

SOY LOCO POR TI, AMÉRICA: A RETOMADA DA TRADIÇÃO MUSICAL LATINA NO BRASIL PELA TROPICÁLIA

Victor Creti Bruzadelli¹

victor_creti@hotmail.com

RESUMO: As informações musicais brasileiras e aquelas oriundas de outros países da América Latina sempre estiveram em contato e ajudaram a se constituir mutuamente enquanto gênero musical. Isso se torna mais evidente quando analisamos a música produzida nas áreas de fronteira entre o Brasil e estes países, já que estas canções incorporavam ritmos, instrumentos, palavras e jeitos de cantar, entre outros, de nossos vizinhos. Com o estabelecimento da indústria musical brasileira no início do século XX, tal configuração permaneceu bastante evidente, ainda que se tentasse constituir, sobretudo no governo varguista a partir de 1930, a tradição musical brasileira. Entretanto, no fim da década de 1950, com o surgimento e a imposição da Bossa Nova sobre os principais meios de comunicação de massa, os ritmos latinos vão cedendo o *status* de principal fonte de diálogo musical para o *jazz* importado dos Estados Unidos, sendo muito pouco evidente perceber este diálogo nas *mass media* do período. Todavia, em 1967, com as propostas antropofágicas da Tropicália, este diálogo com a cultura latina é retomado e passa a influenciar de maneira decisiva este movimento estético. Este trabalho busca analisar a retomada deste contato estabelecido entre a música popular brasileira e as oriundas de os outros países latinos, evidenciando a importância deste dado cultural para a estética tropicalista.

PALAVRAS-CHAVE: Tropicália, Tradição, Música latino-americana.

ABSTRACT: The informations of brazilian music's and these who came from another's country's in Latin America always maintained contact and helped each other to constitute mutually a music type. This became more evident when we analyses the song made in area of border between Brazil and these other country's yet that songs were incorporating the rhythms, instruments, words and technical's of singing, and other things from ours neighbors. With the establishment of the brazilian musical industrial in the early of the XX century, this

¹ Graduado em história pela Universidade Federal de Goiás, integrante da Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais – FAPEG. Tutor à distância na UnUEAD e professor da rede particular de ensino de Goiânia.

configuration has remained quite evident, even if tried to be, especially in the Vargas government in the 30's, with traditional brazilian music. However, in the end of the 50's, with the rising and imposition by Bossa Nova under the principal ways of communication of masses, the Latin's America rhythms starts to lose their stats of main source of musical dialogue to the jazz, imported from the United States, with very few evidences to perceive this dialogue inside the mass media of that period. Yet, in 1967, with the anthropophagic proposal of Tropicália, this dialogue with the Latin culture is renewed and starts the influence in a decisive way this esthetical movement. This article seeks to analyze the renovation of this contact established between the popular brasilian music and those who came from another's Latin's countries, showing the importance of this cultural datum for the tropicalist esthetic.

KEYWORDS: Tropicália, Tradition, latin music.

Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.

(Caetano Veloso)

Ao analisar a “tradição” da música popular brasileira, o historiador Marcos Napolitano, compreende que ela está sedimentada sobre um eixo que se inicia com o samba, perpassa a bossa nova e finda com a MPB (NAPOLITANO, 2007, p. 6), três gêneros considerados “autenticamente nacionais”. É claro que este constructo intelectual exclui uma infinidade de outros gêneros e estilos que podem fazer parte da tradição musical brasileira, como a moda de viola, o xote, o lundu, entre outros. Desta forma, compreendemos que, para que algum projeto estético alcançasse o *status* de tradição musical, outros tiveram que ser colocados em lugar de menor importância, evidenciando que “a história da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito ideológico” (NAPOLITANO, 2005, p. 18). Desta forma, compreendemos “a categoria da autenticidade, não como um traço inerente ao objeto ou ao evento ‘original’, mas uma reconstituição social, uma convenção que deforma parcialmente o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 168).

