

Monique Cerchiari Mattos

**Mais do que eu:  
A repressão da produção musical brasileira (1970-1980)**

CELACC/ECA-USP  
2015

Monique Cerchiari Mattos

**Mais do que eu:  
A repressão da produção musical brasileira (1970-1980)**

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos produzido sob a orientação da Profª Bernardete Toneto.

CELACC/ECA-USP

## **Resumo**

Diante das transformações impostas pelo golpe militar, o campo da produção cultural viveu um momento paradoxal. A censura e a repressão impossibilitaram a livre expressão, ao mesmo tempo em que o Estado criou as bases para a construção de uma indústria cultural. Dessa forma, de que maneira a produção cultural em música, especificamente a produção material de shows e discos, foi possível a artistas que cantavam mensagens de protesto ao governo militar brasileiro?

**Palavras-chave:** produção cultural, ditadura militar, indústria cultural, música de protesto.

## **Abstract**

Against the transformations imposed by the Military Coup, the cultural production field faced a paradoxical moment. The censorship and repression made freedom of speech impossible, at the same time the State created the foundations for a cultural industry. In this context, how the cultural production of music, more specifically the production of live acts and records, was possible for artists that sang protest songs?

**Keywords:** cultural production, military dictatorship, cultural industry, protest music.

## **Resumen**

El campo de la producción cultural vivió un momento paradójico ante los cambios impuestos por el golpe militar. La censura y la represión impidieron la libertad de expresión, mientras que el Estado establece los cimientos para la construcción de una industria cultural. Por lo tanto, ¿cómo se vuelve posible la producción cultural en la música, con relación a la producción material de conciertos y álbumes de disco, en casos que los artistas producían mensajes de protesta en contra el gobierno militar brasileño?

**Palabras-clave:** producción cultural, dictadura militar, industria cultural, canción de protesta.

## 1. Introdução

“Tudo isto é algo mais do que uma história individual” (WISNIK, 1979: 27) se refere a uma década gerada por transformações. Os anos 1970 agregaram uma série de símbolos resultantes de acontecimentos diversos, uma onda revolucionária que influenciou o florescimento cultural no Brasil.

Fatores externos ao país vieram balizar o cenário político, artístico e cultural internos. Pode-se citar o acirramento da Guerra Fria; a influência da expansão do mercado consumidor norte-americano; a luta por direitos civis nos Estados Unidos da América; o ciclo revolucionário iniciado na União Soviética repercutindo em Cuba e Argélia; a eclosão da revolução cultural chinesa; o movimento de ruptura ideológica do *establishment* a que se convencionou chamar de contracultura; o movimento *hippie*; a *pop art*; Che Guevara e Vietnã são alguns pontos que influenciaram o cenário brasileiro na década de 70.

Internamente, configurou-se ampla movimentação social advinda das reformas de base do Governo Jango, com o crescimento de ideias progressistas em iniciativas da cultura popular, como os Centros Populares de Cultura – CPCs da União Nacional dos Estudantes – UNE, e a difusão de movimentos de alfabetização com o método Paulo Freire. Em meio a essa realidade social, em 1964 é desferido o Golpe Militar contra a população. Desenhou-se uma realidade em que “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1992: p.61), pois como aqueles fatores externos “(...) eram pauta obrigatória na mídia, as fronteiras entre o ativismo estético, o debate ideológico e as estratégias de promoção e propaganda tornavam-se muito tênues” (NAPOLITANO, 2001: p.184).

Nos quatro anos que sucederam o golpe, há grande crescimento da massa estudantil e, com os diversos desdobramentos da resistência opositora, a Ditadura Militar acirra suas ações instituindo o AI-5, “(...) que acentuou a repressão e o autoritarismo do regime militar, liquidando a agitação cultural e política promovida por estudantes e outros setores sociais, mobilizados em 1967 e 1968”. (RIDENTI, 2014: p.210-211). Especificamente no campo da música, deu-se início a um período criativo e pulsante reforçado pela mídia hegemônica, com o lançamento do LP *Tropicália* (1968) marcando o início do tropicalismo musical, com a exibição do programa tropicalista *Divino, maravilhoso* (1968) na TV Tupi de São Paulo e com os Festivais de Música Popular Brasileira (1965 a 1985). Estabelece-se um ambiente no qual transitam a indústria fonográfica, as canções de protesto e os novos movimentos estéticos. Assim,

“Se o AI-5 que leva o cantor à cadeia é o acontecimento intestino que vai viabilizar a férrea política de ‘desenvolvimento e segurança’ dos anos seguintes, enquanto isso a Ciência dos centros desenvolvidos chega ao seu momento de devaneio, essa espécie de passeio no espaço, essa aventura que, entre cara e gratuita, nos coloca cara a cara com o enorme e o ínfimo, e a consciência ecológica, que irá passar pela via da contracultura e da negação da ideologia desenvolvimentista, prepara o desdobramento (morte e renascimento) de seus sonhos. A percepção poética trabalha com a multiplicidade dos tempos, e a sua riqueza vem daí.”<sup>i</sup>

Através da transformação econômica trazida para o país pela Ditadura Militar, houve o crescimento da classe média, concentração da população em centros urbanos, crescimento do parque industrial, desenvolvimento desigual das regiões e, paralelamente à construção de um mercado interno de bens materiais, foi criado um mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 2012). Ainda segundo Ortiz (2012), o Governo Militar tinha uma preocupação com o incentivo à cultura por desenvolver, em 1975, um Plano Nacional de Cultura, criar a Funarte e reformular administrativamente a Embrafilme; mas, também em apoiar o desenvolvimento da indústria fonográfica, conquistando para o mercado brasileiro proporções internacionais, como o quinto lugar mundial em venda de discos nesse mesmo ano.

Desta forma, parte do Governo uma postura de incentivo à indústria cultural e se estabelece, de 1964 a 1980, uma expansão de produção, distribuição e consumo de bens culturais no país. Entretanto, tal estímulo se concentra nos limites da censura, pois

“(...) a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário. Neste ponto existe uma diferença entre o desenvolvimento de um mercado de bens materiais e um mercado de bens culturais.” (ORTIZ, 2006: 114).

O período de pesquisa determinado entre 1970 e 1980, apesar de relevante em sua dimensão simbólica ao apontar questões ideológicas e políticas, neste estudo será delimitado à produção material. Encerrando no âmbito musical, o enfoque se dará em torno da produção cultural de bens materiais – shows e discos – de grupos envolvidos com a resistência política no Brasil.

Para uma análise mais direcionada, o grupo Tarancón foi tomado como estudo de caso. Foram recortadas as ações culturais dos movimentos politicamente engajados, especialmente aqueles em torno de manifestações musicais que, por carregarem a

característica principal de denúncia e resistência ao regime estabelecido, não dispunham do incentivo governamental e, sobretudo, da liberdade de expressão. Apesar disso, fomentaram um período significativo em termos de qualidade artística, identidade nacional e de representação das classes subalternas.

Os capítulos que se seguem pretendem construir de forma gradual o contexto social e político no qual o grupo Tarancón foi criado, passando pela relação entre a música e a ação política no Brasil; a relação entre a ditadura militar brasileira, a indústria fonográfica e a música de protesto; chegando ao estudo sobre o grupo Tarancón.

## **2. A produção cultural como instrumento de ação política**

*Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.*<sup>ii</sup>

A década de 1960 prefigurou no país um senso de mudança, a repercussão de uma onda revolucionária que se espalhava pelo mundo. As criações artísticas foram potencializadas e a realidade política acimentou os direitos dos cidadãos. Diante disso, uma parcela da produção cultural hasteou a bandeira da ação política enquanto protesto e resistência à ditadura militar, chegando a ser identificada como elemento de pertencimento da população brasileira. Estabelece-se, nesse cenário, o tripé: produto cultural, arte como ação política e censura.

Teixeira Coelho (2012) define o termo “produto cultural” como “(...) aqueles que expressam ideias, valores, atitudes e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado (...) ou o futuro (...), quer tenham origem popular (...), se tratem de produtos massivos (discos de música popular, jornais, histórias em quadrinhos) ou circulem por público mais limitado (livros de poesia, discos e cds de música erudita, pinturas).” (COELHO, 2012: 338) Ou seja, o conceito utilizado de produção cultural parte de uma ação vinculada ao termo definido, através da qual é possível se dar um conjunto de atitudes relacionados à arte e ao entretenimento.

O contexto histórico pré-64 mostra a cultura brasileira numa fase expansiva e inovadora que fortaleceu um terreno sob o qual foram construídas iniciativas como os Centros

Populares de Cultura. Segundo Ortiz (2012), dois pontos colaboraram para o desenvolvimento dessas ações no período:

“1) a efervescência política que, em última instância, permitiu o desenvolvimento do CPC como ação revolucionário-reformista definida dentro de quadros artísticos e culturais; 2) a ideologia nacionalista que transpassa a sociedade brasileira como um todo e consolidava um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais.” (ORTIZ, 2012: 69)

Não só havia no ar um vislumbre de mudança histórica, mas a possibilidade de “fazer da arte um instrumento de luta” (MOSTAÇO, 1982: 31). Estabelecia-se um ambiente de indignação coletiva e os espetáculos assumiam caráter de protesto, como foi o Show Opinião (1964). Segundo Gullar, “Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo.” (RIDENTI, 2014: 107).

