

Soy loco por ti, América: a mesma canção e duas interpretações para o diálogo entre o Brasil e a América Latina¹

**Marcia Paraquett
Universidade Federal da Bahia (UFBA)**

I – Introdução

Pensando nos motivos que explicam a presença de E/LE no Brasil, verificamos que ora nossa opção esteve voltada para interesses pela Europa, ora pela América Latina. Ou seja, já justificamos a presença dessa língua na educação brasileira porque entendíamos que era necessário ter-se acesso à cultura (sobretudo a literária) que se produzia na Europa; mas também já entendemos que essa língua estrangeira poderia ser um elo necessário às nossas relações com os latino-americanos. Daí o currículo brasileiro, num determinado momento, ter priorizado a formação em Letras Neolatinas (1939-1962), quando se formavam profissionais que poderiam atuar, indiferentemente, como professores de francês, italiano e espanhol, essas línguas estrangeiras que nos colocariam a par da cultura européia. Portanto, nada mais natural que a variante ibérica, naquele momento, fosse prestigiada no ensino da língua espanhola. Hoje, no entanto, a tendência de nossos currículos é formar professores com dupla licenciatura (Português/Espanhol), e já começamos a pensar em licenciatura específica (Espanhol). Portanto, o antigo modelo das Letras Neolatinas desaparece a partir 1962², quando nossos olhos se voltavam para a América Latina. Lembremo-nos que João Goulart era o presidente da República (1961-1964) e que seu projeto político estava em consonância com os ideais revolucionários cubanos.

E para explicar o que estou afirmando, tomo como referência três momentos relativos ao ensino do espanhol no Brasil: a geração que se formou antes de mim (1950);

¹ Referência de publicação: PARAQUETT, Marcia. *Soy loco por ti, América: a mesma canção e duas interpretações para o diálogo entre o Brasil e a América Latina*. Anais do JALLA Brasil 2010. América Latina: Integração e Interlocução, Tomo II, Niterói: UFF, p.285-289.

http://www.proppi.uff.br/jalla/sites/default/files/Anais_JALLAII_tomoII.pdf

² Oficializa-se com a LDB nº 5540/68, mas em 1962, com base no parecer 283/62, do Conselheiro Valnir Chagas, do CFE, aprovado em 19 de outubro de 1962, os cursos são reorganizados no país.

a minha geração (1970); e a que veio depois de mim (1990). Verifico que há uma mudança bastante significativa de uma geração para outra, pois, primeiramente, se privilegiou a variante européia; depois passaram a ser privilegiadas as variantes hispano-americanas; e a geração de 90 teve uma formação mais relacionada à variante espanhola. E, no meu ponto de vista, essas oscilações são conseqüências naturais das mudanças políticas que vivemos no nosso país e no mundo, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Portanto, pensar no ensino-aprendizagem de E/LE no Brasil, quando se pretende vê-lo na sua vertente histórica e política, é verificar que há um movimento que mostra que fizemos diferentes opções nos diferentes momentos de nossa recente história. E essas opções não estão desvinculadas de momentos políticos que nos levaram a olhar para a Europa, para a América Latina e de novo para a Europa. Isso, sem falar da América do Norte que desviou nosso olhar, embora por outras razões. E esse texto que lhes trago é um exemplo que confirma esse movimento, conforme tentarei explicar.

II – Soy loco por ti, América

Este poema-canção, de autoria de José Carlos Capinam e Gilberto Gil, foi criado em 1967 e gravado no ano seguinte, na sua primeira versão, por Caetano Veloso. Estávamos, então, em 1968, e é sabido que este ano é uma espécie de marca mítica do século XX, porque foi o ponto de partida para uma série de transformações políticas, éticas, sexuais e comportamentais, que afetaram as sociedades da época de uma maneira irreversível. Seria o marco para os movimentos ecologista, feminista, das organizações não-governamentais e dos defensores das minorias e dos direitos humanos. Mas também foi um momento de frustração para alguns, levando parte da juventude militante a se refugiar no consumo das drogas ou na escolha pela violência, pela guerrilha ou pelo terrorismo urbano³.