Entretanto, é necessário ressaltar que esta tradição é produto de um processo de invenção, ou seja, se ela conquistou tal centralidade foi devido à execução de um projeto que objetivava fazê-lo.

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWN, 2002, p. 9).

A tradição, quando inventada, necessita de algo que a dote de veracidade e que a justifique enquanto realidade acontecida, para que seja reconhecida enquanto tal (PESAVENTO, 2003, p. 95), daí a necessidade da história e/ou do Estado corroborarem tais modelos. Ou seja, para que o samba, a Bossa Nova e a MPB alcançassem a condição de receptáculos da tradição musical brasileira, tornando-se referenciais simbólicos do Brasil e do próprio brasileiro, foi necessário um processo lento de afirmação e constante reafirmação destes gêneros² como “coisas nossas”, como diria Noel Rosa. Entretanto, é necessário reafirmar que no processo de construção desta “tradição” muitos projetos foram excluídos ou, ao menos, suprimidos, para que estes pudessem se sobressair. Para Peter Burke, este é, inclusive, um dos mais fundamentais problemas com que nos deparamos ao problematizar as tradições: pensar “o que” e “como” foi escolhido para fazer parte da tradição e “o que” e “como” outras informações foram excluídas (BURKE, 2005). Neste sentido, é necessário que se perceba que o

processo de invenção e consagração dessa tradição [musical brasileira] não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e modernidade (NAPOLITANO, 2007, p. 6).

A idéia de tradição, segundo Burke (2005) está diretamente relacionada à idéia de cultura, já que pressupõe um conjunto de práticas e idéias passadas de uma geração à outra. Ou seja, quando pensamos as tradições de determinado povo, temos que problematizar a própria cultura em que este está inserido e (re)produz. Entretanto, este mesmo historiador afirma que a transmissão de uma tradição de uma geração à outra significa, necessariamente, uma “criação contínua” (BURKE, 2005, p. 130) ou uma recriação desta. “Neste sentido, a

² As discussões a respeito da categoria “gêneros musicais” são muito complexas e estão distantes da alçada do historiador, sendo mais próxima das discussões dos musicólogos. Entretanto, entendemos que tanto o samba (e suas várias vertentes) quanto a bossa nova estão mais próximos de tal classificação do que a chamada MPB. Amparamo-nos na conceituação de Napolitano, segundo o qual: “A MPB passou a ser vista [a partir da década de 1970] cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um *complexo cultural plural*, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro e organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil” (NAPOLITANO, 2005, p. 72, *grifos nossos*).

tradição é compreendida como atividade de seleção, valoração, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado” (COUTINHO, s/d, p. 2).

Desta forma, acreditamos que toda a constituição de uma tradição é um projeto que se vincula muito mais ao futuro que ao passado, já que ela definirá, num momento posterior, todo um conjunto de referências a serem seguidas, discutidas e reverenciadas. Neste sentido, a idéia de tradição coloca em contato as três distintas noções de tempo: passado, presente e futuro. O passado seria o produtor daquela tradição, ainda que visto de maneira mistificada e idealizada – por isso mais distante, do ponto de vista do uso pragmático, que o presente e futuro, onde a tradição seria instrumentalizada. O presente seria o momento em que se elevaria aquele conjunto de referências passadas (ou inventadas) aos *status* de tradição e se reproduziria este constructo; todavia, essa tradição constituída visaria um futuro produzido a partir dela e problematizado por elementos vindos daquela matriz. Ou seja, a tradição, enquanto projeto, inventa um passado, um presente e um futuro, mas sempre tendendo a criar de forma mais definitiva esta última temporalidade.

Neste sentido, buscamos refutar a postura apresentada por Eduardo Granja Coutinho, segundo o qual,

a particularidade do termo "tradição" é precisamente o fato dele designar, ao mesmo tempo, um legado cultural ou, se preferirmos, um objeto, o produto da atividade humana, e a sua reprodução ou transmissão no tempo: o processo subjetivo através do qual esse produto é socialmente elaborado. As concepções metafísicas da cultura, sejam elas objetivistas ou subjetivistas, enfatizam, cada qual, uma dessas dimensões da tradição, tendo em comum o fato de desconsiderarem a articulação entre elas, isto é, o processo pelo qual o homem através de sua práxis criadora transforma ativamente a realidade sócio-cultural (s/d, p. 1).

