UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA FACULDADE DE LETRAS

Claudia Cristina Barroso de Medeiros

Pare, Olhe, Escute: Sandra de Sá traduz os sucessos da Motown:
um olhar sobre as traduções de clássicos da black music
estadunidense

JUIZ DE FORA 2017

CLAUDIA CRISTINA BARROSO DE MEDEIROS

Pare, Olhe, Escute: Sandra de Sá traduz os sucessos da Motown:
um olhar sobre as traduções de clássicos da black music
estadunidense

Monografia submetida ao
Departamento de Letras Estrangeiras
Modernas da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Juiz de Fora
como parte dos requisitos para a
obtenção do grau de Bacharel em
Letras: Tradução – Inglês

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida

JUIZ DE FORA Janeiro de 2017

BANCA EXAMINADORA

-	
	Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida - Orientadora
	Universidade Federal de Juiz de Fora
	Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela
	Universidade Federal de Juiz de Fora
	Profa. Pós-Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda
	Universidade Federal de Juiz de Fora
Data da defesa:	17/01/2017
Nota:	



AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora doutora Sandra Aparecida Faria de Almeida por me guiar, com competência e responsabilidade, através desta jornada intelectual e espiritual.

Aos meus pais, Willer e Edy Barroso de Medeiros, por todos os bons exemplos e por colaborarem para a minha formação intelectual, moral e espiritual, e que estão muito orgulhosos da minha conquista.

Ao professor doutor Adauto Lúcio Caetano Villela, por acreditar em mim quando eu já não o fazia, e por não me deixar desistir, quando eu já estava a ponto de fazê-lo, e a quem eu devo em muito a minha formatura.

À professora pós-doutora Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda, pelo exemplo de profissionalismo e de dedicação à profissão, a ser seguido por todos.

Ao colega de faculdade e amigo de verdade Mairon Morelli Samagaio, por me ajudar a viabilizar este trabalho. Só os verdadeiros amigos nos ajudam pelo simples prazer de ajudar, sem pedir nada em troca. Muito obrigada, Mairon!

Aos professores da Faculdade de Letras, por toda a dedicação e por me fazerem amar cada vez mais a profissão que escolhi para a minha vida.

Sem a música, a vida seria um erro. Friedrich Nietzsche Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar o inexprimível é a música. Aldous Huxley A música é celeste, de natureza divina e de tal beleza que encanta a alma e a eleva acima da sua condição. Aristóteles A música é a linguagem dos espíritos. Khalil Gibran Não sei uma nota de música. Nem preciso. Elvis Presley Don't worry about a thing 'Cause every little thing is gonna be alright **Bob Marley**

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise de seis canções de clássicos da black music estadunidense das décadas de 1960 e 1970, da renomada gravadora Motown Records, traduzidas para o português por versionistas que não são tradutores profissionais, para a composição do álbum Pare, Olhe, Escute, da cantora brasileira Sandra de Sá. O trabalho tem por objetivo analisar de modo qualitativo as escolhas tradutórias desses versionistas, que incluem a própria artista, à luz dos conceitos de domesticação e estrangeirização, de Venuti (2008 [1995]) e de camadas prosódica, poética e semântico-reflexiva da cantabilidade em tradução de letras de canções, de Franzon (2008). Para atingir tal objetivo, propomos as seguintes hipóteses para a presente análise: (i) a seleção das canções que compõem o álbum Pare, Olhe, Escute evidencia uma postura estrangeirizante, na medida em que se pauta em versões de canções estadunidenses produzidas no contexto sócio-político das décadas de 1960 e 1970 nos EUA, com forte apelo contra as desigualdades raciais e sociais; (ii) e a tradução, ou versão, dessas canções, por sua vez, revela um caráter domesticante, na medida em que as versões apresentam conteúdo repleto de elementos de brasilidade, criando, assim, efeitos de domesticação nas canções traduzidas. Como resultado, tem-se que as modificações nas três camadas da cantabilidade e as domesticações e as estrangeirizações que foram realizadas durante a tradução das seis canções produziram músicas e letras com graus cada vez mais distantes de afastamento daquelas originais, refletindo as intenções de exaltar a cultura brasileira ou de respeitar a cultura de partida, por parte da artista em estudo.

Palavras-chave: Tradução de canções. Cantabilidade. Combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva. Domesticação e Estrangeirização.

ABSTRACT

The current paper presents an analysis of six songs from the American black music of the 1960s and 1970s, of the renowed label Motown Records, translated into Portuguese by versionists who are not professional translators, for the composition of the album *Pare*, *Olhe*, Escute, by Brazilian singer Sandra de Sá. Such work aims to analyse in a qualitative way the translational choices of those translators, highlighted by the concepts of domestication and foreignisation, by Venuti (2008 [1995]) and of prosodic, poetic and semantic-reflexive matches of singability in translation of song lyrics, by Franzon (2008). For reaching such objective we propose the following hypothesis for the current analysis: (i) the selection of the album Pare, Olhe, Escute songs shows a foreigning attitude, since it is based in translations of American songs produced in the social-political context of the 1060's and 1970's in USA, showing a strong appeal against racial and social differences; (ii) and the translation of those songs, on the other hand, reveals a domesticating feature, since they show contents full of Brazilian elements, creating, this way, effects of domestication in the translated songs. As a result, we can see that the changes made in the three layers of singability, and the domestications and foreignizations performed during the translation of the six songs, brought about musics and lyrics with degrees increasingly far in terms of distance from those originals, reflecting the intentions of highlighting Brazilian culture or of respect to the source culture, from the part of the artist in study.

Keywords: Song translation. Singability. Prosodic, poetic and semantic-reflexive matches. Domestication and Foreignization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo 1: A MÚSICA E O CONTEXTO SOCIAL, RACIAL E CULTURAI EUA NAS DÉCADAS DE 1960 E DE 1970	
1.1. A música e a situação dos negros nos EUA nas décadas de 1960 e de 1970	15
1.1.1. A situação social, cultural e econômica dos negros nos EUA	15
1.1.2. A evolução da <i>black music</i> nos EUA e o surgimento da <i>soul music</i>	22
1.1.2.1. A soul music	26
1.2. A gravadora Motown Records	29
1.3. Os compositores e os artistas das músicas originais de <i>Pare, Olhe, Escute</i>	34
1.3.1. Marvin Gaye	34
1.3.2. The Commodores e Lionel Richie	37
1.3.3. Smokey Robinson & The Miracles	37
1.3.4. The Jackson Five	39
1.3.5. Os demais compositores das canções de Pare, Olhe, Escute	40
1.4. Síntese do capítulo	44
Capítulo 2: MÚSICA, CULTURA, SOCIEDADE E A SITUAÇÃO DOS NEGRO BRASIL NO INÍCIO DOS ANOS 2000	
2.1. Música negra no Brasil	46
2.1.1. A evolução musical da <i>soul music</i> no Brasil	46
2.1.2. A música dos negros no Brasil, nos anos 2000	53
2.2. Cultura, sociedade e a situação dos negros no Brasil, nos anos 2000	54
2.3. O CD Pare, Olhe, Escute	58

