

Éverton Santos
Christina Ramalho

“SOY LOCO POR TI, AMÉRICA”: TROPICALISMO, MÚSICA E IDENTIDADE LATINO-AMERICANA

RESUMO

Para além de uma análise da letra da canção “Soy loco por ti, América”, composta por Gilberto Gil e Capinan e gravada por Caetano Veloso, pela primeira vez, em 1968, este artigo aponta na direção de repensar o sentido da música latino-americana, principalmente a de protesto, a partir da segunda metade do século XX. Para tanto, por meio de revisão bibliográfica, visamos a uma abordagem acerca do movimento tropicalista, no Brasil, da relação entre a América Latina e a produção musical, inclusive no que diz respeito às representações identitárias da região, e, por fim, a uma discussão do viés engajado ou lírico-amoroso/ufanista que envolve a canção citada.

Palavras-chave: América Latina. Tropicalismo. Canção. Identidade.

Universidade Federal de Sergipe
E-mail: evertonufs2010@hotmail.com.

Universidade Federal de Sergipe
E-mail: ramalhochris@hotmail.com

“SOY LOCO POR TI, AMÉRICA”: TROPICALISM, MUSIC AND LATIN AMERICAN IDENTITY

ABSTRACT

In addition to an analysis of the lyrics of the song “Soy loco por ti, América”, composed by Gilberto Gil and Capinan and recorded by Caetano Veloso, for the first time in 1968, this article points in the direction of rethinking the meaning of Latin music American, especially protest, from the second half of the twentieth century. Therefore, through a bibliographical review, we aim at an approach to the tropicalist movement in Brazil of the relationship between Latin America and music production, including with regard to the identity representations of the region, and, finally, to a discussion of the engaged or lyrical-loving/vainglorious character that surrounds the song quoted.

Keywords: Latin American. Tropicalism. Music. Identity.

“SOY LOCO POR TI, AMÉRICA”: TROPICALISMO, MÚSICA E IDENTIDAD LATINOAMERICANA

RESUMEN

Además de un análisis de la letra de la canción “Soy loco por ti, América”, compuesta por Gilberto Gil y Capinan y grabada por Caetano Veloso, por primera vez, en 1968, este artículo apunta en la dirección de repensar el sentido de la música latinoamericana, principalmente la de protesta, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Para ello, a través de una revisión bibliográfica, se trata de un abordaje acerca del movimiento tropicalista, en Brasil, de la relación entre América Latina y la producción musical, incluso en lo que se refiere a las representaciones identitarias de la región, y, finalmente, a una la discusión del sesgo comprometido o lírico-amoroso/ufanista que envuelve la canción citada.

Palabras clave: América Latina. Tropicalismo. Canción. Identidad.

“SOY LOCO POR TI, AMÉRICA”: TROPICALISME, MUSIQUE ET IDENTITÉ AMÉRIQUE LATINE

RESUMÉ

En plus d’une analyse des paroles de la chanson “Soy loco por ti, América”, composée par Gilberto Gil et Capinan et enregistrée par Caetano Veloso, pour la première fois en 1968, cet article pointe dans le sens de repenser la signification de Latin-Américain, en particulier la protestation, de la seconde moitié du XXe siècle. Par conséquent, à travers une revue bibliographique, nous visons une approche du mouvement tropicaliste au Brésil de la relation entre l’Amérique Latine et la production musicale, y compris en ce qui concerne les représentations identitaires de la région, et, enfin, à un discussion sur le préjugé engagé ou lyrique-aimant/fantaisiste qui entoure la chanson citée.

Mots-clés: Amérique Latine. Tropicalisme. Chanson. Identité.

Em 2011, a canção “Latinoamérica”, do grupo musical porto-riquenho Calle 13 em parceria com Toto la Monposina (colombiana), Maria Rita (brasileira) e Susana Baca (peruana), recebeu o Grammy Latino de Canção do Ano e de Gravação do Ano, prêmios que certamente foram fruto da instigante melodia – combinação de hip-hop e rap –, da eloquente letra – mistura de ufanismo com protesto e denúncia –, das vozes unidas – masculinas, em castelhano, e femininas, em português e castelhano –, e também do comovente videoclipe – com mais de 95 milhões de visualizações no YouTube –, o qual traz imagens que documentam o cotidiano das populações da América Latina, poetizando a simplicidade e a representando heroicamente. Com isso, destacamos que a crítica social, os traços identitários, os fluxos transnacionais, tudo isso ainda compõe o imaginário dessa região, disseminando-se como um tipo de discurso sobre pertencimento e coletividade em âmbito continental que é herdeiro do que tem sido produzido musicalmente desde meados do século XX nessa parte do mundo.

No que se refere ao cancionero latino-americano que, em maior ou menor grau e com diferentes propósitos, tornou a América Latina conteúdo musical, podemos citar – para além da já mencionada “Latinoamérica” – “Canción con todos”, de Armando Tejada Gómez e César Isella, “Canción por la unidad latino-americana”, de Pablo Milanés, “Canto Americano”, de Sérgio Ricardo, e “Canto Latino”, de Milton Nascimento e Ruy Guerra, para ficarmos apenas em quatro exemplos, sem nos esquecermos de intérpretes como Mercedes Sosa, Víctor Jara e Violeta Parra, figuras essas que se envolveram diretamente com a expressão latino-americana.

E é na interface canção/identidade/América Latina que, no caudal das realizações tropicalistas, o disco intitulado *Caetano Veloso*, lançado em 1968, trouxe, entre suas composições, a faixa “Soy loco por ti, América”, de autoria de Gilberto Gil e Capinan. Além de ser uma declaração de amor à região, a canção apresenta, em sua compleição de crítica e práxis, traços identitários que representam a ideia de latino-americanidade (contextualizando-se, obviamente, com o ano de lan-

çamento). Nesse viés, ouvir hoje essa canção e/ou ler sua letra são formas de recepção que de alguma forma agregam outros significados ao sentimento de pertencimento à América Latina e ao compartilhamento, entre as nações, de determinadas características e situações comuns, embora seja necessário, para tanto, mobilizar determinados elementos, no texto em si e no seu contexto de produção, para que se apreenda efetivamente a potencialidade dos sentidos, sem reduzir a composição a um teor lírico-amoroso ou panfletário.

