

QUESTÕES LINGÜÍSTICO-CULTURAIS,
IDEOLÓGICAS E TRADUTÓRIAS NO CONTEXTO DA
JOVEM GUARDA

Lyvia de Souza Gomes

Lyvia de Souza Gomes

QUESTÕES LINGÜÍSTICO-CULTURAIS,
IDEOLÓGICAS E TRADUTÓRIAS NO CONTEXTO DA
JOVEM GUARDA

Monografia submetida ao Departamento de Letras
Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de
Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a
obtenção do grau de bacharel em Letras: Ênfase
em Tradução – Inglês, elaborada sob a orientação
da Prof^a. Dr^a. Maria Clara Castellões de Oliveira.

Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
Julho de 2008

DEDICATÓRIAS

A Deus,

“Para onde me ausentarei do Teu Espírito? Para onde fugirei da Tua face? Se subo aos céus, lá estás; se faço a minha cama no mais profundo abismo, lá estás também; se tomo as asas da alvorada e me detenho nos confins dos mares, ainda lá me haverá de guiar a Tua mão, e a Tua destra me sustentará”
(SI 139: 7-10).

À Prof^a. Dr^a. Maria Clara Castellões de Oliveira,

Pelo aprendizado imensurável que tive com suas aulas e orientações. Levarei por toda a vida seus ensinamentos e conselhos valiosos.

Ao Prof. Ms. Adauto Lúcio Caetano Villela,

Pelas novas idéias, pelo espírito empreendedor, que estimularam ainda mais o interesse de nós, alunos.

À Prof^a. Ms. Virna Lúcia Coutinho Schmitz,

Pelo conhecimento transmitido sobre tradução e versão, e por tanto ter acrescentado a respeito da língua inglesa. Por acreditar em mim. Confiança gera autoconfiança. Muito obrigada.

A todos os professores do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora,

Tudo começou com uma paixão espontânea pela língua inglesa nos tempos de escola, que se tornou o propósito pelo qual escolhi cursar Letras. Agradeço a vocês por todo o aprendizado que me proporcionaram; por contribuírem para transformar paixão em profissão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de força e amparo.

Aos meus pais e ao meu irmão, espero que eu possa sempre os orgulhar para retribuir todo o amor e apoio dados por vocês.

À minha amiga Camila, que despertou o meu interesse pelo curso ao fazê-lo. Você faz parte desta conquista.

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Clara Castellões de Oliveira, obrigada pela dedicação, pelas palavras de incentivo e pelas advertências fundamentais para o meu amadurecimento intelectual. Seu profissionalismo impecável com certeza a torna um modelo a ser seguido.

Arte e ideologia freqüentemente interagem uma com a outra; mas o fato evidente é que ambas provêm de uma fonte comum.

KENNETH TYNAN

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 A DIFUSÃO DA LÍNGUA E DA CULTURA INGLESAS ATRAVÉS DO <i>ROCK'N ROLL</i>	11
CAPÍTULO 2 AS RELAÇÕES DE PODER NO SURGIMENTO E NA PREVALÊNCIA DA JOVEM GUARDA	23
CAPÍTULO 3 O PAPEL DA JOVEM GUARDA NA EXPANSÃO DA LÍNGUA INGLESA NO BRASIL	41
CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos da América passaram a polarizar as decisões políticas e econômicas tomadas no bloco capitalista, assumindo, inclusive, o controle sobre o destino das nações latino-americanas. Desse modo, suas práticas se tornaram alvo de interesse dos países sob sua esfera de domínio. No Brasil, o francês, até então a língua de cultura, perdeu o lugar para o inglês, que se mantém em tal posição até os dias atuais.

O presente trabalho tem como objetivo mostrar que a música, assim como a literatura, foi um meio significativo para que a cultura de língua inglesa se introduzisse em nosso país e que, nesse sentido, as traduções de letras de canções foram um dos elementos que contribuíram para tanto. Na verdade, no contexto musical, essas traduções são tratadas pelo nome de “versões”, provavelmente pelo fato de a possibilidade de se encontrar uma aproximação com o original em termos de conteúdo ser dificultada por especificidades rítmicas e melódicas.

No capítulo um, será abordada a questão de como a língua inglesa se difundiu através da música nos contextos francês e brasileiro depois do fim da Segunda Guerra. Na Europa, a juventude, que se encontrava cheia de esperanças e aspirações, viu na cultura anglo-saxônica um modelo a ser imitado. Em meados da década de 1950, o *rock'n roll* de Little Richard e, mais tarde, de Elvis Presley fez a cabeça dos jovens, assim como os filmes hollywoodianos protagonizados pelos personagens rebeldes de Marlon Brando e James Dean. No Brasil, a popularidade do *rock* foi tão expressiva que originou um movimento musical, a Jovem Guarda, mesmo nome do programa de televisão transmitido pela TV Record de São Paulo entre 1965 e 1968, o qual reuniu os artistas do movimento e consagrou seus apresentadores, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, como ídolos da juventude da época.

No capítulo dois, será analisado o fato de como a divulgação das canções do gênero *rock*, ingênuas e sem conteúdo, era conveniente à concretização do golpe militar de 1964 e, posteriormente, à manutenção de uma juventude politicamente alienada.

No capítulo três, serão discutidos os aspectos lingüísticos presentes nas canções da Jovem Guarda, que contribuíram para a difusão da língua inglesa em nosso país. Será tratada a questão da preferência dos artistas e, principalmente, das bandas e grupos musicais por nomes em inglês. Além disso, serão analisadas letras em inglês de canções do *rock* e suas versões em português, interpretadas por artistas brasileiros engajados no movimento jovem.

Pressupostos teóricos relacionados aos estudos da tradução serão utilizados no decorrer deste trabalho, tais como os conceitos de empréstimo (BARBOSA, 1991) ou estrangeirismo (GARCEZ & ZILLES, 2004), patronagem (LEFEVERE, 1992), polissistema (EVEN-ZOHAR, 1978), domesticação, estrangeirização e formação de identidades culturais (VENUTI, 2002).

Espera-se que o presente trabalho possa contribuir para um melhor entendimento do papel da tradução de letras de canções no contexto da Jovem Guarda durante um período importante da ditadura militar no Brasil.

CAPÍTULO 1

A DIFUSÃO DA LÍNGUA E DA CULTURA INGLESAS ATRAVÉS DO *ROCK'N ROLL*

Se eu hoje vim aqui
É porque eu já vou me despedir
Goodbye, goodbye, goodbye
Goodbye, my love, goodbye

NALVA AGUIAR

O objetivo deste capítulo é discutir o papel da música, principalmente proveniente dos Estados Unidos da América, para a divulgação da cultura de língua inglesa e desse idioma em contextos estrangeiros a partir do término da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, dar-se-á ênfase aos contextos de línguas francesa e portuguesa do Brasil e à absorção do *rock'n roll* por parte da juventude desses países. Para abordagem do primeiro contexto, serão tomadas por base colocações feitas por Rémi Giblin, no artigo “O Inglês por Meio da Música” (2005), presente em *A Geopolítica do Inglês*. No que diz respeito ao contexto brasileiro, é de interesse discutir mais especificamente o movimento denominado Jovem Guarda. Para tanto, serão utilizados capítulos dos livros *Histórias da Jovem Guarda*, de Débora Aguillar e Paulo Cesar Ribeiro (2005); *Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura*, de Marcelo Fróes (2000); *Noites Tropicais*, de Nelson Motta (2000), e informações da *Enciclopédia da Música Popular Brasileira*.¹

Segundo Giblin, a partir de 1945, a música exerceu um papel relevante na difusão do inglês para além das fronteiras dos países que o tinham como primeira língua, por motivos que ultrapassam os de ordem política e econômica. Para o autor, “depois da guerra e de seus anos de privação, a vida cultural renasce. A população tem necessidade de sair, de arejar as idéias, de sonhar” (2005, p. 127), e a música, certamente, foi um instrumento importante para o alcance de tais propósitos.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, houve, na França, um grande interesse por um gênero musical dos Estados Unidos, o *jazz*, surgido entre 1890 e 1950 em Nova Orleans, remontando à música dos negros do país desde as épocas da escravidão. Tal gênero se mostrou novo, inventivo, complexo, dançante e melancólico, oferecendo uma real alternativa à música francesa, que não mudara

¹ Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda/>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

em nada durante a guerra. Além disso, o *jazz* fazia parte do mito estadunidense, veiculado por Hollywood, de um país onde todos pareciam poder alcançar o sucesso e onde a juventude parecia viver uma fase dourada. Entretanto, os jazzistas não eram valorizados em seu país de origem. Pelo fato de a maioria deles ser negros e a segregação ainda estar presente em algumas regiões dos Estados Unidos, eram mal pagos e maltratados. Paris era, então, um refrigerio, um lugar onde eram admirados (GIBLIN, p.128).

Outro fator que contribuiu para que os jovens tivessem os Estados Unidos como modelo foi o cinema hollywoodiano. Marlon Brando e James Dean, descobertos pela juventude francesa, respectivamente em *O Selvagem (The Wild One, 1954)* e *Rebelde sem Causa (Rebel without a Cause, 1955)*, foram admirados tanto na ficção quanto na vida. Seus personagens amavam carros e velocidade, rejeitavam a autoridade, eram ao mesmo tempo hedonistas e desesperados e buscavam tudo aquilo que fosse diferente. Como a intenção era não viver como seus pais, os jovens não queriam conhecer a guerra ou o holocausto, e se submeterem a patrulhas políticas, sociais e econômicas (GIBLIN, 2005, p. 128).

Nesse contexto, o *rock'n roll* também representou uma ruptura para a juventude francesa. O *rock* se situou no cruzamento da música das populações branca e negra, por meio de três gêneros musicais: o *country*, o *blues* e o *jazz*. De acordo com Giblin:

Do *country* – música tradicional da população branca – o *rock* extrai suas harmonias “pop” e se inspirará no *country* também para suas letras, composições semelhantes a crônicas populares. Do *blues* – música negra – ele extrairá o ritmo binário, a violência sonora e textual (com efeito, os *bluesmen* falam de amores desfeitos, da vida noturna, da marginalidade, da morte). Do *jazz*, o *rock* extrairá sua complexidade, um certo rebuscamento musical, o senso de improvisação e o gosto pela cenografia. Ele ganhará do *jazz* seu título de nobreza (2005, p. 129).

Conforme afirma Giblin, os primeiros artistas do *rock* nos Estados Unidos foram Little Richard, Chuck Berry, Mudley Waters e Ber Diddley. Todos eles eram negros e adorados tanto pela população negra quanto branca, porém eram proibidos entre os brancos por sua música ser considerada como tendo caráter “diabólico” e pelo preconceito racial. Contudo, proibir esses artistas os tornava mais atraentes. Posteriormente, Elvis Presley, um jovem branco do meio-oeste, possibilitou a junção das culturas branca e negra: por ser branco, era aceito nas rádios, mas cantava e dançava como os negros e utilizava suas gírias, como o próprio termo *rock’n roll* (sacudir e balançar), proveniente da gíria negra.

