

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Do Teatro de Revista ao Tropicalismo: Figurações do Brasil em duas versões de *Yes, nós temos bananas*

Sara Mello Neiva

Para citar este artigo:

NEIVA, Sara Mello. Do Teatro de Revista ao tropicalismo: Figurações do Brasil em duas versões de *Yes, nós temos bananas*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0109>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Do Teatro de Revista ao Tropicalismo: Figurações do Brasil em duas versões de *Yes, nós temos bananas*¹

Sara Mello Neiva²

Resumo

O artigo analisou aspectos de duas versões gravadas da marchinha *Yes, nós temos bananas*, composta por Braguinha e Alberto Ribeiro. A canção foi lançada em janeiro de 1938, na Revista Teatral Carnavalesca de mesmo nome, no Rio de Janeiro – e foi parte decisiva de sua estrutura. Pouco depois, Almirante a gravaria pela Odeon. A canção foi retomada em 1967, na peça *O rei da vela*, encenada pelo Teatro Oficina, e em maio de 1968 foi gravada por Caetano Veloso, pela Phillips, com arranjo de Rogério Duprat. A análise conjunta dessas versões, de seu ambiente teatral e de seus prováveis diálogos históricos permitiu observar certas continuidades nas maneiras como a cultura lidou com os ciclos de modernização no Brasil no século XX.

Palavras-chave: Teatro de Revista. Tropicalismo. Modernismo. Nacionalismo.

From Revue Theatre to Tropicalism: Figurations of Brazil in two versions of *Yes, nós temos bananas*

Abstract

The article analyzed aspects of two recorded versions of the marchinha *Yes, nós temos bananas*, composed by Braguinha and Alberto Ribeiro. The song was released in January 1938, at the Carnival Revue of the same name, in Rio de Janeiro - and was a decisive part of its structure. Shortly afterwards, Almirante would record it for Odeon. The song was taken up again in 1967, in the play *O rei da vela*, staged by Teatro Oficina, and in May 1968 it was recorded by Caetano Veloso, by Phillips, with arrangement by Rogério Duprat. The combined analysis of these versions, their theatrical environment and their probable historical dialogues allowed to observe certain continuities in the ways in which culture dealt with the cycles of modernization in Brazil in the 20th century.

Keyword: Review Theatre. Tropicalism. Modernization. Nationalism.

¹ A escrita deste artigo só foi possível devido aos constantes diálogos e debates com o professor Walter Garcia, com quem aprendi muito e a quem agradeço.

² Doutoranda em Artes Cênicas, pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes Cênicas pela mesma universidade. Bacharel em artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). sara.neiva@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/9143145406622177>



<https://orcid.org/0000-0002-0657-8749>



Del Teatro de Revista al Tropicalismo: Figuraciones de Brasil em dos versiones de *Yes, nós temos bananas*

Resumen

El artículo analiza aspectos de dos versiones grabadas de la marchinha *Yes, nós temos bananas*, compuesta por Braguinha y Alberto Ribeiro. La canción fue lanzada en enero de 1938, en la Revista Teatral del Carnaval del mismo nombre, en Río de Janeiro, y fue una parte decisiva de su estructura. Poco después, Almirante lo grabaría para Odeón. La canción fue retomada en 1967, en la obra *O rei da vela*, representada por el Teatro Oficina, y en mayo de 1968 fue grabada por Caetano Veloso, por Phillips, con arreglo de Rogério Duprat. El análisis conjunto de estas versiones, de su entorno teatral y de sus probables diálogos históricos permitió observar ciertas continuidades en las formas en que la cultura trató los ciclos de modernización en Brasil en el siglo XX.

Palabras clave: Teatro de Revista. Tropicalismo. Modernismo. Nacionalismo.



Recentemente, em um momento de intensificação do atraso e de patéticos arroubos autoritários na política e na sociabilidade brasileira, o termo “República de Bananas” voltou a aparecer nos noticiários nacionais e internacionais para se referir ao país. Olhando para trás, em alguns momentos durante o século XX, essa alcunha pejorativa foi tensionada, redimensionada e até festejada no campo simbólico da cultura brasileira. A marchinha *Yes, nós temos bananas*, observada aqui numa mirada que busca conjugar análise estrutural e circunstâncias histórico-culturais de duas gravações, parece ser emblemática de um tipo de mecanismo ao mesmo tempo afirmativo e satírico da nação.

A primeira versão da canção foi lançada no espetáculo de Revista Carnavalesca *Yes, nós temos bananas*, cuja estreia se deu dia 07 de janeiro de 1938, no famoso Teatro Recreio, poucos meses após o golpe imposto por Getúlio Vargas para instituir o Estado Novo, em novembro de 1937. Tanto a Revista como a canção espelham a marca ideológica da cultura com o Estado Novo, isto é, a exaltação de um Brasil alegre, festivo e carnavalesco; a fartura e exuberâncias naturais para exportação; as bases para o progresso a partir de estruturas antigas etc. Ao mesmo tempo, a força popular da Revista Carnavalesca ecoa certa atitude modernista de inversão de sentidos: características locais, até então vistas como signos do atraso, algo a se livrar, aparecem, de repente, como a plataforma para uma possível superação. Esses dois polos antagônicos (renitência do atraso – potencial de superação) parecem conviver dialeticamente no conjunto espetáculo-canção de 1938. Anos mais tarde, tal mobilização festiva do paradoxo será ainda mais repisada na versão gravada por Caetano Veloso, em 1968, depois da retomada da marchinha no ambiente do teatro tropicalista, quando aparece em *O rei da vela*, espetáculo do Teatro Oficina de 1967. Durante a ditadura civil-militar e convivendo de forma dúbia com a expansão enorme da indústria fonográfica no país, Caetano reformula alguns dados estruturais da marchinha e, com isso, intensifica contradições e atualiza os impasses decorrentes desse tipo de elaboração modernista sobre o país.



Yes, nós temos bananas no Estado Novo

Como gênero de Teatro de Revista Carnavalesca, variação nacional do Teatro de Revista, o espetáculo *Yes, nós temos bananas* correspondia a um teatro efêmero, circunstancial, com assuntos do momento e de forte conexão com o público, passando em revista 1937³. As pré-carnavalescas, como essa, tinham, ainda, a função de lançar, desde o início de janeiro, as músicas de carnaval que emplacariam no corrente ano. As notícias de jornal que divulgavam a estreia de *Yes, nós temos bananas*, além de anunciarem a estrela Aracy Côrtes (e como figura cômica masculina, Oscarito), frisavam que o espetáculo apresentaria todas as canções que disputariam o Carnaval de 1938.

O caráter circunstancial da Revista revela-se na canção tema, com referência clara à balança de exportação de 1937:

Vai para a França o café, Pois é
Para o Japão o algodão, Pois não
[...] Mate para o Paraguai, Não vai
Ouro do bolso da gente, Não sai
(Barros e Ribeiro, 1938, p.46)

Como diz a letra, o Japão foi mesmo quem mais importou algodão brasileiro naquele ano (Quintaneiro 2006), enquanto a França foi o segundo país que mais importou café (Taunay, 1943). A passagem refere-se também a entraves nas relações com o Paraguai (Amaral, 2014), devido à “marcha para o oeste” de Getúlio e à expulsão da empresa Matte Laranjeira, extratora da erva mate, de capital estrangeiro, localizada em parte no Mato Grosso, em parte no Paraguai e também Argentina⁴.

³ O texto usado como referência foi o manuscrito encontrado no Centro de Documentação (CEDOC) da FUNARTE no Rio de Janeiro. Cf. Barros e Ribeiro, 1938. datilograf.

⁴ Braguinha e Alberto Ribeiro escreveram a canção “Marcha para o oeste”, em 1939, gravada por Carlos Galhardo. A letra exorta, mas de maneira dúbia, o programa de interiorização de Getúlio. Cf. *Marcha para o oeste*, gravação de Carlos Galhardo, pela Victor 34788.b, em 78 rpm, 1939 (Severiano, 1987).



Em novembro de 1937, Getúlio instaurou com um golpe a ditadura do Estado Novo. Por decreto constitucional, foi imposto caráter didático às escolas de samba, que deveriam obrigatoriamente abordar temas nacionais e patrióticos (Velloso, 1987) – como também houve tentativa de orientar o samba, que se consolidava como um fenômeno de massas, em veículo propagandista das ideologias cívicas do governo (Tatit, 2004, p.46). A cultura durante o Estado Novo teve papel fundamental como legitimadora do Estado, “a arte voltava-se para fins utilitários [...] buscava-se ampliar a divulgação da doutrina estadonovista” (Capelato, 2009, p.102).

