelo genuinamente nacional: o da língua, falada pelo brasileiro em seu território. O Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, publicado em 1924, previa “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural / e neológica. A contribuição milionária de todos / os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1976). Ao mesmo tempo em que rejeitava fórmulas, a linguagem proposta pelo Modernismo legitimava a língua falada no Brasil pelas pessoas comuns, afastando-se da norma gramatical e do padrão imposto pelo português europeu. O caráter revolucionário desse movimento artístico nacionalista estimulou a absorção crítica da modernidade europeia e expressou-se também na obra lírica do poeta. “Dê-me um cigarro / Diz a gramática / [...] / Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso

camarada / Me dá um cigarro” (ANDRADE, 1972) - os versos do poema, batizado “Pronominais”, revelam os traços peculiares da língua portuguesa empregada pelos brasileiros e suas reformulações, representativos da própria identidade do povo.

O Modernismo ganhou espaço no Brasil a partir das grandes mudanças que o país enfrentava e que se iniciaram, já em 1880, com o processo de desmontagem do sistema escravocrata, e findaram por volta de 1930 (SCHWARCZ, 2012), época que antecedeu a Segunda Guerra Mundial e o regime ditatorial do Estado Novo (1937 a 1945). A dinamização do modelo social até então vigente no Brasil recobria desde a urbanização de regiões até o vultoso crescimento populacional, atingido com a vinda de imigrantes, massivamente europeus, para assumirem postos de trabalho diversos. A música popular, produzida então no país, acompanhou essa transformação e começou, através das ondas radiofônicas, a ser amplamente difundida em território nacional.

## 1 Na lírica, destaque à canção popular brasileira

A canção popular aproxima-se da língua falada, tal qual alguns gêneros literários, sendo acompanhada de execução musical. Rapidamente memorizável e de fácil compreensão, ela passou a ser consumida por milhares de pessoas e entendida como representação da identidade da nação, somando-se ao vasto repertório cultural brasileiro. Emblemática é a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, que se tornou o hino de exaltação de elementos identitários nacionais, ao falar das belezas naturais e da diversidade étnica e cultural. Composta em 1939<sup>1</sup>, período de intenso desenvolvimento industrial e de consolidação do capitalismo no Brasil, patrocinados pelo Estado, que visava adequar o país às exigências de um emergente mercado mundial, a canção serviu perfeitamente como o retrato positivo que o governo pretendia passar ao mundo.

Uma breve análise dos elementos da linguagem lírica empregada em “Aquarela do Brasil” revela, nos diferentes estratos, uma exaltação à nacionalidade brasileira. A constância das rimas ao final dos versos, o esquema rítmico e a repetição de fonemas demonstram forte apelo à musicalidade e sublinham o tom exortativo no conhecido verso “Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!”. Até mesmo os pontos de exclamação funcionam como uma conclamação a admirar e louvar o país e, por extensão, a identidade de seu povo. Os substantivos concretos, que predominam na canção em relação aos abstratos, emolduram elementos formadores da identidade brasileira: a riqueza da cultura (reconhecida na música, na dança e na religiosidade), a variedade étnica (miscigenação do branco e do negro), a exuberância da natureza. Também se verifica a função do eu lírico, especialmente no trecho “Vou cantar-te nos meus versos”, qual seja, a de cantar e, conseqüentemente, elogiar a pátria, retomando episódios históricos que a constituíram, como, por exemplo, o processo de colonização, o qual, na canção, é apresentado unicamente a partir de um viés positivo, elogioso, harmonioso.

---

<sup>1</sup> O ano indicado de composição das canções aqui mencionadas foi consultado no *site* do *Instituto Memória Musical Brasileira*. Disponível em: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 05 dez. 2020. As letras foram transcritas a partir dos *sites* oficiais dos compositores, sempre que possível.

O eu lírico assume um compromisso diante do destinatário e o convida a abrir “a cortina do passado”, tirar “a mãe preta do cerrado” e botar “o rei congo no congado”. Por meio dessa sequência de ações, em que se utilizam formas verbais no modo imperativo, o eu lírico convoca o destinatário a tomar essas atitudes simbolicamente e, assim, reorganizar o discurso oficial da história do Brasil. Ao valorizar o papel dos escravizados, trazidos como força de trabalho, as diversas etnias que compõem a matriz africana passam a ser vistas como fundamentais à construção da nação. O eu lírico igualmente valoriza o papel do poeta, que quer recontar a história: “Canta de novo o trovador”.

O samba também tem lugar de destaque na canção, pois é apresentado como a definição do próprio país e dotado de um poder fundamental: o de movimentar. Os versos “O Brasil, samba que dá / bamboleio, que faz gingar” concentram ações em que o emprego do presente do indicativo sugere movimentos constantes, que se repetem e constituem o sujeito, no caso, o samba. Ao proceder à inversão da oração e à aproximação com outro verso posterior, a sugestão lógica é igualmente instigante: o Brasil dá samba, assim como o coqueiro dá cocos. O samba é, portanto, fruto legítimo dessa nação que busca moldar e afirmar sua identidade. Esse gênero musical, cuja origem é reconhecida como genuinamente brasileira, desenvolveu-se graças às culturas dos africanos e, por isso, carrega consigo a ideia de gênese da nação e representa uma síntese do ser brasileiro.

Somada aos elementos humanos, a paisagem natural, plena de coqueiros, “noites claras de luar” e “fontes murmurantes”, fornece todos os elementos de que o eu lírico necessita para sobreviver: alimento, bebida, descanso e amor; logo, é fonte de subsistência e de inspiração. Configura-se, na canção, uma visão romântica da natureza, pois ela é mostrada como bela e útil e em harmonia com o ser humano, que dela desfruta, corroborando com a imagem extremamente positiva do país desenhada pelo eu lírico. Para ele, o Brasil constitui-se de uma mistura harmoniosa de etnias que se expressa por meio da música, da dança e da religiosidade. A multietnicidade, a miscigenação e o papel fundamental do negro na constituição da nação precisam ser resgatados e postos em evidência para a reconstrução do discurso da história e da identidade brasileiras. À época do lançamento da canção de Ary Barroso, o Brasil vivia o Estado Novo, regime cuja meta era definir a identidade nacional; o então presidente, Getúlio Vargas, buscava a valorização do nacionalismo, nomeado em seu governo de “brasilidade”.