A produção cultural, especificamente musical, sendo somada ao movimento estudantil, aos protestos dos sindicatos; ou seja, como instrumento de politização das massas sofre, com a instituição do AI-5, uma censura “lenta e gradual”. Principal mecanismo de repressão das criações artísticas na época, os atos censórios baseavam-se em leis para justificar os processos judiciais, episódios de tortura, exílio forçado e assassinato. Apesar disso, identifica-se como um período de “Impulso tão criativo e poderoso que se revelou capaz de passar por cima do golpe antidemocrático e ainda brilhar intensamente até o fechamento completo da ditadura militar no final de 1968.” (GORENDER, 1990: 49).

Com a mobilização política incentivada pela produção cultural da MPB (Música Popular Brasileira)<sup>iii</sup>, configura-se uma relação estreita entre a representação de classe e os artistas e intelectuais de esquerda.

“(…) determinados artistas e intelectuais de classe média solidarizavam-se com aquelas classes (ou com o que imaginavam ser os interesses populares) e, mesmo que involuntária e indiretamente, apareciam como seus porta-vozes ou substitutos, na medida em que elas não se fariam representar social e politicamente.” (RIDENTI, 2014: 37).

Sendo assim, a MPB adquiriu cada vez mais força enquanto ícone da resistência civil, “tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos ‘anos de chumbo’ quanto da ‘abertura.’” (NAPOLITANO, 2010: 389). Os “anos de chumbo”, segundo Napolitano (2010)

compreendidos entre 1969 e 1974, foram marcados por uma canção que partiu do medo e do silêncio. Entre 1975 e 1982, a “canção de abertura” traria uma tensão entre a conscientização da esquerda e a expressão de novos desejos da classe média mais jovem. Em suma,

“A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda.” (NAPOLITANO, 2010: 389).

Os efeitos das transformações sociais geradas com o arrefecimento da ditadura militar em meados dos anos 70 refletiram no papel político da “canção de abertura”. Segundo Napolitano (2010), passou a prevalecer a catarse acima do efeito mobilizador da ação política e, com o exílio de alguns dos principais artistas da canção de protesto, grupos menores ganharam espaço na cena cultural brasileira.

Essa situação se dá quando a questão do nacionalismo, latente nos anos 1960, perde força. Começa a se estruturar “(...) um novo campo da cultura onde as formas de dominação tomam configuração distintas.” (ORTIZ, 2012: 78). Em paralelo a ainda expressiva MPB de protesto, modernidade e justiça social, o destaque está em um movimento que começa a alterar as relações de força do ambiente musical: a indústria fonográfica.

### **3. A produção musical e material brasileira**

O golpe militar estabeleceu no país um momento de forte crescimento econômico, com a abertura aos grandes conglomerados industriais externos. Consolidou-se, ao longo dos anos 60, um processo de modernização de diferentes setores e uma cultura de mercado se estabeleceu. Chamada por alguns economistas de “segunda revolução industrial”, essa fase veio a reestruturar na década de 70 o panorama cultural através do fortalecimento do parque industrial de produção de cultura e da consolidação do mercado de bens culturais (ORTIZ, 2006).

Calcado no interesse de manter uma hegemonia estatal, o governo militar modernizou as condições materiais da indústria cultural<sup>iv</sup>. Perdurando até 1975, esse incentivo criou as bases para a consolidação e expansão na esfera das comunicações no país. Através dos meios de comunicação de massa, o Estado tem maior facilidade em difundir ideias e se comunicar diretamente com as massas, abrindo um caminho para criar estados emocionais coletivos.

O governo se colocou, então, como elemento estruturante das transformações na produção cultural. Com o falso desenvolvimento da economia, a classe média cresceu e houve uma concentração da população em centros urbanos permitindo “a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior.” (ORTIZ, 2012: 83).

A partir de então, esse mercado ganha destaque pelo seu volume e dimensão, alcançando um público consumidor de dimensão nacional.

“Desta forma, o Estado brasileiro é o realizador, mais uma vez, de uma espécie de *modernização conservadora*, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional.” (DIAS, 2008: 51).

Apesar de assumir uma posição de incentivador – intensificando a partir de 1975 o apoio através da elaboração da Política Nacional de Cultura<sup>v</sup>, da criação da Funarte<sup>vi</sup> e reformulação administrativa da Embrafilme<sup>vii</sup> –, o governo militar define a expansão das atividades culturais através dos limites da censura. Nesse sentido, a censura se mostra repressiva de um lado, e disciplinadora, de outro (ORTIZ, 2006).

“Durante o período de 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. (...) O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção.” (ORTIZ, 2006: 114-115).

Nesse contexto, a relação entre o controle do Estado e a indústria cultural assume uma condição paradoxal. Enquanto “(...) foco da resistência e da identidade cultural de uma oposição civil ao regime militar, as canções rotuladas como parte da ‘MPB – Música Popular Brasileira’ eram extremamente valorizadas pela indústria fonográfica brasileira.” (NAPOLITANO, 2010: 389). Dessa forma, a indústria fonográfica é conivente com a manutenção do autoritarismo militar. Estabelece-se uma balança em que, de um lado se tem a repressão ideológica e política, e do outro, um grande crescimento na produção e difusão dos bens culturais no Brasil.

A difusão da música popular brasileira pelos grandes selos internacionais acarretou na difusão dos mesmos artistas que estiveram, ou estavam, à frente de protestos contra o regime militar. Em sendo assim, mensagens de movimentos como o Tropicalismo, encontraram no mercado a sua rede de propagação.

A censura se colocava, nesse sentido, seletivamente, em termos ocasionais e táticos, pois como diz Wisnik

“O que acontece ao se calar a boca de um vulcão semi-ativo: desses que exalam há séculos um vapor contínuo? Um grito, um clamor que o tempo todo escapa entre o que se deseja e o que vive: talvez só seja possível entender o uso da música assim, perguntando da sua força, e da força da demanda que a sustenta no ar. Se toda a música usada por nós fosse calada de repente, talvez isso abalasse profundamente a ordem das coisas, pois, pelo menos por um momento, tornaria o insuportável insuportável.” (NOVAES, 2005: 32).

#### **4. Estudo de caso: Grupo Tarancón**

Fruto da intensa movimentação artística retumbante no início da década de 1970 no Brasil e na América Latina, o Grupo Tarancón foi criado em 1973. Mesclando música brasileira a um repertório latino-americano, as canções de protesto ganharam uma nova voz.

Inflamados pela grande afluência de produtos culturais advindos dos EUA, o grupo focou numa criação artística voltada aos nossos vizinhos, querendo integrar o Brasil à cultura latino-americana. Com realidades muito parecidas, com Chile, Uruguai, Argentina vivendo ditaduras militares, as canções falavam das mesmas dores sofridas no Brasil e a língua espanhola foi escolhida como mensageira.

Formado primeiramente por Míriam (cantora e violonista), Jica (percussionista), Alice (pianista) e Emílio (flautas), o início de carreira foi impulsionado pelo Centro Democrático Espanhol, um grupo de espanhóis que estavam residentes no Brasil a fim de arrecadar fundos para libertar presos políticos na Espanha, que vivia sob a ditadura de Franco. Através do Centro, o Tarancón iniciou suas apresentações entrando, em seguida, no circuito de shows universitários. Construiu uma relação estreita com o movimento estudantil, ao ser identificado como possibilidade de expressão contra o regime militar, o que veio garantir um público fiel ao grupo.

O show *Gracias a La Vida*, no Tuca – Teatro da Universidade Católica de São Paulo, em agosto de 1975 foi um dos pontos marcantes do grupo. Com um público inesperado, o teatro foi tomado por 1500 pessoas. Nas palavras do jornalista Marcos Faerman endereçadas a Ferreira Gullar:

“Poeta e homem do povo Ferreira Gullar, lembrei de você na noite de ontem. Você se lembra de São Paulo? Você conhece o Tuca? Pois eu só imagino a alegria com que você veria a multidão de 1500 jovens, público de um espetáculo de Gil, Gal, Caetano

aplaudindo um grupo de quase desconhecidos universitários, o Tarancón, cantando a realidade latino americana. Pela primeira vez uma sala de espetáculos no Brasil reunia tantos jovens por cima dos esquemas oficiais, por cima de tanto silêncio, por cima das máquinas publicitárias, por cima das grandes gravadoras controladas por grupos estrangeiros e que nos empurram o que eles querem que a gente engula. Pela primeira vez a juventude brasileira assim reunida ia para o Peru, para o Chile, para a Argentina e para o Uruguai. Era isso que acontecia esta noite no Tuca. É isto que acontece nesta hora, na distância, na proximidade. Aperto tuas mãos poeta e homem Ferreira Gullar, numa noite em que o gosto do homem da América Latina apareceu um pouco mais nítido para todos nós.”<sup>viii</sup>

Após esse evento, o grupo circulou por todo o país. De São Luís do Maranhão ao Rio Grande do Sul, o Tarancón foi convidado a se apresentar em todos os estados, teatros municipais e praticamente em todas as universidades, segundo relato de Jica<sup>ix</sup>.

Em fevereiro de 1976 o primeiro disco, homônimo ao show, foi gravado pela Crazy Records, uma gravadora de pequeno porte. O relato de Míriam<sup>x</sup> aponta para a existência de olheiros que promoviam as propostas musicais que começavam a ganhar interesse do público. A distribuição do LP foi feita através de vendas diretas nos shows, mas também por lojas de discos e através da gravadora. *Gracias a La Vida* foi o 20º disco mais vendido em 1976, segundo relato de Jica<sup>xi</sup>.