Para ele, as pesquisas em ciências humanas que buscam compreender o uso do passado no presente, excluem de suas compreensões o caráter ativo do indivíduo que problematiza essa tradição. Entretanto, muitos são os trabalhos que apresentam a tradição como algo vivo, dinâmico e não “fossilizado”³. No entanto, como o próprio autor demonstra, a melhor forma de compreender a idéia de tradição e de seu uso é a partir da relação estabelecida entre as concepções objetivistas – a tradição vista como algo inerte e “intacta” no tempo – e as subjetivistas – vista somente como constructo social elaborado no presente com fins hegemônicos e nunca contra-hegemônicos.

³ A título de exemplo podemos citar Napolitano (2007), Paranhos (2003), Vianna (2007), Napolitano; Wasserman (2000), Sousa (2008), entre diversos outros trabalhos que apresentam esta perspectiva de uso do passado.

Em geral, a nosso ver, as obras de arte nascem da tensão entre inovação e tradição. É da fricção destes dois termos que surgirá um objeto artístico novo. A inovação é a parte em que o artista põe em funcionamento seu “gênio criador” – sua inspiração e seu projeto artístico –, entretanto, a inovação é perpassada por aspectos da tradição, como os processos de formação do artista (por exemplo, se frequentou ou não cursos regulares de música, no caso da canção), os meios de difusão de sua arte (se a música é ou não gravada; se sim, em qual tipo de mídia), o conjunto de técnicas e objetos que ele utilizará para produzi-la (procedimentos de gravação, instrumentação, gênero em que irá compor), entre outros. Neste sentido, afirma Greenblatt que “a obra é o produto de uma negociação entre um criador ou uma classe de criadores e as instituições e práticas da sociedade” (GREENBLATT *apud* FALCON, 2002, p. 88). Desta forma, quaisquer canções que façam parte de uma determinada tradição podem ser ressignificadas e recriadas ao dialogarem com artistas de outros tempos. Neste mesmo sentido, Paranhos nos alerta que

canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando ampliamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se verificar que, dialeticamente, tudo está em interconexão universal, como que dialogando entre si. No caso específico de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções, com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente (PARANHOS, 2007, p. 1-2).

No caso das músicas da tropicália, estes fatores se tornam mais evidentes, já que os artistas procuravam evidenciar as “reliquias do Brasil”, expondo-as ao global de maneira antropofágica. Os tropicalistas, em seu processo de produção musical, optaram, muitas das vezes, por construir canções utilizando-se da paródia e da justaposição de elementos díspares. Estes dois processos (que podem ser vistos como complementares) se coadunaram e possibilitaram a criação de um movimento estético-musical único e, no limite, revolucionário no final da década de 1960. Este procedimento de criação tropicalista se baseou na releitura e atualização de elementos arcaicos mais diversos colocando-os lado a lado com o que havia de mais atual e mais moderno naquele período. Assim, buscavam evidenciar a convivência desses dois aspectos na vida cultural brasileira devido ao desenvolvimento desigual do capitalismo periférico. Neste sentido, eles abriram também as portas da música brasileira a elementos estrangeiros que eram quase sempre execrados pelos cantores de protesto, vinculados aos ideais nacionalistas.

Neste processo de reutilização do arcaico entraram em contato com as várias tradições musicais brasileiras e estrangeiras e puderam fragmentá-las, numa perspectiva cubista e dadaísta, para utilizá-las posteriormente. Numa interpretação clássica da tropicália, Vasconcellos afirma ser a intertextualidade um procedimento básico destes músicos (VASCONCELLOS, 1977, p. 93). Ao citar elementos musicais de outros gêneros e outros universos musicais, acabam parodiando e ressignificando vários objetos musicais⁴. Radicalizando o panorama apontado anteriormente por Paranhos, os tropicalistas se apropriaram de maneira consciente deste caráter dialógico dos objetos artísticos, possibilitando criações em contato com as mais diversas tradições musicais brasileiras e estrangeiras. Este tema, inclusive, será retratado em algumas canções tropicalistas que buscarão referências em outras “tradições” no interior da história da música brasileira e estrangeira e as vinculará a outras muito diversas.