No Brasil, vivíamos o momento mais duro da ditadura militar, quando subia ao poder, o general Emílio Garrastazu Médici, e o período de seu governo (1968-1972) ficou conhecido como ‘os anos negros da ditadura’. O movimento estudantil e sindicalista ficou silenciado e foi quando mais houve tortura e morte aos perseguidos políticos.

³ Retirado e adaptado de <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968.htm>

Paralela e paradoxalmente, vivia-se ‘o milagre econômico’, que correspondia ao crescimento de cerca de 10% do PIB ao ano, mascarando a brutalidade do sistema e fazendo aparecer uma classe média com poder aquisitivo e concentração de renda, além de uma dívida externa que cresceu de forma assustadora (1964=1,5 bi; 1970=14 bi; 1985=90 bi).⁴

Nesse contexto histórico, local e global, nasce o *Tropicalismo*, movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968, e cujos participantes formaram um grande coletivo, com destaque para Gilberto Gil e Caetano Veloso. Este afirmou que o Tropicalismo era um movimento avesso à Bossa Nova, mas nem por isso contrário a ela: “Diferentemente da Bossa Nova, que introduziu uma forma original de compor e interpretar, a *Tropicália* não pretendia sintetizar um estilo musical, mas sim instaurar uma nova atitude: sua intervenção na cena cultural do país foi, antes de tudo, crítica”⁵.

Mas não foi um movimento aceito por todos, provocando muitas vaias no meio de alguns aplausos. De um modo geral, eram universitários os que não aceitavam o movimento, pois viam a guitarra elétrica e o *rock* tocados pelos artistas, como símbolos do imperialismo norte-americano. Por isso deveriam ser eliminados do universo da música popular brasileira que, naquele momento, ganhava credibilidade em território nacional e internacional. Eram os tempos dos famosos Festivais da Canção Brasileira da extinta TV Record.

Percebe-se, portanto, que havia um choque de ideologia entre os adeptos desse movimento, liderado por jovens artistas (Gilberto Gil, Caetano Veloso, José Carlos Capinam, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, os Mutantes) e outro grupo ligado à esquerda, com fortes tendências ao nacionalismo. Mas é consenso que o *Tropicalismo* significou um passo à frente no meio musical brasileiro, incorporando elementos da cultura jovem mundial, e transformando gostos vigentes no modo de vestir-se e de

⁴ PARAQUETT, M. Dom Quixote e a paródia intertextual. In: TROUCHE e REIS (Orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EDUFF, 2005, p.201.

⁵ CALADO, Carlos. In: http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=28

pentear-se. Foi um movimento libertário que durou pouco mais de um ano, reprimido pelo governo militar, mas forte o suficiente para deixar marcas que até hoje não se apagaram.

É interessante observar que, embora o *Tropicalismo*, em palavras de Caetano, não tenha sido um movimento contrário à Bossa-Nova, se contrapõe a ela em alguns aspectos. Seus maiores representantes (João Gilberto, Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal) mais do que inventar um jeito novo de tocar samba, criaram o movimento musical brasileiro mais conhecido internacionalmente. A Bossa-Nova foi um movimento artístico urbano, que ficou associado ao crescimento brasileiro, impulsionado pela fase desenvolvimentista da presidência de Juscelino Kubitschek (1955-1960), e que se inspirou no jazz norte-americano. Portanto, tanto a Bossa-Nova quanto o *Tropicalismo* não estavam aliados aos movimentos nacionalistas mais radicais, fortemente definidos depois de 1964, como consequência dos movimentos de resistência à ditadura militar.

Além dessas características, as letras das canções da Bossa-Nova abordavam temáticas leves e não tinham compromisso político explícito, além de apresentar uma forma de cantar bastante diferente da que predominava na época, abandonando-se as grandes vozes. Perdiam prestígio cantores como Caubi Peixoto e Angela Maria, para dar lugar a João Gilberto, Elizeth Cardoso ou Nara Leão. O próprio Vinicius, conhecido como poeta, passou a interpretar suas canções, tornando-se uma voz frequente da Bossa-Nova.