Com o exílio dos artistas que passaram a representar a resistência brasileira, o Tarancón ganhou força como uma das vozes de representação da oposição à ditadura. Segundo Miriam:

“A gente nunca foi preso, a gente nunca foi censurado. Teve um show, no Teatro da Fundação Getúlio Vargas, hoje em dia nem existe para isso, é um auditório para conferência. Era um auditório badalado de show. Nós fizemos um show lá, a Ruth Escobar apareceu e disse que tinham acabado de matar, no DOPS, Wladimir Herzog.

‘- A gente tem que falar isso.’

‘- A gente vai ser preso, entendeu?’

Aí ela falou e em seguida nós cantamos uma música. Não aconteceu nada, mas foi uma denúncia feita dessa maneira, porque não ia para o jornal. No jornal foi que ele se matou, se enforcou na prisão. Ele foi assassinado na prisão.

Quem nos dava uma cobertura, também, a única voz a falar com a imprensa, na década de 70 para 80, era Dom Paulo Evaristo Arns.”

O grupo via sua criação artística possibilidade de instrumento político. “Mas a arte tem em seus elementos ser um instrumento de manifestação do ser humano que é também político.”, reflete Miriam.

Apesar do conteúdo de protesto, o Tarancón nunca sofreu censura da ditadura. A ex-cantora do grupo era a encarregada de enviar as letras para a censura, em espanhol e em português. Entretanto, relatou na entrevista que tanto a sorte de poucos conhecerem a língua, quanto a amenidade que incluía nas traduções foram fatores que, somados, evitaram a censura.

Até 1982 foi possível ao grupo ter dedicação exclusiva à música, profissionalmente e economicamente falando. Tinham uma estrutura de organização interna bem dividida, com empresário, secretária, transporte próprio, som próprio. O lucro obtido com a bilheteria dos shows era suficiente para cobrir os gastos e o cachê dos artistas. De acordo com Miriam, fica a impressão de que na época produzir shows era mais viável, porque havia um senso maior de parceria, de permutas e o preço, em si, dos serviços e produtos, era baixo.

Além disso, a divulgação dos shows também era mais fácil. A pauta do jornal era mais democrática, contava com uma agenda cultural ampla e diversificada, com mais espaço dedicado à cultura do que se vê hoje, de acordo com a ex-cantora do grupo. Mesmo o Tarancón sendo da cena independente, conseguia espaço para divulgar na imprensa.



Figura 1 – Mostra o trabalho em paralelo do Tarancón com o artista plástico Félix. Criava grandes painéis gráficos durante os shows que vieram a ser a capa de alguns dos discos lançados pelo grupo, que somam oito LPs.

Em 1985 o Tarancón volta a se reunir com Miriam para defender a canção Mira Ira, com Lula Barbosa e Placa Luminosa. Ganharam segundo lugar, e prêmio de melhor arranjo. Nessa época, entretanto, o grupo já vinha perdendo o fôlego. É fato que, com a abertura política e o desmascaramento da real situação econômica do país, a inflação ganhou proporções imensas e, com isso, cada integrante do grupo teve que diversificar a atuação profissional. Mas, além disso, Jica confere a queda da importância de voz de resistência do grupo à anistia concedida aos exilados brasileiros. Os artistas retornaram ao país e voltaram a dizer o que queriam, e os inimigos se dividiram. Miriam, por outro lado, confere isso à permanência de linguagem na música latina e, talvez, à falta do respaldo de uma grande gravadora que suportasse o gênero até criar um inconsciente coletivo, um público mesmo, para o estilo.

“Se perdeu o objetivo comum, ou se por conta da crise econômica que começou a se instalar na década de 80. A gente não migrou para a grande mídia e perdeu a força porque não dava mais certo ser independente. Não tinha como se sustentar como era. Inflação.”

## 5. Considerações finais

Os anos 1970 carregaram consigo o signo do milagre econômico e da repressão política, despedaçando a oposição mais ferrenha ao governo. Internacionalmente, caía o governo Allende no Chile, terminava a Guerra do Vietnã e como um lampejo surgiu a Revolução dos Cravos em Portugal.

A ambiguidade marcava o governo Médici perante aos artistas de esquerda:

“(…) por um lado, a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais.” (RIDENTI, 2014: 286)

Com a política de distensão do governo Geisel, a democracia estaria ao alcance depois de uma transição lenta, gradual e segura. Com isso, muitas atividades oposicionistas retomavam fôlego, contando com o engajamento de muitos artistas em favor “(…) das candidaturas do MDB, da campanha pela anistia aos presos políticos ou do ciclo grevista ilegal iniciado pelos trabalhadores de São Bernardo em 1978 (…)” (RIDENTI, 2014: 297-298)

A arte política nos anos 1970 e 1980, segundo Jameson (RIDENTI, 2014) perdeu força devido à lógica mercantil. Estando numa realidade capitalista, as atividades grupais seriam incapazes de apoiar uma arte subversiva:

“A criação cultural autêntica depende, para sua existência, da vida coletiva autêntica, da vitalidade do grupo social ‘orgânico’, qualquer que seja sua forma (e tais grupos podem abranger a pólis clássica à aldeia camponesa, da comunidade do gueto aos valores comuns de uma aguerrida burguesia pré-revolucionária). O capitalismo sistematicamente dissolve o tecido de todo grupo social coeso, sem exceção, inclusive a sua própria classe dominante e, desse modo, problematiza a produção estética e a invenção linguística cuja fonte está na vida grupal (Jameson, 1994, p.14-5)” (RIDENTI, 2014: 313-314)

Partindo das dificuldades impostas primeiramente pela indústria fonográfica e, num segundo momento, pela inflação, os artistas de esquerda, principalmente a produção musical independente, enfraqueceu. Alguns artistas se envolveram com a mercantilização, que começara a ocupar um espaço cada vez mais amplo dentro da vida social, antes tido como

“(...) polo de resistência contra os efeitos desumanizadores da lógica do capital”  
(FREDERICO, 1998: 298-299)

Além disso, quando a ditadura perdeu unidade e, com isso, dividiu-se o inimigo em inúmeras partes, estabeleceu-se uma desarticulação da postura de resistência. A resistência em se manter a cena cultural que tinha florescido nas duas décadas anteriores. Resistência que permitiu a grupos independentes, como o Tarancón, a conquistar um público e circular seu trabalho por todo o país sem depender de patrocínios.

A cultura, antes de tudo, é uma pauta pública e deve ser enfatizada. Nesse sentido, não está isenta da política. Não assumir uma postura política tem sido desastroso para o futuro do setor: tem provocado uma imobilidade - por parte dos artistas - tal que supervaloriza a influência do Governo sobre a cultura e acomoda as produções nas gavetas empoeiradas do financiamento privado.

## 6. Bibliografia

- AZEVEDO, L. **Tarancón volta para viver: 30 anos pela América Latina**. [Documentário]. São Paulo, CJE/ECA/USP, 2006. DVD, 54 min. color. son.
- COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- DIAS, M. T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2. ed. São Paulo: Boitempo: Fapesp, 2008.
- FILHO, D. A. R.; MORAES, P. **1968: a paixão de uma utopia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.
- FREDERICO, C. **A política cultural dos comunistas**. In: MORAES, J. Q. de (Org.). *História do marxismo no Brasil: teorias – interpretações*. Campinas: Unicamp, 1998. v.3 p.275-304.
- GATTI, A. P. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Coleção Cadernos de Pesquisa, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v. 6, 2007.
- GOENDER, J. **Combate nas trevas: A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- LEME, C. G. **Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil**. 2011. 389 f. Tese (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- MICELI, S. **O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70)**. In MICELI, S. (Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MIRAH, M. Entrevista I. [set. 2015]. Entrevistador: Monique Cerchiari Mattos. São Paulo, 2015. 1 arquivo .mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos anexos deste artigo.
- MOSTAÇO, E. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, M. **“Seguindo a Canção”: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)**. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

NOVAES, A. (Org.) **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução. Do CPC à era da TV**. 5. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985**. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. **Música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (O nacional e o popular na cultura brasileira)

TERRA, R.; CALIL, R. **Uma noite em 67**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>>, acessado em 04/06/2015.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VILARINO, R. C. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

WISNIK, J. M. "O minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez". In: **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

## Notas

<sup>i</sup> WISNIK, J. M. “O minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez”. In: *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 27-28.

<sup>ii</sup> Idem. p. 25.

<sup>iii</sup> Segundo Napolitano, é a “(...) sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o *pop*), declaradamente crítica ao regime militar.” (NAPOLITANO, 2004: 105).

<sup>iv</sup> Entende-se por indústria cultural a estrutura pela qual se cria e se desenvolve um produto cultural. “Seus princípios são os mesmos da produção econômica geral: uso crescente da máquina, submissão do ritmo humano ao ritmo da máquina, divisão do trabalho, alienação do trabalho. Sua matéria prima, a cultura, não é mais vista como instrumento da livre expressão e do conhecimento mas como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto (processo de reificação da cultura ou, como se diz hoje, de *commodification* da cultura, i.e., sua transformação em *commodity*, mercadoria com cotação individualizável e quantificável).” (COELHO, 2012: 238).

<sup>v</sup> Foi um movimento para assumir controle do processo cultural, reconhecendo oficialmente a necessidade de incluir a cultura nos planos de desenvolvimento do governo para o país. Ou seja, “(...) o primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural (...)” (MICELI, 1984, p.57)

<sup>vi</sup> “Em 1975, com a finalidade de promover, estimular, desenvolver atividades culturais em todo o Brasil criou-se a Fundação Nacional de Arte – Funarte. Nesta época suas atividades englobavam música (popular e erudita) e artes plásticas e visuais. Convivia com o Instituto Nacional de Folclore – INF, Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen e a Fundação do Cinema Brasileiro – FCB, todas ligadas ao Ministério da Educação e Cultura, posteriormente transformado em Ministério da Cultura.” Trecho extraído do site oficial da Funarte, disponível em <<http://www.funarte.gov.br/>>.