## **2 Da exaltação à exposição de querelas e mazelas nacionais**

A manifestação de uma identidade brasileira em música pode ser situada, segundo Geraldo de Oliveira Suzigan (1990, p. 20), a partir da década de 1950, pois, nesse período, surgia “uma música diferente, nascida de muitos e vários músicos e poetas que no início do século ficaram marginalizados pela cultura oficial”. Dentre esses, cita Custódio Mesquita, Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Lupicínio Rodrigues e Noel Rosa, que viriam a ser secundados pelos nomes da Tropicália, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão e Tom Zé. Entretanto, compositores ou intérpretes do início do século haviam se antecipado à afirmação da identidade da música brasileira, ao criar canções que expressavam

um olhar voltado para o país e seus traços singulares. As letras de suas canções tinham um tom poético e faziam críticas sociais, enquanto abordavam temas do cotidiano de uma forma inovadora. Posteriormente, artistas vinculados ao movimento tropicalista também se voltaram para a realidade nacional e passaram a apresentar um país complexo, reunindo o Brasil arcaico com suas tradições e o Brasil moderno com sua cultura de massa (CUNHA, 1998).

A música popular produzida no Brasil difundiu-se ainda mais quando ganhou repercussão por meio televisivo nos festivais da canção, cujo auge foi atingido no final dos anos 60, época em que vigorava no país a ditadura militar. A ação da censura durante o regime militar foi a grande responsável pelo declínio e fim dos festivais, que apresentavam canções de cunho político, engajadas e combativas. Difícil nomear apenas uma canção representante dessa época que condense os sentidos de ser brasileiro em um momento de tantas restrições a liberdades individuais e à liberdade de expressão dos artistas. “Querelas do Brasil”, de Maurício Tapajós e Aldir Blanc, composta em 1978, conforme o próprio nome sugere, propõe-se a ser um revés do samba-exaltação de Ary Barroso ao trazer à tona questões problemáticas em torno da identidade nacional, como o domínio estrangeiro sobre a cultura nacional e a tendência à desvalorização do que seja autenticamente brasileiro. Os versos de nove sílabas poéticas, que se repetem ao longo da canção com pequenas variações, mantendo porém o esquema rítmico de nove sílabas poéticas (3-6-9) (GOLDSTEIN, 2008), parecem enfeitiçar o ouvinte pela repetição sonora e constroem uma crítica crescente; por meio de “O Brazil não conhece o Brasil / O Brasil nunca foi ao Brazil / O Brazil não merece o Brasil / O Brazil tá matando o Brasil” opõem-se um país legítimo - o Brasil -, dotado de uma cultura rica e merecedora de admiração, e outro país - o Brazil - visto a partir do olhar do estrangeiro e voltado em demasia a ele.

O eu lírico destaca aquilo que considera mais valoroso na nação: a língua portuguesa utilizada no Brasil. Repleta de palavras provenientes da língua indígena tupi, de línguas africanas e de outras línguas que a influenciaram, a bela sonoridade do português brasileiro destaca-se, por exemplo, nos versos aparentemente *nonsense*: “Pererê, camará, tororó, olerê / Piriri, ratatá, karatê, olará” e “Jererê, sarará, cururu, olerê / Blabláblá, bafafá, sururu, olará”. A eufonia constrói-se em versos formados por quatro palavras trissílabas e oxítonas em sequência e que, embora sejam de doze sílabas cada, apresentam uma cesura na sexta ou nona sílaba poética, a depender da leitura que deles se faça. O esquema rítmico de doze sílabas poéticas (6-12 ou 3-6-9-12) remete à sonoridade já conhecida pelo ouvinte e enunciada no início da canção, “O Brazil / não conhece o Brasil”, e tem o poder de envolvê-lo numa espécie de refrão.

A letra segue com a menção a elementos que caracterizam a diversidade brasileira, manifestada na fauna e na flora típicas (“Tapir, jabuti” / “Liana, alamanda” / “Piau, ururau”) e até mesmo no sujeito. Ao fazer referência a um “piá-carioca”, o termo cunhado por Blanc e Tapajós retrata a diversidade regional do país e abriga uma mistura identitária do indivíduo que se reconhece, ao mesmo tempo, pertencente à região Sul do país e à cidade do Rio de Janeiro. Outras expressões ao longo da canção sugerem igualmente uma fusão de identidades e contêm homenagens, como é o caso de “Jobim-açu”: ao acrescentar-se o radical “açu” que, em língua tupi, significa “de grande porte”, ao nome do famoso músico

Antonio Carlos Jobim, pretende-se traduzir a magnitude do artista e de sua carreira para o cenário cultural brasileiro.

Além de Tom Jobim, destacam-se, na letra, outros ícones da cultura musical e literária brasileira, no intuito de valorizar a nacionalidade; dentre os mais evidentes, estão o compositor Heitor Villa-Lobos, os literatos Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, e o historiador e crítico da música popular brasileira José Ramos Tinhorão. Algumas de suas famosas obras, consideradas pilares da cultura brasileira por introduzirem inovações ao mesmo tempo em que definiam bases para a afirmação do genuinamente nacional, também são mencionadas, como as Bachianas brasileiras (1932-1945), Macunaíma (1928) e Grande Sertão: Veredas (1956).

Expostas as riquezas naturais e culturais do Brasil, na medida em que se revelam os temas da natureza, da língua, da música e da literatura, cresce a indignação do eu lírico, que se expressa em um pedido de ajuda no verso final, que repete o mesmo esquema rítmico anteriormente referido de nove sílabas poéticas (3-6-9): “Do Brasil S.O.S. ao Brasil”. Dessa forma, é como se o apelo viesse do próprio povo brasileiro e fosse direcionado a ele mesmo, único capaz de promover mudanças no cenário de desvalorização da cultura nacional, preservando suas riquezas e reconstruindo sua autoestima. Portanto, a arte e, mais especificamente, a literatura, aqui encarnada nas canções populares, vem há tempos revelando ao Brasil elementos de sua identidade e participando da formação da subjetividade do brasileiro.