2.4. Os versionistas brasileiros de <i>Pare, Olhe, Escute</i>	51
2.4.1. Nelson Motta	51
2.4.2. Carlos Rennó	52
2.4.3. Ivo Meirelles	53
2.4.4. Max Viana 6	54
2.4.5. Thedy Corrêa	64
2.4.6. Adriana Milagres	65
2.5. Sandra de Sá: a versionista e a intérprete	65
2.6. Síntese do capítulo	59
Capítulo 3: OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E A INTERFACE COM A TRADUÇÃ	
DE CANÇÕES: UMA BREVE REVISÃO	70
3.1. Breve panorama da tradução de música no âmbito do Bacharelado em Tradução da UF.	JF
	70
3.2. Os Estudos da Tradução revisitados: os conceitos de polissistemas, manipulação	
patronagem e reescritura, estrangeirização e domesticação	/3
3.2.1. A evolução da tradução até o advento dos Estudos da Tradução	13
3.2.2. Os Estudos da Tradução	74
3.2.3. Itamar Even-Zohar e a Teoria dos Polissistemas	76
3.2.4. Theo Hermans e o conceito de manipulação	78
3.2.5. André Lefevere e os conceitos de manipulação, de reescritura e de patronagem 7	79
3.2.6. Lawrence Venuti e os conceitos de estrangeirização e de domesticação	81
3.3. Síntese do capítulo	34
Capítulo 4: JOHAN FRANZON E A ANÁLISE DAS CANÇÕES DO CD PAR	Е,
OLHE, ESCUTE, DE SANDRA DE SÁ	36
1.1. Procedimentos de análise, objetivos e hipóteses	86

4.2. A proposta de Johan Franzon para a tradução de canções	87
4.2.1. O conceito de cantabilidade, as cinco escolhas tradutórias dos versionist	as de letras de
canções e as três camadas da cantabilidade	87
4.3. Análise das canções escolhidas	93
4.3.1. What's Going On / Qual É?	94
4.3.2. Stop, Look, Listen (To Your Heart) / Pare, Olhe, Escute	101
4.3.3. Brick House / Fala Sério – Caos	105
4.3.4. Cruisin' / Eu E Você	113
4.3.5. Got To Give It Up / Fuzuê	120
4.3.6. I Want You Back / Se Liga, Brother	128
4.4. Síntese do capítulo	135
Considerações finais	138
Referências	141
Anexo	155

INTRODUÇÃO

Música é vida e cultura. Eventualmente, é a expressão, ou a tradução, não só da(s) alma(s) do(s) seu(s) compositor(es) e de seu(s) intérprete(s), mas também da alma de todo um povo. Uma letra de música pode traduzir e transmitir sentimentos tais quais alegrias, revoltas, medos, esperanças e outros aspectos da vida humana, sejam do autor, sejam de um grupo de pessoas, de uma etnia ou mesmo de toda uma nação. A música é um dos mais belos e sensíveis produtos da atividade intelectual humana. Uma letra de música pode relatar a cultura, a vivência e a ideologia de um povo, em um dado momento histórico, político, social e cultural. Ouvir música é um dos grandes prazeres dos seres humanos.

Uma letra de música em língua estrangeira pode ser fonte de prazer e de conhecimento de uma cultura estranha. A tradução de letras de músicas para uma língua de chegada permite aos ouvintes e/ou aos leitores desta conhecerem não só o teor e a mensagem contidos em tais letras compostas na língua de partida, como também a cultura e o contexto estrangeiros que as produziram. Por sua vez, as letras traduzidas para uma língua e uma cultura de chegada podem causar impacto e modificações no polissistema cultural destas. Nesse aspecto, o estudo da tradução de letras de músicas revela-se contribuição relevante não só para os Estudos da Tradução, como também para a formação de tradutores e para o entendimento do polissistema cultural tanto da língua de partida quanto da língua de chegada, assim como dos momentos históricos e sociais de produção dos textos originais e traduzidos, ou seja, das letras originais em língua estrangeira e das letras traduzidas para a língua nacional.

O objetivo geral do presente trabalho é analisar, de modo qualitativo, as escolhas tradutórias que permearam o trabalho dos versionistas que traduziram, para o português, seis clássicos da *black music* estadunidense das décadas de 1960 e 1970, da lendária gravadora Motown Records, as quais compõem parte das canções do álbum *Pare, Olhe, Escute,* da artista brasileira Sandra de Sá. Vale lembrar que tais versionistas, que incluem a própria cantora e compositora brasileira, não são profissionais da tradução. A ênfase se dá com relação aos conceitos de domesticação e de estrangeirização, de Lawrence Venuti (2008 [1995]), atrelados à proposta de Johan Franzon (2008) a respeito de tradução de letras de canções, observando-se seus aspectos prosódicos, poéticos e semântico-reflexivos. Pretende-se argumentar também que tais escolhas tradutórias podem colaborar para o entendimento do polissistema cultural brasileiro do início dos anos 2000. Como objetivos específicos, pretende-se cotejar as letras originais em inglês e traduzidas para o português de seis canções

do álbum de Sandra de Sá, analisar tais escolhas tradutórias à luz de conceitos dos teóricos da tradução citados a seguir, e argumentar que o tradutor deve levar em consideração não apenas aspectos linguísticos, mas também culturais, históricos, sociais e ideológicos contextuais de produção da tradução.

Para atingir tais objetivos, propomos as seguintes hipóteses para a presente análise: (i) a seleção das canções que compõem o álbum *Pare, Olhe, Escute* evidencia uma postura estrangeirizante, na medida em que se pautam em versões de canções estadunidenses produzidas no contexto sócio-político das décadas de 1960 e 1970 nos EUA, com forte apelo contra as desigualdades raciais e sociais; (ii) e a tradução, ou versão, dessas canções, por sua vez, revela um caráter domesticante, na medida em que as versões apresentam conteúdo repleto de elementos de brasilidade, criando, assim, efeitos de domesticação nas canções traduzidas.