<sup>vii</sup> A Empresa Brasileira de Filmes S/A - Embrafilme foi criada em 1969, mas tem fases bem definidas pela sucessão de pessoas que ocuparam o cargo de diretor-geral. Partia de “uma política de atuação que estava baseada nos produtores de filmes brasileiros, que por sua vez encontravam-se empenhados e articulados, politicamente, em dar um rumo industrial para a cinematografia brasileira.” (GATTI, A. P. Embrafilme e o cinema brasileiro. Coleção Cadernos de Pesquisa, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v. 6, p. 11, 2007) Sendo uma empresa de economia mista, encontrava-se numa posição de vulnerabilidade maior, sujeita às transições econômicas e, também, políticas.

<sup>viii</sup> Carta do jornalista Marcos Faerman ao poeta exilado Ferreira Gullar publicada no Pasquim em 17 de agosto de 1975. Disponível em AZEVEDO, L. Tarancón volta para viver: 30 anos pela América Latina. [Documentário]. São Paulo, CJE/ECA/USP, 2006. DVD, 54 min. color. son.

<sup>ix</sup> Mais sobre o tema em AZEVEDO, L. Tarancón volta para viver: 30 anos pela América Latina. [Documentário]. São Paulo, CJE/ECA/USP, 2006. DVD, 54 min. color. son.

<sup>x</sup> MIRAH, M. Entrevista I. [set. 2015]. Entrevistador: Monique Cerchiari Mattos. São Paulo, 2015. 1 arquivo .mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos anexos deste artigo.

<sup>xi</sup> Relato do percussionista Jica, extraído de AZEVEDO, L. Tarancón volta para viver: 30 anos pela América Latina. [Documentário]. São Paulo, CJE/ECA/USP, 2006. DVD, 54 min. color. son.

## **Anexos**

### **Entrevista I**

*Entrevistadora* – A primeira pergunta é saber um pouco da sua trajetória e da trajetória do Tarancón desde que ele começou até mais ou menos os anos oitenta.

*Miriam Mirah* – Eu adotei o nome artístico de Miriam Mirah a partir de oitenta e cinco. Antes disso eu era Miriam, ex-integrante do Tarancón, porque saí em oitenta e dois.

Nós fundamos o grupo em sete e três empolgados com a movimentação cultural na América Latina. Tinha movimentos musicais como a Nova Canção Chilena, na Argentina tinha também um movimento musical muito forte que surgiu em Cuba, tinha a Nova Trova Cubana.

Não é como hoje que você abre o computador, a internet, você tem acesso a todas as músicas, a todas as informações. Era um acesso muito complicado e a gente, todos nós, nos apaixonamos pela canção latino americana. Colocamos na cabeça que como a gente só ouve a canção americana e um pouco da europeia e não sabe nada dos nossos países vizinhos. Embora a língua seja diferente tem uma cultura tão parecida.

Na época nem falávamos em terceiro mundo, diziam eram países subdesenvolvidos, todos. Tínhamos diversos problemas em comum e uma linguagem em comum em torno do que era você estar nessa condição de terceiro mundo.

Aí a gente começou claro, se você não se apaixona pela música que você faz, não tem jeito. Eu me apaixonei e sempre adorei cantar na língua espanhola. Juntou isso com a vontade de divulgar a canção de língua espanhola/latino americana no Brasil, com o Emílio, que era espanhol.

Eu o conheci em um festival de música, o Jica, percussão, que era amigo dele. A Alice que estudou comigo e era pianista. Então ficou constituído aí com essa minha amiga Alice, eu, o Emílio que é espanhol e o Jica. A gente começou a ensaiar numa garagem como uma banda de rock.

Tivemos muita ajuda de um grupo de espanhóis que se denominavam Centro Democrático Espanhol. Na época, a ditadura, não era só na América Latina, a Espanha e Portugal tinham a ditadura de Franco e Salazar.

Esse grupo de espanhóis estava no Brasil arrecadando fundos para os presos políticos espanhóis. Graças a eles, eles tinham uma atividade cultural grande,

começaram a nos agitar para fazer apresentações. Depois de fazer entre os espanhóis a gente passou por certo circuito universitário. Na época era mais fácil acontecer.

A partir daí começamos a expandir até que fizemos um show no Tuca, em 1975, com o nome de *Gracias a La Vida*.

*Entrevistadora* – Que é o nome do primeiro disco também, não é?

*Miriam Mirah* – Isso. Arrebentou a boca do balão, vamos dizer assim. Na época, no Tuca, tinha balcão, cabiam 1.500 pessoas. Entraram 2000 e ficaram 1000 do lado de fora. Arrebentamos a boca do balão e isso alastrou para o país inteiro.

Depois disso fomos para Minas, para Rio de Janeiro, enfim... Foi espalhando. Isso aconteceu em agosto. Em fevereiro do ano seguinte, fomos contratados por uma gravadora e gravamos o disco *Gracias a La Vida*, que foi extraído do repertório desse show.

Enfim, alastramos nessa questão. O paradoxo é que a gente protestava contra as injustiças e no lado, vamos dizer assim, que não era profissional, mas que era de alastrar existiam coisas que, naquela época e rolou até os anos 80, que existia olheiros como hoje tem no futebol. Conforme ia dando certo a sua proposta cultural, seu grupo de música e tudo o mais, esse boca a boca e essas pessoas ajudavam a projetar mais você. Ao contrário do que acontece hoje.

Hoje em dia o que acontece, os produtores culturais armam uma coisa que eles acham que vai ser sucesso e colocam no mercado. Naquela época não, existia mais a coisa mais espontânea, as coisas iam surgindo como deveria surgir mesmo as coisas e vai crescendo. Hoje em dia é uma coisa mais armada.

*Entrevistadora* – É uma lógica inversa.

*Miriam Mirah* – É. E é paradoxo com a ditadura porque na ditadura nada era permitido. No entanto, esse tipo de atitude com as pessoas, esse boca a boca na parte cultural, na parte da música, do teatro, era uma coisa muito corriqueira. E as pessoas corriam atrás para ver o que estava acontecendo. Ah, essa é a novidade, então vamos lá!

Hoje não, hoje eu sinto principalmente no meio universitário que a coisa precisa ter certo status, precisa estar no Credicard Hall, entendeu, para a pessoa ir. Aí ela se

garante e vai. A coisa é muito mais comercial. As músicas são muito mais comerciais do que naquela época.

Naquela época era muito mais cultural, mesmo. Quer dizer, o cultural se vendia e hoje em dia se vende o comercial pelo comercial mesmo. É muito louco.

*Entrevistadora* – É, realmente. E essa questão do conteúdo com a ditadura, com esses olheiros. Como é que isso se arranja nesse meio?

*Miriam Mirah* – Então, na época existia a censura. Tiveram músicas como a do Chico que foram proibidas de cabo a rabo, a letra. Não vou lembrar o nome, mas existem. Acho que uma delas foi Gota D'água.

Enfim, muitas canções tinham a letra censurada. O Tarancón deu sorte porque não sei se era porque cantávamos em língua espanhola, a gente falava horrores, e quem mandava as letras para a censura era eu. Ninguém conhecia espanhol naquela época.

Não era que eu mandava a tradução que eu queria. Eu dava uma amenizada na tradução e as músicas passavam.

*Entrevistadora* – Ah, você mandava traduzidas.

*Miriam Mirah* – Eu mandava a música com a tradução. Como eles não conheciam a língua espanhola, eu não mudava o conteúdo da tradução, mas eu amenizava. Ficava uma palavra pela outra, mais amena e tudo passava.

Nós fizemos uma obra do Chile que chamava *Cantata Santa Maria de Iquique* junto com uma peça de teatro. A peça do teatro era texto de um livro de Manoel Scorza, *Bom Dia para os Defuntos* e a *Cantata Santa Maria de Iquique* foi composta no Chile pelo Luis Advis e falava sobre o massacre nas minas de carvão no Chile, em Iquique.

Foi um massacre dos operários que reivindicaram pagamento, mas foram massacrados, na época, há um século, pelo governo. Paradoxalmente, tudo isso passou pela censura e a gente fez porque era na língua espanhola. Entendeu?

*Entrevistadora* – Entendi.

*Miriam Mirah* – Eu não consigo entender porque não podia burlar tanto assim. Eu tinha que mandar uma tradução, tradução, só amenizava alguns termos. Mas passou tudo que a gente mandou para a censura, passou.

Por exemplo, existiam as pessoas marcadas pela ditadura. Eram todos que fizeram sucesso na década de 60, no movimento da música popular brasileira: Chico, Caetano, Gil, Geraldo Vandré, Taiguara. Todos esses eram marcados. Tudo que eles mandavam para a censura, era uma censura rigorosa e muitas coisas não passaram.

Paradoxalmente tinha essa coisa cultural dos grupos em surgimento que conseguiam... Eu diria que a brecha era mais econômica porque era mais fácil produzir um show naquela época do que hoje em dia.

*Entrevistadora* – Por quê?