A Revista, nesse sentido, constituiu forte marca de afirmação das conquistas getulistas. De acordo com Neyde Veneziano (1991), as caricaturas de Getúlio Vargas eram comuns no Teatro Recreio, “dentro das limitações que o regime permitia” (Veneziano, 1991, p. 51), mas o saldo final era sempre inofensivo ou apologético.

O Teatro de Revista servia muitas vezes como propaganda oficial, mesmo que a partir de caricaturas risíveis de Getúlio Vargas.

Retratava-se Getúlio pela figura do malandro, carregado de ambiguidade, por pretender sobrepor os golpes da esperteza aos conflitos de interesses divergentes das forças sociais. Essa imagem do ditador reforçava sua identificação com estereótipos originados na cultura popular, que causavam um efeito simpático imediato nas plateias e, ao mesmo tempo, serviam para reforçar a estratégia de marketing do presidente de destacar suas características pessoais acima de suas posições políticas (Pereira, 1998, p.86).

E a Revista em questão não é exceção. Em *Yes, nós temos bananas*, Getúlio aparece representado pela personagem Dominó e a Constituição de 1937 foi mote de cenas e esquetes, as quais, a partir de situações cômicas, celebravam algumas das novas resoluções do Estado Novo.

Como é comum entre as Revistas Carnavalescas, o enredo de *Yes, nós temos bananas* é entrecortado. Ainda que guardasse referência ao momento nacional, o foco do espetáculo estava na festa, na sensualidade, na exuberância, nas cores e nas músicas que seriam lançadas no carnaval daquele ano. Os números de dança



e canto com as *girls* e a vedete tornavam-se centrais. O requebrado brasileiro e as mulatas, como Aracy Côrtes, passaram à grande destaque:

O predomínio carnavalesco não implicava somente o voltar-se para as músicas e marchas destinadas à folia do carnaval. Implicava, também, e isso é muito significativo, uma nova relação com o corpo, com este corpo que dançaria de forma diferenciada, com cadência e um acento todo particular das “cadeiras”, no rebolado feminino (Collaço, 2008, p.236).

A trama que amarra a sequência de quadros e números musicais em *Yes, nós temos bananas* se passa em uma ilha tropical fictícia, chamada Bananolândia, em crise de superprodução de bananas. A banana está desvalorizada no mundo todo e a população local cobra uma atitude do governo. É quando chega na ilha um grande financista internacional, seu Nicolau⁵, interpretado por Oscarito, que gosta de bananas e vai encaixá-las no mercado (a peça trabalha todo o tempo com duplo sentido, com alusões sexuais; é constante a utilização dúbia dos verbos “encaixar”, “introduzir” e “dar” associados à banana). Em cena, vestidas de banana, as *girls* apresentam uma canção sobre os tipos cultivados da fruta. Nicolau se delicia com cada uma delas, num jogo de erotização, e resolve levá-las para vender ao redor do mundo.

Em um determinado quadro, Nicolau desembarca no meio do carnaval do Rio: “que terra é essa, meu Deus? Onde é que eu vim parar?” (Barros e Ribeiro, 1938, p.24). Ali ele encontra Dominó (Getúlio): “que é esperto nesse negócio de bananas”. É ele quem ensinará a Nicolau “o segredo para salvar a situação da Bananolândia” (p.44): dar a fruta até que o mundo precise dela e então vendê-la. O espetáculo termina com a apoteose, quando as *girls* vão para o proscênio, juntam-se a todos os outros personagens e cantam *Yes, nós temos bananas*, tornando a canção uma síntese efusiva do conselho dado por Getúlio e fazendo com que Bananolândia e Brasil se transformem em uma coisa só.

A Revista, da empresa de Manoel Pinto, teve como primeira figura Aracy Côrtes. De acordo com Neyde Veneziano (2011, p.66), a artista “carioca e mestiça,

⁵ A sua entrada é acompanhada pela execução da marchinha “Olá Seu Nicolau, de Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago. Essa marchinha foi gravada com Carlos Galhardo com os Diabos do Céu, orquestra de Pixinguinha, lançado em 1937.



imperou gloriosa no Teatro de Revista com seu exuberante tipo brasileiro”. Artista versátil, que podia interpretar “a caricata, a vedete exuberante, a vedete grã-fina, a vedete mulata, a vedete cantora”. Num momento de exaltação do tipo brasileiro, Aracy Côrtes aparecia como “a artista que melhor sente a melodia dos morros, interpretando sozinha o ritmo inigualável da nossa canção” (Mauricio, 1937, p.15). A figura cômica masculina que dividiu o palco com ela foi Oscarito. A dupla Aracy Côrtes e Oscarito, ambos vindos do circo, marcou história naquelas décadas. Com tantos elementos de peso (além das estrelas, os autores também já eram famosos como compositores), a Revista foi um sucesso tremendo, assim como a marchinha que estourou no carnaval daquele ano.

O alcance é tanto que em 1939 estreia o filme *Banana da terra*, de Wallace Downey, roteiro do mesmo Braguinha, agora em parceria com Mário Lago, com participação de Oscarito e Carmen Miranda. A atriz, que logo em seguida se tornará uma espécie de símbolo da brasilidade, ficou consagrada internacionalmente a partir do filme, sobretudo por sua interpretação da canção “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi.

Apoteose do Brasil

A marchinha que encerra a Revista foi uma resposta a um *fox* de 1923, *Yes, we have no bananas*, de Frank Silver e Irving Cohn⁶, sucesso no Brasil nos anos 30. A canção estadunidense conta a história de um comerciante grego em Nova Iorque que nunca respondia “não” aos clientes. Por isso: *Yes, we have no bananas*⁷.

Yes, nós temos bananas difere da versão americana, mas mantém algo dessa atmosfera de feira. A adaptação brasileira parte de uma aproximação temática e melódica, repete a mesma estrutura do verso inicial, inclusive melodicamente, mas inverte o sentido. É como se dissesse que a vendinha de Nova Iorque não

⁶ A canção fez parte do musical da Broadway, *Make it Snappy*, de 1922 (4/13/1922 - 7/01/1922). Em 1923, Billy Jones a gravou pela Emerson 10622, 78 RPM.

⁷ “There's a fruit store on our street/ It's run by a Greek. /And he keeps good things to eat/ But you should hear him speak!/ When you ask him anything/ he never answers "no"/ He just "yes" you to death/ and as he takes your dough/ He tells you "Yes, of course we have no bananas/ We have no bananas today” (Jones, 1923).



tinha a desejada banana, mas nós a temos. O “Yes” do título funciona como uma interjeição de exaltação, “Yes”, como um “Viva!” nós temos bananas. Em paralelo, a banana enquanto produto nacional é equiparada ao próprio samba, e a releitura brasileira da canção estrangeira figura como um tipo de afirmação do gênero local: *Yes, nós temos samba*. Se nos anos 30 o *fox trot* fazia sucesso no mundo todo, aqui era o samba que se consagrava, tendo inclusive sido eleito pelo Estado Novo como uma espécie de símbolo da música nacional:

Foi nesse período que alguns gêneros musicais foram transformados em marcas registradas da música popular nacional, em detrimento de outros, que passaram a ser classificados como regionais, sertanejos ou folclóricos. O melhor exemplo foi o samba, elevado à categoria de música brasileira por excelência, enquanto o carnaval do Rio era promovido à símbolo do país (Oliveira, 2002, p.354).

Seja como for, o fato de usar do estrangeirismo “yes” para comemorar uma especificidade nacional revela um tipo de nacionalismo que absorvia a particularidade mercadológica da cultura, seu caráter de exportação. Mantendo a analogia da feira, o samba também figura como vendável, um elemento de exportação.

Na releitura brasileira, o uso do “yes” seguido do pronome pessoal “nós” indica que o eu-lírico da canção expande a situação ficcional da feira – *nós* que vendemos (as bananas) – e faz referência ao coletivo, ao próprio país, nós, brasileiros; nós, nação brasileira, em interlocução com um estrangeiro. Simultaneamente, ao tomar para si a alcunha de República das Bananas, que de maneira geral, e um tanto indiscriminada, se referia a diversos países da América Latina, esse eu-lírico nacional inverte o sinal e transforma em vantagem a desvantagem depreciativa que a alcunha possuía.