O aporte teórico utilizado em tal análise apoia-se nos conceitos de polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2000 [1978]); de manipulação, de Theo Hermans (1985); de reescritura e de manipulação, de André Lefevere (2007 [1992]); de domesticação e de estrangeirização, de Lawrence Venuti (2008 [1995]); e de cantabilidade, de camadas da cantabilidade (prosódica, poética e semântic-reflexiva) e de escolhas tradutórias dos versionistas de letras de canções, de Johan Franzon (2008).

No primeiro capítulo, procederemos a um percurso sobre o nascimento do gênero musical intitulado *soul music*, desde as *worksongs* dos escravos negros estadunidenses até o gênero dele derivado, a *rap music*, passando pelo *gospel*, pelos *spirituals*, pelo *doo-wop* e pelo *blues*. Citaremos brevemente os artistas precursores da *soul music* estadunidense Ray Charles, Aretha Franklin e James Brown. Discorreremos também sobre o contexto cultural dos afrodescendentes dos EUA nas décadas de 1960 e 1970, partindo do início da escravidão em território norte-americano, focalizando as lutas pela igualdade racial e de direitos, as suas principais lideranças e movimentos negros, bem como os conflitos interraciais entre brancos e negros. Abordaremos os movimentos migratórios das populações afrodescendentes nos EUA e a formação dos *black belts* e dos guetos. Contaremos brevemente a história da gravadora Motown Records, desde a sua fundação até a sua importância para as músicas negra estadunidense e mundial. Além disso, faremos um levantamento biográfico dos artistas estadunidenses que gravaram e/ou compuseram as seis canções selecionadas do álbum *Pare, Olhe, Escute,* de Sandra de Sá.

No segundo capítulo, traçaremos um panorama dos contextos social e cultural dos afrodescendentes brasileiros no Brasil do início dos anos 2000, abordando questões como pobreza, marginalidade e conquistas sociais. Introduziremos também os estilos musicais que se desenvolveram na época: o *soul*, *funk*, *rap* e *hip-hop*, assim como os artistas brasileiros, do passado e do presente, associados ao *soul* brasileiro. Discorreremos sobre o álbum *Pare*, *Olhe*, *Escute*, de Sandra de Sá, e apresentaremos as biografias dos versionistas das canções selecionadas para análise no presente trabalho, assim como a biografia da própria Sandra de Sá, além de darmos especial ênfase à trajetória musical e ao engajamento social da artista que deu origem à obra em estudo.

No terceiro capítulo, discorreremos sobre os Estudos da Tradução, sobre a Virada Cultural e sobre alguns dos teóricos da tradução mais importantes e frequentemente relacionados às diferentes expressões culturais entre língua fonte e língua alvo. Tal capítulo visa a realizar uma breve revisão sobre os Estudos da Tradução, situando o nascimento dessa disciplina e abordando algumas teorias relativas ao estudo e à prática da tradução, formuladas por alguns dos seus principais teóricos, anteriormente citados, e aplicáveis ao estudo da tradução de letras de músicas.

No quarto capítulo, procederemos à análise da abordagem tradutória levada a termo pelos versionistas das seis canções escolhidas do CD *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá, no seu trabalho de tradução das letras das canções originais, em inglês, para as letras das canções em português. Para tanto, faremos uso do trabalho de Johan Franzon (2008), especialista na tradução de canções, sobre cantabilidade e sobre escolhas na tradução de canções, em paralelo com os conceitos de domesticação e estrangeirização, tal como defendidos por Lawrence Venuti (1995).

CAPÍTULO 1

A MÚSICA NEGRA E O CONTEXTO SOCIAL, RACIAL E CULTURAL DOS EUA NAS DÉCADAS DE 1960 E DE 1970

Neste capítulo apresentaremos um panorama a respeito dos estilos musicais e do contexto musical, cultural, histórico, político e social dos Estados Unidos da América, doravante EUA, nas décadas de 1960 e 1970, no auge do sucesso da *black music* produzida pela gravadora Motown Records. Em seguida, abordaremos também a história da gravadora Motown Records e as biografías dos artistas cantores e/ou compositores das seis músicas selecionadas para análise no presente trabalho.

1.1. A música e a situação dos negros nos EUA nas décadas de 1960 e de 1970

Nesta seção abordaremos a situação cultural, social, econômica e política dos negros no contexto estadunidense das décadas de 1960 e 1970, época em que foram lançadas as canções originais do CD de Sandra de Sá *Pare, Olhe, Escute*, posteriormente vertidas para o português.

1.1.1. A situação social, cultural e econômica dos negros nos EUA

A história dos negros nos EUA começa com a chegada dos primeiros negros africanos às colônias do sul, no início do século XVII, mais especificamente no ano de 1619¹, para trabalharem como escravos nas plantações da região. As colônias do sul eram agrícolas e plantavam, entre outros, algodão, tabaco e arroz, e a mão-de-obra negra escrava, gratuita, convinha aos senhores brancos proprietários de terras daquela região. Contudo, conflitos entre as colônias do norte, liberais e em transição para o capitalismo, com suas manufaturas e suas indústrias nascentes, além de trabalho remunerado, e as colônias do sul, agrícolas e escravocratas, culminaram com a Guerra de Secessão, no século XIX. As divergências entre os estados do norte, contrários à escravidão negra, e dos sul, escravocratas, levaram à proclamação da independência de onze estados sulistas após a eleição de Abraham Lincoln

Disponível em http://veja.abril.com.br/historia/morte-martin-luther-king/historia-negros-escravidao-segregacao-igualdade.shtml Acesso em 13/12/2016.

para presidente da nação, em 1860. Lincoln pertencia ao Partido Republicano, que se opunha à escravidão. Os estados autoproclamados independentes formaram um país à parte, os Estados Confederados da América, ou Confederação. Os estados do norte foram chamados União. O conflito teve início em 1861 e durou até 1865². Contudo, em meio à guerra, Lincoln assinou, em primeiro de janeiro de 1863, a Proclamação de Emancipação, determinando o fim da escravidão em todo o território norte-americano.

No entanto, antes mesmo da abolição da escravatura, ainda no sul racista, o ativismo negro começou a se formar com a circulação de jornais nas comunidades negras, discorrendo sobre a igualdade de direitos destes com os brancos e sobre o fim da escravidão. Organizações de ativistas afrodescendentes se formaram: a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), e a *Universal Negro Improvement Association* (Unia). Ainda assim, as instituições políticas do país não demonstravam interesse nos direitos dos negros nem na sua emancipação³.