A identidade brasileira, como se procurou demonstrar, tem sido tema de diversas canções e acompanhado as mudanças sociais dos séculos XX e XXI, fenômeno esse que vem sendo estudado por diferentes áreas de conhecimento e de modo interdisciplinar. Neste artigo, analisam-se a seguir as letras de canções de um período específico, mais recente da história do país, e, portanto, menos explorado: do final da década de 1990 até meados da década de 2010. Foram escolhidas canções que mencionam explicitamente em seu texto a constituição do “ser brasileiro” ou a intenção de definir a “cara do Brasil”. Trata-se de produções oriundas de grandes centros urbanos, compostas por artistas de diferentes estados, valorizados pela crítica e reconhecidos por seu sucesso entre o público, que extrapolam as fronteiras da Música Popular Brasileira (MPB) no que tange ao gênero musical.

As canções escolhidas para análise foram “A cara do Brasil”, do baiano Vicente Barreto e do paulista Celso Viáfora, lançada na voz de Ney Matogrosso no CD *Olhos de faróis* em 1998; “Brasis”, de 2006, de Gabriel Moura, Seu Jorge e Jovi Joviniانو, mais conhecidos por sua participação conjunta na banda *Farofa carioca*; “Sob o mesmo céu”, dos pernambucanos Lenine e Lula Queiroga, composta em 2010. A estética foi o critério que orientou a seleção das canções, vistas como uma manifestação artística e cultural legítima e digna de análise. Elas não são avaliadas em seus aspectos musicais, como ritmo e melodia, mas como textos verbais que revelam potencialidade literária e engajamento social.

### **3 Eixos constituintes da identidade brasileira: elementos para análise das canções**

Para embasar a análise que segue, quatro eixos constituintes da identidade brasileira foram elencados: o da diversidade da natureza, o da multietnicidade do povo, o da estratificação social e o da perpetuação da violência. Tais eixos, definidos a partir de estudos de intelectuais das Ciências Sociais e Humanas acerca do Brasil, ao passo que manifestam pontos positivos do país, também deixam transparecer problemas estruturais, que têm desdobramentos até a atualidade e geram consequências na constituição da cidadania dos indivíduos. A exclusão e a não-integração de alguns segmentos da sociedade coexistem com a inclusão e a prosperidade de outros, o que exemplifica a dualidade e as contradições presentes na formação da subjetividade do ser brasileiro. Não há dúvidas de que esses quatro eixos perpassam a história da origem e do desenvolvimento nacional; conseqüentemente, refletem-se na produção artística, razão pela qual são aprofundados a seguir antes de serem identificados ao se explorarem canções recentes da música brasileira.

A diversidade da natureza está presente já nos primeiros relatos de navegadores e viajantes dos séculos XV e XVI que vêm de Portugal para o Brasil pela primeira vez, revelando seu espanto diante do desconhecido e uma provocação ao imaginário europeu. Ideias míticas são reforçadas com a atmosfera mágica atribuída pelo europeu ao Novo Mundo, povoado de “monstros marinhos, animais gigantescos e uma gente guerreira e canibal” (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 22). Sob essa mesma perspectiva, a observação do verde farto da vegetação, a abundância e estranheza da fauna, a bondade dos ares, a simplicidade e inocência das pessoas, sugere aos europeus ser o Brasil uma representação do paraíso terrestre. Nas terras recém encontradas, eles veem a riqueza manifestada em sua fauna, flora e gentes. Aos poucos, “as representações fabulosas e monstruosas pré-existentes se iam apagando dos roteiros, dos mapas, das imaginações, deslocando-se para outros rumos” (HOLANDA, 1995, p. 13).

Esse maravilhamento diante do Outro, do diferente, evidencia-se na “Carta” de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal e encobre a falsa ideia de que o encontro entre nativos e portugueses teria sido pacífico, “a despeito das diferenças políticas, culturais e linguísticas” (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 29). A anulação das diferenças viria a qualificar a conquista como um evento sem conflitos e passaria a caracterizar o Brasil como um lugar pacífico enquanto, na Europa, as lutas dividiam e sangravam nações (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 30). Todavia, a chegada do europeu ao solo brasileiro foi marcada pelo genocídio e geradora de conflitos diversos e permanentes.

A multiplicidade de etnias que constituiu o povo brasileiro e suas diferentes condições originárias é outro aspecto da formação da nação que a história não deixa esquecer. A conformação populacional, aponta Darcy Ribeiro (1995), aconteceu principalmente a partir de matrizes ameríndias, europeias e africanas. Os indígenas, habitantes nativos; os portugueses, primeiros colonizadores; os africanos, trazidos escravizados como força de trabalho à nação emergente; e, mais tarde, os imigrantes de diferentes nacionalidades, em especial, europeus, instalaram no Brasil um cenário *sui generis*. Além da presença de pessoas com diferentes traços físicos, a situação ensejou a convivência de diferentes culturas, pois cada uma dessas matrizes trouxe consigo marcas identitárias diversas, expressas em sua língua, religiosidade, seus costumes e hábitos.



Povos autônomos, autárquicos e não estratificados em classes “somavam, talvez, 1 milhão de índios, divididos em dezenas de grupos tribais, cada um deles compreendendo um conglomerado de várias aldeias de trezentos a 2 mil habitantes”, afirma Florestan Fernandes (apud RIBEIRO, 1995, p.31). Com esses povos, encontraram-se os lusitanos, membros de uma civilização antiga, vasta, urbana e classista na origem. Diferentes concepções de mundo chocaram-se, conseqüentemente, na revelação do Novo Mundo e, no contraste de processos civilizatórios, seguiram-se violências e mudanças enormes, nos campos biológico, ecológico, econômico e social.

A convivência de diferentes etnias no mesmo espaço configurou um traço característico da formação populacional brasileira: o da mestiçagem. Inicialmente foi praticada por meio do cunhadismo, em que indígenas ofereciam aos estrangeiros, como esposa, moças índias de suas tribos para incorporá-los às suas comunidades por meio dessa união. Estabeleciam-se, dessa forma, alianças que eram respeitadas e que irmanavam todos os membros de um povo. A mestiçagem criou, portanto, uma identidade completamente nova, a do brasileiro.