Dentre as tradições musicais estrangeiras utilizadas como substrato de criação tropicalista destacamos, neste trabalho, os chamados ritmos caribenhos – como a rumba, a conga, o mambo, entre outros – e os demais ritmos latino-americanos – tais qual o bolero e o tango. Esta relação musical entre os países latino-americanos, sobretudo no Cone Sul, pode ser percebida desde tempos coloniais, período no qual as fronteiras ainda não eram bem definidas. Para nós, mais do que mostrar como essas relações se estabeleceram em seu início, interessa o fato de que elas são constitutivas dos ritmos brasileiros, por que geralmente a música popular se constitui em relação com outras músicas estrangeiras, folclóricas, eruditas e outros cancioneros populares.

No século XX, com o advento da indústria fonográfica – no caso brasileiro, ainda na primeira década do “Século do Progresso”, Frederico Figner abriria sua *Casa Edison*, na rua do Ouvidor, 105 – essas relações se intensificariam e sairiam da região propriamente fronteiriça, espalhando-se por outros centros urbanos, sobretudo no Rio de Janeiro. Tal fator se torna extremamente relevante ao notarmos que é neste momento que está sendo elaborada a primeira das bases da tradição musical supracitada: o samba.

Para a criação deste gênero muitos elementos oriundos de outras tradições serão misturados, ressignificados e transformados dando origem a um produto musical que poderá ser gravado a partir de 1916 e se estabelecerá como principal símbolo do nacionalismo

⁴ A intertextualidade e a paródia musical não são dados trazidos para o ambiente da canção pelos tropicalistas, já que, por exemplo, a primeira parte da música *Com que roupa?*, de Noel Rosa, cita e parodia o Hino Nacional Brasileiro. Noel, inclusive, pode ser considerado um mestre em fazer paródias, como fica expresso na canção *Faz três semanas* em que parodia a música *Sussuarana*, de Hekel Tavares e Luiz Peixoto. Todavia os tropicalistas radicalizam este procedimento utilizando-o como um dos elementos principais de suas criações.

musical na primeira metade do século passado. A presença de ritmos estrangeiros será constante no cenário musical carioca, onde se gestava os símbolos da brasilidade. Segundo José Ramos Tinhorão, pode-se encontrar ritmos latinos na capital durante os dois Impérios brasileiros, constituindo-se em moda em diversos momentos da história da música popular brasileira – tais modas não cessarão com o advento da república (TINHORÃO, 1998).

Com o samba estabelecido como ritmo nacional e afastando-se do maxixe, sobretudo a partir de 1937 sob a égide do Estado Novo, já havia espaço para relações com ritmos como o bolero, sem contar o grande sucesso que faziam os tangos e os foxtrotes, encontrados no nascente – rádio seu principal meio de difusão –, como aponta Napolitano (2007). Esta relação irá se manter nas décadas subseqüentes e, a partir da mescla de elementos do samba e do bolero, teremos o surgimento de um novo gênero de samba “de meio de ano”: o sambacação. Este gênero terá um grande surto a partir de 1940 e se tornará pauta obrigatória na programação das rádios, que baseavam sua programação na da Rádio Nacional.

No pós-46 essa relação se intensifica, pois dois caminhos se apontam para a música brasileira: “a internacionalização (jazz, gêneros caribenhos como o mambo e a conga, e o bolero); a disseminação de gêneros regionais, principalmente o baião, mas também guarânia, coco, xaxado, moda de viola” (NAPOLITANO, 2007, p. 58). Desta forma, a presença de ritmos de origem latino-americana se torna ainda mais evidente e comum na cena musical⁵ brasileira, sendo o rádio dominado pelos boleros na década de 1950 (NAPOLITANO, 2007, p. 64).