Em meados da década de 1960, o movimento ganha uma espécie de cisão ideológica, já que cantores mais jovens (Marcos Valle, Dori Caymmi, Edu Lobo, Francis Hime), estimulados pelo *Centro Popular de Cultura* (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), trazem ao movimento uma visão popular e nacionalista, fazendo críticas às influências do jazz norte-americano e propondo releituras de compositores ‘de morro’ (Zé Ketti, Cartola e Nelson Cavaquinho) ou de ritmos e artistas nordestinos (xote e baião). Essa proposta foi aderida fortemente por dois pilares da Bossa Nova: Carlos

Lyra e Nara Leão. Estava feita a ruptura do movimento, enfraquecendo-o, ao mesmo tempo em que nascia um novo movimento musical, conhecido como MPB (Música Popular Brasileira), gênero difuso que abarcaria diversas tendências da música brasileira e que se manteve forte até o início da década de 1980, quando se renova o *pop rock* nacional.

O ano de 1966 pode ser considerado de ruptura e de mutação da Bossa-Nova em MPB. É quando Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda saem vencedores do *II Festival de Música Popular Brasileira*, realizado em São Paulo, respectivamente, com *Disparada* (Vandré) e *A Banda* (Chico). No ano seguinte, 1967, houve um episódio bastante interessante que revela o quanto a situação era tensa para a produção musical brasileira: Sergio Ricardo, autor de *Beto Bom de Bola*, uma canção que fazia uma crítica à empresa futebolística do futebol brasileiro, mas pouco engajada do ponto de vista político, teria tido um ataque de fúria, quebrando o violão diante de uma platéia que o viajava. Naquele ano, a canção vencedora foi *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam), em cuja letra o poeta baiano (Capinam) representava os anseios por dias melhores.

É nesse complexo contexto ideológico que Capinam, agora com Gilberto Gil, compõe *Soy loco por ti, América*, em cuja letra (de Capinam), surgem elementos latino-americanos que comprovam sua afiliação ideológica. Produzir um poema com a mistura do português e do espanhol significou mesclar a nossa língua com a língua da maioria dos países latino-americanos, em especial Cuba, país que naquele momento significava uma luz na escuridão na qual nos encontrávamos. Essa idéia se percebe, por exemplo, nos versos que dizem “antes que a definitiva noite / se espalhe em Latinoamérica”.

Há outras marcas latino-americanas, como o nome do ‘homem morto’ (“el nombre del hombre muerto”), uma referência a Che Guevara, esse herói que significou para a juventude brasileira de 1968, uma esperança de liberdade ideológica e política. Outra marca especificamente cubana está no nome da mulher amada, ‘Marti’ (“que su nombre sea Marti”), o que nos permite estabelecer uma associação com José Martí, o grande pensador cubano e mentor da revolução liderada por Fidel e Che Guevara. Essa

referência, no entanto, será modificada em uma das versões musicadas que o poema ganhou ao longo do tempo.

Refiro-me à interpretação dada por Ivete Sangalo, cantora cuja produção artística está associada ao ‘axé music’, gênero musical surgido na Bahia nos anos 80 e que está relacionado ao carnaval, embora não se limite a essa data. Em 2005, a TV Globo levou ao ar uma telenovela, *América*, de Glória Perez, cuja trama contava a história de uma imigrante brasileira aos Estados Unidos. Portanto, a palavra ‘América’ estava relacionada, naquele contexto, aos Estados Unidos. O curioso, no entanto, é que a produção da telenovela tenha escolhido a canção de Capinam e Gil para ser o tema de sua abertura, criando uma nova leitura e compreensão para o poema escrito em 1967. Não saberia informar o que teria levado à produção a fazer aquela escolha, mas compreendi, perfeitamente, porque seria necessária uma nova interpretação, mais à moda de 2005 e ao tema que se discutiria. Em lugar de Caetano Veloso, que havia feito a primeira gravação em 1968⁶ e a segunda em 1994⁷, a nova interpretação vinha na voz eletrizante dessa cantora, bastante associada ao carnaval baiano.