O incremento das atividades açucareiras no Brasil trouxe ao país, a partir da segunda metade do século XVI, grandes quantidades de africanos não falantes de línguas românicas e não cristãos (SCHWARCZ & STARLING, 2018). Por já estarem familiarizados com as populações africanas, os portugueses não tiveram a preocupação de definir a etnia desses povos, classificando-os simplesmente em termos das relações amistosas preexistentes e da religiosidade adotada. Logo, o manejo da escravidão de africanos no Brasil propiciou dificuldades para a formação de núcleos de preservação do patrimônio cultural desses povos, acarretando apagamentos de sua memória cultural e diversidade linguística.

Além disso, teorias raciais predominantes na Europa em fins do século XIX e início do XX e importadas para o Brasil problematizaram a questão da identidade nacional, uma vez que “ser brasileiro significa[va] viver em um país geograficamente diferente, povoado por uma raça distinta da europeia” (ORTIZ, 2006, p. 17). As noções de meio e raça foram, a partir de então, tomadas como determinadoras da identidade brasileira, num momento em que o país lutava para distanciar-se da metrópole e dela tornar-se independente. Igualmente desse período é a abolição da escravatura, depois da qual os escravizados deixaram de ser mão-de-obra e passaram a ser trabalhadores livres, posto que os elevou socialmente, mas que os atirou ao desamparo completo do Estado.

A partir de uma perspectiva em que o negro e o índio se apresentavam como entraves ao processo civilizatório (ORTIZ, 2006), os mestiços, realidade concreta do país, tornaram-se um dilema para a definição do elemento brasileiro. Enquanto produto de cruzamento entre raças, a mestiçagem promovia a aclimação do estrangeiro em solo brasileiro; no entanto, simbolizava um desequilíbrio moral e intelectual (ORTIZ, 2006). Por essa razão, o ideal de sociedade futura passava por um embranquecimento da população, feito que se intensificou no final do século XIX e início do XX por meio do incentivo à imigração de trabalhadores livres, estrangeiros, provenientes do continente europeu, principalmente, mas também do asiático.

Segundo Lilia Schwarcz (2012), esperava-se que a soma de imigrantes estrangeiros à população acarretasse melhoras no comportamento do negro e do

mestiço, associados ao ócio e à preguiça, e se fortalecesse, com isso, um *ethos* de trabalho vinculado ao branco. A chegada ao Brasil do imigrante branco europeu, pobre e desempregado, evidenciou a dificuldade enfrentada pela população escravizada em se integrar efetivamente na sociedade competitiva que se instaurava. Oportunidades que outrora surgiam eram aproveitadas por elementos da raça dominante e aumentava-se, assim, a concentração de renda, poder e prestígio nas mãos dos brancos.

Com base no monopólio da terra, três classes sociais foram produzidas pela colonização: o latifundiário, o escravizado e o homem livre. Para essa terceira categoria, o acesso à vida e aos próprios bens dependia materialmente do favor de uma pessoa influente, fosse direto ou indireto. As relações estabelecidas pelo favor, nas quais muitos estudiosos baseiam sua interpretação do país e que mascaram a violência da esfera de produção, estimularam “a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, a remuneração e serviços pessoais [...e são] a nossa mediação quase universal” (SCHWARZ, 1992, p. 5). Foi através do favor que se reproduziu a classe dos homens livres; ele atravessou e afetou o conjunto da existência da nação e combinou-se às mais variadas atividades: à administração, à política, à indústria, ao comércio, à vida urbana e à Corte.

Com esse confronto, o Brasil passou a adotar o ideário europeu contra a escravidão e o arbítrio, enquanto, na prática, reafirmava sentimentos e noções fundados no favor, sustentado pelo latifúndio. No plano das instituições, burocracia e justiça, o mesmo acontecia com o clientelismo, que propunha a troca de apoio político por favores, bens e serviços. Essa inversão ocorrida no Brasil acarretou um sistema complexo, com muitos desdobramentos, no âmbito cognitivo. “Assim, com método, atribui[u]-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc” (SCHWARZ, 1992, p. 7). De acordo com Franco (1976), a falsa ideia de igualdade, praticada e difundida no Brasil, teve raízes nos fundamentos econômicos de uma sociedade centrada na produção do lucro. Em uma sociedade como essa, a situação econômica do indivíduo é sinônimo de posição social.

A sociedade brasileira foi constituída rapidamente e a partir de uma pobreza generalizada; a diferenciação social que se instaurava era rudimentar. Segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976, p. 63), “as representações igualitárias eram necessárias para sustentar o sistema de dominação e encobrir as disparidades, articulando-se ao postulado das desigualdades individuais de ordem psicológica, intelectual, biológica e moral”. A falsa igualdade no Brasil se justificaria, pois era “necessária a premissa de uma sociedade onde todos são potencialmente iguais, mas desigualmente capacitados para empreender sua conquista, a fim de legitimar os desequilíbrios de condição social e a exploração” (FRANCO, 1976, p. 63).

O conceito de igualdade instalado no Brasil acabou, portanto, por alicerçar as práticas do favor e do clientelismo e não se opôs à ideologia burguesa da igualdade abstrata, pois foi capaz de absorvê-la. A adoção desse modelo causou contrastes, contradições, desproporções, disparates, anacronismos e conciliações e fez com que persistissem grandes desigualdades entre a população. Fundou-se no país uma sociedade de classes e essa estratificação social continuou a manter o poder e o privilégio nas mãos de poucos.

Por conseguinte, a violência pode ser considerada fruto dessa sociedade rudimentar e desigual que se formou no Brasil e é reconhecida em diversos momentos da história nacional. Ela se faz presente desde a chegada dos europeus, que invadiram e tomaram as terras dos indígenas, dizimaram e escravizaram essa população, dominando-a culturalmente, e com ela se miscigenaram, muitas vezes à força. Ao longo da colonização, não foi diferente a conduta diante do contingente de africanos, submetidos aos mandos de seus proprietários. A resistência indígena e de escravizados africanos (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 92), no entanto, acabou encoberta por ideias falsas ou apagamentos da história. A partir do modo de produção nacional baseado na violência - a escravidão -, normalizou-se a coisificação do corpo do Outro, o que, de certa forma, persistiu com a inserção do Brasil em um mundo capitalista e com a chegada do trabalhador livre.