Com a comemoração dos 50 anos do movimento Tropicalia e da carreira de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 2017, revisitar a produção musical desses artistas é uma atitude que tanto atualiza os conteúdos quanto permite pensar as conjunturas – passadas e hodiernas – que influenciam diretamente nos sentidos histórica e culturalmente construídos. Isso porque, por exemplo, não é possível pensar ideologicamente em “Domingo no parque” e “Alegria, alegria” sem contextualizar com a década de 1960 – época de Ditadura Militar no Brasil, aurora da globalização/pós-modernidade, entrave entre antiamericanismo e nacionalismo, juventude (universitária) como força transformadora, festivais musicais na televisão, mudanças estéticas, entre outros emblemas. Nem é possível pensar em “Soy loco por ti, América” sem que a noção de identidade seja posta à baila, ou mesmo as ressonâncias da ditadura sobre o continente.

Nesse íterim, tendo em vista discutir aspectos como produção musical na América Latina, Tropicalismo e identidade, este artigo, por meio de revisão bibliográfica, parte da canção “Soy loco por ti, América” para pensar – não necessariamente tecendo uma análise textual – representações continentais que estão vinculadas à letra da canção enquanto capacidade de agência sobre/contra um *status quo* e vinculação a experiências transnacionais. É a partir disso que, inegavelmente, atestamos o poder subversivo e contestatário que a música pode exercer, uma vez que – entre outras coisas – funciona como veículo de ideias, chamamento para a ação, resistência, compromisso social e engajamento pela arte.

1 TÓPICO TROPICALISTA: MOVIMENTO E CANÇÃO

Segundo José Ramos Tinhorão (2010), o Tropicalismo resultou da repercussão da bossa nova junto a compositores baianos, na década de 60, representando a linguagem “universal” do rock, num momento em que a juventude universitária e o poder militar polarizavam-se. Em sua concepção, os tropicalistas alhearam-se à resistência e à militância, ficando à margem da posição político-ideológica, além de terem recorrido, segundo o estudioso, à conquista da modernidade por meio da importação do pacote tecnológico que podia ser – e foi – aqui implantado (Tinhorão, 2010). No entanto, dizer que houve recusa por parte dos tropicalistas no que concerne ao engajamento é um tanto descabido, pois, apesar de não fazerem canções de protesto propriamente ditas, suas posturas e algumas composições musicais expressavam, sim, insatisfação com a nossa realidade, além de que, no campo artístico, o que se propunha era a assimilação de tudo o que – nacional ou estrangeiro, erudito ou popular – colaborasse para criar um som tipicamente nosso, daí a ideia de geleia geral brasileira.

Acrescente-se a isso que Tinhorão (2010) vê os tropicalistas como arrivistas que, com o apoio da imprensa e dos meios de comunicação, se infiltraram no último reduto de conscientização política, entre jovens universitários paulistas e cariocas de classe média, rompendo suas defesas de uma música nacional e impondo guitarras elétricas. E, chamando-os de “porta-vozes de angústias pequeno-burguesas” (idem, p. 342), aponta que a pauta da vez era a liberdade individual por meio da contrariedade a uma sociedade que não notava as mudanças em seu próprio sistema, ponto de vista esse que termina por limitar o movimento a uma abertura do cenário musical brasileiro às guitarras elétricas – que representavam o som universal – e a um susto dos militares que temiam a aparência anárquica daquilo que era a expressão da frustração das classes médias ocidentais diante do fim da Segunda Guerra Mundial, portanto “a reação dos militares constituía um equívoco, pois o tropicalismo resumia tudo o que o Poder poderia pedir para sua tranquila perpetuação” (Tinhorão, 2010, p. 342).

Uma perspectiva mais simpática ao Tropicalismo é encontrada em Luiz Tatit (2004), para quem o movimento em tela “não representava nenhum setor político, social ou cultural do momento” (p. 56), tendo se embrenhado nas áreas neutras da TV Record, emissora que lhe dava espaço, e promovendo, assim, suas intervenções culturais. Conseguiu identificar e prestigiar traços do rock internacional, do iê-iê-iê, do brega, das canções sentimentais, do folclore, do experimentalismo músico-literário, solidificando esse ajuntamento através da superação das limitações que pregavam uma cultura musical compartimentalizada. Por isso, a assimilação foi adotada como gesto criativo capaz de libertar estética e ideologicamente todos os que de algum modo estavam envolvidos com música, estabelecendo, com isso, a valorização das variadas dicções, o que denotava, para a Tropicália, que precisamos de todos os modos de dizer.

Tatit (2004) nota que, ao combaterem o projeto de exclusão que aqui vigorava, os tropicalistas cultivaram o sincretismo e a diversidade, sem restrição de nenhum tipo, haja vista que atribuíam valor à sonoridade brasileira fruto de todos os estilos, reconhecendo, inclusive, como aliados na luta pela pluralidade o mercado e suas leis. Somente no que se refere às canções de protesto o movimento se colocava à margem devido à postura excludente e de hipertriagem que elas detinham, principalmente porque artistas da esquerda exigiam um alinhamento radical contra a ditadura militar por meio da militância político-musical, sendo que não fazer MPB de protesto era visto como omissão, alienação ou adoção ao imperialismo norte-americano (Tatit, 2004). Mas o cerne da perspectiva tropicalista não objetivava esse tipo de engajamento tão ferrenho, embora, como se nota em canções como “Miserere Nobis”, “Triste Bahia”, “Parque industrial” e “Soy loco por ti, América”, haja um teor engajado e de crítica às relações de poder, isso por causa das contingências históricas que influíam na produção artística.

E foi como um movimento cultural revolucionário e polêmico que o Tropicalismo nasceu, rompendo com o estabelecido e propondo, em troca, inovações estéticas, misturando as raízes com os novos tempos, isto é, rea-

afirmando uma brasilidade mais livre e profunda. Além disso, a noção de fragmentação, simultaneidade, dissociação e complexidade, como ecos da globalização, prenunciava a pós-modernidade e servia como pano de fundo para a instauração do movimento e a retirada de nossa cultura do provincianismo (Gil; Zappa, 2013).

E então, como efervescência, contracultura e intervenção (Tatit, 2004), o Tropicalismo se constituiu como o movimento que irrompeu contra o tradicionalismo na música popular brasileira, transgredindo as convenções e a mediocridade, assumindo a violência regeneradora como ponto de partida para recriar as representações do Brasil, mas não sem letras de canções com imagens violentas, sons e ruídos desagradáveis nos arranjos, atitudes agressivas nas aparições e declarações públicas – em relação à cultura no país –, como diz Caetano Veloso (1997). E, na seara do desenvolvimento do movimento, a consciência social, política e econômica, associada às exigências existenciais, estéticas e morais, fomentou aquilo que, para Caetano, era uma nova feição cultural para o país e, ao mesmo tempo, uma reação à opressão, nutrindo-se de poder subversivo e sendo visto como o mais profundo inimigo do regime.