O *rock* foi dominado pelos estadunidenses, mas, posteriormente ao seu surgimento, a Grã-Bretanha forneceu sua contribuição. Os roqueiros britânicos repetiam os sucessos do *rock’n roll* nos Estados Unidos (classificado por eles de *rhythm’n blues*), começando a ter as próprias composições entre os anos de 1962 e 1965. Destacam-se os *Beatles*, os *Kinks* e os *Rolling Stones*. Tanto os artistas estadunidenses quanto os ingleses eram contra a guerra. Eram, aliás, mal vistos pelos seus respectivos governos por conclamarem à desobediência civil, à revolta e quererem um mundo diferente.

Com o passar dos anos, o *rock* deixou de ser uma música violenta e simplista para se transformar em inventiva e criativa, tocada por artistas que pesquisavam o som e as letras, que foram transformadas em poesia sob a influência do psicodelismo em voga – “os anos 1966 e 1967 vêem a emergência do movimento *hippie* e pacifista, que prega o amor livre, a proibição de todas as proibições, a tolerância e alardeia o poder das drogas” (GIBLIN, 2005, p. 130). As canções de protesto surgiram com Bob Dylan, cantor de *folk* americano, hoje reconhecido como poeta. O período entre 1966 e 1971 marcou a idade de ouro do *rock*, quando Bob

Dylan, os *Beatles*, os *Rolling Stones*, os *Beach Boys* e *The Doors* compuseram todos os seus sucessos.

Nos anos 1970, o *rock* se aburguesou, perdeu seu aspecto popular, concentrando-se nos problemas existenciais de seus cantores e compositores. Os personagens, que atingiram a posição de *superstar*, eram talentosos, mas pareciam decadentes, desconectados da realidade e transmitiam a imagem de drogados hedonistas. A partir de 1975, em Nova York, e de 1976, em Londres, o *rock*, ainda conservando suas sementes de revolta, contribuiu para o aparecimento do movimento *punk*, que conclamou a juventude à tomada de consciência política, mas era musical e ideologicamente simplista para agregar uma geração.

O *rock* gerou, também, a música *techno* e o *hip-hop*, fazendo com que jovens encontrassem o que os pais tinham encontrado no *rock'n roll*: revolta, dança e diversão, além de porta-vozes para suas dúvidas, aflições e aspirações. A música *techno* é em sua maioria desprovida de letra, enquanto o *hip hop* tem ambição textual. Os *rappers*, geralmente provindos de meios menos favorecidos, falam abertamente o que pensam, desafiam a autoridade, conclamam à revolta e às vezes à violência. A polícia os vigia ou os censura nas rádios, e a juventude encontra neles uma referência, uma vez que a mensagem das letras reflete sua vida e seus problemas.

Nos últimos 30 anos, os músicos de língua inglesa dominaram a criação musical e as vendas de CDs. Graças ao *rock*, ao cinema e a algumas figuras representativas, o inglês se inscreveu mais profundamente no inconsciente da população mundial. Por apresentar um estilo de vida proposto depois da Segunda Guerra Mundial, o *rock* seduziu grande parte da juventude, fazendo com que buscassem entender o que diziam as letras bem como suscitando interrogações, ao

se fazer portador de esperanças e ao lançar mão do consumo de massa para dar lugar a mensagens positivas. Por ser língua materna da maioria dos artistas envolvidos, é lógico que a juventude de outros países se adaptaria ao inglês, tentaria compreendê-lo e aprendê-lo (GIBLIN, 2005, p. 129-132).

Com relação à popularização do *rock* no contexto brasileiro, contribuindo também para a difusão da língua inglesa em nossa cultura, em *Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura* (2000), Marcelo Fróes afirma que tal gênero musical “chegou mais rapidamente do que as notícias da Guerra Fria. O *boogie-woogie*² de Glenn Miller em *In the Mood* já vinha animando os bailes, abrindo caminho para que o *rock* de Bill Haley conquistasse o planeta pós-guerra” (p. 17). De acordo com Débora Aguillar e Paulo Cesar Ribeiro em *Histórias da Jovem Guarda* (2005), a chegada oficial do *rock* ao Brasil ocorreu nos fins de 1955, justamente com *Bill Haley & His Comets* – conhecidos no Brasil por *Bill Haley e seus Cometas* –, por meio da canção *Rock Around the Clock*. Tal canção fazia parte do filme estadunidense de mesmo título, e seu sucesso foi tamanho que, em outubro de 1955, Nora Ney, cantora de boleros e samba-canções, famosa pelo dramalhão *Ninguém me Ama*, gravou a canção, rebatizando-a de *Ronda das Horas*, tendo constituído, portanto, o primeiro *rock* no Brasil. No mesmo ano, outros cantores gravaram a versão em português de *Rock Around the Clock*, como Júlio Nagib e Heleninha Silveira.

Segundo Fróes, ao estrear nos cinemas de São Paulo, o filme *Rock Around the Clock* – aqui batizado *Ao Balanço das Horas* – causou uma baderna nunca antes vista: “ensandecidos com a animação do *rock* de Bill Haley na tela, os adolescentes paulistanos haviam dançado e gritado – o que provocou, por parte do governador e

² Segundo o dicionário *American Slang*, de Robert Chapman, *boogie-woogie* é um estilo de *jazz* tocado de modo rápido ao piano, acompanhado pela cadência contínua de um contrabaixo, com oito batidas no compasso, freqüentemente usado como acompanhamento de uma canção (1994, p. 38, minha tradução).

futuro Presidente da República Jânio Quadros, o mesmo tipo de perseguição que os eventos do DJ Alan Freed haviam sofrido nos Estados Unidos poucos meses antes” (2000, p. 18).

Logo após o lançamento de Nora Ney, outros cantores tipicamente românticos experimentaram o campo do *rock*: Agostinho dos Santos, em 1956, com *Até Logo, Jacaré* (versão de *See you Later, Alligator*, de Bill Haley); Cauby Peixoto, em 1957, com *Rock'n Roll em Copacabana* (primeiro *rock* composto no Brasil, de autoria de Miguel Gustavo). Em 1958, Carlos Gonzaga, conhecido por interpretar sambas, guarânias e boleros, gravou em português *Diana*, de Paul Anka. A canção ficou tão famosa que o próprio Paul Anka quis conhecer Gonzaga quando esteve no Brasil (AGUILLAR & RIBEIRO, 2005, p. 26).

Fróes afirma que “com o problema da má representação dos selos americanos, artistas e grupos especializados em *cover* surgiam a cada esquina. Na ausência de lançamentos brasileiros dos fonogramas originais americanos, na seqüência optou-se inteligentemente por entrar em estúdio com artistas nacionais e gravar-se versões” (2000, p. 19). Assim, o aproveitamento do *rock'n roll* por artistas brasileiros de outros segmentos musicais, através de versões em português, tornou-se primordial no mercado fonográfico. Entretanto, mesmo com esses sucessos, o *rock* brasileiro ainda não havia se firmado entre os jovens.

Foi com os irmãos Tony e Celly Campello (Sérgio e Célia Benelli) que o *rock* se consolidou entre a juventude, ainda nos fins da década de 1950. Os irmãos foram os maiores expoentes desse período. Cada um seguia uma carreira solo, mas estavam sempre juntos ao fazerem shows, darem entrevistas no rádio e na televisão, tendo chegado a ter seu próprio programa na TV Record: *Celly e Tony em Crush Hi-Fi*. A primeira canção de sucesso de Celly foi *Estúpido Cupido*, de 1959, versão para

Stupid Cupid, de Neil Sedaka e Howard Greenfield. Os discos de Celly alcançaram números recordes de venda, e a cantora conquistou prêmios importantes como o Troféu Chico Viola (1959, 1960, 1961 e 1962), Troféu Roquete Pinto (1959, 1960 e 1961) e Troféu Tupiniquim (1959). Tamanho era seu sucesso que a intérprete acabou chamando a atenção dos publicitários, tendo virado boneca da fábrica de brinquedos Troll e feito comercial para as bicicletas Monark e o chocolate Cupido, lançado pela Lacta, inspirado no seu primeiro grande sucesso. Entretanto, Celly teve uma curta carreira, a qual durou menos de quatro anos, por opção da cantora de desistir da vida artística para se dedicar ao casamento. Apenas Tony continuou sua carreira (AGUILLAR & RIBEIRO, 2005, p. 35).

Depois do afastamento de Celly Campello da vida artística em 1961, enquanto as atenções se voltavam para a bossa nova, o *rock* sobrevivia em poucos espaços nos meios de comunicação, com o programa *Hoje é Dia de Rock*, de Jair de Taumaturgo, na Radio Mayrink Veiga carioca; o *Clube do Rock*, de Carlos Imperial, na TV-Rio, e *Crush em Hi-Fi*, na TV Record, de São Paulo. Em discos, os sucessos tornavam-se raros. Os nomes que, posteriormente, formariam o trio central da Jovem Guarda, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa entraram em cena quando começava a se acentuar a queda de popularidade dos primeiros artistas brasileiros do *rock*.³

A perseguição das autoridades e o preconceito generalizado para com os adeptos do *rock* – considerados “*playboys*” – marginalizaram o gênero por um tempo, mas, mesmo assim, não tardou muito para que o mesmo se transformasse em algo consumível pela sociedade brasileira. Ao mesmo tempo em que na Zona

³ Fonte: *Enciclopédia da música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda/>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

Sul carioca nascia a Bossa Nova, em São Paulo predominava o *rock'n roll* (FRÓES, 2000, p. 20).

Nas tardes de domingo do ano de 1965, a TV Record transmitia gratuitamente os jogos de futebol do campeonato paulista. Considerava-os eventos públicos, não pagava nada e sempre estava em conflito com a Federação Paulista e os clubes. Um mandado de segurança impediu a Record de transmitir os jogos e o lucrativo horário das tardes ficou vazio. A emissora, que já vinha fazendo sucesso com o programa *O Fino da Bossa*, com as novas estrelas da MPB, foi escolhida pela agência de publicidade Magaldi, Maia & Prospero (propriedade de Carlos Magaldi, Carlito Maia e Carlos Prospero) para a veiculação de um programa voltado para o público jovem. Os sócios da agência, que acompanhavam a revolução dos *Beatles* e do *rock* anglo-americano, a vertiginosa transformação no comportamento dos jovens e a sua crescente influência na sociedade e no mercado consumidor, acharam que era hora de dar aos jovens brasileiros a sua própria música (MOTTA, 2000, p. 93-94). Desse modo, foi ao ar pela primeira vez, em setembro de 1965 um programa comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, nomeado *Jovem Guarda*.