Ser a bananolândia torna-se maravilhoso, motivo de orgulho e caminho para o progresso. Os dois versos iniciais, “Yes, nós temos bananas / Bananas pra dar e vender”, assinalam esse sentido. Eles são afirmativos e dizem a que vieram, confirmam com orgulho uma identidade nacional, que somos um país de bananas, que temos bananas pra dar e vender. “Dar e vender” pode ser visto como referência à condição pretendida pelo Brasil, que teria banana suficiente para



distribuir aos brasileiros (a custo de banana), um tipo de integração nacional, e ainda teria bananas para vender ao mundo inteiro.

Além disso, o “dar e vender” faz referência ao “segredo” dos negócios com bananas. Como aprende e replica Nicolau, depois de encontrar Dominó/Getúlio na peça: “A senhora vai dando... vai dando... vai dando... [...] Nessa altura, o mundo já se acostumou com a banana e, quando não puder passar mais sem banana, banana não se dá – vende-se” (Barros e Ribeiro, 1938, p.44). Neste sentido, e levando em conta a realidade do Teatro de Revista Carnavalesca, cuja conotação sexual era muito acentuada, a passagem da canção “Yes, nós temos bananas pra dar e vender” também pode remeter às brasileiras sensuais, que representavam os tipos de banana. Para se ter uma ideia, em 1926, foi projetada no Teatro Recreio uma passarela que ligava o palco à plateia e aproximava as artistas do público, aumentando, num só tempo, a comunicação direta com a audiência e a exigência do corpo escultural das girls (Veneziano, 2011, p.65). Consolidou-se ainda “a famosa fila do gargarejo, para deliciar os machões da época que até pagavam um preço mais alto pela poltrona” (Veneziano, 2011, p.65).

Em relação ao texto dramaturgício, no entanto, tudo indica que a passagem citada acima tenha sido censurada, como revelam as tarjas e carimbos no manuscrito original, muito provavelmente devido à explícita conotação sexual. Resta imaginar que a possibilidade de subverter a censura do texto se dava pela encenação, na materialidade da cena.

A passagem censurada revela ainda um outro aspecto, a expectativa pela inversão da dependência com o mundo avançado. Não seria mais o Brasil quem dependeria da venda de seus produtos primários para os países ricos, e sim eles que não poderiam mais passar sem o Brasil.

Todo esse quadro da Revista *Yes, Nós Temos Bananas!* - em que Getúlio dá o tal conselho - é emblemático do tipo de nacionalismo em pauta no Estado Novo e da posição do Brasil no mercado mundial. No quadro, *O Carnaval dos Carnavais*, Colombina é a porta-estandarte e Getúlio está no meio do bloco. A cena é uma colcha de retalhos de sambas e marchinhas do carnaval de 1937 (com uma homenagem a Noel Rosa, que havia morrido naquele ano). Getúlio disputa o amor



de Colombina com três palhaços, um diabinho, um *Cow-boy* e um marinheiro americano. Os personagens fazem uma roda de samba pra Colombina e cantam trecho do samba *O que tem yayá nas cadeiras dela*⁸. Ao fim da canção, yayá/colombina, que dançava no centro da roda, dá um rabo de arraia e todos caem menos Dominó/Getúlio. Enquanto sai de cena, de braços dados com Colombina, Getúlio diz à plateia: “Bananas para quem quiser” (Barros e Ribeiro, 1938, p.42), fechando o quadro.

Essa cena expõe a problemática do projeto de identidade nacional getulista, em que a cultura popular seria tutelada (e censurada) pelo Estado, que também fomentava uma oposição caricata entre a cultura norte-americana e a produção nacional.

A fala de dar a fruta até que o mundo precise dela para então vendê-la ecoa nos recursos de enumeração e acumulação que aparecem na canção e criam uma sensação de fartura. São substantivos simples, “em estado cru” (Schwarz, 2006, p.20), como banana, café, algodão e mate, que são ao mesmo tempo nosso ouro, bens que fazem rodar a economia brasileira. Esse substantivo simples, a banana, engorda e faz crescer a menina:

Yes, nós temos bananas
Bananas pra dar e vender
Banana menina
Tem vitamina
Banana engorda e faz crescer.
(Barros e Ribeiros, 1938, p.46)

A interlocutora pode ser essa menina, mas, como no pregão, o eu-lírico pode ser indistintamente homem, mulher ou quem quiser (“Pro mundo inteiro/ Homem ou mulher/ Bananas para quem quiser”). A expressão funciona como um trocadilho. Na conotação erotizada, esse “engorda e faz crescer” representa o crescimento da barriga com a gravidez. Já na leitura completa da canção, o sentido é o de engorda e faz crescer o país.

A canção foi escrita em 1936 por Alberto Ribeiro e Antonio Almeida e gravada como faixa 2 por Manezinho Araújo, pela Continental 15.612-a, em 78rpm, 1946.



O avesso da festa

Na segunda parte da canção há um momento em que o eu-lírico assume o pronome pessoal da primeira pessoa no singular: “Zombo da crise, se ela vier/ Bananas para quem quiser” (Barros e Ribeiro, 1938, p.46). Naquele momento, zombar da crise não era exatamente algo fora da realidade, afinal o Brasil de alguma forma passara incólume pela crise de 30 que atingiu boa parte das economias capitalistas (Oliveira, 2003). Essa exaltação ao Brasil pela marchinha, sugerindo uma grande coletividade em torno da nação, obscurece a verdade sobre um país cuja base é a exploração. O exemplo novamente é de “Temos bananas para dar e vender”. Essa ideia evoca uma expressão do nacionalismo getulista, que dizia ser o Brasil o celeiro do mundo. O uso do verbo “ter” no presente, na primeira pessoa do plural – temos banana, café, mate e algodão, como se fossem tesouros nossos – apaga as relações produtivas internas do país. O que não se diz nessa exaltação nacional é que o setor base da produção não *tem* as tais “bananas pra dar e vender”. Por conseguinte, o que o país tem é à custa de uma produção com base numa mão de obra intensamente explorada, reproduzindo relações violentas e arcaicas de trabalho.

Apesar disso, verifica-se que a recorrência do “nós” na canção faz parte de um esforço de inclusão em uma comunidade, na qual os antagonismos de classe são disfarçados em função de um sentimento de pertencimento a um projeto maior, à nação (Arantes, 2006). Essa ideia de um coletivo generalista é reforçada na canção por se tratar de uma marchinha de carnaval, isto é, uma expressão musical destinada a ser cantada e dançada em conjunto, num gesto de alegada comunhão. Luiz Tatit (2000, p.3), em artigo para a Folha de São Paulo, comenta que no refrão das marchinhas há “síntese entre som e sentido” e que se trata do momento de euforia, de integração, quando todo mundo dança e canta junto. Para ele, enquanto gênero, a marchinha “não vai a lugar nenhum. Irradia para todos os lados, mas jamais perde o centro. Só conhece um caminho, o de volta. Refrão, refrão e mais refrão”. O gênero, que ele chama de música-centro, pode até



comentar algo, mas rapidamente retorna ao centro, assim como os foliões que ao final do cordão voltam ao ponto inicial e fazem brincadeiras enquanto se exaltam contagiados pelo refrão.

Segundo Tatit (2004, p.43), a “forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes”. O que resulta desse processo é o que se chama de *tematização*, com canções pouco variadas, privilegiando o refrão. Ele ainda afirma que tal processo de integração de um tema ecoa nas letras das canções, “sugerindo modos de união, encontro ou conjunção dos personagens com seus valores” (Tatit, p.43). É como se esse magnetismo do refrão, espelhasse de alguma maneira a homogeneização forçada em torno de uma ideia totalizante de nação.

A canção, no espetáculo, era cantada como encerramento, na apoteose, com todas as *Girls* em cena, numa arca de Noé, e mais todos os outros personagens, num clima de franca euforia e festividade. Enquanto na plateia, era comum que torcidas dos blocos carnavalescos cantassem junto o coro (Veneziano, 2011, p.64).

Para o crítico e historiador da música José Ramos Tinhorão (1974, p.121), diferentemente do samba, embora praticamente contemporâneo a ele, a marchinha é uma “criação típica de compositores da classe média da década de 1920”. A Revista *Yes, nós temos bananas!* é também representativa da visão de mundo das camadas médias da sociedade brasileira. Os tipos sociais fixados na Revista dão exemplo disso, como as mocinhas de família, trabalhadores do serviço público e uma casa típica de classe média com sua indefectível empregada doméstica; como também as cenas em que se mistifica em abstrato do povo, se positiva a miscigenação ou os momentos de generalizada e racista sexualização da mulher negra. Ainda assim, o público das Revistas e das comédias era o mais heterogêneo dentre os gêneros de teatro existentes, com parcelas da classe média e baixa.