Enquanto no livro de Gil e Zappa a canção "Soy loco por ti, América" é citada apenas uma vez, ou melhor, é apenas listada como uma das músicas da Tropicália, assim como outras que já mencionamos aqui – e também como título de um dos seus LPs –, Caetano Veloso, em seu livro, apesar de fazer, também, uma única menção à canção em tela, o faz de modo explicativo: "Nossa simpatia íntima e mesmo secreta por Marighella e os iniciadores da luta armada - embora nossa admiração por Guevara tivesse sido sugerida na canção 'Soy loco por ti, América' - não era do conhecimento nem dos radicais nem dos conservadores" (1997, p. 252). O que o cantor/compositor – autor/escritor – discute nessa passagem é o fato de que, com o Ato Institucional nº 5, decretado em 1968, a liberdade passava a ser ainda mais cerceada pelos militares e seus dispositivos repressivos; sendo assim, Gil e Caetano passavam a ser ainda mais visados pelo regime, em face de suas letras subversivas, de suas performances transgressoras, enfim, de sua postura à esquerda da esquerda (como diz Caetano

em outra parte do livro). Logo, a simpatia e a admiração por Marighella e Guevara, a despeito de serem secretas (ou veladas – provavelmente não tanto quanto os artistas imaginavam ser), não passavam despercebidas em canções que citavam fuzis, guerrilhas, medo, morte – isto é, que iam de encontro à ditadura.

Aproveitando o ensejo da ocasião, trazemos a letra da canção, a seguir:

"Soy loco por ti, América"

(Gil e Capinan in Veloso, 1968)

*Soy loco por ti, América, yo voy traer una
mujer playera*

*Que su nombre sea Martí, que su nombre
sea Martí*

*Soy loco por ti de amores tenga como colores
la espuma blanca de Latinoamérica*

*Y el cielo como bandera, y el cielo como
bandera*

*Soy loco por ti, América, soy loco por ti de
amores*

*Sorriso de quase nuvem, os rios, canções, o
medo*

*O corpo cheio de estrelas, o corpo cheio de
estrelas*

*Como se chama a amante desse país sem
nome, esse tango, esse rancho,*

*Esse povo, disse-me, arde o fogo de
conhecê-la, o fogo de conhecê-la*

*Soy loco por ti, América, soy loco por ti de
amores*

*El nombre del hombre muerto ya no se
puede decirlo, quién sabe?*

*Antes que o dia arrebente, antes que o dia
arrebente*

*El nombre del hombre muerto antes que a
definitiva noite se espalhe em Latinoamérica*

*El nombre del hombre es pueblo, el nombre
del hombre es pueblo*

*Soy loco por ti, América, soy loco por ti de
amores*

*Espero a manhã que cante el nombre del
hombre muerto
Não sejam palavras tristes, soy loco por ti de
amores*

*Um poema ainda existe com palmeiras, com
trincheiras, canções de guerra
Quem sabe canções do mar, ai, hasta te
comover, ai, hasta te comover*

*Soy loco por ti, América, soy loco por ti de
amores*

*Estou aqui de passagem, sei que adiante um
dia vou morrer*

*De susto, de bala ou vício, de susto, de bala ou
vício*

*Num precipício de luzes entre saudades,
soluços, eu vou morrer de braços*

*Nos braços, nos olhos, nos braços de uma
mulher, nos braços de uma mulher*

*Mais apaixonado ainda dentro dos braços da
camponesa, guerrilheira*

*Manequim, ai de mim, nos braços de quem me
queira, nos braços de quem me queira*

*Soy loco por ti, América, soy loco por ti de
amores*

Retomando, agora com a letra posta, o que falávamos anteriormente sobre o governo totalitário, retenhamos estes versos: “El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo, quién sabe?”, “Um poema ainda existe com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra” e “[...] sei que adiante um dia vou morrer/ De susto, de bala ou vício”. Neles, o conjunto de elementos aponta para um cenário de morte acontecida ou por acontecer, do eu-lírico ou de outrem – “hombre muerto”, “trincheiras”, “canções de guerra”, “vou morrer”, “bala” –, surgindo ali, sub-repticiamente, na afirmação “ya no se puede decirlo”, a alusão ao poder da censura, do silenciamento, do aparato estatal que, ditatorialmente, cassava e controlava a liberdade de expressão naquele momento. Assim, entre o homem morto e o que sabe que vai morrer – um citado na canção (em terceira pessoa), outro se citando diretamente –, há um poema que ainda existe, canções de mar que, soando, podem

comover – daí o apelo à sensibilidade – como instrumento de intervenção contra as arbitrariedades dos regimes autoritários.

Ampliando o escopo da canção – que não à toa foi escrita em português e espanhol, ou seja, em “portunhol” –, trata-se de uma denúncia do que estava ocorrendo em vários países da América Latina – como Chile, Argentina, Uruguai, Brasil –, uma vez que a música, a partir da segunda metade do século XX, passou a ser uma ferramenta no sentido de informar, incitar, protestar, principalmente. Logo, como diversos artistas passaram a cultivar formas artísticas menos panfletárias e mais interventivas socialmente, o sentimento de pertencimento à latino-americanidade foi insuflado, o que reforçou a noção de identidade na região. Nesse sentido, a música teve papel preponderante, sendo um objeto de feições transnacionais não somente na forma, mas também no conteúdo, isto é, utilizavam-se e valorizavam-se ritmos, gêneros e instrumentos regionais para se cantar a coesão e a união das nações numa perspectiva continental; e, ideologicamente, a tomada de consciência, o engajamento político, a postura combativa, tudo isso era *leitmotiv* para se opor aos governos e, concomitantemente, unir o povo.

E é quando contemplamos um movimento como a Tropicália e, mais especificamente, uma música como essa que podemos pensar a produção ou imaginação das identidades. Simon Frith elabora esse problema discutindo que a forma como uma música ou performance produz as pessoas é mais importante do que como ela as reflete. Isso porque, como o estudioso conclui, criar uma experiência estética somente faz sentido quando *assumimos* uma identidade subjetiva e coletiva (idem, 1996 [tradução nossa]¹). Portanto, como sujeitos, hoje, cantar/ler “Soy loco por ti, América” somente se significa transnacionalmente se ativarmos elementos de identificação que produzam, em nós, a ideia de integração, pois não se trata de a música, por si só, mobilizar todos os sentidos: a experiência estética precisa aliar-se ao sentimento de pertencimento, por meio da compreensão da canção como um processo, o que só pode ser feito se nossa identidade individual for atravessada pela coletiva, via reconhecimento do vínculo.