Após o fim da escravatura, os negros sulistas começaram a enfrentar uma crescente intolerância racial por parte dos brancos. Ainda no mesmo ano de 1865, foi fundada a Ku Klux Klan⁴ (KKK), um grupo segregacionista radical composto por brancos e que atuava nos estados do sul. Assassinatos, linchamentos e destruição de propriedades dos negros eram frequentes por parte dos seus partidários. Além disso, os brancos do sul empenharam-se em dificultar o acesso dos negros e descendentes de escravos à educação e aos postos de trabalho, acirrando ainda mais a segregação social dessa etnia. Em decorrência de tal situação, muitos negros passaram a migrar para os estados do norte do país, em busca de melhores condições de vida e, especialmente, fugindo da violência racial e da recessão nos estados sulistas.

Em 1896, a Suprema Corte norte-americana aprovou as leis Jim Crow, que legalizavam as práticas de segregação racial no país⁵, dificultavam o acesso dos negros ao voto e declaravam que a separação entre brancos e negros nos espaços públicos não violava a igualdade de direitos garantida pela 14ª Emenda à Constituição dos Estados Unidos⁶,⁷.

² Disponível em http://escola.britannica.com.br/article/480589/Guerra-de-Secessao-dos-Estados-Unidos Acesso em 13/12/2016.

³ http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/medio/o-racismo-nos-estados-unidos/ Acesso em 13/12/2016.

⁴ http://www.pucsp.br/polithicult/downloads/GEA midiateca.pdf Acesso em 13/12/2016.

⁵ http://www.pucsp.br/polithicult/downloads/GEA_midiateca.pdf Acesso em 13/12/2016.

⁶ Disponível em http://veja.abril.com.br/historia/morte-martin-luther-king/historia-negros-escravidao-segregacao-igualdade.shtml Acesso em 13/12/2016.

⁷ Outras leis semelhantes surgiram pelo país e resultaram no impedimento, aos negros, de frequentarem os mesmos lugares que os brancos, tais como transportes públicos, escolas, restaurantes e cinemas. Também o casamento entre brancos e negros foi proibido, para evitar a miscigenação racial. Disponível em

No início do século XX, entre 1916 e 1930, uma onda migratória mais acentuada provocou o deslocamento dos negros para os estados do norte, do oeste e do meio-oeste do país⁸. Tais populações buscavam ser absorvidas como mão-de obra nas cidades industriais do norte, ou buscavam a liberdade das terras do centro-oeste e do oeste. A chegada desses grupos às grandes cidades nortistas levou os negros a procurarem refúgio nos bairros mais pobres de cidades como Nova York, Chicago, Boston e Detroit, entre outras, dando origem aos bairros negros ou guetos, inicialmente chamados de *Black Belts* (cinturões negros), como, por exemplo, os bairros do Bronx e do Harlem, em Nova York (MAGALHÃES & SOUZA, 2012; p. 3). Nos guetos, em meio ao isolamento territorial e social, a vida dos afrodescendentes se estruturava na direção da construção de uma identidade cultural coletiva. Ainda assim, a segregação social não esmorecia, a integração racial não acontecia e a revolta começava a agitar a população negra.

A migração dos afrodescendentes se acentuou especialmente após a Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), devido à expansão das indústrias nos estados do norte, e o fenômeno da formação de guetos se intensificou. Em meio a isso, surgiram os primeiros movimentos que buscavam a igualdade de direitos políticos, sociais e econômicos entre negros e brancos, fosse por meio da paz, fosse por meio da violência. Alguns desses movimentos eram formados por jovens e procuravam demonstrar toda a sua insatisfação por meio de protestos e atos de rebeldia. Contudo, o ativismo negro tornou-se cada vez mais organizado e diversos líderes e grupos organizados surgiram, com diferentes métodos de ação.

Com relação ao momento vivido pelos afrodescendentes, o doutor em História Social pela USP, Flávio Thales Ribeiro Francisco, em artigo para o *site* Carta Educação publicado em 11 de junho de 2015⁹, explica:

"Assim, em um período pós-guerra no qual os Estados Unidos procuraram se colocar como uma referência de democracia, os ativistas negros, após anos de pressão, aproveitaram as brechas políticas e exigiram a igualdade de direitos, questionando as contradições de uma sociedade na qual simultaneamente ecoava os discursos de terra da liberdade e segregavam-se as minorias raciais" (FRANCISCO; 2015).

Na década de 1950, surgiriam os primeiros Movimentos pelos Direitos Civis dos

http://veja.abril.com.br/historia/morte-martin-luther-king/historia-negros-escravidao-segregacao-igualdade.shtml Acesso em 13/12/2016.

⁸ Disponível em http://veja.abril.com.br/historia/morte-martin-luther-king/historia-negros-escravidao-segregacao-igualdade.shtml Acesso em 13/12/2016.

⁹ <u>http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/medio/o-racismo-nos-estados-unidos/</u> Acesso em 13/12/2016.

negros, e o ativismo negro eclodiu, em decorrência de um episódio que entrou para a história dos EUA e dos afrodescendentes estadunidenses. Em 1955, uma mulher negra de Montgomery, Alabama, a costureira chamada Rosa Parks, recusou-se a levantar de seu assento em um ônibus para dar lugar a um homem branco. Em consequência do ato de rebeldia, a mulher foi presa, provocando a indignação de milhares de negros da região, que decidiram boicotar o sistema de transporte urbano da cidade. "Estamos cansados de ficar segregados e humilhados. Não temos alternativa a não ser protestar", proclamou, em uma igreja a seis ruas do 'não' de Rosa Parks, um carismático e articulado pastor recém-chegado à cidade, e que viria a tornar-se o líder do boicote: Martin Luther King, Jr.¹⁰.

Martin Luther King, Jr., nascido na Georgia, era pastor da Igreja Batista de Montgomery, Alabama, em 1955. Contudo, ele já atuava como ativista dos direitos civis para os negros, sendo membro do comitê executivo da National Association for the Advancement of Colored People (Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor). Em virtude disso, acabou por tornar-se o líder do movimento de boicote aos transportes públicos deflagrado por ocasião do episódio de rebeldia de Rosa Parks, em 1955. Tal movimento se tornaria o primeiro, de caráter não violento, a lutar pelos direitos civis e pela igualdade racial dos negros nos EUA, na década de 1920 do século XX. Devido a essa liderança, King, Jr. sofreu toda sorte de retaliações, inclusive prisão, mas emergiu do episódio, um ano depois, como o principal líder do movimento pelos direitos civis dos afrodescendentes¹¹. Unindo a doutrina cristã à desobediência civil, preconizada por Henry David Thoreau, e à resistência pacífica nos moldes de Mahatma Gandhi, o pastor pacifista fez milhares de discursos e se fez presente onde quer que houvesse injustiça para com os negros ou protestos por parte destes, por todo o país. Ainda assim, apesar de trabalhar ativamente pela paz e pela justiça social, foi preso e agredido várias vezes, mas acabou por tornar-se o Homem do Ano de 1963, eleito pela Time Magazine, além de uma figura reconhecida ao redor do mundo. Em 14 de outubro de 1964, aos 35 anos, Luther King, Jr. foi agraciado com o Prêmio Nobel da Paz. Contudo, em 4 de abril de 1968, foi assassinado na varanda do hotel em que estava hospedado, em Memphis, Tennessee, onde iria liderar mais um protesto pacifista¹².