*Miriam Mirah* – Parece que rendia mais o dinheiro. Eu não sei explicar, hoje em dia é tudo excessivamente caro. Alugar o som, fazer divulgação. Eu me lembro que era hiper,... a gente conseguia meios para fazer. Um amigo fazia a arte para o cartaz, a gente mandava imprimir, sem patrocínio. Era um ajudando o outro e o custo...

Aí você fazia todo esse custo. A bilheteria do show cobria esse gasto e ainda dava nosso cachê.

*Entrevistadora* – Entendi.

*Miriam Mirah* – Entendeu? Era muito maluco isso e hoje em dia isso é impossível acontecer se não tiver patrocínio.

*Entrevistadora* – Sim, exatamente. Você foi estudante de...

*Miriam Mirah* – Sociologia política.

*Entrevistadora* – Sociologia, na USP?

*Miriam Mirah* – Na Escola de Sociologia Política de São Paulo.

*Entrevistadora* – Esse pessoal você conheceu nesse ambiente da universidade, como foi?

*Miriam Mirah* – Foi no ambiente da música que conheci as pessoas do grupo. Nós fomos fazer, a Alice, que é pianista, fez umas músicas e me convidou para interpretar em um festival no Colégio Equipe. No Cursinho Equipe que eu tinha feito, até. Na época, o Equipe era *cult*, vamos dizer assim.

Para você ter uma ideia, quem organizava a parte cultural do Colégio Equipe era o Carlos Castilho e o auxiliar direto dele era o Serginho Groisman. Ali foi feito esse festival e no júri estavam Tom Zé, Gianfrancesco Guarnieri. Aquele outro que faleceu há pouco tempo e fazia teatro popular, ai meu Deus, esqueci o nome dele. O show foi do Sérgio Ricardo que é do Rio de Janeiro que é compositor famoso também.

Ele é santista e ficou famoso porque quebrou um violão no palco.

*Entrevistadora* – No palco, em 67, é isso mesmo.

*Miriam Mirah* – Ele fez um show fantástico. Ali que eu conheci o Emílio. Alice e eu fomos e o Emílio era amigo do Dércio Marques. Não sei se você o conhece, ele faleceu há dois anos. Ele é cara da música de raiz brasileira.

Ele era um dos arranjadores e o Emílio era amigo dele. A gente se encontrou ali e estava fervilhando.

Para você ver como a história é né, o Serginho Groisman estava lá, entendeu? Muito legal.

*Entrevistadora* – Sim. Legal. Bom, acho que algumas coisas que eu anotei aqui você já meio que me respondeu. Como foi esse início do grupo e de onde veio essa vontade de ele ter essa configuração, esse viés.

*Miriam Mirah* – Nada vai acontecendo assim, principalmente naquela época. Com 19, 20 anos você vai Tateando. Você vai sentindo se vai dando certo. Primeiro entre vocês porque um grupo é sempre uma coisa muito complicada. Meio que deu certo entre nós, eram discussões normais, brigas normais. Todos queriam a mesma coisa. É muito importante ter um objetivo em comum. Todos queríamos fazer aquilo mesmo.

Nós nos apaixonamos pela música latino-americana na época e a gente foi se aprimorando. Eu fazia voz e violão, Emílio não sabia nada, mas começou a aprender as flautas, a Alice fazia piano e flautas também. O Jica sempre segurou a percussão e foi se aprimorando.

Nós fomos assim, fomos agregando pessoas. O pessoal ficava sabendo que a gente fazia música latino-americana, então vinha um boliviano de cá, um chileno, um argentino. Existia uma imigração dos exilados também. Argentinos e chilenos principalmente para o Brasil.

Essas pessoas foram sabendo da gente e foram agregando. Traziam um disco, traziam um instrumento e a gente foi agregando tudo aos poucos. Tão diferente de hoje em dia. Outro dia quis um instrumento que eu toco, de cordas. Eu abri a página da internet e tinha todos os preços, todos os fabricantes, de diversos países da América Latina.

Para eu conseguir um bom *charango* naquela época, nossa, levei em torno de seis anos. Eu fui tocando com um ruim até chegar um bom. Porque você não sabe quem é o fabricante, você vai conhecendo as pessoas. A velocidade de dois minutos na internet hoje foram seis anos que levei para ter um bom instrumento.

As pessoas foram se agregando, as coisas foram acontecendo. Foi dando certo, as pessoas foram gostando. A gente continuou com a vontade. Foi difícil porque éramos amadores. Não tínhamos uma formação musical completa. A Alice tinha piano clássico, eu tinha alguma formação, Jica não tinha nenhuma, mas era um músico intuitivo bárbaro. Já era músico antes de ter estudado. O Emílio era um cara que se tornou músico porque teve muita força de vontade e acabou em um excelente músico.

O pessoal foi gostando. Eu acho que a coisa mais importante que aconteceu naquela época foi que depois de ter tido uma voz na música que nos representavam que foi Gil, Caetano, Chico. Eles foram exilados aí nós surgimos como uma voz que representasse a voz de oposição. E sobrevivemos mesmo diante da ditadura.

A gente nunca foi preso, a gente nunca foi censurado. Teve um show, no Teatro da Fundação Getúlio Vargas, hoje em dia nem existe para isso, é um auditório para conferência. Era um auditório badalado de show. Nós fizemos um show lá, a Ruth Escobar, apareceu e disse que tinham acabado de matar, no DOPS, Wladimir Herzog.

- A gente tem que falar isso.

- A gente vai ser preso, entendeu?

*Entrevistadora* – Sim.

*Miriam Mirah* – Aí ela falou e em seguida nós cantamos uma música. Não aconteceu nada, mas foi uma denúncia feita dessa maneira porque não ia para o jornal. No jornal foi que ele se matou, se enforcou na prisão. Ele foi assassinado na prisão.

Quem nos dava uma cobertura, também, a única voz a falar com a imprensa, na década de 70 para 80, era Dom Paulo Evaristo Arns.

*Entrevistadora* – Sim.

*Miriam Mirah* – Ele era pressionado. Ele era praticamente imexível, ele podia falar. Ele inclusive, ele e a irmã, eles protegeram as pessoas que estavam sendo perseguidas politicamente. Eles acobertaram correndo diversos riscos.

Tem muita história bacana dessa época. Na hora do vamos ver você sabe quem é legal. Tinha muita gente bacana.

*Entrevistadora* – Entendi, legal. Eu anotei algumas coisas aqui, a gente vai conversando e você está respondendo. Se vocês tinham uma posição clara de resistências às ditaduras? Eu coloco no plural porque, pelo que entendo não era uma coisa só no Brasil. E até que ponto vocês tiveram presentes enquanto meio de resistência, de denúncia política nessa época?

*Miriam Mirah* – Nosso meio de denúncia era o show. Porque a gente não fazia sozinhos, nós éramos politizados. O show, a parte cultural era uma forma de... Ainda não existia, o partido de oposição era o MDB que era só formalidade, vamos dizer assim.

Aos poucos a oposição foi crescendo. O sindicato do ABC começou a ter voz mais forte e tudo o mais. Começou perto dos anos 80 um princípio de movimentação de manifestação de rua, mas era complicado. Nós fomos uma vez fazer um show em 1979, 80 no Sindicato dos Metalúrgicos. Eles estavam em greve. Nós fomos com a nossa Kombi. A gente tinha som e todos os instrumentos. Tínhamos autonomia total. A gente trabalhava de forma independente que é outro aspecto desse negócio. Era possível fazer isso.

A gente foi para lá e ficamos não sei se foi o dia inteiro, ou 24 horas, não lembro. Ficamos um bocado lá porque os militares fizeram um cerco com carros blindados em volta. Foi a coisa mais arriscada em que o grupo se meteu. Foi complicado.

Nós éramos conhecidos como uma voz que falava pelas pessoas mesmo. A gente não fazia só as músicas, cantava algumas canções onde a maioria era de protesto e a gente fazia denúncias. Algumas do Brasil e muitas da América Latina porque o Pinochet estava no Chile, o Videla estava na Argentina, entendeu?

Eu não lembro na Bolívia quem estava, mas era tudo uma grande ditadura engendrada pelos Estados Unidos da época. Nixon, CIA e etc. e tal. A gente ficou até um pouco paranoico por causa disso tudo. Mesmo quando acabou a gente não... é engraçado você ter que voltar a lidar com a liberdade. É muito engraçado. Isso se reaprende e é ótimo.

*Entrevistadora* – É a melhor parte. Tem uma pergunta pontual: Você considera que cultura também é um instrumento político ou ela pode ter um papel somente artístico?

*Miriam Mirah* – Não, a cultura em si não é política no seu dia a dia, no seu fazer. Ela é arte mesmo, a cultura, música, literatura, teatro. Mas ela pode ser um instrumento a serviço de lutar contra as injustiças. Eu prefiro mais focar nisso do que na política em si. Aqui no Brasil é uma coisa muito peculiar no meu modo de ver.

*Entrevistadora* - Tá.

*Miriam Mirah* – Ela é um instrumento, mas ela não pode ser em si mesma, como essência, uma coisa especialmente política por ser arte. Mas a arte tem em seus elementos ser um instrumento de manifestação do ser humano que é também político.

Vira e mexe, dependendo da época, da circunstância, de onde você está metido. Hoje, por exemplo, os protestos. Nesses, eu nem quero me meter, na boa. Nesses, eu não quero porque é tudo muito mascarado, muito confuso. Na minha época não tinha nada confuso. Ou você era a favor da ditadura ou você era contra. Os que eram contra a ditadura não lutavam entre si. Era uma causa em comum que se respeitava. Hoje em dia, não. Entendeu? É complicado.