Mais curioso, no entanto, é perceber que sua interpretação faz uma pequena diferença na letra do poema, pois em lugar de Marti, o nome da mulher amada⁸ passa a ser Marte. Parece-me que o sentido primeiro do poema desapareceu e para a cantora, ou para quem a orientou, não fazia sentido que uma mulher pudesse ser Marti. Marte, mesmo sendo o nome de um planeta, talvez fosse mais apropriado para nomear uma mulher. Mas a maior ressignificação recebida a partir da nova interpretação está no fato da América Latina das versões de 1968 e 1994 passar a ser América do Norte. Ou

⁶ Na sua primeira versão, a canção é um híbrido de rumba, cumbia e mambo, ou seja, ritmos caribenhos. O arranjo que hoje nos parece modesto foi arrojado para a época, onde ressaltam instrumentos de percussão e um teclado metálico. Esse aspecto destaca a voz do cantor e, conseqüentemente, dá realce ao texto verbal.

⁷ Refiro-me ao disco *Fina Estampa*, que tem direção musical do maestro Jacques Morelembaum, o que dá ao disco uma qualidade musical superior a da versão de 1968. No entanto, os ritmos caribenhos perdem vigor na medida em que se opta por uma pulsação mais lenta. Há o predomínio de uma batida de percussão, mas percebe-se um delicado som de piano que beira ao bolero, ritmo também bastante usual naquelas regiões, mas que pretende ter outra expressão musical

⁸ Durante o congresso da UNE em 2004, Capinam confessou ter feito essa canção sob pranto, mas não revelou o nome da mulher por quem nutria uma paixão escondida. Confirmou, no entanto, que o “nome do homem morto” era Che Guevara que, segundo suas palavras foi “o oxigênio da luta e a lenha da juventude” daquela época. (http://www.une.org.br/home/cultura_out_2004/4_bienal_da_une/m_5573.html)

melhor, os Estados Unidos, pois se fosse a América do Norte estariam aí incluídos o México e o Canadá. Mas como confirmou uma pequena pesquisa que fiz entre meus alunos da Universidade Federal Fluminense naquele ano, a América de que tratava a canção eram os Estados Unidos. Foi preciso que eu lhes alertasse para o fato do poema ter sido escrito em português e em espanhol, para que eles começassem a pensar na possibilidade de estarem enganados. Tratava-se de uma nova geração, aquela que se estava formando professor de espanhol na década de 2000.

Foi bastante difícil, para mim, compreender essa viagem no tempo e na ideologia. Mais do que difícil, foi sofrido ver essa passagem de uma América a outra. Mas esse episódio me garantiu a discussão em algumas aulas, quando tive a oportunidade de apresentar a meus alunos o contexto de produção do poema, agora ressignificado na voz de Ivete Sangalo. Pude falar-lhes de uma América Latina onde, majoritariamente, se fala o espanhol (ou castelhano). Pude ajudá-los a compreender que a palavra América fazia parte do imaginário de outra geração, a minha, que a associava exclusivamente à América Latina. E essa associação nos chegava através da voz de Mercedes Sosa, Violeta Parra ou Victor Jara, além de outros cantores e compositores do cancionero hispano-americano dos anos 60 e 70. Pude apresentar-lhes, por exemplo, a *Canción para mi América*, de Daniel Viglietti, quando eles puderam entender que Capinam teria dito outra coisa.

Tivemos, ainda, a oportunidade de conversar sobre a ressignificação de sentidos que ocorreu com o poema de Capinam, quando falamos que não havia nenhuma novidade nisso, porque a produção estética sempre ressignificou obras de artes produzidas em outros tempos. Mas refletimos que, no caso do poema de Capinam, o novo sentido não lhe foi dado de forma intencional. Ou seja, disse-lhes que entendia que a cantora ou sua produção não teriam tido a intenção de ressignificar o poema. Mas, talvez o desconhecimento sobre o contexto de produção do poema, aliado aos novos sentidos culturais que se tem no Brasil quanto ao que significam a América Latina e os Estados Unidos, a América do poeta saiu do sul e foi para o norte. E considerando a proposta original do poema, essa mudança não poderia ter sido mais irônica.