Entretanto, nem todos os líderes de movimentos negros da época adotaram a estratégia de Martin Luther King, Jr.. Outro desses líderes foi Malcolm X. Malcolm X nasceu Malcolm

-

¹⁰ Disponível em http://veja.abril.com.br/mundo/lei-que-mudou-a-historia-dos-negros-dos-eua-faz-50-anos/ Acesso em 13/12/2016.

¹¹ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1964/king-bio.html Acesso em 13/12/2016.

¹² http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1964/king-bio.html Acesso em 13/12/2016.

Little em Omaha, Nebraska, filho de um ministro da Igreja Batista, partidário do líder nacionalista negro Marcus Garvey. A família foi vítima de atos de racismo em várias ocasiões, inclusive por parte da KKK. Quando tinha seis anos de idade, o pai de Malcolm foi encontrado morto no estado de Michigan. A polícia considerou a morte como acidental, mas a família discordava, tendo certeza que o pai de família fora morto por brancos racistas, que frequentemente o ameaçavam de morte. Sua mãe sofreu um colapso nervoso e foi internada em uma instituição mental, enquanto os oito irmãos foram separados e passaram a viver em orfanatos¹³.

Em 1948, Malcolm mudou-se para Boston, Massachusetts, e foi preso e sentenciado a dez anos de prisão. Durante o cárcere, por influência do irmão Reginald, Malcolm converteuse ao Islamismo e começou a estudar a vida e a obra do líder da organização religiosa Nation of Islam (NOI; Nação do Islã), Elijah Muhammad, o qual pregava que a sociedade branca ativamente trabalhava para impedir os afro-americanos de tomarem o poder e de alcançarem o sucesso político, econômico e social. Entre outras coisas, o NOI lutava por um Estado negro, independente do Estado branco. Ao ser libertado, Malcolm adotou o sobrenome X. Inteligente e muito articulado, Malcolm X colaborou para disseminar a mensagem do NOI por todo o território nacional e cooptou milhares de novos membros para a organização. A mensagem era radical: a libertação dos negros viria de qualquer modo, mesmo que fosse preciso a luta violenta, já que todas as transformações da história teriam vindo da luta violenta. Para ele, a violência seria uma forma legítima de conquista do respeito social e racial; não poderia haver uma "revolução não violenta". A proposta de uma revolução violenta, para estabelecer uma nação negra independente, angariou um grande número de seguidores para Malcolm X e para a NOI, assim como críticos ferozes¹⁴. Devido às suas posições e declarações radicais, X passou a ser monitorado pelo FBI.

Entretanto, desentendimentos entre ele e o líder da NOI levaram X a se desligar dessa organização, em 1963. Após o rompimento com a NOI, Malcolm X viajou para o Oriente Médio, em uma migração à cidade sagrada de Mecca, na Arábia Saudita, onde teve contato com muçulmanos brancos. Curiosamente, a experiência religiosa e espiritual que teve o fez rever algumas de suas ideias radicais: "A verdadeira irmandade que eu havia visto havia me influenciado a reconhecer que a raiva pode cegar a visão humana. [...] A América é o primeiro

⁻

¹³ Disponível em http://malcolmx.com/ Acesso em 13/12/2016.

¹⁴ Disponível em http://malcolmx.com/ Acesso em 13/12/2016.

país [...] que pode, na verdade, ter uma revolução sem sangue"¹⁵ (tradução nossa). Ainda assim, após sofrer alguns atentados contra a sua vida e contra a sua família, Malcolm X foi assassinado por três homens da NOI, em 21 de fevereiro de 1965, aos 39 anos.

Os Panteras Negras, por sua vez, formaram um dos grupos de maior radicalismo na luta contra o preconceito racial nos EUA, pregando inclusive a luta armada, destoando do pacifismo de Martin Luther King e do caráter religioso, muçulmano, mas não tão violento, de Malcolm X. Fundado por Huey Newton e Bobby Seale em Oakland, Califórnia, na década de 1960, tornou-se um partido político de orientação socialista, de cunho marxista e maoísta, intitulado *Black Panthers Party* (BPP; Partido dos Panteras Negras). O símbolo de seus ativistas era a mão fechada e o braço elevado, em sinal de força e de resistência. A organização associava a luta de classes entre burguesia e trabalhadores com a luta pela democracia racial nos EUA. Em virtude do seu discurso político, em vez de religioso, o grupo tornou-se vanguarda do ativismo negro no país.

Um dos objetivos dos Panteras Negras era organizar as comunidades negras para a defesa de seus próprios interesses, assim como para a construção de uma consciência de grupo para a etnia. Nesse sentido, atuavam na assistência comunitária às populações afrodescendentes, fundando escolas comunitárias, distribuindo alimentos gratuitamente e criando centros médicos para atendimento dessas populações, entre outras ações.

Contudo, o grupo também pregava a resistência armada das populações negras, vítimas constantes da brutalidade policial, e comprava armas para serem distribuídas aos afrodescendentes, para defesa própria. Em virtude disso, foram inúmeros os confrontos entre seus partidários e policiais, causando baixas em ambos os lados, de modo que o partido se tornou alvo de perseguição do FBI, chefiado à época por J. Edgar Hoover, que considerou o BPP a principal ameaça à segurança interna do país. Outra reivindicação do grupo era que os negros que tivessem cometido crimes fossem julgados por seus pares, e não por brancos. Ao longo dos anos, devido à perseguição implacável e aos problemas internos, o partido foi enfraquecendo e se desfez definitivamente na década de 1990¹⁶.

No governo do presidente Lyndon Baines Johnson (1963 a 1969), que sucedeu a John F. Kennedy, assassinado em 1963 em Dallas, Texas, e que foi reeleito em 1964, o movimento pelos direitos civis dos negros e o ativismo político da causa negra chegaram ao seu auge.

Disponível em http://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/os-panteras-negras-e-o-movimento-racial-nos-eua.htm Artigo escrito por Tales Pinto. Acesso em 13/12/2016.