*Entrevistadora* – Entendi. É complicado mesmo.

Com relação a sonho versus sobrevivência, como foi esse período para vocês? Vocês tinham outras formas de rendimento, alguém tinha outros empregos? O Tarancón bancava vocês?

*Miriam Mirah* – Até a gravação do disco eu trabalhava como funcionária pública. Quando a gente gravou o disco e começou a trabalhar pelo país inteiro, eu virei uma profissional de música. Até 1982 eu vivi muito bem com música.

Nos anos 80, quando a ditadura e o pessoal começou a passar os civis para o governo, os exilados foram voltando e os militares começaram a sair do poder, deixaram uma bucha muito grande que foi a inflação.

Durante 10 anos foi um fantasma nas nossas vidas. Começou em 80 até 92 foi um fantasma na vida de todo mundo. Não tínhamos noção do dinheiro. Nessa época foi muito engraçado porque depois de passar seis anos da minha vida vivendo de música, começou a ficar muito complicado. Tinha que fazer outras coisas como jingle. Porque eu só vivia do grupo. Ainda a gente adotou essa coisa de música independente. A Boca Livre era da mesma onda quando surgiu. Uma série de grupos.

No começo dos anos 80 existia gravadora independente. A distribuidora independente. Depois, conforme foi pintando essa crise econômica que gerou o processo inflacionário muito forte, a gente começou a não dar mais conta. Tivemos que fazer outras atividades, todo mundo e até hoje. (Risos.)

Dar aulas, entendeu. Tem que dar aula, tem que se virar, para tudo quanto é lugar.

*Entrevistadora* – Sim. Múltiplas funções.

*Miriam Mirah* – É outra contradição. Muito forte. Mas a gente dava conta de fazer uma produção botando propaganda num jornal, fazendo cartaz, distribuindo o que hoje em dia é o flyer na internet, distribuindo o folheto de mão em mão.

Era superfácil publicar as coisas no jornal. Hoje em dia se você não põe um título não sai matéria nenhuma sua no jornal. Se você é da cena independente precisa ser muito amigo da pessoa para publicar uma matéria sua. Naquela época não, era um pouco mais democrática.

Você via, inclusive, a lista da agenda cultural era ampla, era bem diversificada. Não tinha só peixe grande. Hoje em dia é só peixe grande que aparece. A pauta é muito pequena, o espaço é muito pequeno. A gente tinha facilidades, aí você fazia toda a produção, alugava o som.

Alugava o som, pagava a despesa de divulgação, mandava para a imprensa tudo e ainda arrecadava a sua grana. A sua sobrevivência do show. Claro que tinham os cachês fechados que a gente também trabalhava, mas isso era viável aqui em São Paulo.

*Entrevistadora* – Sim. E esses convites, essas apresentações que vocês fizeram elas aconteciam... Quem eram os que os convidavam? Como vocês circulavam?

*Miriam Mirah* – Como falei, foi um boca a boca que foi crescendo.

*Entrevistadora* – Tá.

*Miriam Mirah* – Primeiro entre os espanhóis, da oposição espanhola da época aqui em São Paulo. Aí passamos a fazer a USP, na USP deu o maior boca a boca. A gente começou a fazer algumas faculdades do interior durante uns dois anos. Aí fizemos o Tuca que explodiu de público. O show explodiu, deu o maior boca a boca que gerou trabalho entre o meio universitário durante dois ou três anos até mais ou menos 1978.

E nesse meio tempo começamos a ser convidados pelas entidades culturais, os que tomavam conta dos teatros. Todos os principais teatros do Brasil o Tarancón fez, o de Brasília... Não, menos o de Manaus que é minha única frustração. Eu não fiz o de Manaus, mas todos os outros o Tarancón.

*Entrevistadora* – Entendi.

*Miriam Mirah* – Quer dizer, do meio universitário a gente passou para um meio mais oficial de venda, de venda, de show mesmo com os caras que tomavam conta da agenda cultural brasileira.

*Entrevistadora* – E é uma coisa que não vemos mais hoje.

*Miriam Mirah* – Não.

*Entrevistadora* – Parece que não tem mais esse núcleo que pensa a programação dos teatros nesse sentido.

*Miriam Mirah* – Não tem. É diferente, é pautada no status quo assim. No que tem é o que está rolando na televisão, entendeu, é basicamente.

*Entrevistadora* – Infelizmente. O CD que vocês gravaram você falou que foi por uma gravadora. Você pode me dizer qual foi?

*Miriam Mirah* – *Gracias a La Vida*.

*Entrevistadora* – Não, o nome da gravadora.

*Miriam Mirah* – A gravadora chamava-se Grazy Records.

*Entrevistadora* - Grazy Records.

*Miriam Mirah* – (Risos.) O dono era um brasileiro. Ele tinha o selo e uma gráfica que imprimia capas de discos para o país inteiro.

*Entrevistadora* – Ah, que legal!

*Miriam Mirah* – Entendeu? Ele bancou uma gravadora e nós fomos os primeiros contratados. Foi uma mordomia, foi ótimo.

*Entrevistadora* – Que legal! E como foi a distribuição? Na época era LP?

*Miriam Mirah* – Sim, LP.

*Entrevistadora* – Como foi feita a distribuição?

*Miriam Mirah* – Foi fácil, tranquila.

*Entrevistadora* – Nos shows vocês distribuía?

*Miriam Mirah* – A gente vendia nos shows e havia vendas nas lojas. Esse disco ele está entre os 100 mais vendidos da década de setenta.

*Entrevistadora* – Que legal!

*Miriam Mirah* – Entendeu? Da década. Da música no Brasil. Porque ele tinha os esquemas na mão. E não era tão difícil. Não tinha um lobby que queria derrubar ele como sendo pequeno. Era complicado, não vou dizer que era fácil não.

Ele distribuiu o disco no país inteiro.

*Entrevistadora* – Através dessa gravadora, da Crazy.

*Miriam Mirah* – É óbvio que isso ajudou a gente a ter mais trabalho ainda.

*Entrevistadora* – Quem era o dono da gravadora?

*Miriam Mirah* – Não lembro.

*Entrevistadora* – Ah tudo bem, eu dou um Google e devo achar.

*Miriam Mirah* – Outro dia me ligou a Suzana. Ela era secretária dele. É o único nome que eu lembro. Ela era um amor de pessoa, muito legal.

*Entrevistadora* – Não, porque houve censura com relação a vários CDs. A Berna estava falando que na época que morou no Chile tinha que comprar alguns CDs como se fosse no mercado negro. Porque era terrível. Vocês não sofreram esse tipo de problema?

*Miriam Mirah* – Nós não sofremos porque como te falei, eles desconheciam a cultura latina. Só que desconheciam e também ninguém dava bola. Quer dizer, a gente fez um boom que trouxe a música latino-americana para o Brasil que não se manteve porque hoje em dia ninguém dá bola. É só para o dançante.

Se vier uma coisa dançante, umas cumbias da Colômbia, merengues e salsas. Essas coisas mais misturadas com o DJ, uma batida mais eletrônica, isso vende. Mas

não é a música latino-americana como já se configurou um dia. É uma música do mundo inteiro. Porque tudo bem também, não vou dizer que é ruim, mas é bom você fazer o mundo mas não perder a identidade.

*Entrevistadora* – Sim.

*Miriam Mirah* – Hoje em dia o ruim é que existe a perda de identidade. E esse boom da música latina não existe mais. Por exemplo, quando a gente vai tentar show e fala que faz música latina americana o preconceito dos brasileiros, produtores culturais é muito grande. Alguns não são, a gente tem espaço, mas é uma coisa muito complicada. No SESC, basicamente, mas que também está acabando. Eles estão diminuindo a cota de shows.

É muito complicado, existe um preconceito de quem faz música brasileira com quem faz música latino-americana como se fosse uma coisa menor e não é. Está aí Mercedes Sosa para dizer para todo mundo que não é.

*Entrevistadora* – Não tem quem não a conheça e não a admire.

*Miriam Mirah* – Ela ganhou o Grammy póstuma. Homenagem póstuma no Grammy, imagina! Ela não tem nada a ver com o Grammy, mas ela ganhou a homenagem.

*Entrevistadora* – Por quê não, não é? Seria uma hipocrisia não pensar nada assim.

*Miriam Mirah* – Opa!

*Entrevistadora* – As capas dos discos eu vi alguma coisa que tinha relação com o trabalho do Félix, né?

*Miriam Mirah* – Isso. Esse aqui eu comprei em um sebo. Eu mesma não tinha. (Risos.) Um, dois, três, quatro, cinco. Nossa quantos, seis, sete e oito. Pronto. Essas são as capas do Félix, menos o ao vivo porque é fotografia. Todas são dele.

*Entrevistadora* – Que eram os painéis que ele fazia durante o show.

*Miriam Mirah* – Ele fazia...Tem alguma gravura do Félix?

Olha, durante muitos anos, isso está velho, ele fazia assim. Aliás, as primeiras vezes que ele trabalhou no grupo, ele não fazia o telão grande. Ele ficava sentado no palco fazendo essas telas pequenas e vendia depois.

Aí ele começou... Inspiração é o que não faltava. Ele fazia diversas, fazia o telão e vendia as que ele tinha feito. Eram temas da América Latina.

*Entrevistadora* – É muito boa, é setenta e seis.

*Miriam Mirah* – Quase 40 anos.

*Entrevistadora* – Sim. É bem legal!

*Miriam Mirah* – Lindo né?