Várias são as versões para a escolha do nome do programa, o qual passaria a definir o gênero musical do movimento jovem da época, também conhecido como iê-iê-iê, oriundo do refrão "*Yeah, yeah, yeah*" dos *Beatles* (AGUILLAR & RIBEIRO, 2005, p. 148). De acordo com Fróes, a idéia para o nome do programa veio de uma frase dita por Lênin: "O futuro do socialismo repousa nos ombros da Jovem Guarda" (2000, contracapa). Já Aguillar e Ribeiro afirmam que a frase de Lênin, dita durante o processo revolucionário da Rússia em 1917, seria: "A Velha Guarda está ultrapassada, o futuro pertence à Jovem Guarda" (2005, p. 169). Ainda segundo os

últimos autores, Carlito Maia “nunca escondeu de ninguém sua preferência pelo regime socialista” (2005, p. 163). Uma segunda versão para o nome “Jovem Guarda” seria a de que o movimento sucedera a Velha Guarda, “termo que designava a geração de cantores representada por Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Sílvio Caldas, entre outros. Roberto Carlos era um dos que preferia essa explicação” (2005, p. 163). Há ainda uma terceira versão, segundo o comunicador Antônio Aguillar: “Jovem Guarda” era o nome de uma coluna de Ricardo Amaral no jornal carioca *Última Hora*, contrapondo-se a uma coluna do jornalista Tavares de Miranda na *Folha de São Paulo*, denominada Velha Guarda (2005, p. 163).

O programa *Jovem Guarda* estreou em 22 de agosto de 1965, quando o cenário do movimento estava quase completamente montado.⁴ Entre os cantores, bandas e grupos vocais que freqüentavam o programa estavam Eduardo Araújo, Sérgio Murilo, Agnaldo Rayol, Reynaldo Rayol, Martinha, Cleide Alves, Meyre Pavão, Rosemary e os grupos *The Jordans*, *The Jet Blacks*, *Renato e seus Blue Caps*, *Os Incríveis* e *Golden Boys*. Rapidamente, a Jovem Guarda se tornou uma das grandes atrações da emissora, reunindo grandes platéias de adolescentes no Teatro Record, mas foi a partir de 1966, com o grande sucesso de Roberto Carlos e Erasmo Carlos *Quero que Vá Tudo pro Inferno*, que o programa tomou proporções nacionais e passou a ser sinônimo de movimento ou tendência musical. Outros artistas se juntaram ao grupo inicial: Ronnie Von, Vanusa, De Kalafe, Deny e Dino, Leno e Lilian, Antônio Marcos, *Os Vips*, *Os Brasões*, *The Pops*, entre outros. Seguindo o exemplo da Apple, gravadora dos *Beatles*, a Magaldi, Maia & Prosperi passou a coordenar industrialmente a imagem do trio central da Jovem Guarda, criando as marcas Calhambeque, Tremendão e Ternurinha para uma série de

⁴ Fonte: *Clique Music*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=11>. Acesso em: 24 jun. 2008.

produtos que ia de bonecas a calças e blusas.⁵ Além disso, desde a década de 1950, vários cantores fizeram pequenas participações ou até mesmo protagonizaram filmes nacionais. Muitas canções também fizeram parte das trilhas sonoras dos filmes da época.

A imagem negativa que o movimento jovem possuía, devido, como já mencionado, à rebeldia típica dos seus adeptos, acentuou-se com um episódio envolvendo Erasmo Carlos, Eduardo Araújo, Luiz Carlos Ismail e outros. Após o programa *Jovem Guarda*, os cantores costumavam ir ao apartamento de Carlos Imperial, para onde levavam garotas menores de idade. Certa vez, com exceção de Erasmo, que tinha saído no início da festinha, todos foram pegos pela polícia de madrugada, vagando pela Praia de Copacabana. Assim, rádios e jornais passaram a associar a Jovem Guarda à corrupção de menores. Eduardo Araújo e Imperial, com prisão decretada no Rio, fugiram para São Paulo e de lá para o interior de Minas Gerais, onde ficam três meses escondidos numa fazenda de parentes de Eduardo. Juntos, compuseram canções como *O Bom*, cuja letra retrata o comportamento rebelde típico da juventude da época. Erasmo não foi preso, mas foi envolvido com os outros na investigação, proibido de se apresentar em shows e programas de rádio e televisão no Rio por um ano. Foi proibida também a presença de menores em programas de rádio e TV de “música jovem” (MOTTA, 2000, p. 104).

Em 1968, Roberto Carlos venceu o festival da cidade italiana de San Remo com *Canzone Per Te* e, no ano seguinte, iniciaria sua fase romântica, a qual se estenderia pelas décadas posteriores.⁶ O dia 17 de janeiro de 1968 marcou o fim da

⁵ Fonte: *Enciclopédia da música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda/>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

⁶ Fonte: *Clique Music*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=11>. Acesso em: 24 jun. 2008.

participação do cantor no comando do programa *Jovem Guarda*. Com a decisão de iniciar uma nova etapa em sua carreira, o cantor desligou-se do *marketing* que envolvia o movimento. Antes disso, o programa já vinha perdendo audiência, uma vez que a Globo colocara na mesma faixa de horário um programa de auditório apresentado por Silvio Santos, o qual atingia um segmento maior de público. Erasmo Carlos e Wanderléa tentavam recuperar a audiência do programa, sem sucesso. Nesse período, já não havia clima para a inocência e o descompromisso das canções da *Jovem Guarda* (AGUILLAR & RIBEIRO, 2005, p. 187-189).

A música com a função apenas de entreter, veiculada por cantores que também serviam de formadores de opinião para uma juventude que os viam como ídolos, certamente era interessante para os detentores do poder. O momento pelo qual o país estava passando tornava conveniente a promoção da música e de artistas afastados de questões políticas. É o que será analisado a seguir.

CAPÍTULO 2

AS RELAÇÕES DE PODER NO SURGIMENTO E NA PREVALÊNCIA DA JOVEM GUARDA

Don't wanna say goodbye
Em qualquer parte é triste um adeus
Pra quê traduzir a solidão?
Não vá embora
Vamos ficar juntos
Together todos os segundos
Nós somos como sol e lua
Não diga *goodbye*

THE FEVERS

Este capítulo abordará o controle exercido por dois institutos, o IPÊS⁷ (Instituto Nacional de Pesquisas e Estudos Sociais) e o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), sobre a produção cultural brasileira durante o período em que o *rock'n roll* passou a ocupar espaço no contexto brasileiro, tendo a Jovem Guarda como a sua principal divulgadora. Nesse momento, a partir do último ano da década de 50 do século XX, houve uma campanha orquestrada por empresários brasileiros, apoiados por agências governamentais estadunidenses, visando a impedir a disseminação de ideais comunistas no Brasil, que poderia levar o país a uma situação semelhante à de Cuba. A música, nesse contexto, foi um dos instrumentos para a divulgação desses ideais.

Em monografias de conclusão do Curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da Universidade Federal de Juiz de Fora, a interferência desses institutos nos rumos do desenvolvimento cultural do país, mais especificamente literário, foi abordada de diferentes formas. A monografia de Christian Hygino Carvalho (2002) discutiu a tradução do livro *Animal Farm*, de George Orwell, realizada em 1971, cujo objetivo foi o de revelar “os rumos equívocos do processo revolucionário” (apresentação da edição de 1971 de *A Revolução dos Bichos*). A monografia de Newton Tavares da Silva Filho (2002), por sua vez, mostrou como a manipulação por parte dos institutos mencionados teve influência no processo seletivo de obras publicadas no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, detendo-se no contexto da Editora Globo.

⁷ Nas demais obras utilizadas como referência, o instituto é representado pela sigla IPES. Neste trabalho, porém, será adotada a sigla com acento, uma vez que Denise Assis, em *Propaganda e cinema a serviço do golpe* (2001), postula que o nome do instituto se refere ao ipê, “uma árvore resistente e que para florir perde as folhas”. Segundo a autora, era o que pretendiam os seus fundadores: “derrubar o poder para fazer florir uma ‘nova’ sociedade à imagem e semelhança dos seus idealizadores. Burguesa e, acima de tudo, voltada para a defesa do capital” (p. 13).

O IBAD foi uma organização anticomunista fundada em maio de 1959 por Ivan Hasslocher, cujo financiamento para a criação se deu a partir de contribuições de empresários brasileiros – entre eles Gilbert Huber Jr., Glycon de Paiva e Paulo Ayres Filho – e estadunidenses. A finalidade inicial do instituto era combater o estilo populista do presidente Juscelino Kubitschek e possíveis vestígios da influência do comunismo no Brasil.

A atuação do IBAD era baseada na manipulação dos rumos do debate econômico, político e social do país através da ação publicitária e política. Para dar apoio publicitário ao IBAD, foi criada a agência de propaganda Incrementadora de Vendas Promotion. Esta era subsidiária do instituto, financiada por capital proveniente dos Estados Unidos, tendo por objetivo a criação de modismos favoráveis à implantação do *American way of life*. Além disso, o IBAD criou e incentivou a Ação Democrática Popular (ADEP), cuja função era direcionar capital e financiar os candidatos contrários a João Goulart que concorreriam às eleições de 1961.

O IBAD foi alvo de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), que investigava a participação de capital estrangeiro na entidade, fato considerado ilegal. Membros do IBAD queimaram alguns documentos comprometedores visando a dificultar as investigações, mas, mesmo assim, documentos comprovando investimentos estrangeiros na entidade foram encontrados. No dia 20 de dezembro de 1963, o instituto foi dissolvido pelo poder judiciário.⁸

Conforme afirma Denise Assis em *Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe* (2001), o IPÊS iniciou suas atividades em agosto de 1961, pautando-se nos princípios contidos na Ata da Aliança para o Progresso na Encíclica *Mater et*

⁸ Fonte: *Wikipedia*. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Brasileiro_de_Ação_Democrática>. Acesso em: 28 nov. 2007.

Magistra, de autoria do Papa João XXIII. O instituto foi criado por Augusto Trajano de Azevedo Antunes e Antônio Gallotti, e contou com a inclusão de um grupo substancial de empresários e democratas brasileiros, alarmado com a chegada do comunismo à América Latina através de Cuba. A intenção de tais membros era reunirem-se a fim de “ver, julgar e agir” em defesa da pátria (p. 21).

Com o propósito de desestabilizarem o governo João Goulart, o qual acusavam de estar prestes a implantar o comunismo no Brasil, as quatro propostas básicas formuladas pelo IPÊS eram: “(a) acelerar o desenvolvimento do País; (b) assegurar uma melhor distribuição da renda nacional; (c) elevar o padrão de vida do povo; e (d) preservar a unidade nacional mediante a integração das regiões menos desenvolvidas” (ASSIS, 2001, p. 22).

Durante os dez anos de sua existência, o IPÊS atuou nos mais diversos setores do governo e da sociedade, protegendo não apenas os quatro postulados básicos de sua fundação, como também o capital. Imbuídos desse propósito, os integrantes da organização montaram um eficiente programa de propaganda, que incluía desde panfletos apócrifos a livros e filmes com vistas a disseminar suas idéias (ASSIS, 2001, p. 23).