Ruben George Oliven (2010) registra a violência não só como um mecanismo de dominação, mas também como uma estratégia de sobrevivência que se perpetuou durante a conformação do estado nacional. Sua presença hoje, nas cidades, é fruto de uma prática de longa data e amparada no poder do Estado, que repreendeu movimentos populares desde cedo e atingiu seu ápice com o desaparecimento e assassinato de rebeldes durante a ditadura militar (1964 - 1985). Quando se formou no Brasil uma força de trabalho livre e urbana, o apelo à violência foi também a forma encontrada pelo Estado para contenção do povo. Violência física e tortura passaram, portanto, ao *status* de mecanismos de intimidação e controle para a continuidade da hegemonia de classes dominantes.

A violência nas cidades brasileiras começou a crescer a partir de 1964, de acordo com Oliven (2010, p.09), graças ao aumento da violência institucional, que intentou alcançar seus objetivos de aceleração da acumulação de capital, associada a interesses estrangeiros, e de efetivação de uma modernização conservadora. A extinção da estabilidade no emprego, o arrocho salarial e a instituição de uma legislação de exceção promoveram o desmantelamento de lideranças sindicais populistas e refletiram-se também no campo, onde ocorreram inúmeros conflitos entre indígenas e posseiros.

Outro fator para a propagação da violência foi o crescimento descontrolado das cidades, onde o capitalismo não deu conta de absorver toda a população em idade de trabalho. “Essa massa de desempregados e subempregados vem a formar a maior parte do [...] setor informal da economia urbana, e existem evidências sugerindo que ele não é composto somente por recém-chegados à cidade, mas também por indivíduos há muito tempo marginalizados” (OLIVEN, 2010, p. 10). Dito isso, é possível afirmar que a violência atinge diferentes esferas da sociedade brasileira e se perpetuou ao longo da história do Brasil, conformando traços identitários dos próprios indivíduos, embora em graus diferentes e sob pontos de vista diversos, a depender do estrato social a que pertencem e das posições que ocupam.

#### 4 Análise das canções

Quando se analisam as letras de canções recentes da MPB, é possível nelas reconhecer a temática da identidade nacional, passando por elementos que a constituem, como a diversidade natural e geográfica, a origem multiétnica do povo

(que garante diversidade cultural), a desigualdade social e a violência em diferentes esferas. Em “A cara do Brasil”, evidenciam-se contrastes e contradições do país nos campos humano e social, sendo até mesmo o eu lírico definido a partir de uma mistura contraditória: “Jeca urbanoide”. A definição faz-se por meio da mescla entre o indivíduo interiorano - apelidado de “jeca” - e o que habita o espaço da cidade, chamado de “urbanoide”. O sufixo -oide acrescenta ao adjetivo a ideia de falsidade ou de jocosidade, uma vez que traduz o sentido de forma, aparência ou aspecto; o eu lírico, portanto, não é de fato urbano, apenas aparenta sê-lo ou assim se identifica. Sua essência é a do habitante do meio rural, do caipira tranquilo que, longe dos problemas da cidade e “esparramado na rede”, contempla “de papo pro ar” aquilo que observa, ou seja, a identidade brasileira: “Me bateu a pergunta, meio a esmo / Na verdade, o Brasil o que será?”.

Na canção opõem-se, por exemplo, “o caboclo sem dinheiro” e o “doutor”, simbolizando, respectivamente, o brasileiro simples, de pouco estudo e poucas posses, que habita o interior do país, e o sujeito com condições de vida mais favoráveis já desde o nascimento, que lhe permitiram estudar e construir carreira profissional. Da mesma forma, opõem-se “o que tem talher de prata” e aquele “que só come com a mão”, e o Brasil que “não come” e o “Brasil gordo”, definindo o luxo e a abundância em que vivem alguns brasileiros *versus* a simplicidade e a miséria de tantos outros. Além das situações desiguais de pobreza e riqueza, sobrepõem-se na canção outros cenários contrastantes, como o da beleza e criatividade da produção musical do país e o do horror da violência e produção de lixo, presentes no cotidiano dos cidadãos.

Destacam-se, na canção, quatro imagens, capazes de representar o Brasil: uma foto do sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, um vídeo da Favela Naval, os trens da alegria de Brasília e os trens do Subúrbio da Central. A menção a Betinho, ativista mineiro dos direitos humanos, engajado em erradicar a fome e a miséria no país, que criou em 1994 a campanha *Natal sem fome* (existente até hoje), que ajuda milhões e envolve milhares de brasileiros em prol da solidariedade, revela um líder nacional de caráter combativo e humanitário, aspectos que confirmam sua inserção como figura a ser admirada. Por sua vida exemplar, que incluiu a resistência ao golpe de 1964 e à ditadura militar instalada no Brasil, o posterior exílio em 1971 e a morte em decorrência da AIDS, em 1997, Betinho teve sua história reconhecida pela UNESCO em 2012 como parte importante da memória mundial.

A favela Naval, localizada em Diadema, na Grande São Paulo, por sua vez, ficou conhecida nacional e internacionalmente por um evento de extrema violência policial registrado em 1997. A partir do interior de uma casa em construção, um cinegrafista amador registrou a abordagem de policiais militares a moradores da favela, completamente indefesos durante uma suposta *blitz*, que contou com extorsão, humilhação, espancamento e culminou na morte de um dos moradores. O evento resultou em prisão aos policiais envolvidos e mudanças na legislação do país: aprovaram-se leis e emendas constitucionais que federalizaram os crimes contra os direitos humanos, tipificou-se o crime de tortura, tornaram-no inafiançável e punível com pena de até 21 anos de prisão. Criou-se, ainda, a Secretaria Nacional de Direitos Humanos, que, por seu turno, fundou um grupo para propor mudanças na polícia, que, de fato, ocorreram.

Os trens da alegria de Brasília fazem referência a uma prática adotada no meio político, que consiste em burlar regras de concursos públicos, nomeando pessoas não-concursadas para ocupar cargos públicos, beneficiando, dessa forma, uma grande quantidade de indivíduos, normalmente parentes ou amigos dos correligionários. Episódios desse tipo aconteceram e acontecem ainda a nível nacional, sendo um dos maiores da história do Senado Federal o registrado em 1985, por meio de processo judicial movido por ação popular, em que cerca de 1550 funcionários contratados seriam efetivados sem nunca terem prestado concurso. O então presidente do Senado em 1984, Moacyr Dalla, foi o autor da medida, que daria cargo a um filho seu, e que acabou emprestando o nome ao escândalo, referenciado no noticiário nacional como “Trem Dalla”.