¹⁵ "The true brotherhood I had seen had influenced me to recognize that anger can blind human vision. [...] America is the first country [...] that can actually have a bloodless revolution." http://www.biography.com/people/malcolm-x-9396195#nation-of-islam Acesso em 13/12/2016.

Uma das técnicas utilizadas por ativistas de todas as vertentes era se deixarem filmar nos embates com a polícia e com manifestantes contrários à causa. As cenas de violências perpetradas contra senhoras e crianças negras eram televisionadas para todo o país e causavam indignação geral, em todas as etnias. Em virtude disso, em 2 de julho de 1964 Lyndon Johnson assinou e fez promulgar a *Civil Rights Act* (Lei dos Direitos Civis)¹⁷, que decretava o fim das Leis de Jim Crow e, consequentemente, da discriminação baseada em etnia, cor, sexo, religião ou origem e, em especial, decretava o fim da segregação racial no país, de modo que todas as pessoas, de todas as etnias, pudessem ter o direito de usufruir de lugares públicos. A nova lei também protegia o direito de voto, e permitiu o início da integração racial em espaços e em instituições públicas. A Lei dos Direitos Civis foi a concretização de parte daquilo pelo qual lutaram líderes de tendência pacifista, como Martin Luther King, Jr. e Rosa Parks, assim como os de tendência mais radical, tais quais Malcolm X e os Panteras Negras.

Entretanto, apesar do avanço na legislação, a integração entre brancos e negros não avançava, de modo que o ativismo mais radical, baseado na ideologia do *Black Power*, foi ganhando espaço, visto como uma das possíveis soluções para o problema racial no país. Os assassinatos de Malcolm X, em 1965, e de Martin Luther King, Jr., em 1968, deram margem ao recrudescimento dos radicalismos, fortalecendo grupos como os Panteras Negras, com suas ideias separatistas e de autodefesa; de revide às agressões por meio do enfrentamento armado¹⁸. A exclusão persistia, assim como os protestos dos afrodescendentes, que perduraram por pelo menos mais uma década¹⁹, período em que muitos ativistas da causa negra foram assassinados.

A década de 1960 foi agitada no mundo, e especialmente nos EUA, segundo Márcio Macedo, bacharel em Ciências Sociais e mestre em Sociologia pela USP. Em artigo para o livro de 2007, *Bailes: Soul, Samba-rock, Hip-Hop e Identidade em São Paulo*, de Márcio Barbosa e Esmeralda Ribeiro (organizadores), Macedo explica:

"Guerra Fria, processo de independência dos países africanos, Flower Power, Woodstock, movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, e Primavera de Praga estão entre alguns dos acontecimentos históricos ocorridos nesse

21

¹⁷ Disponível em http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/medio/o-racismo-nos-estados-unidos/ Acesso em 13/12/2016.

Artigo de Flávio Thales Ribeiro Francisco, doutor em História Social pela USP e pesquisador do Laboratório de Estudos de História das Américas. Publicado em 11 de junho de 2015. Disponível em http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/medio/o-racismo-nos-estados-unidos/ Acesso em 13/12/2016.

¹⁹ Disponível em http://lemad.fflch.usp.br/node/228 Acesso em 13/12/2016.

período e relacionados às mudanças políticas e comportamentais" (MACEDO. In: BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 18).

Macedo reforça o argumento de que os revolucionários e militantes dos direitos dos negros, como Malcolm X, Martin Luther King e os *Black Panthers* (Panteras Negras) nos EUA, já vistos anteriormente, e na África, como Steve Biko e Nelson Mandela (África do Sul), influenciavam jovens negros do mundo todo (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 18). Em meio ao caos social e racial interno aos EUA, e ao fortalecimento da cultura e da consciência de raça dos afrodescendentes estadunidenses, ocorriam, paralelamente, a Guerra do Vietnã (1955 a 1975) e o movimento hippie, na década de 1960.

O penteado negro, dito *black power*, se popularizou entre os jovens e representava a aceitação da negritude. O lema entoado era "*Black is beautiful!*" (O negro é bonito!), e o poder negro, o *Black Power*, remetia à determinação dos negros de resistir à opressão branca, enquanto James Brown cantava "*Say it loud, I'm black and I'm proud*" (Diga alto, sou negro e me orgulho disso!). Em meio a toda essa efervescência, especialmente aquela advinda dos movimentos negros, nasceria a gravadora Motown Records, inicialmente chamada Tamla Records, e surgiriam alguns dos grandes cantores, compositores e grupos musicais que colaborariam para o fortalecimento da identidade negra nas décadas de 1960 e de 1970. É o que veremos a seguir.

1.1.2. A evolução da black music nos EUA e o surgimento da soul music

Black music é um termo genérico para a música dos negros estadunidenses, e como tal, diz respeito aos vários gêneros musicais, tais quais o blues, o jazz, o rhythm & blues (R&B), o soul, o funk e o rap, este último a expressão musical da cultura hip-hop, que resultaram da hibridização de elementos advindos das culturas africana e europeia. A título de contextualização, pode-se dizer que, entre as décadas de 1950 e 1970, os estilos musicais prevalentes entre a população afrodescendente, nos EUA, eram o rock 'n roll, o jazz, o gospel e o rhythm & blues. O rock, mais animado e dançante, era tocado com instrumentos elétricos, como as guitarras e os baixos. O jazz, prevalente nas décadas de 1940 e 1960, trazia grandes cantores, como Louis Armstrong, Ella Fitzgerald e Billie Holiday, e era tocado em geral por trios, compostos por contrabaixo acústico ou guitarra elétrica, bateria e piano, ou por grandes orquestras de jazz, as chamadas Big Bands, como, por exemplo, a de Duke Ellington. O gospel teve a sua origem afro-americana nas fazendas de escravos do sul dos EUA e representava o lamento de toda uma sociedade, negra, contra a opressão sofrida pela ação dos

brancos, sociedade essa que se expressava sob a forma de orações religiosas, que pediam por uma vida melhor. O *R&B*, naquela época, era influenciado pelo *jazz* e daria origem ao *rock 'n roll*. Com Ray Charles e os Everly Brothers, o *gospel* se fundiu à batida do *R&B*. A união do novo estilo com o *rock 'n roll* acabou por dar origem à *soul music*, no início dos anos 1960, estilo musical que se espalhou pela Europa e que sobrevive até os dias atuais (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 201). A grande estrela da *soul music* estadunidense viria a ser James Brown, com um estilo musical que não se restringia à *soul music*, mas que também deu origem à *funk music*. É o que veremos nesta seção.