Segundo Dreifuss, em *1964: A Conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe* (1981), o IPÊS possuía duas subdivisões: o GPE (Grupo de Publicações/Editorial), que tinha como função escrever, traduzir, distribuir material impresso anticomunista, antitrabalhista e antipopulista, assim como traduzir e reimprimir livros, artigos e panfletos; e o GAE (Grupo de Ação e de Estado), que compreendia quatro setores: Imprensa, Rádio, Televisão, Propaganda (cartazes, produção e distribuição de manifestos, folhetos e panfletos) e Organizações Femininas.

Em ação conjunta com o IBAD, o IPÊS produzia curtas de cerca de 10 minutos, com uma linguagem crescente de combate ao comunismo, mostrando fortes críticas ao desleixo do governo em alguns setores. Os filmes eram de alta qualidade, produzidos por profissionais gabaritados, entre eles Jean Manzon, e eram exibidos antes dos principais filmes no cinema, tendo um impacto decisivo nas classes menos favorecidas e sem instrução (ASSIS, 2001, p. 31). O IPÊS foi extinto em 1972, quando o AI-5 parecia ter controlado todos os focos de manifestação anti-direita no país.⁹

Além de divulgarem seus interesses por meio da propaganda e do cinema, os institutos em questão também utilizaram o rádio e a televisão. De acordo com Dreifuss (1981, p. 244-252), a elite orgânica do IPÊS, por meio do Grupo de Opinião Pública (GOP) e do Grupo de Doutrina e Estudo (GED), sediados em São Paulo, mostrava-se bem dinâmica em suas ações nesses veículos de comunicação, onde as atividades e idéias de seus militantes recebiam grande estrutura. Por meio da mídia audiovisual, tal elite organizava bombardeios ideológicos e políticos contra o poder executivo. Além disso, visava a contrabalançar sua própria mensagem social, econômica e política com o impacto da ideologia nacional-reformista do governo dentro das classes trabalhadoras. Nessas atividades o IPÊS procurava manter-se afastado da notoriedade, deixando para o IBAD e a ADEP, juntamente com a Promotion S.A., um papel relativamente público.

A elite orgânica do IPÊS se aproximou de inúmeros produtores, atores e diretores famosos de programas de televisão. Favorecia programas cômicos, quando possível, mas negava apoio a atores que não cooperassem ou agissem contra os programas, as linhas de raciocínio e as pessoas que o IPÊS patrocinava.

⁹ Fonte: *Wikipédia*. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Brasileiro_de_Ação_Democrática>. Acesso em: 28 nov. 2007.

Alguns dos programas, nos quais conhecidas figuras públicas de direita discutiam assuntos da época, eram: “Esta é a Notícia”, “Assim é a Democracia”, “Democracia em Marcha”, “Julgue Você Mesmo”, “Estado do Rio em Foco” e “Conheça seu Candidato”. Eles eram apresentados em treze estações de televisão em todo o país, sendo muitos retransmitidos por várias emissoras de rádio, num total de 312 estações. Pelo fato de no Brasil a maioria das pessoas não ter condições de adquirir televisores, o rádio era um poderoso meio de doutrinação para se montar ações ofensivas contra o executivo. Além disso, o analfabetismo de uma grande parte da população não permitia que ela fosse atingida pelas atividades doutrinantes da imprensa escrita, e o rádio, de certo modo barato e acessível nos cantos mais remotos do país, representava uma ajuda considerável para a elite orgânica (DREIFUSS, 1981, p. 248-249).

Do mesmo modo como agia com a televisão, o IPÊS não patrocinava abertamente os programas de rádio, e suas ligações com este eram apenas em forma de apoio financeiro aos programas semanais anticomunistas, dirigidos a um público de classes trabalhadoras. Grande parte da propaganda no rádio também era produzida com o ostensivo ou encoberto patrocínio da ADEP e da Promotion S.A.. Conforme afirma Dreifuss:

Em 1961, o IBAD apresentava programas de rádio em trinta e quatro das principais cidades. Em julho de 1962, ele tinha cinquenta e um programas em horários nobres durante a semana e transmissões especiais nos fins de semana. No auge de suas atividades, dispunha de mais de oitenta apresentações semanais no rádio, para todo o país, nos horários especiais. No apogeu da campanha anterior às eleições para o legislativo em outubro de 1962, financiava mais de trezentos programas diários praticamente controlando o horário nobre das estações de rádio do país (1981, p. 249).

A manipulação realizada nesse período pré-golpe militar de 1964 se estendeu aos anos em que vigorou a ditadura militar. De acordo com José Ramos Tinhorão, no capítulo “O Movimento Tropicalista e o ‘Rock Brasileiro’”, presente em *História Social da Música Popular Brasileira* (2004), o aparecimento do iê-iê-iê de Roberto Carlos e de seu parceiro Erasmo Carlos aconteceu às vésperas do golpe de 64, mas a sua consolidação foi configurada no lançamento do programa *Jovem Guarda* em setembro de 1965. Diante do exposto até agora, defende-se, no contexto deste trabalho, a hipótese de que não foi despropositado o grande espaço dado na mídia da época para a divulgação dos inúmeros cantores e grupos e da música de conteúdo pobre.

A pressuposição de que a divulgação da música da Jovem Guarda interessava aos governos da ditadura militar pelo seu conteúdo basicamente voltado para o entretenimento encontra respaldo em afirmações de Tinhorão sobre o interesse da elite orgânica na criação de um programa de TV que difundisse a música produzida pela Jovem Guarda. Para ele, era importante para os governantes brasileiros coibir o envolvimento intelectual da população, principalmente no que diz respeito aos jovens, em questões políticas. Tinhorão afirma que durante o primeiro ano da ditadura militar, artistas, jornalistas, intelectuais e políticos representavam a parte mais ativa das forças de esquerda, quase toda formada em movimentos estudantis surgidos em meio a centros e diretórios acadêmicos. Para desmontar esses núcleos de interesses político-ideológicos marxista, o governo militar suscitou, ainda em 1964, a colaboração dos parceiros estadunidenses através da AID (Agency for International Development), iniciando-se então uma série de acordos de assessoramento que visava, também, à reforma do ensino, voltado para o “desenvolvimento nacional”. Com isso, houve o fim dos debates políticos nas

escolas e a implantação da tecnocracia destinada a oferecer serviço qualificado às novas necessidades do modelo de economia integrada ao capital internacional (2004, p. 334).

Tanto o incentivo quanto o impedimento da difusão de uma idéia a fim de defender um propósito podem ser diretamente relacionados à teoria da patronagem. André Lefevere, no capítulo “O Sistema: Patronagem” (1992), presente em *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (cuja tradução seria *Tradução, Reescritura e Manipulação da Fama Literária*), aborda tal teoria sob o ponto de vista literário. Neste trabalho, a mesma questão será utilizada para tratar a questão da música. O autor afirma que o sistema literário e outros sistemas que compõem o sistema social se influenciam mutuamente em uma “interação entre subsistemas determinada pela lógica da cultura à qual pertencem” (p. 3). Segundo ele, existem dois fatores que controlam o sistema literário para que ele não entre em grande descompasso com os outros subsistemas dos quais a sociedade consiste: o primeiro fator tenta controlar o sistema literário do lado de dentro, sendo representado pelos profissionais, ou seja, pelos críticos, revisores, professores, tradutores, os quais irão ocasionalmente reprimir certas obras opostas à ideologia dominante e reescrevê-las até que sejam julgadas aceitáveis. O segundo fator, que opera fora do sistema literário como tal, é o patrocinador, são os poderes representados por pessoas, instituições, que podem incentivar ou inibir a leitura, a escrita e a reescrita literária (p. 4).

A patronagem pode ser exercida por uma pessoa individualmente ou por grupos de pessoas, um corpo político, uma classe social, uma corte real, editoras e a mídia, tanto revistas e jornais quanto corporações de televisão. Os patrocinadores buscam regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas que, juntos,

formam a sociedade, a cultura. Eles operam por meio de instituições estabelecidas para regularem, senão a escrita da literatura, pelo menos a sua distribuição em academias, agências de censura, revistas críticas e, principalmente, estabelecimentos de ensino (p. 4).

Três elementos constituem basicamente a patronagem: o componente ideológico, que age como uma limitação na escolha e desenvolvimento da forma e do assunto; o componente econômico, através do qual o patrocinador fornece uma remuneração para a sobrevivência de escritores e reescritores ou os designam para algum ofício; e, por fim, o componente status, em que a aceitação da patronagem implica na integração a um certo grupo de apoio a seu estilo de vida (p. 5).

Os sistemas literários podem ser controlados por um tipo de patronagem que é tanto diferenciada quanto não-diferenciada. Ela é diferenciada quando o sucesso econômico é independente de fatores ideológicos, não trazendo, necessariamente, status com ela, pelo menos não diante da auto-denominada elite literária; e é não-diferenciada quando seus três componentes provêm de um único e mesmo patrocinador, cujos esforços são primeiramente direcionados à preservação da estabilidade do sistema social como um todo, e a produção literária aceita e promovida dentro daquele sistema social terá que ampliar esse objetivo ou, no mínimo, não se opor ativamente “aos mitos autorizados de uma dada formação cultural”, que os detentores do poder querem controlar (p. 5).

No que diz respeito ao sistema musical desde meados da década de 1950 até 1968, percebe-se a presença de ambos os tipos de patronagem. Pode-se afirmar que havia patronagem diferenciada, pois a Jovem Guarda, divulgadora de uma música não substancial, diferente daquela prestigiada pela elite intelectual – bossa nova e MPB –, não possuía status. Por outro lado, durante o período anterior à

ditadura militar e sua vigência, também havia patronagem não-diferenciada, pois os órgãos responsáveis pelo controle daquilo que deveria ser divulgado através dos meios de comunicação preservavam a estabilidade do sistema social. O fator ideológico se explicaria através dessa elite orgânica, que tinha a intenção de manipular a população para que seus propósitos fossem alcançados e, posteriormente, mantidos. O fator econômico se fazia presente por trás do aval dado pelos detentores do poder a tudo o que relacionado ao movimento jovem alienante. Desde a época de Celly Campello até o advento da Jovem Guarda, lucrava-se não só com a venda discos, mas também de produtos vinculados à imagem dos artistas. Até mesmo a indústria cinematográfica tirava proveito do sucesso do *rock* no Brasil, com a participação dos artistas em filmes. Deve-se ressaltar que o cinema se popularizava no país devido ao aumento do número de salas de exibição. O fator status, finalmente, se referiria à aceitação dos patrocinadores apenas àquilo que estivesse de acordo com os seus princípios. A Jovem Guarda – e tudo o que estava relacionado a ela – por não causar ameaça a nenhum dos interesses da elite orgânica, era convenientemente permitida.