Já os trens do Subúrbio da Central fazem parte do sistema de trens urbanos do Rio de Janeiro que transporta diariamente milhares de pessoas em trajetos que, atualmente, ligam bairros do norte da capital fluminense e mais 11 municípios à estação Central do Brasil, no centro da cidade. O problema de atraso dos trens vem de longa data, tendo já sido registrado no samba de 1941 “Patrão, o trem atrasou” (CRUZ, 2018). A história registra ainda a “Revolta dos Suburbanos” (1974-1984), momento em que, em plena ditadura militar, populares levantaram-se contra a má conservação dos trens, a lotação excessiva e o elevado número de acidentes (CRUZ, 2018). A partir de 1998, a concessão do transporte ferroviário foi parcialmente leiloadada, e uma concessionária privada passou a administrá-lo. Desde então, a *SuperVia Concessionária de Transporte Ferroviário S.A.* costuma aparecer entre as piores empresas do país no aspecto de atendimento ao consumidor de acordo com o *ranking* EXAME/IBRC (Instituto Ibero-brasileiro de Relacionamento com o Cliente), registrando-se relatos de superlotação, “chicoteamento de passageiros por seguranças para acelerar o embarque e atropelamento de dezenas de adultos e crianças todo ano” (GODOY, 2020). É sabido que a criação das linhas suburbanas dá conta de uma necessidade de transporte das classes populares que, historicamente, acabaram tendo suas moradias afastadas das zonas centrais da cidade de modo crescente e contínuo (CRUZ, 2018).

As quatro imagens trazidas pela canção e até aqui analisadas relembram episódios ou situações da história recente do país e condensam elementos que fazem parte do cotidiano de muitos brasileiros. Um ícone da cidadania, um marco na área da segurança pública e da injustiça no Brasil, um sinônimo de corrupção de governantes e um símbolo das dificuldades que enfrentam os cidadãos mais pobres diariamente são utilizados para expor problemas do país e questionar sua identidade. A solução parece estar no refrão de “A cara do Brasil”, em que o eu lírico aparentemente deprecia o povo - “A gente é torto”, para em seguida colocá-lo num patamar de independência e de admiração - “Ninguém precisa consertar”. Ao comparar a índole do povo brasileiro à de Mané Garrincha e à de Aleijadinho, dois heróis nacionais de origem mestiça e humilde que tinham deformidades físicas, o eu lírico atinge o ápice do elogio, pois ambas as personagens históricas se tornaram ídolos pela trajetória de superação de obstáculos. Apesar das dificuldades, alcançaram por mérito próprio o auge em suas carreiras e o reconhecimento dentro e fora do país e é justamente essa a aposta do eu lírico para a solução das querelas do Brasil, quando enuncia, no refrão, a independência

individual e coletiva e a capacidade de autorresolução, condensadas nas figuras do futebolista e do artista.

A diversidade do espaço brasileiro também é apresentada na canção, em que são reconhecidos o meio urbano e o rural, o continente e as ilhas, as favelas e os bairros de elite, evidenciando contrastes em termos não só geográficos, mas também econômicos e sociais. A canção sugere, por fim, que se faça uma inversão de olhares quando se analisa o Brasil, levando-se em conta as perspectivas fornecidas pela observação de sujeitos de diferentes lugares sociais; afinal, “Quem vê, do Vidigal, o mar e as ilhas / Ou quem das ilhas vê o Vidigal” tem duas vistas muito diversas.

Também sobre contradições constrói-se o motivo central de “Brasis”, canção que trata das belezas que cercam a diversidade natural e étnica do país, ao mesmo tempo em que expõe as mazelas da fome, da falta de moradia, de emprego, de educação ou de outras condições essenciais para a vida. Elementos materiais da nação, como “palmeiras”, “feiras”, “praias”, “cachoeiras” e o “café”, são tratados como “riquezas” pelo eu lírico e seguidos de enumeração da herança imaterial do povo brasileiro, constituída pelas diferentes matrizes étnicas e marcada pela mestiçagem: “É negro, é branco, é nissei / É verde, é índio peladão / É mameluco, é cafuso / É confusão”. Esses traços característicos da população vêm associados, porém, à desordem, ao distúrbio, indicando a questão problemática em torno da democracia racial no Brasil.

A convivência interracial intensificou-se no país no período colonial e contou com a inclusão de mestiços no seio das famílias brasileiras. De acordo com Florestan Fernandes (1972), a miscigenação contribuiu para uma espécie de mobilidade social por infiltração, o que foi tomado como sinal de integração social, fusão e igualdade racial; no entanto, aponta o crítico, foi de fato com o aumento da massa de população escravizada e a diferenciação dos estratos dependentes intermediários que a miscigenação mais contribuiu. Criaram-se mecanismos de absorção do mestiço para que se assegurasse a hegemonia da raça dominante, a branca, e conseqüentemente, a escravidão. As conseqüências dessas medidas refletem-se na atualidade:

O Brasil tem hoje a maioria da população (55,8%) composta por pretos e pardos, mas é justamente esse grupo que tem a maior taxa de analfabetismo, os menores salários e sofre mais com a violência e o desemprego. A desigualdade em relação à população branca começa desde o nascimento, já que a mortalidade entre crianças negras e pardas brasileiras é bastante superior à da população branca da mesma idade. Em 2017, 50,7% das crianças [de] até 5 anos que morreram por causas evitáveis eram pardas e pretas, enquanto 39,9% eram brancas, segundo dados do Ministério da Saúde. (MENDONÇA, 2019, *online*)

Levando-se em conta esse tipo de dado, concretiza-se o retrato de um país em que vigem injustiças e desigualdades decorrentes da discriminação e justifica-se o verso da canção, que sugere a dimensão do problema da democracia racial para a constituição da cidadania no país. Tais dados demonstram, da mesma forma, a visão negativa do eu lírico em torno da existência de uma realidade mais dura

para muitos no Brasil, que vivem em um país “que suga [...], que fede [...], que pede [...], que] não vai à escola”. Além de aspectos na caracterização da nação que instigam sentimentos autodepreciativos no receptor, aspectos positivos são apontados nos versos: “Tem um Brasil que é próspero [...], que é lindo [...], que dá [...], que] vai à luta”. Revela-se, assim, a existência de mais de um Brasil contido no mesmo país: um, digno de ser admirado, outro, de ser rechaçado - e eis aí o título da canção: metades antagônicas e coexistentes. Em um determinado trecho, o eu lírico chega até a igualar as duas metades, chamando o ouvinte para que perceba a irracionalidade da divisão, ocasionada pelos contrastes e contradições, provocando-o a pensar que, de fato, se trata de um só país, e que por isso se deveria buscar mais igualdade entre a população: “O Brasil que dá / É *igualzinho* ao que pede” (grifo nosso).