Amanda Palomo Alves, à época doutoranda em História pela UFF, em seu artigo de 2011 para a Revista de História da UFBA, intitulado *Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da "black music" nos Estados Unidos*, traça a história da música negra a partir do seu surgimento. Tendo como ponto de partida o estilo musical conhecido como *blues*, a estudiosa faz uma retrospectiva até as primeiras manifestações musicais das populações negras nos EUA e, posteriormente, discorre sobre a expansão musical da *black music*, a partir do *blues*, até seus estilos derivados atuais. A citação presente na primeira página do seu trabalho, de autoria de Paul Oliver, tenta explicar o que é o *blues*, o gênero musical do qual vários outros foram derivados:

"O blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar [...]" (OLIVER; *apud* ALVES, 2011; p. 51).

A black music nasceu nos EUA no século XVII. Os escravos negros de origem africana, que trabalhavam nas plantations do sul do país, entoavam as chamadas worksongs (canções de trabalho), sem acompanhamento instrumental, já que os instrumentos musicais eram proibidos pelos senhores brancos. A voz servia como instrumento musical, enquanto o canto servia para amenizar a dura labuta nos campos de trabalho (p. 52). Contudo, no século XIX, os escravos negros foram catequizados e passaram a unir os cantos de origem africana aos hinos batistas e metodistas, conhecidos genericamente como spirituals, de origem europeia, levando a um tipo de hibridização musical. As canções ainda mantinham o ritmo africano, mas agora continham letras de temática religiosa: "Os temas da salvação, do acesso ao paraíso (céu) e da terra prometida expressavam o anseio pela liberdade na vida terrena, e as melodias se reportavam à herança musical dos próprios negros" (SABLOSKY. In: ALVES,

2011, p. 53). Esse novo estilo musical passaria a chamar-se "negro spirituals", e a evolução das worksongs, em união com os negro spirituals, daria origem ao blues (p. 53). Através do blues, os negros continuariam a lamentar a opressão e as injustiças sofridas.

O *blues*, agora urbano, e apesar das ainda duras condições de vida dos negros nas grandes cidades, tinha letras que expressavam a nova liberdade e que falavam de amor. Mas não só as letras evoluíram: também a estrutura musical do gênero se alterou, devido à incorporação de instrumentos elétricos. Em diferentes locais do país, novos estilos derivados do *blues* emergiam. Em New Orleans, surgia o *rhythm & blues* (R&B), mais ligeiro, no estilo das baladas sentimentais, e mais dançante, devido ao advento da guitarra elétrica e do contrabaixo acústico, unidos ao piano. Curiosamente, esse novo ritmo agradou à juventude branca. O produtor musical Sam Phillips, da gravadora Sun Records, de Memphis, atento ao fenômeno, promoveu a gravação do novo estilo musical por artistas brancos, acrescentando o uso de violinos, guitarras havaianas, banjos, bandolins e outros instrumentos: nascia o *rockabilly*, que daria origem ao *rock 'n roll* propriamente dito. Phillips seria o responsável pela descoberta e pelo lançamento de Elvis Presley e de Jerry Lee Lewis (ALVES, 2011; p. 59). E o novo estilo musical se disseminaria entre as populações brancas, através das rádios estadunidenses.

O gênero musical *gospel*, também conhecido como (*black*) *spiritual* ou música religiosa cristã dos negros, e ainda como canto congregacional, deriva dos *spirituals* religiosos de origem branca e europeia, e de melodias e estilos de canto de origem africana. Tal se deu porque os senhores brancos, na época da escravidão, levavam os cativos negros para suas igrejas protestantes, não tanto para evangelizá-los, mas principalmente para evitar fugas, rebeliões e revoltas.

O gospel é um tipo de música sagrada que remete às crenças cristãs e encoraja a prática de princípios éticos cristãos, e é executado durante os serviços de adoração. O gênero era, e ainda é, até a atualidade, cantado nos templos e igrejas protestantes, onde os negros se reúnem para rezar, adorar, louvar e agradecer a Deus e a Jesus Cristo. Suas letras são cheias de referências divinas e de paixão direcionada a Deus; não se trata da paixão humana, entre seres humanos, mas sim de adoração cristã, contendo letras evangelizadoras cristãs.

O estudo das canções *gospel* mostra que o estilo apresenta características de canções africanas, em especial o fenômeno do "canto-e-resposta", e de hinos cristãos europeus, com harmonias de influência escocesa. O recurso do "canto-e-resposta" ocorre quando o pastor

entoa os salmos e a congregação canta a resposta, caracterizando o canto congregacional²⁰.

Por sua vez, o *doo-wop*, também chamado de *vocal group harmony* e posteriormente de *old town music*, é um estilo vocal de canto, nascido do *gospel* e associado ao *rhythm & blues*, caracterizado por um *backing vocal* harmonioso e suave, que muitas vezes imita os sons de instrumentos musicais. Em geral, era utilizado por grupos vocais que não podiam arcar com os custos de compra de instrumentos musicais. O estilo se caracteriza pela presença de um cantor solo, em geral um tenor, que canta acompanhado dos demais cantores do grupo, os quais fazem a harmonia musical, sendo estes um outro tenor, um barítono e um baixo. Eventualmente, também um *falsetto* pode fazer parte do grupo²¹.

Nascido na comunidade negra estadunidense nas décadas de 1930 e 1940, o gênero doo-wop tornou-se popular no país nas décadas de 1950 e 1960. Esses grupos cantavam no chamado estilo à capela ou *a capella* (do italiano *a capella* ou *acapella*), sem acompanhamento instrumental. Por sua vez, o estilo à capela deriva do canto gregoriano, em que monges beneditinos cantam sem o acompanhamento de instrumentos musicais²². O estilo vocal teve suas raízes na década de 1930, no seio dos grupos vocais que cantavam *gospel* nas igrejas protestantes e nas esquinas de algumas cidades dos EUA, e sofreu influências do *blues*, o que deu ao estilo vocal *doo-wop* a sua identidade musical.

O *doo-wop* se consolidou entre as décadas de 1930 e 1940, apresentando músicas e grupos de sucesso. Um desses grupos, surgidos tardiamente, já na década de 1950, seria o The Moonglows, do qual Marvin Gaye fez parte em 1959. Outro grupo famoso de *doo-wop* foi o The Platters. Na década de 1940 o estilo associou-se ao R&B e acabou por ajudar na construção da *soul music*, já na década de 1960, em especial daquela produzida pela gravadora Motown Records, ainda que o acompanhamento vocal tenha sido abandonado em favor daquele feito por meio de instrumentos musicais. Ainda assim, o *doo-wop* entrou em declínio em meados da década de 1960, em virtude da disseminação da *soul music* e do rock britânico, que se espalhava pelo mundo. Apesar disso, o estilo vocal influenciou o *pop*, o *rock*, o *R&B* e o *soul*, nas décadas de 1960 e de 1970²³.