De acordo com Tinhorão, a principal justificativa para a criação do programa *Jovem Guarda* envolveu interesses artísticos, editoriais, fonográficos e de comércio paralelo (venda de roupas – camisetas, calças, saias, blusas, bolsas, sapatos, botas e artigos escolares – sob a marca registrada Calhambeque, que aproveitava o sucesso da música de 1963), incluindo a realização de pesquisas especializadas de mercado, inclusive para indicar com que palavras e gestos o seu principal ídolo devia dirigir-se a seu público. Roberto Carlos, o então “Rei da Juventude”, aceitava essa encenação artístico-comercial e declarou, aos vinte e dois anos, que seus sonhos giraram desde cedo em torno de “dinheiro e glória”. Tinhorão afirmou que o

cantor “apresentava uma qualidade pessoal indispensável para o sucesso do empreendimento, inclusive no plano ideológico, que era no momento o que mais interessava ao poder militar: alheio em princípio à política por seu individualismo, era por isso mesmo com os conservadores e oportunistas que mais se identificava” (2004, p. 338). Em entrevista ao jornal *Última Hora*, de São Paulo, em diálogo com o repórter com quem conversava, Roberto Carlos falou sobre as responsabilidades de sua liderança como artista de massa:

“UH – Mas existem outras responsabilidades... A definição política, por exemplo.

“RC – Eu nunca quis saber de política. Não gosto de falar do que não conheço. Meu negócio é música.

“UH – Mas é impossível que você nunca tenha pensado em política?

“RC – Quando estou com meus amigos, às vezes discutimos política e até brigamos por causa dela. Mas é só em casa, na rua não.

“UH – E nestas discussões com amigos, qual é a sua posição política: direita, centro ou esquerda?

“RC – Direita, é claro.” (TINHORÃO, 2004, p. 338).

Por outro lado, a partir de 1965, também havia espaço para uma música de protesto, politicamente engajada. Segundo Marcos Napolitano, no capítulo “Os Festivais da Canção Como Eventos de Oposição ao Regime Militar Brasileiro (1966-1968)”, extraído de *O Golpe e a Ditadura Militar 40 Anos Depois* (2004), alguns meses antes do lançamento do programa *Jovem Guarda* surgiu a fórmula televisual do festival da canção, na TV Excelsior. Inspirando-se no Festival da Canção de San Remo e percebendo o crescente interesse por música brasileira, principalmente no meio universitário, o produtor de TV Solano Ribeiro Moraes realizou o I Festival de MPB, ocorrido nos meses de março e abril de 1965. Neste festival, que inaugurou o ciclo de festivais da canção, Elis Regina ganhara o primeiro prêmio com *Arrastão*, composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes (p. 204).

Em outubro de 1966, o II Festival de MPB, dessa vez transmitido pela TV Record, superou todas as expectativas de público e consagrou um grande número de cantores populares. As duas canções vencedoras, *A Banda*, autoria de Chico Buarque de Hollanda e *Disparada*, interpretada por Jair Rodrigues, entusiasmaram o público e venderam milhares de compactos e LPs. Os gestos de Jair Rodrigues, erguendo os braços para o alto, reforçavam o caráter de comício sugerido pelas *performances* das canções engajadas e dava continuidade à tradição gestual, tal como Elis Regina em *Arrastão*. Chico Buarque, por sua vez, já em 1966, despontara com suas canções ao lado de Roberto Carlos e Elis Regina e se tornara um dos nomes mais populares da MPB engajada. Entre os intérpretes participantes dos festivais, destacaram-se também Nara Leão, até 1966 como grande referencial musical da resistência cultural ao regime, e Geraldo Vandré, um dos compositores de *Disparada*. A TV Record exigia, sob contrato, que os maiores intérpretes fizessem parte do seu elenco. Os três principais programas musicais da emissora, *O Fino da Bossa*, *Bossaudade* e *Jovem Guarda*, atingia as três faixas de público mais importantes, garantindo, assim, um grande número de telespectadores (NAPOLITANO, 2004, p. 203-207).

Em 1967, o III Festival da MPB da Record fora “anunciado como uma verdadeira ‘ofensiva’ contra a Jovem Guarda e como tal conseguiu atrair não só o interesse dos grandes criadores como também lançando novos astros” (NAPOLITANO, 2004, p. 204). A vencedora deste festival foi uma canção identificada como engajada, uma metáfora da revolução contra o regime: *Ponteiro*, de Edu Lobo, unanimidade de crítica e público, em um evento marcado pela ousadia dos baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, cujas canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* “cantavam o povo brasileiro e o jovem moderno a partir de outros

valores, mais cotidianos e descompromissados, olhar que diferia da visão consagrada pela MPB engajada e nacionalista” (NAPOLITANO, 2004, p. 215). Assim, o grupo baiano lançou as bases do futuro tropicalismo, cuja idéia era superar o modelo da música de festival. O ano de 1968 marcou a crise dos festivais como eventos de oposição ao regime, com o IV Festival da Record acirrando a percepção do desgaste da fórmula festivaesca. Nomes como Elis Regina, Geraldo Vandré e mesmo Chico Buarque se ligaram a outras tradições, de maior aceitação entre a classe média, que passou a constituir a maior parte do público televisual (NAPOLITANO, 2004, p. 210-215).

De acordo com Tinhorão, o movimento denominado tropicalismo ou tropicália, constituiu – como definiria o líder do movimento, Caetano Veloso – “a tentativa de obter a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez” (2004, p. 323) com relação à bossa nova. Ainda segundo o autor, a MPB, que se desnordeara frente ao iê-iê-iê, retomou a tal “linha evolutiva”, com a tentativa de criação, a partir do *rock* e de seu instrumental eletrificado, de um produto musical brasileiro semelhante ao obtido dez anos antes em relação ao *jazz*, através da bossa nova. Esse casamento do *rock* na área da música produzida por compositores de nível universitário foi o sinal que as emissoras de televisão e os empresários de espetáculo aguardavam: em pouco tempo, sob a mais ampla cobertura da imprensa e dos meios de comunicação, os baianos podiam lançar seu movimento tropicalista, tendo contra eles apenas a apreensão dos militares, preocupados com a aparência anárquica de propostas como “É proibido proibir” (TINHORÃO, 2004, p. 324-325).

Erasmu Carlos confirmou que foi justamente a tropicália uma das principais causas do esvaziamento da Jovem Guarda. Nas palavras dele, "a tropicália era uma

Jovem Guarda com consciência das coisas, e nos deixou num branco total”.¹⁰ Mesmo sendo um modismo passageiro, a Jovem Guarda deixou sua contribuição, alimentando vários programas semelhantes na televisão, como a *Festa do Bolinha*, de Jair de Taumaturgo, na TV-Rio carioca, e publicações especializadas, como a revista *Reis do iê-iê-iê*, sucessora do que a *Revista do Rock* tinha sido para o *rock’n roll* brasileiro na década de 1950. Além de projetar nacionalmente alguns de seus ídolos, o movimento foi em grande parte responsável pela posterior assimilação de instrumentos eletrônicos na música brasileira de todas as tendências e pela fusão de informações estrangeiras e dados nacionais que caracterizaram a produção musical na década de 1970.¹¹

Uma análise relevante para os fins do presente trabalho é propiciada pela consideração do contexto musical de meados da década de 1950 até 1968 a partir de questões colocadas por Itamar Even-Zohar em sua teoria dos polissistemas. Em “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” (de 1978, tradução: “A Posição da Literatura Traduzida no Polissistema Literário”), extraído de *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies (Literatura e Tradução: Novas Perspectivas nos Estudos Literários)*, Even-Zohar postula que, no interior de um determinado polissistema cultural e do sistema literário do qual fazem parte, os textos traduzidos, ou, em suas próprias palavras, aqueles textos que compõem o sistema da literatura traduzida, se correlacionam de pelo menos dois modos: “(a) no modo como os textos fonte são selecionados pela literatura alvo, sendo os princípios de seleção nunca desvinculados dos co-sistemas da literatura

¹⁰ Fonte: *Enciclopédia da música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda/>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

¹¹ Fonte: *Enciclopédia da música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda/>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

alvo [...]; e (b) no modo como são adotadas normas, comportamentos e políticas específicas – em resumo, no uso do repertório literário –, resultantes de sua correlação com outros co-sistemas” (p. 118).¹²

Even-Zohar afirma que a literatura traduzida não é apenas um sistema isolado, mas um sistema completamente ativo na história do polissistema, parte integrante deste, relacionado com todos os outros co-sistemas (1978, p. 119). A posição ocupada por um sistema pode ser primária ou secundária, dependendo das condições em que participa das mudanças dentro de um polissistema. Se seu papel for inovador, ocupará uma posição primária e se for conservador ocupará uma posição secundária. As partes do sistema da literatura traduzida que podem ocupar ou uma ou outra dessas posições. Na posição primária, esse sistema participa ativamente da modelação do centro do polissistema literário ao qual pertence, sendo uma parte integrante de forças inovadoras, comparável aos principais eventos que acontecem na história literária. Quando novas literaturas estão emergindo, a tradução se torna um dos meios de elaborar esses novos modelos. Os princípios de seleção dos textos a serem traduzidos são determinados pela situação que rege o polissistema: eles são escolhidos de acordo com sua compatibilidade com as novas abordagens e o suposto papel inovador que podem assumir dentro da literatura alvo. As condições para que o sistema de literatura traduzida ocupe a posição primária são as seguintes: “(a) quando um polissistema ainda não foi cristalizado, ou seja, quando uma literatura é ‘jovem’, em processo de ser estabelecida; (b) quando uma literatura é ‘periférica’ (dentro de um grande grupo de literaturas correlacionadas),

¹² Texto original: [...] translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature [...]; and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies – in short, in their use of the literary repertoire – which results from their relations with the other home co-systems (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 118).

‘fraca’ ou ambas; e (c) quando há pontos críticos, crise ou vácuos em uma literatura” (1978, p. 121).¹³ Entretanto, se a literatura traduzida sustenta uma posição secundária, que é a mais comum, ela constitui um sistema periférico, não influencia os processos principais e é modelada de acordo com as normas já convencionalmente estabelecidas pelo tipo dominante. Enquanto a literatura contemporânea original pode continuar desenvolvendo novas normas e modelos, a literatura traduzida adere a normas que foram rejeitadas recentemente ou há muito tempo pelo novo centro estabelecido (EVEN-ZOHAR, 1978, 119-122).

Assim sendo, a música brasileira dos anos 50 do século XX, constituída principalmente por boleros e sambas-canção, poderia ser caracterizada, nos termos de Even-Zohar, como um polissistema que necessitava de inovação: iniciante, vazio, em crise. Desse modo, abriu-se espaço para que um estilo estrangeiro se difundisse em nossa cultura a fim de que a lacuna existente no polissistema musical do nosso país fosse preenchida.