“Brasis” é construída com o auxílio de figuras de linguagem de contraste, como o paradoxo e a antítese, contrapondo amor e morte, lazer e trabalho, vitória e derrota, luxo e miséria. Na canção, violência e desigualdades sociais são apresentadas de forma mais explícita do que em “A cara do Brasil”, mas, apesar das denúncias dos trechos: “Tem um Brasil que soca / Outro que apanha [...] Tem um que faz amor / E tem outro que mata” e “Brasil do ouro [...], da prata [...], de cobre [...], de lata”, ela também exalta o país e seu povo. Seus versos finais consistem num chamamento ao receptor para que se orgulhe do que é nacional - “Oh, pindorama, eu quero / Seu porto seguro [...] / Suas riquezas [...] / Quero ver o seu povo / De cabeça em pé” -, deslocando esse sujeito de um lugar inferior, negativo, envergonhado de seu país tão desigual, para uma posição que lhe garante segurança e abundância, em que suas riquezas e raízes são preservadas e valorizadas, tal qual Pindorama, suposto nome dado em mito tupi-guarani a uma terra livre de males.

As críticas feitas ao longo da canção transformam-se, portanto, em um grito de esperança do eu lírico ao final, e ali registra-se seu desejo de justiça e igualdade social. Florestan Fernandes (1972), sociólogo brasileiro anteriormente mencionado, sustentou, em estudo publicado pela primeira vez em 1964, que a questão racial no Brasil afeta o equilíbrio da sociedade e que só pode haver uma integração nacional baseada num regime democrático, se os diferentes grupos raciais contarem com oportunidades equivalentes, no que diz respeito à participação nas estruturas nacionais do poder.

A canção “Sob o mesmo céu” evidencia, por sua vez, as características nacionais da multietnicidade, da pluralidade cultural e da diversidade regional, expondo já no refrão - “Com quantos Brasis se faz o Brasil? / Com quantos Brasis se faz um país? / Chamado Brasil” - questões semelhantes às das duas canções analisadas, como a coexistência de mais de uma condição de vida inerente aos brasileiros. No entanto, ela se destaca das demais ao propor um tipo de sujeito que se identifica como universal, sem fronteiras e sem nação, ao mesmo tempo em que enfatiza sua individualidade e unicidade. Nesse ponto, ela aproxima-se da problemática da pós-modernidade, em que a subjetividade do indivíduo é construída de modo descentrado, enquanto ele se percebe inserido num processo de globalização, conforme se verifica nos versos:

Sob o mesmo céu

Cada cidade é uma aldeia,  
Uma pessoa,  
Um sonho, uma nação

Sob o mesmo céu  
Meu coração não tem fronteiras  
Nem relógio, nem bandeira  
Só o ritmo de uma canção maior

A existência de duas ou mais identidades, uma no âmbito individual, outra no coletivo, é uma questão contemporânea, posta pelos parâmetros da modernidade. De acordo com Stuart Hall (2006), o conceito de identidade, plural e complexo, vem sofrendo mudanças; o teórico define as identidades pós-modernas como abertas, descentradas, deslocadas, fragmentadas e contraditórias. As culturas nacionais, por sua vez, são uma das principais fontes de identidade cultural e fazem parte da natureza essencial dos indivíduos. Compostas por instituições, símbolos e representações, as identidades nacionais não nascem com o sujeito, mas são formadas e transformadas no interior da representação; elas lhe oferecem a condição de membro do estado-nação e sua identificação com a cultura nacional.

Ao considerar que a maioria das nações hoje existentes são formadas por culturas distintas que foram unificadas mediante um longo processo de conquista violenta, ao preço de muitas supressões, e que nações são sempre compostas por diferentes classes sociais, grupos étnicos e de gênero, como é o caso do Brasil, o sociólogo define as culturas nacionais como “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 1983). Elas deveriam ser vistas como “um dispositivo discursivo que representa a diferença com unidade ou identidade” (HALL, 2006, p. 62). Como essas comunidades são atravessadas por divisões e diferenças profundas e internas, a unificação se dá pelo exercício de diferentes formas de poder cultural, e uma das formas adotadas para isso é dizer que a cultura é de um único povo.

Além da questão em torno da existência de identidades plurais e sua constituição, a canção ressalta, nos versos finais, a importância do estabelecimento de uma relação entre passado e futuro para a formação da subjetividade do brasileiro. O argumento defendido pelo eu lírico é o da relevância de o sujeito conhecer o passado de seu país para que possa existir e se reconhecer no futuro: “A gente veio do futuro / Conhecer nosso passado”. Nesse sentido, a memória nacional é devidamente valorizada, assim como já acontecia em “Aquarela do Brasil”, embora não se mencionem aqui eventos específicos que devam ser lembrados. Essa passagem, ao afirmar uma suposta vinda de sujeitos de um tempo futuro para o presente, rompe com a realidade tal qual hoje se conhece e pode estar apontando, ainda e mais uma vez, para a caracterização do sujeito pós-moderno, que precisa constantemente refletir sobre sua existência e se reinventar para ser.

Por fim, a aproximação das palavras “sonho” e “nação”, que vêm seguidas uma pela outra nos versos “Cada cidade é uma aldeia, / Uma pessoa, / Um sonho, uma nação” constrói um efeito que varia desde a multiplicação até a singularidade e, somada ao verbo “ser”, confere sentido equivalente entre os vocábulos, diversos entre si. Seguindo essa linha interpretativa, é como se “sonho” equivalesse a



“nação” e vice-versa, o que conteria, no âmago da concepção da nação, tudo aquilo que ideologicamente foi almejado por um grupo de pessoas em um determinado momento histórico. O sonho, que acompanha a existência humana e possibilita o impossível, inspira ações que se concretizam no estabelecimento de uma nação, bem como de sua população e suas instituições.