Em paralelo, nas primeiras décadas do século XX, o Teatro de Revista era tido como um gênero rebaixado entre artistas interessados na modernização artística do teatro brasileiro. Mais ainda a Revista Carnavalesca, que na cabeça dos



ideólogos da arte séria estava ligada à vulgaridade e ao divertimento inconsequente, apenas comercial. Havia uma demanda da intelectualidade artística por uma reestruturação no modo de produção do teatro profissional. Para eles, o modelo empresarial comercial impunha um padrão rebaixado, com um tipo de cena apelativa, além de um repertório viciado em modelos pouco abertos à inovação, marcado pelo estrelismo e pela vedetização. Modos de trabalho, enfim, que dificultavam o desenvolvimento da atuação moderna, de uma dramaturgia nacional avançada, da arte da encenação etc.

Nos anos seguintes, tal expectativa de modernização artística foi ganhando terreno. Por outro lado, esta modernização teatral que se deu no território brasileiro foi de tipo elitizante, com uma reorganização dos setores sociais que passaram a compor tanto o público quanto os artistas dos teatros e companhias. E o que se verifica, grosso modo, é a desqualificação em bloco da cena popular, do gosto do público e do saber dos artistas que se formavam nos circos, nas Revistas, operetas e comédias musicadas.

Sobre o velho e o novo

De volta ao conjunto espetáculo-canção *Yes, nós temos bananas*, na visão efusiva do Brasil que ele evoca, a solução de uma possível crise econômica estaria na banana, no produto primário. À primeira vista, a ideia parece entrar em contradição com o ciclo getulista de industrialização e urbanização. Contudo, a contradição é só aparente. Naqueles anos, o motor da economia continuava sendo o agrário. Ainda assim, não consta na Constituição de 1937 nenhuma regulação do trabalho rural, tampouco qualquer transformação em sua estrutura arcaica de superexploração, muito pelo contrário. Para que a modernidade industrial avançasse e a lei que instituiu o salário mínimo vigorasse era necessário manter a produção agrícola a baixos custos. Por conseguinte, não foram mecanizados os processos agrícolas, a mão-de-obra continuava explorada e mal remunerada, mantinham-se reduzidos os gastos com a reprodução dos trabalhadores urbanos, a fim de manter o salário mínimo baixo (Oliveira, 2003). O Brasil se modernizava,



conservando as mesmas e velhas estruturas, combinando vontade de atualização cosmopolita com produção agrária de bens primários para exportação.

Em alguma medida, a canção *Yes, nós temos bananas* torna evidente no campo do simbólico uma figuração dessa justaposição. Na versão gravada por Almirante, a própria marchinha constitui expressão de modernidade urbana, com sofisticada orquestra de sopros e enorme capacidade de reverberação pelas ondas do rádio, integrando o país com a nova tecnologia.

Ao mesmo tempo, em consonância com o Estado Novo, a canção e o espetáculo endossam a vocação agrícola do país como fiador do progresso e de nossa pretendida contemporaneidade. A inversão da dependência com os países ricos, transformando em vantagem a alcunha de república das bananas, servia como um tipo de “desrecalque localista”, para falar como Antonio Candido (2000, p.112) em seu comentário sobre a literatura modernista.

Com efeito, ao assimilar o estrangeirismo para encontrar uma expressão de “cor local”, ao inverter o sentido da dependência colonial, nota-se na canção e no texto dramatúrgico de Braguinha e Alberto Ribeiro aquele espírito do modernismo antropofágico de Oswald de Andrade. Não por acaso há uma aproximação institucional capitaneada pelo Ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema, entre o Estado Novo e expoentes do primeiro modernismo, como Cassiano Ricardo e Menotti Del Pichia, autores de empenho mais marcadamente nacionalista (Velloso, 1987; Oliveira, 2002, p.339-384).

Para muitos modernistas, o Brasil pré-burguês assimilaria as vantagens do progresso, prefigurando, assim, a humanidade pós-burguesa (Schwarz, 2006, p.12). Adaptando a ideia central do ensaio *A carroça, o bonde e o poeta modernista* de Roberto Schwarz, podemos dizer que, quando elevada à alegoria do Brasil atrasado, a banana usaria de suas próprias características para superar a crise e apontar algo novo (a banana, o samba, a festividade nacional, o requebrado, a mulata brasileira...). Mas, como lembra Schwarz (2006, p.12): “o processo histórico não caminhou na direção dos objetivos libertários que animavam as vanguardas política e artística” e, nesse sentido, seus objetivos “hoje podem ser entendidos como ideologia”. Ideologia porque mentiria ao considerar que a “aspiração que



expressa” teria se realizado. Schwarz dirá, então, que o modernismo brasileiro estaria, a despeito de sua vontade, integrado ao discurso da modernização conservadora. Em maior ou menor grau, esse movimento contraditório afigura-se na referida marchinha e na Revista Carnavalesca.

O avesso do avesso

Pelo viés eufórico e nacionalista, na justaposição entre o Brasil moderno e o arcaico, a canção aparentemente endossa e torna positivo (ainda que contra a vontade) o caráter conservador da modernização brasileira. Por outro lado, dá indícios de ironia e sarcasmo diante dessa vocação pressentida.

O gesto irreverente e moderno de Braguinha e Alberto Ribeiro de assimilar e assumir positivamente a superprodução de bananas como característica nacional não deixa de soar algo provocador diante da demanda de patriotismo e nacionalismo. Vinda de compositores do meio intelectual urbano, justamente no período de aprofundamento da urbanidade e industrialização pela política getulista, a aposta na vocação agrícola aliada à condição erótica da banana cria uma dissonância, faz entrever um espírito jocoso e malicioso. Há um ar de deboche geral com a nossa condição de periferia perante o mundo rico e moderno.

O ponto de vista da classe média urbana, que *zomba* inconsequentemente de uma possível crise financeira, pode sinalizar outra interpretação para a Revista e sua canção. Poderia indicar também “dar uma banana”, aquela “mímica obscena”, o gesto de bater com a mão “no sangradouro do outro braço, curvando e elevando este, com a mão fechada. O antebraço, oscilando, figura o membro viril” (Cascudo, 2003, p.221). Então, uma banana (um “aqui ó”) para o *fox trot* americano, para o mercado financeiro, para a crise econômica, para o destino do próprio país (em última análise), que não passava de uma república de bananas apesar de se arrogar moderno. E até para a ideologia oficial, em seu “esforço” de superação de nosso atraso. Ao expor uma situação do momento e comentá-la cínica e debochadamente, essa leitura condiz também com a prática das marchinhas e do Teatro de Revista naquelas primeiras décadas do século XX.



Essa outra possibilidade de leitura, a de um deboche irreverente, pode ser herdeira de certa tradição ambivalente do primeiro modernismo brasileiro (Lafetá, 2000). Tal duplicidade de sentidos e de posições cambiáveis na sua relação com a sociedade vai ser intensamente explorada pela regravação de *Yes, nós temos banana*⁹ por Caetano Veloso¹⁰, 30 anos mais tarde.

Como já mencionado, a primeira apresentação dessa versão de Caetano ocorreu provavelmente em 9 de abril, no programa televisivo *Discoteca do Chacrinha*, no especial *Noite da Banana*. O palco da Rede Globo foi coberto com bananas, Chacrinha estava com bananas penduradas na roupa e no chapéu e Caetano entrou vestido com uma bata pintada com bananas, desenhada por sua amiga Regina Helena, especialmente para aquela apresentação (Maffei, 2020). Não era suficiente ainda. Durante o programa, bananas foram jogadas ao público e houve um prêmio de 100 cruzeiros novos para quem comesse mais bananas e 200 cruzeiros novos para quem ficasse mais tempo plantando bananeira. Para completar, horas antes da gravação, caminhões carregados distribuíram a fruta para quem passasse na frente da sede da TV Globo (Calado, 1997).

No meio dessa overdose de bananas, além da nova versão da marchinha, Caetano cantou também *Tropicália*, mostrando a forte conexão entre essa performance musical e o nascente tropicalismo.

Pouco antes desse evento, Caetano Veloso tinha ficado bastante impactado com a peça *O rei da vela* que estreou em 1967 no Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa. O cantor baiano tinha acabado de gravar *Tropicália* e encontrara no espetáculo de Zé Celso um equivalente para suas proposições musicais¹¹. Disse ele em entrevista para um jornal: “Quando vi *O rei da vela*, encontrei tudo que eu também estava tentando mostrar. O Brasil mais sujo, mais

⁹ Nessa versão a banana deixa de figurar no plural: *Yes, nós temos banana*.