Tal cenário se manterá até o estabelecimento da Bossa Nova, em 1959. Segundo Napolitano, “Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastados, mais informados e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música como um campo ‘respeitável’ de criação, expressão e comunicação” (NAPOLITANO, 2007, p. 67). Centrada agora como algo de elite, a canção se transformou em pauta de discussão em diversos universos e os músicos buscaram se afastar cada vez mais dos ritmos latinos, aproximando-se do moderno jazz estadunidense⁶. Desta forma, os ritmos latinos e caribenhos

⁵ Utilizaremos aqui, para se referir ao contexto musical da década de 1960 o conceito de *cena musical*. Segundo Marcos Napolitano, esse conceito foi elaborado em 1990 e pode ser definido como “espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interação umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e influências” (Negus *apud* Napolitano, 2005: 30-31). Esse conceito visa criar uma alternativa para se pensar o consumo a partir da teoria das subculturas, desligando os processos de produção artística do âmbito social do artista e vinculando à construção eclética do próprio produtor de arte.

⁶ Alguns estudiosos afirmam que a Bossa Nova, enquanto gênero musical brasileiro, não se estabeleceu sem o contato com as músicas produzidas no restante da América Latina, sobretudo o bolero mexicano, como é o caso

que sempre estiveram presentes no cotidiano musical brasileiro foram se diluindo no cancionero brasileiro, se tornando gradativamente mais complicado percebê-lo como substrato de criação musical no Brasil. O império da Bossa Nova significou o fim da relação de comensalismo entre as músicas produzidas no Brasil e os ritmos vindos de nossos vizinhos, que foram gradativamente sendo considerados cafonas.

A Jovem Guarda e chamada Música de Protesto, que se transformariam em principais produtos musicais do início dos anos 1960, também não se utilizariam dos ritmos latinos de forma explícita. A Jovem Guarda via-se como a herdeira *tupiniquim* do rock inglês e estadunidense enquanto a Música de Protesto buscava uma autenticidade nacionalista em elementos vindos do folclore e de outros ritmos urbanos nacionais, como samba. Apesar da Música de Protesto ter similares em quase todos os países da América Latina, suas relações com estes outros universos eram ainda muito reduzidas nos primeiros anos da década de 60.

É claro que este cenário não é constante e nem tão simples de ser problematizado num país de proporções continentais como o Brasil; estas características são bastante claras nos principais domínios da Indústria Fonográfica brasileira, sobretudo o eixo Rio-São Paulo. Em regiões fronteiriças, como o Mato Grosso e o Rio Grande do Sul, as relações musicais com os países vizinhos mantinham a mesma tônica, entretanto não havia grande espaço para eles na indústria do disco. Assim como também é claro, que alguns artistas brasileiros, ligados ao *mainstream* (sobretudo os herdeiros do samba canção, como Dolores Duran, e alguns ligados à Música de Protesto, como Elis Regina) gravarão canções de origem latina, mas não farão disso um projeto artístico.

Como se percebe, a comum presença de gêneros latino-americanos no cotidiano musical brasileiro vai perdendo espaço no período pós-Bossa Nova, tornando-se mais um elemento estranho no passado musical brasileiro, até que ele será reincorporado ao cancionero brasileiro com os tropicalistas⁷.

A tropicália é um movimento musical que irá despontar no fim do ano de 1967 e, apesar de seu curto período de vida – terá seu fim em dezembro de 1968, com a extradição de seus dois maiores expoentes: Caetano Veloso e Gilberto Gil –, será revolucionária e decisiva para a constituição da MPB, último grande modelo musical brasileiro. Se utilizando de diversas referências artísticas, como o Cubismo, o Dadaísmo, o Concretismo, o Cinema Novo, entre

do historiador Marcos Napolitano (2007). Entretanto, o que nos interessa neste artigo é a postura que os músicos e produtores da Bossa Nova terão em relação a estes ritmos, deixando-os, para dizer o mínimo, ocultos em seus artefatos artísticos.