2 AMÉRICA LATINA E MÚSICA

Não pretendemos fazer aqui uma periodização/historização da música na América Latina, apenas compreender alguns pontos dessa trajetória, especialmente a partir de 1960. Para Alejo Carpentier (2004), as gerações do século XX, ao menos em seus melhores músicos, passaram a se desprender do folclórico, o que resultou numa tendência autêntica de representação artística, com novas técnicas – por vezes, eletrônicas –, mas sem lhes faltar o acento nacional mais ou menos marcado sob o meio de expressão. Carpentier (2004) destaca que o sangue de tal ou qual país do nosso continente corre em partituras, ao que parece, “cosmopolitas”, seja na percussão, no ritmo, na escala, na cadência, numa sonoridade peculiar; seja na colagem, no humorismo, na melancolia, ou ainda num texto claro, imprecatório, vingador, concluindo que citar um tema folclórico não significa que se é nacionalista ou nacional, ou seja, a conexão com o país – ou, por extensão, com o continente – não se faz apenas pela inclusão de um elemento na música/canção, e, por conseguinte, “el tema, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad” (Carpentier, 2004, p. 9).

No que diz respeito à afirmação de uma tonalidade latino-americana, o estudioso cita sinfonias, rapsódias e poemas sinfônicos como formas musicais mais úteis para ressaltar temas indígenas, fundos folclóricos, inspirações vernáculas, ainda que permaneçam como arquivos de conservatórios. Mas o samba, o tango argentino, a rumba, o bolero, a habanera, entre outros ritmos e gêneros, foram se manifestando como formas peculiares da expressão continental e se incorporaram aos conjuntos sinfônicos, por essa razão a música latino-americana deve ser aceita em blocos, em virtude de que suas expressões originais tanto podem sair das academias quanto das ruas (Carpentier, 2004). Ademais, o escritor chama a atenção para o vínculo nacionalista dos nossos compositores, o que não deve ser visto como uma imposição, uma vez que se abrem sempre novas veredas na história dos sons.

Por conta disso, “Si el instrumento electrónico, la sintetizadora, no tienen nacionalidad, quien los maneja

lleva la suya en las manos. Y la sensibilidad – la peculiar sensibilidad de quien nació *criollo* – habrá de manifestarse siempre” (Carpentier, 2004, p. 19). Nesse ponto mais especificamente, podemos fazer uma correlação com o início do percurso musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil quando foram criticados pelo uso das guitarras elétricas, o que, para a maior parte dos artistas da época, era inconcebível, por ser um símbolo do imperialismo norte-americano, principalmente. Contrastando o instrumento com a figura do músico, Carpentier (2004) mostra que a sensibilidade latino-americana, crioula, segundo ele, se manifesta por quaisquer meios, não sendo, assim, prejudicada, pois a nacionalidade está nas mãos que tocam, na voz que canta, na performance que cativa, na arte, enfim, não na origem do instrumento.

Outra contribuição teórica no tocante à produção musical na América Latina é a de Juan Pablo González (2013), que observa que o final dos anos 60 foi marcado pela conjunção entre vanguarda artística e política, levando, na área cultural, muitos músicos a questionarem as fronteiras entre erudito e popular, incluindo, na agenda política e social, uma outra forma de ação “latino-inter-pan-americanista de la musicología en nuestra región” (idem, Locais do Kindle 199-203²). Partindo de uma perspectiva pós-colonial, o estudioso supõe uma leitura discursiva crítica, desde um lócus enunciativo e auditivo, potencializando a construção de uma consciência acerca das práticas culturais latino-americanas, entre elas a musical.

Sob um sistema econômico, administrativo, político, estético e artístico norte-americano e europeu é que se desenvolve a música na América Latina, segundo González (2013), o que dificulta a noção de autonomia, visto que o imaginário sonoro não se dissocia de suas fontes. Outro problema identificado é a disparidade entre, de um lado, a tradição, a oralidade e a comunidade, e, de outro, a medialidade, a inovação e a massividade – binômios que encerram a música popular latino-americana. No caso de “Soy loco por ti, América”, por exemplo, esses aspectos se imbricam à medida que as línguas portuguesa e espanhola são incorporadas à canção para potencializar o vetor oral e comuni-

tário (circulando mais amplamente no continente), e, claro, por ser um movimento transgressor, inovador e comercial, dirigia-se a um público não apenas erudito – ouvinte da bossa nova –, mas de qualquer estrato social, haja vista que, por meio do rádio e da televisão, chegava simultaneamente a milhares de pessoas.

Ademais, pela sua relação com a indústria cultural, a tecnologia, as comunicações e a sensibilidade urbana, como diz González (2013), a música popular é modernizante, desenvolvendo sua capacidade de expressar o presente, como o foi com o Tropicalismo, que, como já destacamos, se aproveitou do mercado para se fortalecer musicalmente, lançando o movimento, artistas e discos. Nesse sentido, entendemos que a canção e seu corolário podem manter a continuidade de modos, costumes e convenções ou, ao contrário, podem servir como articulação de mudanças sociais, intervindo e contestando, isto é, transformando.

E é aí que entra em cena a fusão latino-americana em música, entre 1966 e 1973, momento em que grupos passaram a compor a partir de um componente ético e estético favorável, voltado ao campesino e ao mestiço, produzindo música incidental, um modo de incentivar a criação de uma identidade coletiva (González, 2013). Ao mesmo tempo, como impulso vanguardista da arte, a cultura popular da época conviveu com “la irreverencia de la Tropicalia, el experimentalismo del free jazz o la renovación del lenguaje impuesta por el rock progresivo” (idem, Locais do Kindle 2900-2902). Assim, cultura de massas e vanguarda estavam interligadas, e, através da desterritorialização da linguagem, passou-se a questionar as divisões entre arte superior e inferior, resultando daí novas formas de expressão mais afinadas ao contexto latino-americano enquanto lugar de produção e consumo de músicas e performances identitariamente fundidas e transnacionalmente modernizadoras.