### **Considerações finais**

Em diferentes épocas da história, a música popular versou sobre a identidade nacional, trazendo questões sobre esse sujeito em formação e em constante transformação e ajudou a definir elementos que compõem sua subjetividade. Por meio das análises feitas neste artigo, levantou-se a complexidade de quadros e situações presentes na gênese da ideia de Brasil e que, surgidas junto com o povoamento inicial, permanecem até a atualidade. A manutenção de privilégios nas mãos dos mesmos indivíduos, a persistência de violências e de preconceitos contra determinados grupos sociais, o difícil acesso a direitos básicos, o desemprego e a precarização das relações de trabalho, a urbanização em massa e os conflitos de terra são temas, ao mesmo tempo, antigos e atuais da realidade brasileira. Eles concretizam a relação entre propriedade, pessoa e cidadania (HOLSTON, 2013) - ou entre ter e ser - e sua vigência revela a importância de se buscarem contemporaneamente as matrizes da democracia e da cidadania no Brasil.

As diferentes visões de mundo, atravessadas pela linguagem e exemplificadas neste estudo pela análise das canções selecionadas, demonstram a sensibilidade do artista brasileiro em captar o real e seu engajamento com o social. O poeta lírico é capaz de registrar aquilo que observa, como as riquezas e as belezas que constituem o país, assim como denunciar os problemas e dificuldades enfrentados diariamente pelo cidadão; da mesma forma, é capaz de mostrar aquilo que pode vir a ser. Nesse sentido, todas as canções populares aqui analisadas sugerem soluções para um país que tem condições de valorizar suas heranças culturais e linguísticas, lutar pela justiça e tornar-se mais igualitário. Para tanto, o passado histórico deve ser conhecido pelo sujeito, a diversidade deve ser aceita e as injustiças corrigidas.

O trecho de “Coração civil”, canção de Milton Nascimento e Fernando Brant (1981) que é a epígrafe deste artigo, explicita a terceira função do artista: a de apontar um caminho possível para a definição de uma nação, formada por cidadãos sonhadores de um futuro melhor. Não à toa, ela foi escrita numa época em que o Brasil se preparava para sair do comando dos militares, que impunham, desde 1964, um regime autoritário e violento ao país, e recuperava sua condição democrática ao mesmo tempo em que se recompunha em um quadro marcado pela crise econômica e pela restrição de direitos civis. Portanto, as manifestações culturais brasileiras, de que são exemplos neste artigo as líricas, com destaque às canções populares, contribuem para a definição das diferentes identidades que compõem a nação brasileira e os sujeitos que dela fazem parte.

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* (3rd ed.). Petrópolis: Vozes, Brasília: INL, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CRUZ, Aline Rozenthal de Souza. Entre a superlotação dos trens e os investimentos no Metropolitano: a Revolta dos Suburbanos na metrópole do Rio de Janeiro (1974- 1978). *Revista Geoamazônia*. Belém, v. 6, n. 11, p.73-93, 2018.
- CUNHA, Arnaldo Marques da. Tropicalismo na arte brasileira (década de 1960). *Revista Brasileira de História*. Vol. 18, n. 35. São Paulo: 1998.
- DIAS, Gonçalves. *Canção do exílio*. 1846. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2021.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As idéias estão no lugar. *Caderno de Debate*, v. 1. História do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1976. p.61-64.
- GODOY, D. *Luz no fim da linha da SuperVia no Rio de Janeiro*. 2020. Disponível em: <https://exame.com/revista-exame/luz-no-fim-da-linha/>. Acesso em: 02 jun. 2021.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLSTON, James. Restringindo o acesso à propriedade fundiária. In: HOLSTON, James. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.155-196.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *Cultura brasileira: de 1808 ao pré-modernismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1988.
- MENDONÇA, Heloisa. Abismo social separa negros e brancos no Brasil desde o parto. *El país*, São Paulo, 21 nov. 2019. Dia da Consciência Negra. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/19/politica/1574195977\\_206027.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/19/politica/1574195977_206027.html). Acesso em: 10 mar. 2020.
- NASCIMENTO, Milton & BRANT, Fernando. *Coração civil*. 1981. Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Acesso em: 02 jun. 2021.

OLIVEN, Ruben George. A violência como mecanismo de dominação e como estratégia de sobrevivência. In: OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Vozes: Rio de Janeiro, 2010. p.06-13.

ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX. In: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 13-35.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. População e sociedade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A abertura para o mundo: 1889 - 1930. História do Brasil Nação: 1808-2010. Vol. 3*. Madrid / Rio de Janeiro: Fundación Mapfre / Editora Objectiva, 2012. p.35-84.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p.01-17.

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. *O que é música brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

---

### Para citar este artigo

---

LOPES, Gabriela Hoffmann; SARAIVA, Juracy Assmann; CONTE, Daniel. Aspectos da identidade brasileira em canções dos anos 2000: representação do Brasil na música popular. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 4, p. 1569-1588, nov.-dez. 2021.

---

### Os Autores

---

**Gabriela Hoffmann Lopes** é licenciada em Letras - Português/Alemão (UNISINOS) e mestre em Letras - Teoria Literária (PUCRS). É professora efetiva de Língua Alemã no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Suas pesquisas voltam-se para o ensino de literatura e de alemão como língua estrangeira. Atualmente é doutoranda em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale e bolsista CAPES.

**Juracy Assmann Saraiva** é doutora em Letras (PUCRS) e pós-doutora em Teoria Literária (UNICAMP). É professora em cursos de graduação e de pós-graduação da Universidade Feevale e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Suas pesquisas centram-se na obra de Machado de Assis e na metodologia da leitura e do ensino de literatura.

**Daniel Conte** é mestre em Literatura Comparada (UFRGS) e doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana (UFRGS). É professor, pesquisador e coordenador do PPG em Processos e Manifestações Culturais e professor no Mestrado Profissional em Indústria Criativa na Universidade Feevale. Professor visitante no PPG-Letras da UFRGS na linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades, é também bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.