*Entrevistadora* – Super legal isso de ter uma expressão.

*Miriam Mirah* – Outro dia eu vi isso em um show. A pessoa faz uma cena “Pintura e Música”, como se fosse inédito. Há 40 anos a gente fez, pô! (Risos.)

*Entrevistadora* – Com certeza.

x.x.x

- São observados os desenhos do Félix.

x.x.x

*Miriam Mirah* – Muito interessante.

*Entrevistadora* – É ótimo. Na verdade, não sei, eu ainda me divido entre achar ótimo e não achar.

*Miriam Mirah* – Mas é ótimo e não é. São as duas coisas.

*Entrevistadora* – É.

*Miriam Mirah* – Esse disco aqui foi lançado, acho, em mil novecentos e oitenta. O Cantigos Andinos faz parte, é chileno, dos grupos mais famosos do Chile que ficou exilado na Itália até oitenta e pouco. Foi até o Pinochet sair.

Foi um dos poucos, a Copacabana lançou aqui no Brasil. Eu acho que foi. Olha, foi em setenta e seis. Ah não, esse é de Luxemburgo. Ou usaram a capa de lá.

Não, não. Usaram a capa de lá e foi editado depois. Não sei se foi 76, não. Mas é assim, era aleatório, não tinha uma estratégia. Eles lançavam, você entendeu, e fim de papo.

Não foi em 76, não. Setenta e seis foi lá em Luxemburgo. Foi depois, eu acho.

*Entrevistadora* – Entendi. Ah, não fala aqui.

*Miriam Mirah* – É um grupo chileno.

*Entrevistadora* – Nossa, mas o trabalho do Félix é muito lindo. É muito legal.

Aí tem um episódio em que você vai defender uma música no festival dos festivais em oitenta e cinco. A Bernardete me falou meio por cima que houve uma questão. Parece que sua música foi a mais aplaudida e não foi você que venceu o festival.

Enfim, tem toda uma questão aí por trás. Eu gostaria que você me contasse um pouco o que houve.

*Miriam Mirah* – Hoje em dia, na perspectiva do tempo eu sinto que isso não teve a menor importância, mas teve fatos que eu não posso te dar uma certeza absoluta. Porque essa música se eternizou e a outra música, o pessoal lembra mais da Tetê do que da música que ela cantou.

Lembra de uma forma caricata aquela música. Ela fazia porque não era som dela. Ela cantava coisas do Mato Grosso, era um passarinho cantando. De repente ela começou a cantar: *caso do acaso bem marcado...* Muito engraçado. Não era a cara dela aquilo.

Então foi assim: a gente fez a música. É uma coisa minha mesmo. Eu peguei a capa e, sabe? Eu sempre fui boa de agregar. Não sei quanto, assim eu não gosto de mensurar valor artístico, mas para agregar me sinto bacana.

Nos anos 80 eu saí do Tarancón e quis retomar a música popular brasileira. E fui sacando que tinha que misturar as duas coisas. Foi até estranho voltar a cantar em português. Cantei em espanhol durante oito anos.

Mas aí, eu tenho, me dou bem demais com a música popular brasileira. Aí fui em busca de compositores. Conheci Lula Barbosa. Conheci diversos, mas o Lula foi o que mais me cativou, com quem tinha uma identidade. Depois de dois anos que a gente trocou figurinha, que ele passou música, que a gente cantou em alguns lugares, ele falou que tinha feito uma música para mim, chama-se Mira Ira.

É uma brincadeira que faz com o meu nome, mas Miriam, não dá para cantar Miriam, aí ele achou o negócio. Aí disse, Mi, vou por no festival. Vai ter um festival na Globo, eu vou por. Ah, põe.

Quem está na organização é o César Camargo Mariano. Ah, então você pode conseguir passar, cara. Porque não vai ser marmelada.

*Entrevistadora* – Sim.

*Miriam Mirah* – E o Ulisses Rocha, violonista, é um dos assessores do César Camargo. Todo mundo conhecia o Lula. Mas na hora de selecionar não tinha nome. Passou um tempo, Fantástico, as 48 músicas selecionadas. Doze, 12, 12 e 12 com quatro eliminatórias. Recife, Porto Alegre, São Paulo e Rio.

Foi aquela coisa. Até a quarta chamada nas últimas 12 músicas, na 46ª falava Mira Ira. Bati na cadeira, machuquei toda a minha perna. Bom, classificou, fizemos o festival.

Qual foi o conceito? Juntar tudo. Música brasileira, música latina. A gente foi imaginando as coisas. Chamamos o Tarancón porque estava fazendo trabalhos com ele na época e falei cara, o pessoal do Placa Luminosa está trabalhando com o Nei Matogrosso e eles estão fazendo umas coisas latinosas.

Não era legal se a gente experimentasse. Bom, Mário Lúcio viu a música e pediu para fazer o arranjo. Começamos a ensaiar no estúdio do Placa e a coisa foi crescendo e virou um pop, um latino. Ficou uma coisa sensacional.

Levamos a música para o festival sem armação nenhuma. Não tinha armação. Fomos lá, terceira eliminatória. A gente era a terceira música a se apresentar. Ensaio começou na quarta-feira, era sábado.

Quando o César Camargo ouviu a gente dando uma passada na música, todo mundo chorou. Fiquei assustada porque eu era quase uma menina na época e aqueles nomes...

Foi assim, sei que foi chegando o final de semana, faxineiro parado para ouvir, tinha toda a Globo parada para ouvir. Músico parava para ouvir porque músico com músico vou te falar. Éramos todos uns competindo com outro, ali era pior ainda. Todo mundo parava para ouvir a gente.

E eu não estava entendendo nada porque foi um impacto mesmo. Tudo o que a gente engendrou ali foi um impacto e essa música em si tem vida própria. Eu cheguei hoje em dia a essa conclusão.

Enfim, de terceira música da noite, ela virou a última. Porque eles chegaram a conclusão que depois da gente ninguém poderia cantar. A Tetê já estava armada. Ela ia fechar a noite, fechando o terceiro bloco. Antes da gente foi Emílio Santiago com uma música que falava da Elis Regina que tinha ido embora há três anos. E o Emílio Santiago é poderoso.

*Entrevistadora – É.*

*Miriam Mirah* – Quando a gente abriu a boca, em rede nacional, o Ibirapuera enlouqueceu. A gente não armou nada, mas assim, alguns amigos sabendo que a gente estava lá, armaram coisas. Era um banner grande assim escrito Mira Ira. O fã clube da Rita Lee torcendo pela gente. A gente não sabia de nada.

Enfim, classificou a música, semifinal, final. O júri, segundo o que consta, deu o primeiro lugar para a gente. Foi um sucesso espetacular. Enquanto isso, a Tetê só começou a decolar porque a música dela começou a tocar assim que estreou em São Paulo.

A gente fez São Paulo e quase um mês depois foi a final. Durante um mês a música dela foi executada na rádio. Quando ela chegou no Rio de Janeiro todo mundo

sabia a música dela. No primeiro dia que aconteceu em São Paulo ninguém deu bola para aquela música.

Ela foi o típico fenômeno e a Tetê não. Essa coisa da música dela foi um fenômeno de mídia mesmo. O poder da mídia. Ela tem um puta valor, pelo amor de Deus. Tenho o maior respeito por ela.

Os esquemas são assim, entendeu. O que consta é o seguinte que o júri deu o primeiro lugar para a gente e que o Boni entrou na sala do júri e disse: vocês estão ficando loucos? Quem tem que ganhar é a Tetê Spindola. E deram o primeiro lugar para ela. Nós ficamos em segundo lugar e o prêmio de melhor arranjo como prêmio de consolação.

Isso está documentado no livro *A Fundação Roberto Marinho* de um cara que trabalhou na Globo e infelizmente não lembro o nome. Está documentada essa história no livro. Ele chamava-se o Mago da Globo. Ele saiu de lá, passou uns anos e ele escreveu o livro.

Eu não vi nada. Nenhum de nós viu alguma coisa, mas é uma lenda. Virou uma lenda, mas está documentado no livro.

*Entrevistadora* – Porque, na verdade, se vocês tivessem ganhado isso, você considera que a carreira depois disso teria sido diferente? Sua, do grupo, dessa música? Qual impacto?

*Miriam Mirah* – Olha a confusão. Tinha quatro entidades: Miram Mirah, Lula Barbosa, Grupo Tarancón e Placa Luminosa. Desde daquela época foi muito confuso. O Placa Luminosa gravou, o Tarancón gravou, o Lula gravou e eu não gravei.

*Entrevistadora* – Entendi.

*Miriam Mirah* – E cada um foi se virando. Depois que acabou o festival foi um Deus nos acuda. A gente é novo, às vezes sobe à cabeça e eu fiquei com a mágoa na época. Fiquei com a mágoa, porque eu tive minha terceira filha. Cuidei de filha e veio o quarto filho. Mas nunca com a perspectiva de abandonar a música.

Só que temporariamente fiquei meio fora. Retomei a minha carreira quando a minha caçula estava com um ano e meio, dois. Mas foi muito engraçado. Se a gente

tivesse ganho, eu não sei o que o *show business* teria feito com a gente. Porque com a Tetê foi quase destruída. É muito complicado.

Quando você entra lá dentro, você não sabe o que a fogueira das vaidades é capaz de fazer com você porque você é humano também.

*Entrevistadora* – Sim.

*Miriam Mirah* – Então, de repente, eu acho que preservou hoje eu vejo, a imagem da música e de todos que se apresentaram com ela. A música está aí, intacta. É tida como hino, como uma das maiores músicas da canção brasileira.