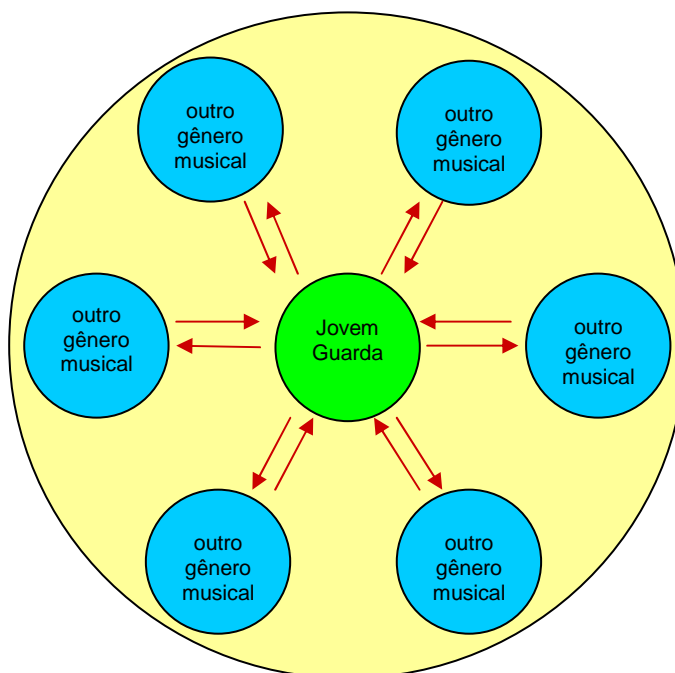
De acordo com Even-Zohar, o status sócio-econômico da tradução depende não só da sua posição no polissistema, mas também da prática tradutória que está subordinada a esse polissistema (1978, p. 197). Da mesma forma, o *rock* teve seu status no mercado fonográfico e comercial devido à decadência, exaustão ou baixa popularidade dos outros gêneros musicais.

Pode-se afirmar que, em um primeiro momento, a expansão do *rock* no Brasil resultaria na posição primária de tal gênero musical dentro do polissistema musical, uma vez que representaria um modelo inovador de uma cultura, uma maneira nova

¹³ Texto original: (a) when the polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young” in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak”, or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 121).

de tratar a realidade (como já vimos ser o comportamento dos seus adeptos), com ritmo e estilo diferentes. Por outro lado, no momento em que o movimento Jovem Guarda já se encontrava consolidado e que se passou a ter uma produção nacional, com versões ou mesmo canções sendo originalmente compostas em nosso país, a atividade seria, então, secundária, pois se buscava preservar um mesmo padrão, conservando o estilo iê-iê-iê, como se todas as canções de estilo fossem criadas dentro de uma mesma fôrma.

A correlação entre periferia e centro produziria uma ação tanto centrípeta quanto centrífuga: ao mesmo tempo em que os gêneros periféricos almejam estar no centro, o gênero central os impele para que permaneçam no mesmo lugar e não alcancem sua posição. No momento do apogeu da Jovem Guarda dentro do polissistema musical brasileiro, pode-se estabelecer o seguinte esquema:



Com o declínio da Jovem Guarda, quando o modismo passara, o *rock* (dessa vez já sendo produzido nacionalmente) passou para a posição periférica, dando lugar ao tropicalismo ou tropicália, que, por sua vez, veio a ocupar o centro do polissistema musical.

CAPÍTULO 3

O PAPEL DA JOVEM GUARDA NA EXPANSÃO DA LÍNGUA INGLESA NO BRASIL

Vou até aprender falar inglês
Pra lhe dizer
I love you, I love you

ROBERTO CARLOS E
ERASMO CARLOS

Como foi visto no primeiro capítulo, a língua inglesa difundiu-se para além de suas fronteiras originais através da música, principalmente do *rock'n roll* e dos ritmos que dele se originaram. No Brasil, a atuação da Jovem Guarda, movimento advindo do *rock*, pode ser considerada como a tradução de tal estilo musical anglo-americano. Através das pesquisas realizadas para a consecução deste trabalho, pôde-se constatar que além das inúmeras versões feitas pelos artistas que compuseram esse movimento, algumas canções eram gravadas em inglês (o que ocorreu também com o italiano e o espanhol), e é incontestável a preferência por nomes estrangeiros quando os grupos musicais eram batizados. Até mesmo cantores americanizavam seus nomes próprios ou escolhiam um pseudônimo em língua estrangeira. Dessa forma, o objetivo deste capítulo é discutir esses fatores e também comprovar o que já foi mencionado a respeito da música do movimento jovem da época: seu descompromisso e sua pobreza estética.

No que diz respeito à presença dos estrangeirismos ou empréstimos na língua portuguesa do Brasil, são de interesse para o presente trabalho aqueles oriundos do inglês, os chamados anglicismos. No capítulo “Estrangeirismos: Desejos e Ameaças” (2004), parte do livro *Estrangeirismos: Guerras em Torno da Língua*, Pedro M. Garcez e Ana Maria S. Zilles definem estrangeirismo como:

O emprego, na língua de uma comunidade, de elementos oriundos de outras línguas. No caso brasileiro, posto simplesmente, seria o uso de palavras e expressões estrangeiras no português. Trata-se de fenômeno constante no contato entre comunidades lingüísticas, também chamado de empréstimo. A noção de estrangeirismo, contudo, confere ao empréstimo uma suspeita de identidade alienígena, carregada de valores simbólicos relacionados aos falantes da língua que origina o empréstimo (p. 15).

Segundo os autores, diferentes grupos em uma comunidade podem atribuir valores diversos às identidades ligadas aos falantes de outras línguas. Então, os valores associados a um estrangeirismo podem muitas vezes “ser conflitantes dentro da comunidade que faz o empréstimo”. Por exemplo, os falantes do português brasileiro, tendo em mente a representação que fazem de certos falantes de inglês, associam a eles e, por extensão, à língua inglesa, valores que vão desde dinamismo progressista, consumo e comodidade, avanço tecnológico e poder vigoroso, valores aos quais desejam se associar, até conservadorismo retrógrado, grosseria, artificialidade insensível e poder nocivo, valores que desejam combater (GARCEZ & ZILLES, 2004, p. 16). Pode-se afirmar que o que ocorreu com os nomes próprios de cantores e grupos no contexto da Jovem Guarda foi o primeiro caso. A glamorização para com a língua do *rock* fez parecer que ter um nome em inglês seria um meio de se obter aceitação mais e, conseqüentemente, sucesso.

Outro fator que contribui para essa constatação se refere ao fato de que, de acordo com Vinay e Darbelnet (citados por BARBOSA, 1991, p. 25), o empréstimo deve ser usado quando não houver, na língua de tradução (LT), um significante que tenha o mesmo significado expresso pelo significante empregado no texto da língua de origem (LO). Por exemplo, não existindo na língua francesa um posto equivalente ao de *coroner* anglo-saxônico entre seus magistrados, recorre-se ao empréstimo para se realizar a tradução: *The coroner spoke* (LO) / *Le coroner prit la parole* (LT) (BARBOSA, 1991, p. 25). Relacionando tal fato com o contexto da Jovem Guarda, pode-se perceber a falta de necessidade de haver nomes em inglês. Isso reforça a alegação de que a recorrência ao idioma estrangeiro faz parte de uma “força do desejo pelo anglicismo” (GARCEZ & ZILLES, 2004, p. 16). Exemplos de cantores que americanizaram seus nomes de batismo são o de Ronnie Von, que se chama

Ronaldo Nogueira; Rosemary, na verdade Rosemeire Pereira Gonçalves, e de cantores que adotavam pseudônimos em inglês como Hilda de Queiroz Nery, que se tornara Suzy Darlen (FRÓES, 2000, p. 276 e 282).

A tabela 1 mostra os casos em que os cantores optaram por manter nomes em português, outros que escolheram nomes artísticos em inglês, outros que os construíram através de uma mistura entre português e inglês, italiano ou espanhol.

Nomes originais em português		Nomes artísticos em inglês	Nomes artísticos mistos (português + inglês)	Outros nomes artísticos mistos
Adilson Ramos	Luiz Fabiano	Ed Wilson	Inês Jordan	Albert Pavão
Adriana	Luiz Carlos Ismail	George Freedman	Luiz Carlos Clay	Ary Sanchez
Antonio Marcos	Marcos Roberto	Ronnie Cord	Marcio Greyck	Bobby de Carlo
Arturzinho	Mário César	Ronnie Von		Celly Campello
Cidinha Santos	Martinha	Rosemary		Dick Danello
Cláudio Fontana	Meire Pavão	Suzy Darlen		Ed Costa
Cleide Alves	Nalva Aguiar			Humberto Garin
Cyro Aguiar	Nilton César			Jerry Adriani
Demétrius	Pedro Paulo			Luiz Keller
Denise Barreto	Reginaldo Rossi			Maritza Fabiani
Dori Edson	Roberta			Prini Lorez
Eduardo Araújo	Roberto Carlos			Rossini Pinto
Elizabeth	Roberto Rei			Tony Campello
Erasmoo Carlos	Sandra			
Fernando Pereira	Sérgio Murilo			
Giane	Sérgio Reis			
Jean Carlo	Sylvinha			
João Luiz	Suely Rangel			
Joelma	Suzy Darlen			
José Ricardo	Vanusa			
José Roberto	Wanderley Cardoso			
Katia Cilene	Waldirene			
Lafayette	Wanderléa			
Leno				

Tabela 1: Nomes de cantores e cantoras brasileiros no cenário musical entre o fim da década de 50 e o advento da Jovem Guarda.

Já com relação às bandas, grupos vocais e duplas, podemos notar, através da tabela 2, que a maioria recorria a nomes em inglês ou mistos entre português e inglês.

Nomes originais em português	Nomes artísticos em inglês		Nomes artísticos mistos (português + inglês)	Outros nomes artísticos mistos
Ameba	Analfabeties	The Silvery Boys	Os Cleans	De Kalafe & A
Baobás	Analfabitles	The Snakes	Os Cords	Turma
Código 90	Beat Boys	The Suns	Os Leif's	Deny & Dino
Dimensão 5	Brazilian Octopus	The Sunshines	Os Lordes	Kompha
Embaló R	Colt 45	The Supersonics	Os Megatons	Loupha
Leno & Lilian	Golden Boys	The Thunders	Os Mugstones	
Os Abutres	Jet Blacks	The Youngsters	O'Seis	
Os Aranhas	Joint Stock Co.	Top Sounds	Os Vikings	
Os Bruxos	Liverpool		Os Vips	
Os Brasas	Made in Brazil		Renato e seus Blue	
Os Caçulas	Sounds Five		Caps	
Os Canibais	The Big Cast		Som Beat	
Os Carbonos	The Beatniks		The Brazilian Bitles	
Os Carecas	The Bells			
Os Corsários	The Big Seven			
Os Diferentes	The Bubbles			
Os Iguais	The Clevers			
Os Incríveis	The New Clevers			
Os Inocentes	The Crazy Boys			
Os Jovens	The Fellows			
Os Lobos	The Fenders			
Os Lunáticos	The Fevers			
Os Minos	The Flash's			
Os Nucleares	The Flyers			
Os Populares	The Funnys			
Os Primitivos	The Galaxies			
Os Santos	The Gentlemen			
Os Super Quentes	The Hot Dogs			
Os Terríveis	The Jones			
Os Tremendões	The Jordans			
Os Versáteis	The Mugstones			
Raulzito e Os Panteras	The Mustangs			
Trio Esperança	The Outcasts			
Trio Melodia	The Pop's			
Trio Ternura	The Rebels			
Túlio Trio	The Scalawags			

Tabela 2: Nomes de bandas, grupos vocais e duplas brasileiros no cenário musical entre o fim da década de 1950 e o advento da Jovem Guarda.