Como exercício de identidade, as canções latino-americanas que possuem algum traço do popular ou de melodias locais são interessantes, segundo Ricardo Miranda e Aurelio Tello (2011). O fenômeno musical contemporaneamente, de acordo com os estudiosos, são mais

questões de definição cultural e de agrupamento social e coesão grupal do que de valorações técnicas e estéticas. Assim, se os Estados-nação da América Latina requeriam uma sonoridade para se autoafirmarem, isso terminou por constituir, na segunda metade do século passado, uma identidade musical em coletivo, seja para compartilhar experiências, unir a comunidade contra os entraves às liberdades ou aperfeiçoar as manifestações sonoras cultivadas no continente:

Cantando o tocando instrumentos; individual o colectivamente; con sentido religioso o profano, civil o militar, sentimental, lúdico o puramente estético; por el solo disfrute, por la necesidad de trascender el lenguaje verbal, por ayudar a crearse una identidad, por expresarse como sociedad o como pueblo, los latinoamericanos (con toda la carga de pluriethnicidad, de pluriculturalidad, de diversidad social o económica, de ancestralidad, que tal término implique) nunca han existido sin que la música acompañe sus vidas (Miranda; Tello, 2011, p. 141).

Assim, ao se perguntarem sobre a existência da música latino-americana ou do latino-americano na música, os estudiosos acreditam que o mais correto seria não considerar a visão histórica da música na América Latina, mas sim a presença da música na história do continente, “en su devenir cultural, en sus procesos de construcción de la identidad y en sus formas superiores de pensamiento” (Miranda; Tello, 2011, p. 142). Essa concepção fez com que a prática musical latino-americana gerasse núcleos de compositores em seus respectivos países, projetando-se, por vezes, para além das fronteiras nacionais, na medida em que, a partir de 1950, o entorno cultural de um modo total passou a ser considerado como forma de integração das experiências e, portanto, criação de vínculos comunitários, transnacionalmente, entre as nações. Os contornos sonoros passaram, por exemplo nas canções de protesto, a contemplar a unidade, a assimilação e o engajamento, numa práxis social através da música.

Por fim, no que se refere a essa discussão sobre produção musical latino-americana, atentamos, ainda, para o que

diz Caio de Souza Gomes, em sua dissertação intitulada “Quando um muro separa, uma ponte une’: conexões transnacionais na canção engajada da América Latina (anos 1960/70)”, na qual se aborda a construção dos movimentos de *nueva canción* no Cone Sul, principalmente em Argentina, Chile e Uruguai, o que se deveu ao intenso crescimento e fortalecimento, ao longo de 1940 e 1950, da pesquisa e divulgação do folclore. Essas ações foram fundamentais para que a crítica social se aliasse à projeção folclórica, desencadeando, em 60/70, as bases necessárias para a *nueva canción latino-americana*. Logo, certamente conhecedores do que estava sendo produzido na região quando lançaram o Tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, imbuídos também do impulso para o resgate e a disseminação do folclore/popular, mas sem perder de vista o universal, podem ter, de algum modo, se aproximado dessa nova canção que se fazia ouvir no continente.

Correlacionando ainda mais o Tropicalismo com o que foi debatido nesta seção, percebemos que, ao se inserir no cenário musical, o movimento não buscou uma identificação folclorizada com a cultura latino-americana, tendo assimilado técnicas e instrumentos novos e declarado a abertura de novos tempos. O intuito (trans) nacionalista pode não ter sido uma tendência nas composições tropicalistas, mas surge como tema em “Soy loco por ti, América”, manifestando a sensibilidade crioula de que fala Carpentier (2004). Além disso, na conjunção entre arte e política que integrava as vanguardas musicais desde a década de 1950, a música passou a vigorar como prática social, ética e esteticamente comprometida, não sendo poucos os artistas perseguidos pelas ditaduras, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, presos no final de 1969 e exilados na Inglaterra entre 1970 e 1972, sob alegação de subversão. Por isso, como modo de expressão de uma identidade latino-americana silenciada, amedrontada e perseguida, a canção em tela se inscreve nas sendas do amor pelo continente ao mesmo tempo em que fala a respeito da “definitiva noite” que virá sobre a espuma branca da América Latina, apontando, nesse contexto, para uma aproximação com a produção musical do movimento *nueva canción*.

3 IDENTIDADE, MÚSICA, LATINO-AMERICANIDADE

José Beired e Carlos Barbosa, na introdução do livro *Política e identidade cultural na América Latina* (2010), apresentam algumas considerações sobre o que se entende por identidade, começando por dizer que ela é um conceito – ultimamente bastante discutido nas ciências humanas e sociais, principalmente –, não devendo ser entendida como uma essência ou entidade imutável, mas sim como uma constante construção e reconstrução dos imaginários sociais. Ainda para os autores, as identidades coletivas são multidimensionais, possuindo componentes sociais, culturais e políticos, “uma vez que refletem, induzem e justificam as ações humanas sobre as relações de poder” (Beired; Barbosa, 2010, Locais do Kindle 58-59).

Além disso, seja um sujeito coletivo ou individual, a identidade se constitui como uma projeção em relação ao mundo exterior ou ao contexto social, resultando daí uma articulação. No que concerne ao nacionalismo, por exemplo, ele foi um importante vetor de produção de identidades coletivas no mundo contemporâneo, por meio da educação, dos rituais cívicos e da política de massas, apesar de a homogeneização não ter sido completa, tendo que conviver com questionamentos, inclusive na América Latina. O que ocorre, para além da homogeneização, é, pois, a sobreposição de identidades – políticas, étnicas, culturais – coexistindo ao mesmo tempo e, às vezes, em luta pela hegemonia, conforme Beired e Barbosa (2010).

Complementando a discussão sobre identidade, Stuart Hall (2011) declara que as identidades fixas e unificadas estão em declínio, haja vista que o sujeito pós-moderno é fragmentado e descentrado, levando a uma perda do sentido de si estável e, portanto, a um colapso. Isso se deve, sobretudo, às mudanças, nas últimas décadas, nas paisagens sociais de gênero, sexualidade, classe, raça, etnia e nacionalidade, fazendo com que o indivíduo se veja, por vezes, deslocado tanto em relação ao seu lugar no mundo quanto a si mesmo, acarretando uma crise de identidade, segundo o teórico em pauta.

Logo, a ideia de sujeito pós-moderno advém da percepção de uma identidade transitória, temporal, histórica, incoerente, dependente dos sistemas culturais de representação com os quais nos envolvemos e podemos nos identificar; assim, fixidez, permanência, totalidade, essência, coerência, unidade e segurança são palavras que, nessa conjuntura, não mais expressam a noção de identidade, a qual é incompleta e mutável.