⁷ Para se compreender o processo contrário, onde músicos cubanos se apropriam de ritmos e ideário tropicalista ver Villaça (2001).

outros, a Tropicália buscará revisar criticamente o que fora produzido até então no ramo musical brasileiro.

Mesmo que apresente influências de diversos referenciais artísticos, sua matriz artística pode estar diretamente relacionada ao antropofagismo de Oswald de Andrade. Com isso buscará expor as “reliquias do Brasil” às mais diversas referências, fazendo-as conviver lado a lado com elementos díspares (nacional-estrangeiro, moderno-arcaico, cânone artístico-lixo industrial, entre outros). É por isso que um dos principais elementos caracterizadores da tropicália, segundo Favaretto (2000), é a justaposição de termos opostos, estes, quando coadunados, acabam revelando a desarmoniosa relação que se estabelece entre passado e futuro num ambiente de desenvolvimento desigual do capitalismo periférico, como o Brasil e, no limite, a América Latina. É neste contexto que se dará a retomada das tradições musicais latino-americanas na música produzida no Brasil.

Mais do que uma simples retomada, o uso das tradições musicais da América hispânica significarão uma apropriação. Elas serão utilizadas tais quais ferramentas para a produção de um objeto novo. Para que tais questões possam ficar mais claras escolhemos a canção *Três Caravelas* (*Las Tres Carabelas*) como ponto de partida analítico. Seu caso é emblemático, porém outras mais poderiam ser escolhidas para tal intento, como a óbvia *Soy Loco por ti, América* (Gilberto Gil/Capinam) e as menos óbvias *Lindonéia* (Gilberto Gil/ Caetano Veloso) – “um bolero entrecortado de iê-iê-iê” (VELOSO, 1997, p. 274) –, *Ave Maria* (Caetano Veloso) – um “ritmo baiano-cubano” (CAMPOS, 1968, p. 154) e *Batmacumba* (Gilberto Gil/ Caetano Veloso) – “misto de macumba e ioruba cubano” (FAVARETTO, 2000, p. 112), sem contar as inúmeras outras citações de elementos musicais latinos que encontram mais diluídas no interior do cancionário tropicalista.

Três caravelas (Las tres carabelas)⁸

(A. Algeró Jr., G. Moreu/ Versão de João de Barro)

*Un navegante atrevido
Salió de Palos un día
Iba con tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María*

*Hacia la tierra cubana
Con toda la su valentía
Fue con las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María*

⁸ Fonograma utilizado: Vários artistas. Tropicália ou Panis et Circensis. Philips, Série Deluxe, 1968. Canção: Lado B, Faixa 2, Intérpretes: Caetano Veloso e Gilberto Gil.

*Muita coisa sucedeu
Daquele tempo pra cá
O Brasil aconteceu
É o maior o que que há?!*

*Um navegante atrevido
Saiu de Palos um dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria*

*Em terras americanas
Saltou feliz certo dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria*

*Mira, tú, que cosas pasan
Que algunos años después
En esta tierra cubana
Yo encontré a mí querer*

*Viva el señor don Cristóban
Que viva la patria mía
Vivan las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María*

*Viva Cristóvão Colombo
Que para nossa alegria
Veio com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria*

Esta música se caracteriza como uma versão de um antigo mambo cubano feita pelo grande compositor de marchas e sambas João de Barro, também conhecido como Braguinha. A escolha desta música para ser gravada no disco-manifesto da Tropicália deve estar diretamente relacionada a isto, já que une dois grandes ritmos nacionais num mesmo objeto artístico: o mambo representado pelos compositores e o samba de Braguinha, quem fez a versão. Essa perspectiva de justapor dois universos distintos se intensifica quando percebemos que a canção é bilíngüe, assim como seu título, caracterizando-se por alguns de seus versos serem cantados em castelhano e outros em português.