A partir de agora será abordada a questão das letras das canções que embalaram a juventude na década de 1960. Como objetos de análise serão utilizadas as canções *Eternamente* (1960) e *Splish Splash* (1963). Antes, porém, será importante retomar dois conceitos estudados durante o Curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, o de domesticação e o de estrangeirização. No capítulo “A Formação de Identidades Culturais” (2002), extraído de *Escândalos da Tradução*, Lawrence Venuti, voltando-se para o contexto da

literatura traduzida, postula que a tradução “inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores lingüísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas” (p.129). Segundo Venuti,

A tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de “espelhamento” ou auto-conhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica. O auto-conhecimento é um reconhecimento das normas e recursos culturais domésticos que constituem o *self*, que o definem como um sujeito doméstico. [...] as traduções colocam os leitores em inteligibilidade domésticas que também são posições ideológicas, conjuntos de valores, crenças e representações que favorecem os interesses de certos grupos sociais em detrimento de outros (2002, p. 148-149).

O conceito de estrangeirização, mesmo com a pressuposição de que a tradução sempre constrói uma representação doméstica de um texto estrangeiro, pode ser explicado através da preservação dos aspectos culturais provenientes do outro contexto dentro da cultura doméstica. De acordo com Venuti, “a tradução é obrigada a voltar-se para as diferenças culturais e lingüísticas de um texto estrangeiro, ela pode, com a mesma eficácia, promover ou reprimir a heterogeneidade na cultura doméstica (2002, p. 132).

A escolha dos textos a serem traduzidos é responsável por formar a imagem da cultura do original e de uma determinada literatura, o que forma, por conseguinte, uma cultura. Da mesma maneira, no que diz respeito ao contexto musical em questão, os artistas e as versões contribuíram para que se formasse uma imagem idealizada da cultura estrangeira, fazendo com que houvesse a crença de que o comportamento, o estilo e as roupas dos adeptos do *rock* anglo-americano fossem

modelos a serem seguidos. O mesmo se aplica à língua inglesa. O excessivo apreço pela cultura do outro foi responsável pela formação cultural de toda uma juventude.

A primeira canção mencionada, *Eternamente*, foi originalmente composta por Robert Marcucci e Bobby De Angelis e interpretada por Joseph (Joe) Damiano em 1959, com o título de *Forever*.¹⁴

Forever, love me forever
 Forever, say you'll be mine
 Promise I'll never be alone
 Alone, alone, alone
 It's right
 Please, love me
 With all your heart
 Please, want me
 Want me forever

Promise to be a part
 Of my life, my love, my heart
 My whole life
 Mine forever

Please, love me
 With all your heart
 Please, want me
 Want me forever

Promise to be a part
 Of my life, my love, my heart
 My whole life
 Mine forever

Percebe-se que trata-se de uma canção de amor, composta em uma linguagem por demais simples. Em 1960, a versão em português foi feita por Paulo Murillo,¹⁵ sendo gravada em duas ocasiões: por Celly Campello em seu álbum

¹⁴ Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<http://youtube.com/watch?v=66oUfMo1rdc>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

¹⁵ Fonte: *Jovem Guarda.com.br*. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-erasmo-carlos.php>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

*Bonequinha de Luxo*¹⁶ e pela banda de Erasmo Carlos *The Snakes*, com o título de *Pra sempre*.¹⁷ No ano seguinte, Roberto Carlos também a gravou (com o mesmo título que Celly Campello) no álbum *Louco Por Você*.¹⁸ Eis a versão:

“Forever” é para sempre
 Viver junto a você
 As questões de amor
 No coração não têm
 Não têm tradução
 Entenda o meu olhar
 Feliz, ele dirá
 No mundo inteiro
 Em qualquer lugar o meu amor será
 Seu, “forever”

“Forever” é para sempre
 Viver junto a você
 As questões de amor
 No coração não têm
 Não têm tradução

Entenda o meu olhar
 Feliz ele dirá
 No mundo inteiro
 Em qualquer lugar o meu amor será
 Seu, “forever”

Entenda o meu olhar
 Feliz ele dirá
 No mundo inteiro
 Em qualquer lugar o meu amor será
 Seu, “forever”¹⁹

¹⁶ Fonte: *Clique Music*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=862>. Acesso em: 24 jun. 2008.

¹⁷ Fonte: *Jovem Guarda.com.br*. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-erasmo-carlos.php>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

¹⁸ Fonte: *Clique Music*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=3645>. Acesso em: 24 jun. 2008.

¹⁹ Fonte: *Vagalume*. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/roberto-carlos/eternamente.html>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

Nota-se que a letra possui uma característica presente em diversas versões brasileiras do gênero *rock*: a mistura de sentenças ou palavras em inglês nos versos em português. Pode-se considerar tal fato como uma propriedade estrangeirizante. A presença da palavra *forever*, como a própria versão da canção em português comenta, justifica-se também por questões de ordem tradutória: ao mesmo tempo em que parece ter sido difícil encontrar uma palavra que se adequasse ao ritmo e à métrica do original, a palavra, mesmo não sendo transparente para os falantes do português do Brasil, seria de conhecimento dos que se já estavam acostumados com os sucessos do *rock'n roll*. Com relação ao ritmo, após ouvir as canções em inglês e português (o CD encontra-se em anexo), nota-se que ele é o mesmo em ambas, o que também demonstra estrangeirização. Ainda que a letra em português não seja a tradução literal da original (houve um processo de domesticação), a temática é semelhante, ou seja, fala, de maneira corriqueira, sobre amor.

A segunda canção mencionada foi interpretada pelo cantor estadunidense Bobby Darin em 1958, sendo composta por ele junto com o DJ Murray the K (Murray Kaufman).²⁰ A seguir a letra de *Splish Splash*:

Splish splash
I was taking a bath
All about a Saturday night

Rubbed up
Just relaxin in the tub
Thinkin everything was alright

Well I got out the tub
Put my feet on the floor
I wrapped the towel around me
Then I opened up the door
And then
Splish splash

²⁰ Fonte: *Wikipedia*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Splish_Splash_%28song%29>. Acesso em: 26 set. 2007.

I got back in the bath
Well how was I to know
There was a party goin on?

There was a splishin and splashin
Realin with the feelin
Movin and a groovin
Rockin and a rollin

Bing bang
I saw the whole gang
Dancin on my livin room floor
Well a flip fop
They were doin the bop
All the teens had the dancin bug
There was lollipop, Peggy Sue,
Golly Miss Molly was even there too
So splish splash
I forgot about the bath
I went and put my dancin shoes on

Lord knows I was
Rollin and a strollin
Realin with the feelin
Movin and a groovin
Rockin and a rollin

I was splishin and a splashin
I was rollin and a strollin
I was movin and a groovin
I was realin with the feelin
I was rollin and a strollin
Movin with the groovin
Splish splash

I was splishin and a splashin oh
I was rollin and a strollin
I was movin and a groovin
I was movin and a groovin
I was realin with the feelin
Rollin and a strollin²¹

²¹ Fonte: *Vagalume*. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/bobby-darin/splish-splash.html>>. Acesso em: 26 set. 2007.

Pode-se perceber que além de a linguagem ser informal, a temática é simplória: enquanto acontecia uma festa na casa de uma pessoa, ela tomava banho, com a expressão *splish splash* ressaltando “o barulho de algum objeto caindo n’água, na linguagem das histórias em quadrinho” (FROÉS, 2000, p. 15).

Cinco anos mais tarde, Erasmo Carlos (já desligado da banda *The Snakes*), fez a versão da canção de Bobby Darin por gostar de ouvi-la no programa de rádio *A Hora da Broadway* na emissora Metropolitana. Ele afirma que a fez de brincadeira em casa, mas que Roberto Carlos gostou e gravou. A gravação era aguardada com grande expectativa, uma vez que o jovem Roberto, que começara sua carreira de gravações na bossa nova, passara depois pelo bolero e voltara ao *rock*, “na onda de euforia que circundava o ritmo no Brasil” (FROÉS, 2000, p. 15). Em seguida, a letra em português de *Splish Splash*:

Splish splash
 Fez o beijo que eu dei
 Nela dentro do cinema
 Todo mundo olhou me condenando
 Só porque eu estava amando

Agora lá em casa
 Todo mundo vai saber
 Que o beijo que eu dei nela
 Fez barulho sem querer

Iêa
 Splish splash
 Todo mundo olhou
 Mas com água na boca
 Muita gente ficou

Iê, iê, splish splash
 Iê, iê, splish splash
 Splish splash
 Iê, iê, splish splash
 Splish splash

Splish splash
 Fez o tapa que eu levei

Dela dentro do cinema
 Todo mundo olhou me condenando
 Só porque eu estava apanhando
 Agora lá em casa todo mundo vai saber
 Que tapa que eu levei
 Fez barulho e fez doer

lêa
 Splish splash
 Todo mundo olhou
 Mas com água na boca
 Ninguém mais ficou
 lê, iê, splish splash
 lê, iê, splish splash
 Splish splash
 lê, iê, splish splash
 Splish splash²²

Na obra de Fróes, Erasmo Carlos ainda declara que fez mais uma adaptação do que versão, e que foram dele as idéias de fazer *splish splash* ser o “barulho do beijo” ou o “tapa que eu levei” (2000, p. 15). Após a audição da canção de Bobby Darin, percebe-se que no início há o som de água, já na canção de Erasmo, o barulho é de beijos. Observa-se também que o ritmo em ambas as canções é o mesmo. Assim como na canção original, o que interessava era o ritmo, uma vez que nem o sentido da expressão *splish splash* fora preservado. Pode-se afirmar que a preservação do ritmo denota uma característica estrangeirizante, e a alteração da ambientação da história contada pela música representa uma característica domesticante.

É importante destacar que não havia uma preocupação com os aspectos formais das canções e que o tema das mesmas não passava de assuntos fúteis do cotidiano dos jovens. Erasmo Carlos deixa isso claro no seguinte depoimento:

²² Fonte: *Vagalume*. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/roberto-carlos/splish-splash.html>>. Acesso em: 26 set. 2007.