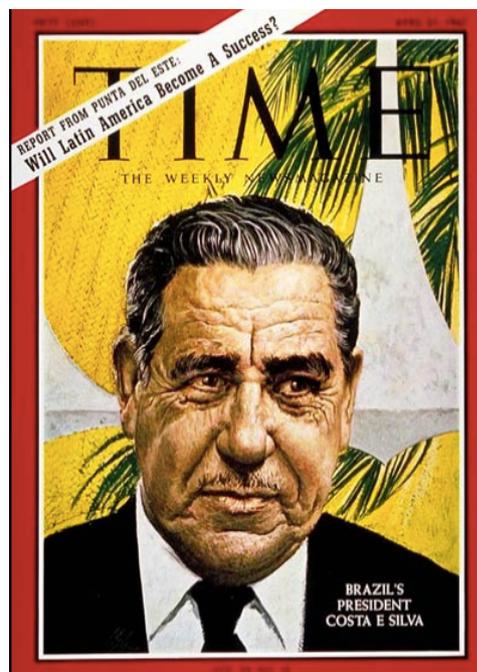
¹⁰ Caetano Veloso. PHILIPS 365.236, mono, Lado A: *Yes, Nós Temos Banana*, Lado B: *Ai de Mim, Copacabana*, lançamento maio de 1968. Arranjo: Rogério Duprat.

¹¹ *Tropicália* é a primeira canção do lado A no álbum *Caetano Veloso*, cujo lançamento se deu em janeiro de 1968, embora a gravação tenha ocorrido ainda em 1967, pouco antes de ele assistir à peça.

real, um tanto cafona mesmo, uma face irreal da cultura brasileira” (Veloso, 1968c, p.3)¹².

A peça, escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, estreou em setembro de 1967, um intervalo de 30 anos entre a publicação e a encenação, assim como os 30 anos que separam a versão original de *Yes, nós temos bananas* da gravação de Caetano de 1968. Zé Celso (2017) comenta que no carnaval de 1967, quando preparava a montagem da peça, ouviu a gravação de Almirante para a marchinha e pouco depois leu uma reportagem na revista estadunidense *Time* sobre o então presidente Costa e Silva – capa da edição de 21 de abril de 1967 – na qual as fotografias e desenhos do mandatário militar vinham sempre acompanhadas de um cenário tropical pintado de palmeiras e bananeiras. A conjunção entre a marchinha e a reportagem na revista *Time* teria “engravidado” Zé Celso “para parir *O rei da vela*” (Correa, 2017, p.203).

Figura 1 - Capa da revista *Time* (21 abr. 1967)¹³



¹² Em 1968, depois de circular com sucesso pela França, há uma segunda temporada de *O rei da vela*, com a inclusão da canção Jujuba, com texto de Oswald de Andrade e musicada por Caetano Veloso (Michalski, 1968).

¹³ Fonte: <http://content.time.com/>

Figura 2 - Cena do 2º ato de *O Rei da vela* (1967)
Cenários com bananeiras de Hélio Eichbauer¹⁴

A peça de Oswald de Andrade retrata o Brasil como uma sociedade intrinsecamente atrasada, corrupta e dependente do capital estrangeiro. Segundo Fernando Peixoto, é sobre como “se alimenta e se mantém esse imenso cadáver gangrenando” (Peixoto, 1967, p.4), que é o Brasil. A montagem do Oficina sublinhava isso, mas, ao mesmo tempo, apresentava também uma estética efusiva que fazia sobressair uma espécie de força da desordem local. O cenógrafo Hélio Eichbauer criou para o ato II, que se passa numa Ilha Tropical na Baía da Guanabara, um “telão pintado ‘made in states’, verde e amarelo” (Correa, 2017, s/n), com palmeiras e bananeiras. Zé Celso incorporou a referida marchinha nesse ato, que evocava o Teatro de Revista, absorvendo-lhe a atmosfera apoteótica e escrachada. Não por acaso, o espetáculo foi elevado a um tipo de manifesto de um novo momento do

¹⁴ Fonte: <http://caetanoendetalle.blogspot.com>



Teatro Oficina. Em um só tempo, com *O rei da vela*, o grupo criticava e festejava essa nossa “chacriníssima realidade nacional” (Correa, 2017, s/n). A forma paródica presente nos Teatros de Revista (caricaturas dos tipos sociais, de políticos etc.); os cacos e improvisações cômicas foram reativados nesse momento, ressignificando o popularesco, associado comumente ao mau gosto (Pereira, 1998).

Nesse mesmo sentido, alguns meses depois, Caetano Veloso faria sua performance televisa e gravaria seu single *Yes, nós temos banana*, transformando a banana em um tipo de emblema do movimento que despontava em várias artes, o tropicalismo.

Nova apoteose

Na verdade, Caetano muda o estilo da canção original que deixa de ser marchinha, sendo, no entanto, ainda possível reconhecê-la. O arranjo de *jazz* e samba *jazz* de Duprat é sofisticado, feito com metais e, no acompanhamento, baixo elétrico e bateria.

Aqui, a justaposição entre o moderno e o arcaico é elevada à categoria central. O contraste entre a estrutura moderna do *jazz* e o assunto da letra, evidencia um Brasil exótico, entre o caos e a festa. A canção faz conviver sofisticação musical com um tom de deboche ainda mais escancarado. Às vezes, quando os sopros glissam pra baixo, eles evocam o som de banana sendo esmagada (ou melhor, da estilização circense de bananas sendo esmagadas), também quando a canção narra sobre as exportações há como que um comentário dissonante dos instrumentos de sopro, que não seguem exatamente a melodia.

As referências ao circo – na sugestão de bananas sendo esmagadas e no arranjo cujos sons lembram o de um picadeiro – remetem ao clima da apresentação de auditório no programa do Chacrinha e à montagem de *O rei da vela*, em que há, por sua vez, uma referência explícita ao universo urbano comercial-popular do Teatro de Revista, das chanchadas, do carnaval.

Na retomada positiva desses materiais comumente considerados expressões menores e rebaixadas da cultura, buscava-se reativar também aquele espírito

modernista das primeiras décadas do século XX, que quis fazer do atraso do país a chance para projetar um mundo pós-revolucionário. A conexão entre o nascente tropicalismo e o modernismo antropofágico torna-se marcante no espetáculo *O rei da vela* e na regravação de *Yes, nós temos banana*. Mais do que isso, essa conexão ganha estatuto programático, já com ares de manifesto. Assim como outrora, Caetano parece assinalar uma possível redenção explosiva e revolucionária a partir da revelação agressiva e arcaica do país. A percepção da barbárie profunda e sistemática seria também, dialeticamente, o material para uma expansiva transformação de nossas consciências e da sociabilidade tropical.

Novamente, a banana transforma-se de sinal depreciativo em afirmação entusiasmada de um tipo de alegre brasilidade. Melhor dizendo, a canção faz conviver esses dois aspectos. Durante a performance no programa de auditório de Chacrinha, o clima foi abertamente festivo, com um Caetano sorridente que parecia anunciar um novo horizonte estético para a arte brasileira.

Figura 3 - Chacrinha e Caetano Veloso no especial *Noite da Banana* (1968)



Fonte: *Caetano Veloso ...en detalhe*.



Não por acaso, naquela noite, a contraparte de *Yes, nós temos banana* foi justamente a apresentação da canção *Tropicália*, a música que se tornou um emblema e um manifesto do tropicalismo. *Tropicália* se organiza a partir de uma justaposição vertiginosa e incessante entre termos antagônicos ou disjuntivos¹⁵: aviões/caminhões; carnaval/planalto central; papel crepom/prata; primavera/urubus; acordes dissonantes/cinco mil alto-falantes; monumento sem porta/rua estreita e torta. Trata-se de uma constante que simbolizaria um país formado por este amálgama: a sofisticada “bossa nova”, por exemplo, aglutina-se à triste “palhoça” e se nas veias “corre muito pouco sangue”, também “o coração balança um samba de tamborim”.

Carmen Miranda aparecia na canção ecoando o movimento vanguardista Dadá e a Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de *Deus e o diabo na terra do sol* (Veloso, 1997, p.187). Ao combinar esses elementos, o artista não apenas juntava alguns universos aparentemente inconciliáveis como também, ao fazê-lo, apresentava uma figuração alegórica do país antropofágico e celebrava o resultado.