Outro motivo que deve ser encarado como motivador desta canção para a composição deste disco é o caráter “cafona” que as canções de origem caribenha vinham alcançando no pós-Bossa Nova. Segundo Favaretto, o

procedimento cafona, resultante da conjugação de estágios diferenciados de um mesmo fenômeno cultural, equivale a uma operação descentradora. Já se viu no

cafonismo uma adaptação estilística, efetuada pela pressão da modernização, assimilando-o a uma reação localista, provinciana, contra a penetração da moda internacional (FAVARETTO, 2000, p. 122).

Ou seja, estes ritmos apresentavam-se como contrários a modernidade proposta pela Bossa Nova, por isso eram considerados cafonas. Para os tropicalistas, o elemento cafonista era fundamental para compreender o ambiente cultural brasileiro, já que este se desenvolvia através de temporalidades diferenciadas num mesmo local, coadunando presente, passado e futuro representados pelas categorias arcaico e moderno. Falar de arte no Brasil, segundo eles, exigia uma vista voltada para estes elementos que periodicamente eram excluídos.

O ritmo, num dos poucos casos tropicalistas, se mantém o mesmo durante todo o percurso da canção, sendo caracterizado pelos fortes timbres de metais característicos deste ritmo afro-cubano. Desta forma, a perspectiva de colocar justapor elementos díspares se dará somente na parte da língua, sendo que Caetano Veloso cantará os versos em castelhano enquanto Gilberto Gil entoará aqueles escritos em nossa língua pátria.

A canção se inicia com a voz de Caetano cantando a história do descobrimento da América, desde a saída de Cristóvão Colombo da cidade de Palos de La Frontera, com suas embarcações até a chegada a América Central, mais precisamente Cuba. Apesar da historiografia apontar que a primeira terra que aportou Colombo foi San Salvador, a canção refere-se apenas à chegada da nau Santa Maria e das caravelas Pinta e Nina à ilha cubana. Neste momento, a canção se aproxima do maior símbolo latino-americano da luta socialista; a ilha era saudada em diversos universos de resistência ao regime militar (UNE, alguns artistas de protestos, Teatro Opinião, CPC e etc.) como modelo que deveria ser seguido pelos militantes de esquerda. Ainda que se pretendessem despolitizados, os tropicalistas deixaram-se envolver pelo que o sociólogo Marcelo Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”, demonstrando que o tropicalismo não se caracterizou como “uma ruptura total com a cultura política da década de 60, mas apenas um de seus frutos diferenciados” (NAUM, 2002, p. 135).

O conteúdo político desta canção é evidente, mas mais importante ainda é a idéia de construção de um passado grandioso tanto para a ilha quanto Brasil. Para os tropicalistas, ao aproximar-se o passado colonial dos dois Estados, construídos como algo grandioso pelos dois governos de exceção – o castrismo em Cuba e a ditadura militar no Brasil – como elemento de louvor de um nacionalismo ufanista, rompia-se com a clara distinção entre esquerda e direita, entre socialistas e liberais. Ambos os países, coordenados por modelos econômicos distintos se ligavam às mesmas pautas de discussão: a superação de um passado

“vergonhoso” pela construção de um passado heróico a partir do presente, dotando a ciência história de um caráter altamente pragmático e político.

Isso se intensifica com as estrofes posteriores, introduzidas em português pelo cantor Gilberto Gil, como fica claro nos versos “*O Brasil aconteceu/ É o maior o que há?!*”. A partir da idéia de que o passado era “decadente”, construiu-se e difundiu-se a idéia de que o Brasil era o “País do Futuro”, já que no presente não se conseguia justificar uma ditadura. Este modelo político viria para garantir duas coisas para o devir do Estado: o não alinhamento do Brasil à parcela comunista do mundo, assim como o desenvolvimento constante do país. Aquele passado, apresentado no início da canção, portanto, já estava esquecido, afinal o Brasil desenvolveu-se tal qual propagandeavam os militares, crescimento este sintetizado no slogan oficial “*Ninguém mais segura esse país*” e no modelo econômico conhecido como Milagre Econômico. O jogo entre passado e presente (e às vezes futuro) pode ser encarado também pelo viés apontado por Celso Favaretto, quando afirma que a “alusão a Colombo inscreve-se no projeto antropofágico-tropicalista de parodiar os primeiros cronistas do Brasil” (FAVARETTO, 2000, p. 93).