Esse festival todo mundo lembra da música, só a rede Globo que não. Porque eles tiraram de lá. Quando tem reprise não mostra Mira Ira. O Boni nos odiava. Quando eu fiz o Jô Soares com o Raices de América eu fui cantar eles não passaram o trecho de Mira Ira, eles me cortaram.

*Entrevistadora* – É mesmo? Que ano foi isso?

*Miriam Mirah* – Foi 2006.

*Entrevistadora* – Que estranho isso, por que será?

*Miriam Mirah* – Eles marcam assim. Eu me lembro que tinha um diretor da Globo que estava lá quando fizemos o festival e ele disse que foi uma cagada o que o Tarancón fez. Eu não esqueci que vocês recusaram fazer o Fantástico, viu?

É tudo assim. Juro por Deus. E hoje em dia mudou tudo muito. Hoje a gente não tem chance lá porque é um mundo, para mim, muito a parte do mundo cultural que eu habito.

Por outros motivos, mas até certo tempo, enquanto se mantiveram aquelas pessoas que nos conheceram. Eu não vou dizer que eles são abomináveis, mas a gente também é responsável por não lidar bem com eles. Por não ter lidado bem com eles. É difícil viu, é uma fogueira de vaidades.

Você chega lá, tem quinhentos mil caras que vão te vestir, oitocentos mil que querem te maquiar. Se você vacilar você acaba se perdendo no meio disso tudo.

Quinhentos mil produtores que querem te produzir. É uma loucura. Eu vi assim só de relance. Entendeu?

*Entrevistadora* – Entendi.

*Miriam Mirah* – É muito maluca a coisa. É fogueira de vaidades mesmo. Terrível. De repente, eu sou sã hoje em dia, então eu agradeço a Deus. Sou louca, mas sã, ao mesmo tempo. Tenho loucura da música, mas minha família, minhas filhas, o Jaime meu marido, músico, outros músicos.

A gente morre de rir, não ganho nada, mas morre de rir.

*Entrevistadora* – Tem que ver graça, né. (Risos.)

E, então o Tarancón foi convidado pelo Fantástico e vocês negaram? Você estava no Tarancón nessa época? Por qual razão? (Risos.)

*Miriam Mirah* – Rebelde sem causa. Aquilo foi uma rebeldia sem causa mesmo. Porque a gente não tinha essa modulação: oh, faz o Fantástico, abre uma porta e você solidifica. Só depois a gente percebeu o poder da mídia. A gente achava que teria poder para sobreviver porque éramos independentes.

Tó, temos dois montes para você ali, entendeu? É mentira isso. Isso é uma mentira. Eles são poderosos sim.

*Entrevistadora* – Mas na época vocês tinham noção disso? Porque na época o Fantástico não deveria ser o que ele é hoje.

*Miriam Mirah* – Só tinha o Fantástico de domingo.

*Entrevistadora* – Entendi.

*Miriam Mirah* – Hoje em dia, perto do que é o Fantástico, perto de 60%, naquela época era uma porcaria. A gente tinha noção sim. (Risos.)

*Entrevistadora* – Mas não muita.

*Miriam Mirah* – Mas a maioria do grupo, a gente era criança. Eu estourei, fazendo sucesso com o grupo, eu tinha 22 anos. O Jica tinha 23, o Emílio tinha 23 e a Alice tinha 21 anos. Quem tem juízo? Quem consegue avaliar? Quem não sobe? Subiu! Não, não quero vocês. (Risos.)

*Entrevistadora* – Tudo bem.

*Miriam Mirah* – Todos concordamos, mas quem assumia essas coisas era o Emílio. Ele falou assim e quem botou a pilha para a gente não ir foi um cara de outro grupo que tinha ido e falou que tinha recebido cachê para ir ao Fantástico.

Tinha cachê, viu!

*Entrevistadora* – Ah é?

*Miriam Mirah* – Como o nosso era menor, falamos não, mas o grupo tal recebeu tanto. Vocês não vão pagar, então não vamos mais. Eles já tinham feito cenário com a capa do disco.

Para você, 10 anos depois, o cara era o mesmo diretor do Fantástico. Ele estava lá e queriam matar a gente. Morrer de ver que a gente estava arrebitando com aquela música e eles não podiam segurar. Isso foi muito legal. Foi um prazer a parte que tive.

*Entrevistadora* – É uma coisa que você não vai perder nunca, isso.

*Miriam Mirah* – É um prazer a parte porque não puderam segurar não. Não adiantou trabalhar a música da Tetê um mês, porque a gente chegou lá e fez o melhor que podia.

Isso eu vou te dizer agora, essa canção Mira Ira, ela caminha sem a gente. Ela é muito poderosa. Quando o compositor recebe isso, porque você imagina o mundo da composição, às vezes, vem tudo aqui na tua cabeça e você faz. Ou na sua alma, você não sabe exatamente e você faz.

Quando você recebe isso e transmite, você nunca sabe se essa música vai ser boa, ruim, se vai se comunicar com poucas pessoas. Se vai ser uma música de sucesso e se comunicar com muita gente. Mira Ira é isso. É impressionante. Até hoje a gente canta e todo mundo fica maluco. Até hoje!

Tem 30 anos. Se o coral de escola canta, virou clássico. Virou nome de escola. Tem um monte de coisa pequena, mas grande que a gente vê por aí. É muito legal.

*Entrevistadora* – Que ótimo!

Então o Tarancón era radicado no Brasil e vocês chegaram a fazer shows fora do país?

*Miriam Mirah* – Eu não fiz, eles fizeram alguns. Chile e Marrocos, por incrível que pareça. Em um festival latino-americana.

*Entrevistadora* – Latino-americano no Marrocos. Ai que loucura!

*Miriam Mirah* – Existia essa coisa música latino-americana no mundo inteiro. Na Europa com os grupos chilenos. Nossa, o pessoal amava de paixão. No Japão, então, depois que começaram a fazer as flautas. Sabe? Foi uma coqueluche tipo mundial mesmo.

Não como os Beatles e o pop, mas foi uma coqueluche.

*Entrevistadora* – Puxa!

Em que época você acha que o Tarancón começou a perder força?

*Miriam Mirah* – A gente começou a se sentir a perda da força política no começo da década de oitenta. A gente tinha que centrar, tirar o foco daí para centrar na música. Isso debilitou isso todos nós. Porque essa procura, por exemplo, eu não queria mais fazer dentro do grupo, queria fazer fora.

E fazer a música andina no Brasil não faz sentido, porque depois de tantos anos, o que faz sentido? Como todos os outros ritmos que apontaram por aqui como o reggae, o rock pop. Entendeu? Vira uma coisa brasileira.

Teria que ter sido a missão do grupo. Ele fez alguma coisa, colocou música brasileira no repertório do grupo, mas apesar de ser uma linguagem forte, não ficou. Por exemplo, como essas outras por aí. Tem reggae brasileiro, você sabe disso.

Mas também se solidificou porque teve a gravadora grande. Como o Tarancón nunca ficou em uma gravadora grande, então fica uma incógnita se isso também não foi

uma coisa que não nos ajudou a estruturar e solidificar um inconsciente coletivo a esse tipo de som na cabeça das pessoas.

Nós viramos *cult*, virou, enfim, alternativo. Então eu não consigo avaliar muito bem se foi a perda da força porque você não estava na mídia grande e enfraqueceu ou se realmente as pessoas não queriam, a gente não queria mais e queria fazer outra coisa diferente.

O objetivo em comum de perdeu e ficou só com o Emílio, que está com o grupo até hoje.

*Entrevistadora* – Entendi.

*Miriam Mirah* – Eu acho que, como te falei, teve um momento econômico que foi a inflação. Então, todo o som que era tido como independente, a maioria migrou para gravadora. Aí depois da gravadora, hoje em dia, o que aconteceu, tem a internet.

A gente tá tendo outra possibilidade. Por enquanto a internet é democrática, tem de tudo.

*Entrevistadora* – É.

*Miriam Mirah* – Mas tem de tudo.

*Entrevistadora* – Tem.

*Miriam Mirah* – Tem tudo quanto é assunto. As gravadoras estão começando aí, pesados. Não se sabe até quando vamos ter essa possibilidade. Hoje nem é gravadora, não faz mais sentido.

Eu comecei a fazer as coisas na internet e comecei a trabalhar melhor de novo. Houve uma época que foi brava. O dinheiro não entra. Hoje em dia está voltando a ter crise e está começando a ficar bravo de novo.

São fatores externos que você não tem controle.

*Entrevistadora* – Sim. Afeta né? É inevitável.

*Miriam Mirah* – Eu não sei, não sei mesmo dizer isso. Não sei como perdeu a força, se perdeu a força. Se perdeu o objetivo comum, ou se por conta da crise econômica que começou a se instalar na década de 80, a gente não migrou para a grande mídia e perdeu a força porque não dava mais certo ser independente. Não tinha como se sustentar como era. Inflação.

*Entrevistadora* – Entendi. Está bem.

As minhas perguntas acabaram. Eu enfiei várias no meio do caminho, na verdade. Você foi falando e eu fui pegando os ganchos.

Se você quiser falar mais alguma coisa que você acha interessante e não falou.

*Miriam Mirah* – Acho que não. Se você tiver mais alguma coisa, eu te mando por mensagem. Se eu achar que tem alguma coisa, também te mando. Eu queria ver o que você gostaria para te dar link. Para dar coisas digitalizadas se você quiser.

X.X.X