Carmen Miranda foi uma das figuras que os tropicalistas elegeram como um tipo de emblema. A artista, que havia sido deixada mais ou menos de lado por uma fração da esquerda cultural, uma vez que ficou fortemente associada à cultura de exportação de um Brasil estereotipado e também à política da boa vizinhança, entre o governo de Roosevelt e o de Getúlio Vargas (Garcia, 2003), foi alçada novamente a símbolo nacional.

Aquela figura caricata, hiper-sexualizada, ao mesmo tempo que “andrógena”, ligada à indústria de massas e que causava “vergonha” para o grupo social a que Caetano pertencia (como ele disse em *Verdade Tropical*) transformava-se agora em um monumento para aqueles artistas tropicalistas. Ela voltava a ser a cara do Brasil, pois dali emergia nossa tragédia e nossa força incompreendida. Ao lado de Carmen Miranda, a figura hipercolorida de Chacrinha também despontava para os tropicalistas como símbolo de um fenômeno de massas: “Era o programa que as

¹⁵ Para um estudo aprofundado sobre o tema Cf. Nicholas Brown. Brecht eu misturo com Caetano citação, mercado e forma musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 59, p.149-190, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89041>. Acesso em: 21 ago. 2021.



empregadas domésticas não perdiam”. E assim como a cantora, Chacrinha era visto como “um fenômeno de liberdade cênica – e de popularidade”, “como se fosse uma experiência Dadá de massas”: “perigoso [...] absurdo [...] energético” (Veloso, 1997, p.167).

Ainda, em entrevista para a revista Intervalo (1968a), Caetano diz que “Chacrinha é uma realidade estética. É mais nova beleza da nossa televisão. Tudo o que ele faz é válido, porque comunica e o povo entende (p.6)

A imagem que Caetano constrói sobre Chacrinha espelha algo do que ele próprio procurou elaborar naquele período com sua participação no programa televisivo, isto é, uma canção para consumo em massa (com refrãos que lembram *jingles*, vinhetas comerciais), mas com elementos estranhos a esse mesmo consumo. Em síntese, sofisticação, crítica, adesão e deboche conjugam-se nesse absurdo, “divino, maravilhoso” chamado Brasil. De volta à escolha de Carmen Miranda como símbolo, Caetano escreve:

O lançar-se tal bomba significava igualmente a decretação da morte dessa vergonha pela aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (portanto da Hollywood onde Carmen brilhara) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal (que era a versão que Carmen levava ao extremo) – aceitação que se dava por termos descoberto que tanto a *mass culture* quanto esse estereótipo eram (ou podiam ser) reveladores de verdades mais abrangentes sobre cultura e sobre Brasil do que aquelas a que estivéramos até então limitados (Veloso, 1997, p.268).

Figura 4 - Cartaz divulgação especial Noite da banana no programa do Chacrinha



Fonte: *Caetano Veloso ...en detalle.*

Figura 5: Cartaz do filme *Banana da Terra* com Carmen Miranda (1939)¹⁶



¹⁶ Fonte: <https://www.imdb.com/>

Figura 6 - Aracy Côrtes



Fonte: Radio Batuta, Instituto Moreira Salles

Guerrilha e provocação

A retomada da figura andrógena, “brasileira” e sexualizada de Carmen Miranda intentava funcionar como uma espécie de “bomba” simbólica armada por “guerrilheiros tropicalistas” (Veloso, 1997, p.268).

A ideia de tropicalistas como guerrilheiros evoca o sentido que o termo tomava naqueles anos, com a luta armada contra a ditadura no Brasil e o imaginário revolucionário no mundo todo. O termo guerrilha ganhava um peso decisivo na década de 1960 e ligava-se, com suas variadas vertentes e histórias, a ações concretas de grupos que lutavam pela emancipação de povos – como a revolução cubana, que trouxe uma nova perspectiva terceiro-mundista para a



revolução; as lutas emancipatórias das antigas colônias da França e Inglaterra, como o caso emblemático da Argélia etc.

A analogia entre os campos distintos não se dá apenas na retórica de Caetano Veloso. Essa aproximação entre teatro e guerrilha não nasce aqui, é uma constante na segunda metade da década de 1960. A expressão “teatro de guerrilha” é cunhada pela primeira vez, por exemplo, em 1965, para nomear e definir os parâmetros de atuação da San Francisco Mime Troupe, nos Estados Unidos (Goes, 2019, p.136).

No Brasil, em 1968, Zé Celso recorria à guerrilha para compor a imagem do choque e da violência no teatro, contra um estado geral de apatia: “O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da *guerrilha teatral* ser travada com as armas do teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura e a apatia que vivemos” (Correa apud Ventura, 1968, p.92).

A analogia que se estabelece é com o caráter independente, descentralizado e, principalmente, incendiário da guerrilha, quando a violência visava alcançar um momento de luta coletiva, ainda que a partir de células independentes, com vias a uma transformação social. A guerrilha evocada aqui, obviamente, era da ordem moral e simbólica. Os artistas se insurgiam contra o alegado recalque de uma classe média apática e buscavam deflagrar momentos de consciência através do choque e da provocação.

Em um episódio bastante emblemático da figura polêmica de Caetano Veloso, ele narra sua participação em São Paulo, em 1968, numa das marchas contra a morte do estudante Edson Luís pela polícia em uma manifestação. Ele conta que desceu de seu apartamento vestido com um “casaco militar” antigo, “o torso nu”, jeans, sandálias e “um colar índio feito de dentes grandes de animal” (Veloso, 1997, p.318). A polícia militar avançava contra os manifestantes, que corriam desesperados. Caetano, por sua vez, avançava na contramão do protesto, interpelando os passantes que assistiam à repressão, e protestava “contra sua indiferença”, sentindo-se “possuído por uma fúria santa”. Os tropicalistas quando jogavam bananas na plateia de um programa de auditório ou quando ofendiam e gritavam contra o público no teatro, mobilizavam também esse imperativo de uma



violência libertadora. Deflagravam, assim, o equivalente simbólico de um ataque “terrorista”, de um grupo guerrilheiro: “tínhamos assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora [...] deveríamos transformar em suprema violência regeneradora” (Veloso, 1997, p.51).

Para os tropicalistas, o uso do termo guerrilha indicava simultaneamente a luta contra a carece, contra a estreiteza do pensamento pequeno burguês ou contra as “amarras da política tradicional” (Veloso, 1997, p. 287). Essa leitura da guerrilha como uma prática nova que arejava com radicalismo a luta política não foi, contudo, apenas uma interpretação enviesada daqueles artistas. A própria ideia de guerrilha, com todo o aparato romântico do revolucionário que ela mobiliza, também fomentou a ideia de um lugar novo no campo da política, um terceiro elemento, protagonizado nem pelo operário urbano nem pelo camponês rural, tampouco pelo intelectual de esquerda, mas sim por um abstrato sujeito revolucionário, espécie de entidade nova forjada na valentia e na indignação (Jameson, 1992). É uma categoria magnética e fascinante que servia bem como metáfora das alegadas rupturas culturais.

A indústria da festa, o comércio da revolta

Ocorre que, já em 1967, as experiências radicais da nova forma de luta de guerrilha perdiam tração com a morte de Che Guevara na Bolívia e, antes disso, com o fracasso dos movimentos de guerrilha no Peru e na Venezuela em 1966 (Jameson, 1992). Também no Brasil, a partir de 1968, o combate aos grupos armados sistemático e inclemente da ditadura brasileira sufocou as expectativas de massificação do combate. O assassinato de Carlos Marighella, em novembro de 1969, é um dos marcos fúnebres do esgotamento da guerrilha. Porém, se a ideia de guerrilha perdia sua conexão com o enfrentamento radical e armado ao Estado, ela ainda ecoava como metáfora do artista agressivo e irreverente. Só que sem lastro político real, o termo se esvazia da ameaça e o radicalismo neutralizado transforma-se muito facilmente em produto de si mesmo, mercadoria.