Além disso, ao ser cantada em português e castelhano, buscando coadunar a história e o presente de Brasil e Cuba, a canção vinha demonstrar a proposta continental da Tropicália. As fronteiras de língua, região, continente deveriam ser abandonadas e em seu lugar um universalismo, muito próximo a *pop’art*, deveria reger a produção cultural no mundo. Quando cantam em duas línguas, rompem com a divisão existente no presente entre o Brasil e os demais latinos, barreira imposta, entre outros motivos pela fala. Quando atribuem o descobrimento do Brasil a Colombo e não a Cabral, o passado também é remexido e a irmandade latino-americana se dá não somente por proximidade, mas por nascimento propriamente dito. É interessante perceber que tal unidade fica ainda mais expresso no último dos versos que é cantado pelos dois cantores, cada um com a linguagem que expressou durante todo o trajeto da canção. O uníssono do canto deveria transformar-se em unidade de povos tão semelhantes quanto esses dois.

Como se pode perceber, localismo e universalismo, passado e futuro, arcaico e moderno, entre outros elementos, são despejados neste imenso *melting pot* que é a produção artística tropicalista. Se a tradição musical latino americana era presente no ideário tropicalista, isso se deve ao fato de acreditarem que nenhuma informação deveria ser excluída de maneira inconsciente do processo de produção musical. Os elementos constitutivos de uma canção deveriam ser pensados de modo a tornarem-na universal nem que para isso ela tivesse que soar como música estrangeira, cafona ou algo do gênero.

BIBLIOGRAFIA

BRUZADELLI, Victor Creti. *As apropriações estéticas da Cena Tropicalista*. Jataí: Anais do I Congresso do Curso de História da UFG - Jataí, 2007.

_____. *As representações do sagrado na música regionalista goiana*. Goiânia: Anais do V CONPEEX, 2008.

_____. *Tá na Terra: A sacralização da natureza na obra do músico regionalista goiano*. João Caetano, 2009. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=253>. Acesso em: 25/02/2010.

_____. *Tropicália: Imagem e Som*. Goiânia: Anais do III Simpósio Internacional de História – Cultura e Identidade, 2007.

BRUZADELLI, Victor Creti; RIOS, Sebastião. Na frente do espelho: a construção de imagens na tropicália. *Cadernos de Pesquisas do CDHIS*. Uberlândia, v. 1, n. 38, EdUFU, 2008.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Fragmento de Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*, 2002. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/ecoutinho01.pdf>. Acesso em: 05/06/2010.

_____. Os sentidos da tradição. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. Velhas Histórias, Memórias Futuras, s/d. Disponível em <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/semiosfera01/organizacao/txtsoc1.htm>. Acesso em: 05/06/2010.

FALCON, Francisco. *História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

- GARCIA, Tânia da Costa. *Tradição e Modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960*. História Revista, v. 13, n. 2, jul/dez, 2008.
- HOBBSAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, 2000. In: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>> Acesso em: 05/03/2010.
- PARANHOS, Adalberto. *A Invenção do Brasil como terra do samba*, 2003. In: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>> Acesso em 05/03/2010.
- _____. *Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentido*. Goiânia: Anais do III Simpósio Internacional de História – Cultura e Identidade, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.
- SOUSA, Naum P. de. *Tropicália: Imagens, alegorias e fragmentos da modernidade brasileira*. Goiânia: Tese de mestrado em Sociologia no departamento de Ciências Sociais da UFG, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora da UFRJ, 2007.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Música cubana com sotaque Brasileiro: entrecruzamentos Culturais nos anos sessenta*. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 35, p. 249-274, 2001.