Um dos desdobramentos das considerações de Hall recai sobre as identidades nacionais como imaginação e produto através de dispositivos discursivos. A nação, enquanto entidade política, é também um sistema de representação cultural que, ao produzir sentidos, cria o simbolismo da participação e do pertencimento, em geral por meio da ideia de nação como cultura nacional, o que contribui, por exemplo, para a implantação de uma língua, do sistema educacional e da industrialização. E a produção de sentidos, ainda segundo Hall (2011), elabora-se por meio das histórias contadas, das lembranças que ligam passado e presente, das imagens de si que a nação constrói, sendo, ao mesmo tempo, uma fonte de significados culturais e um foco de identificação. Nesse sentido, não importa quão diferentes sejam os sujeitos de uma nação, a cultura nacional busca unificá-los para forjar a aparência de uma família, e isso por meio das memórias, do desejo de viverem juntos e da perpetuação da herança.

Juntando a essas discussões alguns aspectos abordados por Simon Frith (1996) acerca da relação entre música e identidade, nota-se esta como um processo, não uma coisa imóvel, logo um tornar-se, não um ser. Em face disso, a experiência musical resultaria de uma ação social, interacional e estética de um eu-em-processo, uma vez que, para o estudioso, música e identidade são performance e história, uma questão de ética e estética, uma descrição do social no individual e vice-versa, assim como da mente no corpo e vice-versa. Nesse contexto, ainda segundo o estudioso, a música parece ser uma chave para a identidade porque oferece, intensamente, um sentido de si e dos outros, sendo uma experiência do subjetivo no coletivo.

Frith (1996) fala também sobre a música popular como uma prática estética que faz as relações grupais e indi-

viduais confluírem, não como uma forma de expressar ideias, mas como uma maneira de vivê-las; não para representar valores, mas para incorporá-los, simbolizando e oferecendo uma experiência imediata de identidade coletiva, por isso é uma forma de conhecimento do povo, no sentido de que encena formas de amizade, felicidade e solidariedade, além de diálogo e argumento, de chamada e resposta. Música e identidade confluem ainda em face daquilo que o corpo, o tempo e a sociabilidade, ao serem assimilados à canção, nos permitem participar, imaginativamente, de narrativas culturais.

No entanto, a identidade musical é sempre fantástica, diz Frith (1996), na medida em que idealiza o indivíduo e o mundo social em que habita, mas é sempre real também, visto que se manifesta em atividades musicais, tanto no fazer quanto no ouvir ou estudar música. Portanto, o que se entende como prazer musical não advém da fantasia: é experimentado diretamente como uma noção do que o ideal poderia ser. Ademais, por se definir como um espaço sem fronteiras, a música – através dos sons – ultrapassa classes, raças, nações, define lugares, agrega sentido ao tempo, e, assim como a leitura, estamos apenas onde a música nos leva, como conclui Frith (1996, p. 125).

Mediante essas exposições, a latino-americanidade, como uma identidade latino-americana *latu sensu*, seria um conceito, uma formulação abstrata, um dispositivo discursivo que modelaria e representaria um modo de ser da América Latina como bloco, comunidade, grupo, continente, região. Formada, contudo, por diversos Estados-nação – cada um com suas idiosincrasias e histórias –, a unificação e a condensação das diferenças sob o rótulo de uma identidade única e estável não parecem um empreendimento completo e acabado, mas sim um processo mais ou menos coeso ao longo do tempo, a partir do qual o compartilhamento de traços e experiências comuns levaria à compreensão de uma coletividade, com o pertencimento sendo acionado e demarcando um vínculo ao território continental, uma ampliação – em nível transnacional – das fronteiras locais e uma modalidade de agência que coaduna os irmãos e os hermanos pelo afeto e pela proximidade.

Diante do exposto, "Soy loco por ti, América", tropicalista e vanguardista, apesar de não ser propriamente uma música de protesto, se apropria da resistência ao regime ditatorial e, para tanto, apela para a sensibilidade latino-americana por meio da declaração de amor que encerra tal canção [estar louco de amores pelo continente é uma expressão de que o indivíduo – o "eu" ou, mais propriamente, o "yo" – se identifica com o coletivo e, para além da razão, o ama]. Como representação cultural da transnação, significantes como medo, morte e guerrilha são ativados, e o "hombre muerto" sem nome passa do particular para o geral, isto é, é nomeado como "povo", num flerte – por que não? – com o comunismo. Assim, numa época em que as identidades estavam sofrendo com a interferência controladora e silenciadora pelos Estados totalitários, recorrer à união se tornava um canal para enfrentar o esfacelamento político entre direita e esquerda, enfrentar, lutando, as imposições militares e também proclamar que somente juntos contra o inimigo comum – os ditadores – estariam livres e poderiam repousar nos braços da camponesa, como um retorno idílico a um estado de coisas feliz e ideal, ou seja, utópico.

Em virtude dessa latino-americanidade através da música, isto é, abordando a prática musical e a identidade como representações que se complementam, tomamos a canção em tela como uma performance histórica que, ética e esteticamente, tentou, à sua maneira, intervir socialmente, ainda que tal afirmação possa ser contestada. Mas, por entendermos a intervenção proposta pelo Tropicalismo, não podemos considerar "Soy loco por ti, América" como isenta ideologicamente ou um mero contributo ao cancionário da América Latina para fruir e entreter. Viver as ideias, incorporá-las, exigir uma atitude responsiva ativa – no sentido bakhtiniano – do povo, assimilar as experiências, disseminar narrativas, mesmo que idealizando ou embasando uma utopia, tudo isso é processo e efeito, e a práxis está aí presente como conhecimento, solidariedade, intervenção, subversão: agência.

4 CANÇÃO ENGAJADA OU LÍRICO-AMOROSA E UFANISTA?

Na última seção deste estudo, faremos mais algumas considerações sobre a canção "Soy loco por ti, América" partindo da já citada dissertação de Gomes, que apresenta como pano de fundo uma abordagem de canções latino-americanas que tematizam a região, tendo como referência a formação de uma identidade transnacional. Partindo da definição do prefixo "trans" como transposição, transferência, travessia, ir além, o estudioso observa que os fenômenos transnacionais são aqueles que ultrapassam as fronteiras dos Estados-nação, num jogo recíproco entre as nações e as forças que as perpassa (Gomes, 2013). Assim, uma música teria esse perfil à medida que se configurasse como um atravessamento de diferentes nações por meio de algum tipo de discursividade, que, no caso em questão, seria a expressão musical.