“Eu comecei a fazer versões, e ia na Editora Vitale – onde o Aloísio me dava um monte de discos pra eu ficar ouvindo. Como eu não tinha toca-discos em casa, eu ficava ouvindo lá. ‘Ouve aí, que se você se interessar por algum você faz versão e a gente encaixa em algum cantor’. [...] Eu comecei a fazer versões porque não sabia tocar, mas aí fui aprendendo a tocar violão devagarzinho. Roberto havia feito e gravado ‘Malena’ e ‘Susie’, e um dia a gente conversou e concluiu que eu sabia fazer versões e ele compor. Então um dia um de nós falou: ‘Pô, até que a gente tem um jeito parecido’. A gente nem sabia o que era divisão, métrica e essas coisas. ‘Pô, vamos tentar fazer uma música juntos? A gente pensa igual, se veste igual e tudo mais’. Aí fizemos uma parte do ‘Parei Na Contramão’ dentro de uma lotação, isso porque ele descobriu que ele fazia aquela métrica e eu, com as versões, também a fazia... e falando mais ou menos das mesmas coisas: garotas, carros e situações amorosas. Deu certo... e depois foram vindo ‘O Fã do Monokini’, ‘É Proibido Fumar’ etc” (FRÓES, 2000, p. 45).

Através do relato de Erasmo Carlos, pode-se comprovar que as versões do *rock* giravam em torno de temas próprios para uma juventude alienada, alheia à realidade do país. Tal fato se confirma em ambas as letras analisadas neste capítulo. De acordo com Erasmo, as versões compostas por ele eram realizadas aleatoriamente, sem métrica, já quem ele nem mesmo tinha conhecimentos formais sobre música. Essa desconsideração com que as letras eram escritas reforça o fato de que a produção das versões visava apenas ao interesse das gravadoras, dedicadas a atenderem a frenética demanda do mercado e lucrarem com o apogeu do movimento.

Pode-se concluir que as traduções das letras das canções do *rock'n roll*, em vez de serem reconhecidas como “versões”, poderiam ser denominadas “subversões”, na medida em que, através de estruturas rítmicas e melódicas próximas, abordaram peculiaridades culturais diversas, valendo-se do processo de “espelhamento” ou auto-conhecimento, sobre o qual discutiu Venuti (2002) e que foi mencionado anteriormente neste capítulo. A seleção do que vem a ser traduzido é

motivada por valores domésticos, sendo ideologicamente condicionada para atender aos interesses de determinados grupos sociais.

Os autores dessas (sub)versões tornaram-se – eles próprios, mais tarde – autores de canções em língua portuguesa, o que aponta para o fato de que a prática tradutória tornou-se responsável pela criação de uma identidade autoral.

CONCLUSÃO

Este trabalho mostrou o papel desempenhado pela música e pela tradução de letras de música na difusão da cultura e da língua inglesa. No contexto brasileiro, entre 1958 e 1968, a Jovem Guarda, um movimento musical surgido a partir da evolução do *rock'n roll*, também contribuiu para os propósitos de segmentos da sociedade interessados na divulgação de uma forma de entretenimento que, ao mesmo tempo em que apontava para o prestígio de sua origem – o contexto da língua inglesa estadunidense, principalmente –, afastava a juventude de discussões político-ideológicas que poderiam conduzir o país à adesão do comunismo. No seio desse movimento musical, muitas canções chegaram até o contexto brasileiro em língua inglesa e outras tantas foram traduzidas.

No primeiro capítulo, pôde-se perceber que, depois da Segunda Guerra Mundial, o *jazz* despertou o interesse da população francesa pelo seu estilo inovador, mas o *rock'n roll* foi além, ao influenciar toda uma juventude, que admirava a cultura anglo-americana, imitava o modo de agir e de vestir dos seus ídolos e se adaptava ao idioma inglês veiculado pela música. O mesmo aconteceu no Brasil, onde o *rock* foi base para a Jovem Guarda, que se iniciou como um programa de televisão de grande sucesso com a participação dos principais artistas do iê-iê-iê, e, em seguida, tornou-se um movimento musical que embalou a juventude brasileira em um período importante da história do país.

No segundo capítulo, observou-se que, desde o último ano da década de 50 e ao longo da década de 60 do século XX, houve controle e manipulação dos meios de comunicação por parte do Instituto Nacional de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS) e do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), que visavam a evitar a expansão da ideologia comunista no país. Esses institutos patrocinaram várias ações que visaram ao controle do funcionamento do polissistema cultural brasileiro.

Desse modo, foi possível ao presente trabalho trazer como contribuição para o entendimento desse importante momento da história do país o conceito de patronagem, desenvolvido por André Lefevre (1992). Constatou-se que, durante esse período, o *rock* no Brasil não foi alvo de preocupação da elite orgânica, pois divulgava uma música vazia, descomprometida, ideal para manter a juventude alheia ao momento político da época. Os próprios artistas do movimento jovem preferiam não se manifestar a respeito de questões políticas e, como ícones, formadores de opinião e porta-vozes da juventude, tornaram-se modelos a serem seguidos, inclusive na sua alienação.

Um outro conceito discutido no segundo capítulo deste trabalho foi o de polissistema, de Even-Zohar (1978). Nesse sentido, foi possível perceber que, com sua popularização na cultura brasileira, o *rock*, inovador em meio aos gêneros nacionais ultrapassados, veio a ocupar o centro do polissistema musical, conquistando adeptos e produzindo lucros para o mercado. Entretanto, a música descomprometida e o estilo de vida por ele difundidos puderam satisfazer o público apenas por um período, pois, com o passar do tempo, nada de novo passaram a acrescentar. As atenções do público se voltaram, a partir de então, para uma música engajada, mais coerente com o momento pelo qual o Brasil passava, que começou sendo divulgada pelos festivais de MPB, mas que ganhou força com a *tropicália*. Assim, mais uma vez o polissistema musical se modificou, visto que quando um gênero se torna saturado, perde sua posição central e é substituído por outro.

No terceiro e último capítulo, pôde-se comprovar que a língua inglesa se fazia bastante presente no contexto do movimento jovem da década de 1960, o que contribuiu para a sua expansão no Brasil. Fatores responsáveis por isso foram as diversas canções gravadas em inglês por cantores nacionais e a opção pelo uso de

nomes artísticos em língua inglesa. Constatou-se que as traduções da música anglo-americana abrangiam grande parte da produção do movimento jovem. Escritas geralmente por compositores sem conhecimentos técnicos, que primavam apenas pelo ritmo, elas tinham a função de animar bailes dançantes, constituídos por jovens rebeldes, que se ufanavam de fumarem cigarros e usarem brilhantina nos cabelos, jaquetas de couro e calças *jeans* à James Dean. Desse modo, se formava a identidade cultural daquela geração, que se reconhecia através dos valores estrangeiros. Por meio da análise das letras dessas canções em português, observou-se que havia a preservação do ritmo e da melodia do original e que nelas costumava haver até mesmo uma mistura dos dois idiomas, o nacional e o estrangeiro. Além disso, verificou-se que o conteúdo das letras falava sobre temas corriqueiros, principalmente sobre amor. Pode-se afirmar, portanto, que essas traduções, que foram popularmente conhecidas como versões, eram verdadeiras subversões, na medida em que, em função da ausência de mensagens mais profundas nas letras do original, os autores nacionais sentiam-se livres para fazerem alterações de conteúdo a seu bel prazer. Tal descompromisso (tanto nas letras originais quanto nas traduzidas) atendia ao interesse dos responsáveis pelo controle da lógica da cultura não só no contexto estadunidense, como também no contexto da ditadura militar brasileira.

Isso posto, espera-se que a pesquisa realizada possa contribuir para a expansão do entendimento do papel desempenhado pela tradução durante a ditadura militar brasileira. Este trabalho, voltado para o contexto da música, suplementa os que foram realizados no Curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da Universidade Federal de Juiz de Fora, relacionados à literatura no período da vigência do regime militar, como, por exemplo, os de

Christian Hygino Carvalho e Newton Tavares da Silva Filho, que discutiram, respectivamente, a tradução de 1971 da obra *Animal Farm* e o papel da Editora Globo nas décadas de 60 e 70. Espera-se também, em função disso, que ele possa servir de auxílio para a construção de um capítulo importante da historiografia da tradução no Brasil.

REFERÊNCIAS

AGUILLAR, Débora; RIBEIRO, Paulo Cesar. *Histórias da Jovem Guarda*. São Paulo: Globo, 2005.

ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962/1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1991. p. 25.

CARVALHO, Christian Hygino. *A revolução dos bichos, de George Orwell: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. Juiz de Fora: Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2002. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês).

CHAPMAN, Robert L. *American Slang*. New York: Harper Collins, 1994. p. 38.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Trad.: Laboratório de tradução da Faculdade de Letras da UFMG. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 244-250.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: HOLMES, J. S. et al. (ed.). *Literature and translation: new perspectives in literary studies*. Leuven: Acco, 1978).

FILHO, Newton Tavares da Silva. *A Editora Globo nas décadas de 60 e 70*. Juiz de Fora: Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2002. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês).

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: 34, 2000.

GARCEZ, Pedro M.; ZILLES, Ana Maria S.. Estrangeirismos: desejos e ameaças. In: FARACO, Carlos Alberto (org.). *Estrangeirismos: guerras em torno da língua*. 3ª ed. São Paulo: Parábola, 2004.

GIBLIN, Rémi. O inglês por meio da música. In: LACOSTE, Yves; KANAVILLIL, Rajagopalan. *A geopolítica do inglês*. São Paulo: Parábola, 2005.

LEFEVERE, André. O sistema: patronagem. Trad. Giovana Cordeiro Campos. In: ---. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992. Inédito.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. O movimento tropicalista e o “rock brasileiro”. In: ---. *História social da música popular brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: 34, 2004.

VENUTI, Lawrence. A formação de identidades culturais. In: ---. *Escândalos da tradução*. Trad. Laureano Pelegrin et al.. Bauru: EDUSC, 2002.

SÍTIOS DA INTERNET PESQUISADOS

Clique Music

Disponível em:

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=862>. Acesso em: 24 jun. 2008.

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=3645>. Acesso em: 24 jun. 2008.

<http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=11>. Acesso em: 24 jun. 2008.

Enciclopédia da Música Popular Brasileira

Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda/>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

Jovem Guarda.com.br

Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-erasmo-carlos.php>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

Vagalume

Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/bobby-darin/splish-splash.html>>. Acesso em: 26 set. 2007.

<<http://vagalume.uol.com.br/roberto-carlos/splish-splash.html>>. Acesso em: 26 set. 2007.

<<http://vagalume.uol.com.br/roberto-carlos/eternamente.html>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

Wikipedia

Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Splish_Splash_%28song%29>. Acesso em: 26 set. 2007.

<pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Brasileiro_de_Ação_Democrática>. Acesso em: 28 nov. 2007.

Youtube

Disponível em: <<http://youtube.com/watch?v=66oUfMo1rdc>>. Acesso em: 24 jun. 2008.