No programa do Chacrinha, durante a performance de Caetano é difícil distinguir a crítica à barbárie social da reposição festiva dessa mesma barbárie. É



nesse sentido que Augusto Boal provoca, em *Que pensa você da arte de esquerda?*, no texto de abertura da *1ª Feira Paulista de Opinião*, de setembro de 1968:

o tropicalismo é homeopático – pretende destruir a cafonice endossando a cafonice, pretende criticar Chacrinha participando de seus programas de auditório. Porém, a participação de um tropicalista num programa do Chacrinha obedece a todas as coordenadas do programa e não às do tropicalista – isto é, o cantor acata docilmente as regras do jogo do programa sem, em nenhum momento, modificá-las: veste-se à maneira do programa, canta as músicas mais indicadas para este tipo de auditório dopado e, finalmente, se essa plateia já está habituada a ganhar repolhos, o cantor, mais sutilmente, atira-lhe bananas (Boal, 2016, p.33).

A revelação de um país ao mesmo tempo miserável e maravilhoso, cuja banana é, a um só tempo, alegoria do atraso e da superação carnalizante, cria um compósito no qual a suposta crítica excitante é também profunda adesão a este mundo periférico, com todas as suas contradições.

Em outro campo, o crítico Mário Pedrosa (2015), num texto de 1967, pontuou os limites da crítica ao existente que a *pop art* alegava realizar, “com suas luzes, sinais luminosos em pisca-pisca, cemitérios de automóveis, detritos dos guetos e favelas etc.” (Pedrosa, 2015, p.394). Para o crítico, a tendência mais homologava que se opunha ao mundo representado. Ele fala da produção plástica dos artistas norte-americanos da *pop art*, mas poderia estar falando de uma canção de Caetano Veloso como *Alegria, Alegria*, de 1967, que também justapõe espaçonaves, guerrilha, bombas, Brigitte Bardot, Coca-Cola, fuzil etc., num tipo de conjugação inusitada do existente que mais festeja que se opõe ao mundo da mercadoria enunciado nos versos.

É bastante interessante que o mesmo procedimento de justaposição de pares antagônicos esteja ostensivamente presente nos textos e declarações de Gilberto Freyre, como observa Carlos Guilherme Mota (2014, p.107). Seria “próprio do espírito gilbertiano operar com pares antagônicos para esvaziá-los”. É assim que aparecem expressões como “revolucionário conservador” ou o “aristocrata democrata”:



Ficam eliminadas, em seu discurso, as contradições reais do processo histórico-social, as classes e os estamentos em seus dinamismos específicos e seus conflitos e desajustamentos no sistema social global. Do ponto de vista *interpretativo-metodológico*, o encaminhamento é *hábil*, de vez que opera sistematicamente com pares antagônicos para... *esvaziar a contradição* (Mota, 2014, p.106).

É também possível transpor esse debate do modernismo gilbertiano para o tropicalismo, em que o uso da justaposição de “pares antagônicos” resultava, frequentemente, no esvaziamento da contradição. Trata-se de uma conciliação clássica entre o alto modernismo e a cultura de massas que, segundo Fredric Jameson (1992) formou o fenômeno do pós-modernismo em suas diversas variações.

A participação de Caetano no tipo de programa de auditório como o de Chacrinha derivava também de uma avaliação sobre a dimensão incontornável que a indústria cultural alcançava naqueles anos. Diante disso, ele sugere em sua análise sobre o período que seria necessário mergulhar nos mecanismos dessa cultura de massas para assim compreendê-la (Veloso, 1997, p.131). Aqui também emerge um novo tipo de antropofagia modernista, agora associada à vontade de penetração nas entranhas de um campo supostamente hostil, para, de dentro, devorar aquilo que o devora, dominar os mecanismos que o dominam.

O que estava em questão em fins dos anos 1960 era a consolidação irreversível dessa indústria cultural entre nós. Para Renato Ortiz (2001, p.113):

Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais”.

Com efeito, a partir do golpe de 1964 engendraram-se reformas profundas a fim de inserir o país no sistema capitalista mundial, o que valia também para as telecomunicações e para a indústria fonográfica. O caráter mercantil da obra de arte passa a ser explícito e inequívoco. Caetano demonstra um tipo de consciência desse processo, reverberando avaliações como a de Adorno e Horkheimer no clássico *A indústria cultural*, quando dizem: “A indústria cultural derruba a objeção



que lhe é feita com a mesma facilidade com que derruba a objeção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Só há duas opções: participar ou omitir-se” (Adorno, 1995, p.138).

Portanto, a posição do cantor baiano é a de participar. Não mais envergonhadamente, como vários artistas dessa geração, mas de maneira entusiasmada, buscando conjugar adesão, deboche e ironia de modo a, no limite, reverter sua tendência pasteurizadora e desbravar um novo horizonte totalmente inesperado para essa máquina moderna de produção e recepção cultural.

Muitas vezes, contudo, tal retórica não passa de um tipo de cinismo. Quando Caetano assinou contrato com a Rede Globo para a apresentação de um programa mensal junto com Gil¹⁷, pouco depois da estrondosa participação na *Noite das Bananas* no programa de Chacrinha, ele foi criticado por sua repentina ruptura do contrato com a Record, ao que ele respondia dizendo: “Eu tinha um problema na Record, estava na geladeira. Meu interesse era sair e defender o meu sucesso” (Velooso, 1968b, p.7).

Com efeito, na sua versão para *Yes, nós temos banana*, diferentemente da versão original, há um tipo de autoafirmação intensa de si próprio. Ele também era a banana da marcha, símbolo forte do atraso e da força latente do país e, por que não, produto para exportação. Ele vestido de banana como uma paródia das *girls* vestidas de bananas no Teatro de Revista, de modo a reatualizar e ressignificar o gesto original, reafirmando a associação com a mercadoria ao mesmo tempo em que explicitava o deboche.

As mudanças que Caetano faz na letra apontam para essa impressão. Na sua versão, banana aparece sempre no singular, diferente da primeira versão de 1938. Caetano canta sozinho, sem coro (esvaziando o sentido coletivo, identificável na gravação de Almirante e no coro do Teatro de Revista) e a impressão é que ele controla a canção, toma ela para si o tempo todo, de modo a sempre sublinhar a sua assinatura musical. Essa força centrípeta da canção em direção ao intérprete, que se torna o coração e o centro irradiador da música, ganha destaque pelo fato

¹⁷ O programa seria apresentado pelos dois artistas e teria a direção de José Celso Martinez Corrêa. Além disso, os artistas deveriam participar de um “show-desfile”, pela patrocinadora Rhodia, com direção também de Zé Celso, que rodaria pelo país. Entretanto, tais negociações não foram adiante pois a direção da Rhodia temia que Zé Celso repetisse o tom agressivo de suas recentes produções teatrais (Calado, 1997).



de Caetano aparecer vestido de banana, personificando a mercadoria exótica, da periferia do mundo e fazendo com que a estrutura da canção verta-se sobre ele e fortaleça a aura do artista criador, insubmisso, inovador.

Há uma mudança significativa que ocorre nessa passagem de trinta anos entre a gravação de Almirante e a do músico tropicalista no final dos anos 1960, sobretudo nesse deslocamento da canção para a performance do artista. É um momento, afinal, em que a indústria fonográfica percebe que melhor do que vender a canção é vender o artista. Os singles e discos compactos passam a ser gradativamente substituídos pelos discos de artista. Por outro lado, opera-se um tipo de retorno ao estrelismo e vedetização, marca daqueles anos do Teatro de Revista, quando o grande chamariz do espetáculo era a vedete, anunciada exaustivamente nas notícias de jornal. Eram elas também o produto a ser vendido e exportado, como o foi Aracy Côrtes (primeira estrela de Revista a fazer excursões pelo exterior), Carmen Miranda e agora o era Caetano Veloso.

O trato efusivo da marchinha na regravação de 1968 em conjunto com a adesão consciente de Caetano ao caráter industrial da produção de bens simbólicos revela uma face espantosa. Ao invés de apenas reativar aquela contraditória atitude modernista, de tirar vantagem de nosso atraso, no fundo pressentindo e almejando uma passagem revolucionária da vida, aqui é possível vislumbrar também um funcionamento cínico e algo oportunista dessa lógica. O artista periférico insere-se internacionalmente, em busca do sucesso, a partir da exploração temática, alegórica, formal do atraso do país, que, aliás, mudava de figura nos anos 1960 com a substituição dos processos tradicionais (“arcaicos”) de comércio de pequenos produtores por grandes monopólios de importação e exportação, de multinacionais, (Santos, 1977), gerando o aprofundamento da pauperização das populações rurais. Tal como esses monopólios de capital internacional, Caetano está também antenado no que há de mais avançado no mundo, nas modas cosmopolitas. Com efeito, manipulando esse nosso compósito periférico, ele repõe de forma entusiasmada o vórtice da modernização conservadora no campo simbólico da canção. Isto é, o avanço técnico, reflexivo, irreverente daquela nova forma de fazer música tem como combustível a



reposição estética do atraso e da barbárie como motor exótico e incomum, com alta capacidade de circulação.