III – Conclusão

Fechando as rápidas reflexões trazidas aqui, quero recuperar o que afirmei ainda no início de minha fala, quanto ao movimento oscilatório das variantes do espanhol que utilizamos, historicamente, no ensino-aprendizagem dessa língua no Brasil. Chamei a atenção para o fato da geração de professores que se formou na década de 50 ter tido uma formação mais ligada à variante ibérica, ocupando-se da língua e da cultura da Espanha. A geração que se formou na década de 70, no entanto, estava mais preocupada com as variantes culturais da América Latina, já que o contexto político, local e global, nos levava a pensar nesse continente, embora (e talvez por isso mesmo) houvesse muito controle de censura. A geração que se formou na década de 90 volta seus olhos, de novo, para a variante européia. E isso se explica pela entrada de projetos de política lingüística vindos da Espanha, mas também pelo longo sono dormido por aquela geração embalada pela ditadura, e que chegava à universidade naquele momento.

Hoje, quando uma nova geração está se formando como professores de espanhol no Brasil, estamos vivendo uma cisão bastante interessante. Percebo que, ao mesmo tempo em que persiste a variante peninsular, fortemente alimentada pelas editoradas, que produzem material didático, e o Ministério de Assuntos Exteriores da Espanha, em especial através do Instituto Cervantes, existe o desejo de se (re)conhecer a América Latina. Quando faço essa afirmação, estou pensando em meus alunos, com suas curiosidades e suas informações sobre a América Latina, muitas vezes deturpadas, outras equivocadas, limitadas e até mesmo preconceituosas. Mas estão curiosos por saber quem são essas pessoas com quem dividimos o título de latino-americanos. Minha longa experiência como formadora de professores de espanhol no Brasil (37 anos) está me mostrando que, felizmente, queremos nos conhecer através de nosso conhecimento sobre a América Latina.

Isso explica, muito bem, a proposta metodológica (e mesmo filosófica) que alimenta minha prática pedagógica. Acredito em um ensino de base intercultural. Ou seja, acredito que ensinar ou aprender uma língua é criar a possibilidade do diálogo entre as

diferentes culturais, e mais especialmente entre a língua-cultura do aprendiz e a língua-cultura estrangeira. No caso do espanhol, no entanto, essa questão é sempre muito complexa, pois essa tal 'língua-cultura estrangeira' é bastante plural; e o que é 'estrangeiro' é também 'nacional', na medida em que somos todos latino-americanos.

Por fim, quero dizer que, não fosse pelo texto poético, e por isso mesmo autêntico, levado à sala de aula; não fosse pelas inserções interdisciplinares que orientam as discussões; não fosse pela compreensão de que ensinar e aprender línguas é conhecer para conhecer-se; não fosse, sobretudo, pela curiosidade de meus alunos, eu não poderia continuar dizendo '*Soy loco por ti, América*'.

Referências:

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968.htm>

<http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/76612/>

<http://letras.terra.com.br/ivete-sangalo/127055/>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova

http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/entr_capinan.php

<http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/movimento.php>

http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=28

http://www.une.org.br/home/cultura_out_2004/4_bienal_da_une/m_5573.html

<http://www.youtube.com/watch?v=1X8hh2FnjYs>

PARAQUETT, M. Dom Quixote e a paródia intertextual. In: TROUCHE e REIS (Orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EDUFF, 2005, p.201.

Soy loco por ti, América (versões no Youtube)

Versão de 1968: <http://www.youtube.com/watch?v=VKWnJG1UaTc&feature=related>

Versão de 1995: <http://www.youtube.com/watch?v=J3n2qjUpGPM>

Versão de 2005: <http://www.youtube.com/watch?v=f-00x5mFy0g>