As leituras de Gomes (2013) levam-no a pensar a transnacionalidade como uma forma de ver as histórias conectadas das nações, mas também como circulação, fluxos, movimentos que transcendem os territórios e, portanto, a noção de fixidez e limites. O âmbito de sua pesquisa é principalmente analisar o desenvolvimento de conexões transnacionais entre trabalhos de diferentes artistas da América Latina, na canção engajada dos anos de 1960/70, o que constituiu uma complexa rede de diálogos sobre a região. Embora trate de Chico Buarque, Elis Regina, Milton Nascimento e Geraldo Vandré, provavelmente foi uma escolha do autor sequer mencionar a canção "Soy loco por ti, América", a qual, a nosso ver, tem características desse engajamento político, da aproximação entre artistas do subcontinente, da renovação estética propagada naquele momento, uma vez que o Tropicalismo de Gil e Caetano – apesar de não ser um movimento de canção engajada – propunha a integração do nacional ao universal e o sincretismo, além de buscar uma identidade musical e artística para o país, mas sem mutilar o contexto em que o Brasil se inseria – seja geopolítica, cultural ou historicamente.

Como conclusões a que Gomes (2013) chegou, destacam-se: 1. as “conexões transnacionais”, numa primeira fase (entre 1963-67), pretenderam romper com o pitoresco das canções, elaborando um folclore mais alinhado ao presente, colocando o homem do campo e o trabalhador como centro das composições, para, a partir deles, promover a crítica social e o discurso de solidariedade: ênfase, portanto, em identidades regionais e problemas locais; 2. a segunda fase (entre 1967-69) assistiu à incorporação de temas de relevância internacional compartilhados pela esquerda, e a intervenção recaía sobre a revolução e o anti-imperialismo – a canção se tornou mais do que meio de denúncia: arma de luta, conscientização das massas e instrumento de convocação à ação na América Latina; e 3. a terceira fase (entre 1970-73 e 1973-76) contou com uma produção artística militante, filiada partidariamente e com objetivos políticos específicos; depois, com a eclosão dos regimes ditatoriais (no Chile, no Uruguai e na Argentina), o projeto de unidade latino-americana passou a tratar da resistência e da solidariedade às lutas contra o *status quo*.

Seguindo esse enquadramento didático proposto por Gomes (2013), poderíamos situar a canção “Soy loco por ti, América” na segunda fase das conexões musicais transnacionais, por ser datada de 1968. De fato, a referência a “esse país sem nome” e a “esse povo”, no contexto do amor por uma América que se especifica “Latinoamérica”, como aparece na letra, seria indício desse projeto de integração continental do chamado Novo Mundo ou “terceiro mundo”. A intervenção social em âmbito internacional ocuparia, assim, espaço na pauta, concebendo-se, por detrás do véu de uma canção lírico-amorosa ou ufanista – numa primeira mirada –, mas que, não obstante não convoque explicitamente para a revolução nem incite as massas para a resistência e o enfrentamento à ditadura, não se exime de conscientizar ou ao menos retratar aspectos da existência do regime militar implantado em países latino-americanos à época.

Talvez não tenha sido notado por Gomes (2013) o teor político ou engajado da canção de que vimos tratando (ou quiçá seu critério de seleção tenha sido quaisquer

outros que não a contemplam), uma vez que palavras e expressões de teor lírico-amoroso/ufanista ou positivo podem produzir imagens diferentes das que seriam esperadas para lhe atribuir o rótulo de militante e, por isso, podem induzir a uma interpretação equivocada, isso porque a América, na canção, aparece feminilizada (principalmente porque o intérprete é um homem, Caetano Veloso, e o eu-lírico é masculino – vide a desinência de gênero em “loco”), o que se amplia com a menção a “una mujer playera” e “nos braços de uma mulher”, respectivamente no início e no final da canção. A título de ilustração, montamos o seguinte quadro para mostrar o contraste entre os campos semânticos que permeiam “Soy loco por ti, América”.

Quadro 1. Levantamento dos campos semânticos na canção estudada.

Campo semântico lírico-amoroso ou positivo	Campo semântico engajado
“Soy loco por ti [de amores]”, “mujer playera”, “espuma blanca”, “cielo como bandera”, “Sorriso de quase nuvem”, “rios”, “canções”, “corpo cheio de estrelas”, “amante”, “tango”, “rancho”, “povo”, “fogo”, “palmeiras”, “canções do mar”, “luzes”, “saudades”, “nos braços de uma mulher”, “apaixonado”, “dentro dos braços da camponesa”, “nos braços de quem me queira”.	“Martí”, “medo”, “desse país sem nome”, “El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo”, “Antes que o dia arrebente”, “antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica”, “El nombre del hombre es pueblo”, “Não sejam palavras tristes”, “com trincheiras, canções de guerra”, “ai, hasta te como-ver”, “sei que adiante um dia vou morrer”, “De susto, de bala ou vício”, “soluços”, “eu vou morrer de bruços”, “guerrilheira”, “Manequim”.

Elaboração: Os autores.

Percebemos que as palavras e expressões recolhidas no campo semântico lírico-amoroso ou positivo dizem respeito, mais ou menos explicitamente, a uma atmosfera de desejo ou de ufanismo, em tom de declaração ou de ênfase nos atributos da região. Uma análise que somente aborde tais aspectos e qualifique a canção como panfletária ou acrítica, apenas uma música para o continente, certamente não se atenta a palavras como “medo”, “muerto” e “trincheiras” e não adentra às camadas profundas do texto, nas quais se desenvolvem as

referências ao cenário de terror e perseguição que vigorava na América Latina sob o comando das ditaduras.