Algumas considerações finais

Como vimos, a primeira gravação de “Yes nós temos bananas”, alinhada com a postura oficial getulista, logo evidencia um sentido de coletividade forçada. O “nós” do título é o Brasil, visto, portanto, sem qualquer antagonismo de classes. A reabilitação dos símbolos do atraso, como a banana, aparece como um caminho possível para alavancar nosso avanço. Mas o que parece novidade artística está, na verdade, afinado com uma constante trágica do desenvolvimento brasileiro. Afinal, como bem mostra o economista Francisco de Oliveira, o combustível de nosso progresso nunca deixou de ser a reposição do atraso (na economia, no trabalho e nas formas de sociabilidade). Ao mesmo tempo, contudo, a marchinha estava ligada a ambientes caracterizados por viva tensão popular, como o Teatro de Revista e o Carnaval, ambientes que não aceitavam harmonicamente a vontade de aparelhamento pela ideologia oficial nacionalista. O ufanismo da canção convivia, então, com certo deboche e também com linhas de desconfiança e ironia, como tentamos mostrar no desenvolvimento desse artigo.

São ambivalências reativadas e potencializadas em 1968. Caetano Veloso trabalhou ostensivamente com a vontade de expor estas duplicidades na regravação que fez de “Yes nós temos bananas”. Com a revelação agressiva de um Brasil meio ridículo, sujo, miserável e infernal convivia o entusiasmo por sua alegria colorida, kitsch, livre e intensa. Nascia daí a fé em uma capacidade de antropofagizar nosso atraso como potência para início de uma revolução de tipo novo. Movimento, aliás, semelhante ao orquestrado por José Celso Martinez Correa no espetáculo “O rei da vela” de 1967.

Na primeira gravação da marchinha, em 1938, há uma oposição caricata entre a cultura norte-americana e os estereótipos dos trópicos, resolvida por um tipo de inversão simbólica da velha dependência. Já a gravação tropicalista e a performance televisiva de Caetano Veloso aceleram a tal ponto esta reviravolta



que a imagem final é de um tipo de frenética conjugação de termos antagônicos, um amálgama entre dominação econômica e pulsão periférica transformadora.

Só que de 1938 para 1968 o Brasil não é mais o mesmo. Nesse intervalo há um crescimento exponencial do caráter mercadológico na cultura, devido, sobretudo, a consolidação da indústria cultural no país, com a atuação cada vez mais intensa de grandes *majors* fonográficas de capital internacional, expansão do rádio e também da televisão. A adesão consciente dos músicos tropicalistas à forma mercadoria da cultura de massas buscou, em partes, criar atritos e desvios artísticos nos meios de comunicação, como na televisão, se valendo, simultaneamente de seu formidável alcance. Mas tal atitude resvalava em certo cinismo, que mais confirmava o existente do que o subvertia, afinal sua atitude irreverente era o que potencializava seu fascínio como produto cultural, e eles sabiam disso.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965.

ALMIRANTE. *Yes, nós temos bananas/Touradas em Madrid*. Odeon. Argentina: 194850, 1938. 78rpm, Mono.

AMARAL, Maxwell da Silva. A marcha para o Oeste e a colonização da fronteira sul do atual Mato Grosso do Sul: deslocamentos, políticas e desafios. *Fronteiras*, [S.l.], v. 16, n. 28, p. 153-165, out. 2014

ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: (Org.) ABDALA JR, Benjamin; CARA, Salete de Almeida. *Moderno de nascença, figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

BARROS, João de; RIBEIRO, Alberto. *Yes, nós temos bananas!*: revista em 2 actos e 20 quadros. [Rio de Janeiro]: s.n., [1938]. [49] f. datilograf.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, Augusto et al. *Primeira feira paulista de opinião*. 1.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2016.



BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BROWN Nicholas. (2014). Brecht eu misturo com Caetano citação, mercado e forma musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (59), 149-190. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p149-190>. Acesso em: 28 maio 2021.

CALADO, Carlos. A síndrome das bananas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, domingo, 26 out. 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros. In: *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Multidões em cena – propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CASCUDO, Câmara. *História dos nossos gestos*. 1.ed. São Paulo: Ed. Global, 2004.

COELHO, Marcio Luiz Gusmão. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. *Revista de Estudos Semióticos*, v. 5, no 1 p. 35-42, junho de 2009.

COLLAÇO, Vera. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.2, n.11, p.231-241, 2018.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. Primeiro ato. *Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. O rei da vela no carnaval de 1967. In: ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREITAS Nanci de. Presença oswaldiana no Teatro Estádio de José Celso Martinez Corrêa: antropofagia, mestiçagem cultural, terreiro eletrônico. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n. 16, p.109-117, 2020.

GALHARDO, Carlos. *Olá, Seu Nicolau*. New York: RCA Victor / 34.240-aNº da Matriz: 80503-1, 1937, 78 rpm, Mono.

GALHARDO, Carlos. *Sem banana/Marcha para o Oeste*. São Paulo: Victor 34.388-a, 1938, 78rpm, Mono.

GOES, Maria Lívia Nobre. O teatro de guerrilha segundo R. G. Davis. *Sala Preta*, São Paulo, 19(1), p.134-149, 2019.

JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JONES, Billy. *Yes! we have no bananas*. New York: Emerson (10622), 1923, 78rpm, Novelty, Acoustic.



LAFETÁ, João Luis. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2000.

MAFFEI, Evangelina. Caetano Veloso ...en detalle. Buenos Aires, 19, dezembro, 2020. Disponível em: <http://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/1968>. Acesso em: 07 jan. 2021.

MAURICIO, Augusto. “*Vamos entrar com o pé direito*”: disse-nos Araci Cortes, referindo-se a “*Yes, nós temos bananas*”, no Recreio. Entrevista de Aracy Côrtes para Mauricio Augusto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1937, p.15.

MICHALSKI, Yan. Panorama. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1968, p.3

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 24, 2014.

OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista, o ornitorrco*.1.ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: (coord.) GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena. *A República do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

PEIXOTO, Fernando. De como se alimenta e se preserva um cadáver gangrenado. *Suplemento Literário*, São Paulo, 23 de setembro 1967, ano 11, n.546, p.4.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda – Teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

QUINTANEIRO, Tania. Plantando nos campos do inimigo: japoneses no Brasil na segunda guerra mundial. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXII, n. 2, p.155-169, dezembro 2006.

PEDROSA, Mário. Quinquilharia e Pop Art. In: PEDROSA, Mário. *Arte: Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp/Fapesp, 1993.

SANTOS, Milton. *A totalidade do diabo. Como as formas geográficas difundem o capital e mudam estruturas sócias*. São Paulo: Contexto/Hucitec, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006. p.11-29.

SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. 1.ed. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1987.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. Marchinha e samba enredo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 de março de 2000, Série Tendências e Debates, p. 1-3.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TAUNAY, Afonso de. História do café no Brasil, volume décimo quinto. *No Brasil República (1927-1937)*. Rio de Janeiro: Edição do Departamento Nacional do Café, 1943.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Entrevista concedida a Carlos Coelho. *Revista inTerValo*, Ano VI - nº 277, Editora Abril, 1968a., p.3-8.

VELOSO, Caetano. Das bananas aos amigos. *Revista inTerValo*, Ano VI - nº 277, Editora Abril, 1968b., p.7.

VELOSO, Caetano. Sobre Corações. Entrevista concedida a José Carlos Oliveira (Fatos e Fotos). *Jornal do Brasil*, caderno B, Rio de Janeiro, 15 de março de 1968c, p.3

VELOSO, Caetano. *Yes, Nós Temos Banana*, Lado B: Ai de Mim, Copacabana. Direção Artística: Rogério Duprat. Rio de Janeiro: PHILIPS 365.236,1968d, 7", 33 1/3 RPM, Single, Mono.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo / Mônica Pimenta Velloso*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VENEZIANO, Neyde. O Sistema Vedete. *Repertório*, Salvador, nº 17, p.58-70, 2011. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5727/4134>. Acesso em: 02 jun.2021



Do Teatro de Revista ao Tropicalismo:
Figurações do Brasil em duas versões de *Yes, nós temos bananas*
Sara Mello Neiva

VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. São Paulo: Editora Novos Rumos, 1990.

Recebido em: 14/06/2021

Aprovado em: 12/08/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br