Além disso, a dimensão real do texto subjaz, inclusive, ao ritmo e à melodia – isto é, a forma – escolhidos para reproduzir o conteúdo, haja vista que, por parecer uma canção folclórica, com nuances de ritmos populares, pode facilmente parecer que não transmite uma imagem latino-americana bastante trágica, por sinal. Detendo-nos ao campo semântico que denominamos de engajado, a morte, o medo e a tristeza são tematizados recorrentemente, seja de forma direta ou circunstancial, como no verbo “comover” ou no verso “Antes que o dia arrebente”. Não sem razão o nome próprio mencionado no segundo verso – referindo-se à “mujer playera” – é Martí (nome de um político cubano que propôs a integração latino-americana), que, na verdade, é masculino e soa como “mártir”, ou seja, aquele que dá a vida por uma causa ou um ideal. A repetição de “hombre muerto” (por três vezes) sem nome acentua o caráter de indignidade daqueles que eram perseguidos pela ditadura e, muitas vezes, desapareciam sem deixar rastros. Mas, como está posto na canção, “El nombre del hombre es pueblo”, e povo sugere coletividade, logo a massa é quem sofre os efeitos da repressão do Estado autoritário. É digna de nota, ainda, a morte prenunciada pelo eu-lírico, visto que ele diz que vai morrer adiante, de braços, nos braços de uma mulher, mas não sabemos se isso se trata de uma projeção – já que se fala em “Manequim”, ou seja, um ser não-humano –, se é uma idealização do eu-lírico no que se refere a morrer gloriosamente, de forma redentora e feliz, ou se seria um retorno à tranquilidade do período democrático.

Diante disso, o verso/título “Soy loco por ti, América” pode ser compreendido como “Sou louco por causa de ti, América”, transformando a declaração de amor numa denúncia, num protesto, numa culpabilização. Por conseguinte, se é o povo quem sofre e morre, mas se ainda há esperança – e, por que não, amor –, a união entre as nações numa conjuntura transnacional não urdiria apenas valorizar o folclórico e representar o subjugado, mas se tornaria caminho para ir de encontro às formas de controle e repressão de que o Estado autocrático se utiliza, ainda que isso leve à morte. Não

notar a faceta política dessa canção é, portanto, desprezear a capacidade de agência dela enquanto possibilidade de enfrentamento e resistência, por um lado, e de coesão continental via identificação, por outro, uma vez que o povo – que dá nome ao homem – é o herói coletivo desse enredo musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da discussão sobre latino-americanidade na música e Tropicalismo como movimento de renovação cultural e estética, e com certo viés político, não evidenciamos as semelhanças e diferenças observadas na América Latina para além dos regimes militares, mas o faremos agora. Darcy Ribeiro (2017), um dos fundadores da utopia da Pátria Grande, diz que a unidade no plano geográfico da continuidade continental; o processo de miscigenação entre indígenas, brancos e negros; a “americanização” dos contingentes populacionais que se instalaram e a uniformidade linguística dentro dos territórios são características peculiares aos países latino-americanos. Como aspectos diferenciadores de suas experiências, Ribeiro cita as singulares nacionalidades; a presença do indígena e do negro africano mais ou menos notória a depender do país; as distintas implantações coloniais portuguesa, espanhola e/ou francesa, resultando na não homogeneidade linguístico-cultural, além das próprias fronteiras, que, ao invés de comunicarem, isolam e em geral impossibilitam uma convivência mais intensa, o que vai de encontro à noção de América Latina como entidade concreta, uniforme e atuante.

Logo, dizer que uma canção como “Soy loco por ti, América” tem como finalidade promover a integração transnacional e a construção de uma identidade unificada para a região seria exagerado e infundado, uma vez que as identidades são processuais e que a unidade não se faz apenas pela letra de uma canção. O que podemos conceber é a canção comunicando um tipo de situação compartilhada por países latino-americanos e agenciando, sob o pano de fundo do amor pela coletividade, a luta, o enfrentamento, o poder do povo. Nesse sentido, sim, há a dupla faceta, a saber, da música na identidade e da identidade na música, e o alcance da

mensagem se perfaz no âmbito da confluência das histórias dos países vistos como muitos-como-um, preservando-se, contudo, as individualidades e os caracteres nacionais.

Ademais, tentamos, na medida do possível, dar voz a estudiosos latino-americanos, uma vez que entendemos que o lugar de fala e o modo como se fala do lugar são atravessados pela proximidade ou pelo distanciamento em relação ao objeto, que, no caso em questão, é a música latino-americana, num plano geral, e a canção tropicalista selecionada, num plano específico, ou, ao fim e ao cabo, a América Latina. Assim, na atualização dos sentidos da letra de uma canção e na revisitação aos processos (identitários e musicais), a representação que as sendas deste estudo tentaram delinear espera ter esclarecido, “antes que a definitiva noite se espalhe em Latinomérica”, que a manhã poderá cantar “el nombre del hombre muerto”, mas sem palavras tristes, pois ainda um poema existe, e o amor – tão próximo da loucura – colore a espuma branca desses países cujo herói se chama povo/pueblo.

Notas

- 1 “[...] the issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience - a musical experience, an aesthetic experience - that we can only make sense of by taking on both a subjective and a collective identity” (Frith, 1996, p. 109).
- 2 Os números referentes às citações da obra de González não se referem às páginas, mas sim aos locais do Kindle em que aparecem, visto que a numeração, no epub (formato de livro virtual), não é a mesma do livro físico.

REFERÊNCIAS

- BEIRED, José Luis Bendicho; BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Apresentação. In: _____ (Orgs.). **Política e identidade cultural na América Latina**. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010. (Edição do Kindle – Locais: posição 43-116).
- CARPENTIER, Alejo. América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. In: ARETZ, Isabel (Relatora). **América Latina en su música**. 9ª ed. México: Siglo XXI editores, 2004. p. 7-19.
- CALLE 13. Latinoamérica. In: **Entren los que quieran**. Puerto Rico: Sony, 2011.
- FRITH, Simon. Music and Identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Eds.). **Questions of Cultural Identity**. Sage publications. v. 1, 1996. p. 108-128.
- GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Orgs.). **Gilberto bem perto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- GOMES, Caio de Souza. “Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. 227 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado Alameda, 2013. (Edição do Kindle).
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lauro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.
- MIRANDA, Ricardo; TELLO, Aurelio. La música en Latinoamérica. In: VEGA, Mercedes de. **La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana**. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011. (Volumen 4).
- RIBEIRO, Darcy. A América Latina existe?. In: **América Latina: A Pátria Grande**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017. p. 17-26.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. O movimento tropicalista e o “rock brasileiro”. **História social da música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 339-67.
- VELOSO, Caetano. Soy loco por ti, América. In: **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips, 1968.
- _____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OS AUTORES

Éverton Santos é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, com atuação em áreas relacionadas à identidade e cultura. E-mail: evertonufs2010@hotmail.com.

Christina Ramalho, orientadora de Éverton Santos, é Doutora em Letras pela UFRJ (2004) e Professora-Adjunta do Departamento de Letras de Itabaiana da UFS. E-mail: ramalhocris@hotmail.com