²⁰ Disponível emhttp://www.newworldencyclopedia.org/entry/Gospel_music Acesso em 13/12/2016.

²¹ Disponível em http://www.shsu.edu/lis_fwh/book/roots_of_rock/Doo-Wop2.htm Acesso em 13/12/2016.

Disponível em http://pt.artsentertainment.cc/m%C3%BAsica/G%C3%AAneros-de-M%C3%BAsica/1009036111.html Acesso em 13/12/2016.

²³ Lawrence Pitilli. *Doo-Wop Acappella: A Story of Street Corners, Echoes, and Three-Part Harmonies*. https://books.google.com.br/books?id=kTO5DAAAQBAJ&pg=PA27&lpg=PA27&dq=DO0-WOP&source=bl&ots=60fpRGAFYo&sig=aZsbN-OMz6lEo3OU-u0RaVSZTHg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi8wdTO-KPQAhVEH5AKHc5XDVQ4HhDoAQhPMAc#v=onepage&q=DOO-WOP&f=false Acesso em 13/12/2016.

1.1.2.1. A soul music

Na década de 1960, no auge da efervescência social, política e racial nos EUA, e do surgimento de canções populares oriundas do movimento pelos direitos civis dos negros, surgiu a *soul music*. Suas origens se encontram na década anterior, quando ocorreu a fusão do *gospel* (música espiritual; sagrada) com o *rhythm & blues* (música profana; secular). O novo estilo musical tentava resgatar, dentro dos guetos negros, um ritmo autenticamente negro, que se perdera nas décadas anteriores, em uma época em que os brancos ouviam *rock 'n roll*; tentava resgatar o orgulho e as origens negras dos afrodescendentes, além de colaborar para a integração dos membros dessa etnia e para a construção de uma identidade cultural (MAGALHÃES; SOUZA, 2012; p. 4). Gérard Herzhaft explica:

"à medida que as formas de música negra se tornaram populares entre os brancos, deixaram de ser entre os negros, que criaram novas expressões musicais procurando em um movimento espontâneo de desafio conservar a especificidade e a alma (soul) do povo negro-americano" (HERZHAFT, *apud* ALVES, 2011; p. 66).

O termo *soul music* ("música da alma") surgiu nos EUA para designar um tipo de música profundamente influenciada pelo *gospel*, cantado pela comunidade negra norte-americana. O novo estilo, intitulado como tal em 1961, é a música secular que mais se assemelha ao *gospel*. Contudo, o termo *soul* teria sido cunhado um século antes, em 1860, para significar "cheio de ou expressando sentimento ou emoção".

A *soul music* usou a paixão que o *gospel* direcionava para Deus e a dirigiu para os amantes, ampliando o potencial das canções de amor. Até então, tradicionalmente, as canções de amor haviam sido banais e sentimentais, mas com o advento do *soul* surgiu o potencial para aprofundar e ampliar essas canções.

Aretha Franklin era filha de um celebrado pregador de Detroit, que foi educado em uma escola teológica e que era profundamente envolvido com os movimentos de Direitos Civis, em meados do século XX. Franklin aprendeu a cantar na igreja e participava de turnês com seu pai, nas quais cantava músicas *gospel*. Ela gravou o seu primeiro álbum de músicas *gospel* em 1956, mas já em 1960 passou a cantar canções do estilo *pop*. Porém, em 1966, Franklin aderiu ao estilo *soul music*, cantando músicas seculares com entonações do *gospel*. Os hits musicais passaram a suceder-se e Aretha Franklin se tornou a "Rainha do *Soul*". Ela, porém, voltou a gravar um álbum ao vivo de músicas *gospel*, em 1972, o qual tornou-se o mais vendido da categoria *gospel* de todos os tempos, com dois milhões de cópias comercializadas nos EUA (TURNER, 2010; p. 145-146).

James Joseph Brown Jr., artisticamente conhecido como James Brown, nasceu em Barnwell, Carolina do Sul, em 1933 e morreu em 25 de dezembro de 2006, aos 73 anos. É conhecido como "Pai do *Soul*", "Pai do *Funk*", "Godfather of *Soul*" e "Mr. Dynamite"²⁴. O futuro artista nasceu em uma família miserável e foi abandonado aos quatro anos de idade, sendo criado por parentes. Ele cresceu em Augusta, Georgia, e para sobreviver cantava e dançava nas ruas da cidade, para pagar por sua moradia: uma vaga em um quarto de um bordel. Brown trabalhou em pequenas funções, mas aos dezesseis anos foi preso por roubo de carros. Ao sair, uniu-se a um grupo de *gospel*, que assinou contrato em 1956 com a gravadora King Records, de Cincinnatti, Ohio. A canção *Please*, *Please*, *Please* seria a sua primeira a alcançar o topo das paradas de sucesso²⁵.

O seu gênio criativo não se manifestou apenas como intérprete, mas também como letrista, produzindo letras socialmente relevantes, que ajudaram no fortalecimento do orgulho dos afrodescendentes nos EUA. Ao cantar coisas como "We'd rather die on our feet than be livin' on our knees" (Preferimos morrer a viver de joelhos) e "Say it loud! I'm black and I'm proud!" (Diga alto! Sou negro e me orgulho disso!), Brown colaborou para fortalecer o orgulho de toda uma geração de negros estadunidenses, e em especial dos seus jovens. O refrão acabou por tornar-se uma espécie de mantra da nação negra, na época dos turbulentos anos de 1960, em pleno movimento de contestação à segregação racial e de reivindicação de direitos políticos e sociais.

James Brown é considerado um dos nomes mais importantes da música estadunidense e mundial dos últimos cinquenta anos. Atribui-se a ele o surgimento da *soul music* e do *rhythm & blues* a partir do gospel, e da *funk music* a partir do *soul*. Derivados desses gêneros pioneiros, surgiriam posteriormente o *rap* e a *disco music*. Artistas de calibre mundial admitem ter se inspirado, em algum momento, em James Brown, como Mick Jagger, Michael Jackson e David Bowie²⁶.

Em meados da década de 1970, a *soul music* deu origens a novos estilos musicais, como o *funk* de George Clinton e suas bandas Funkadelic e Parliament. Há quem considere James Brown o pai do *funk*, e não o pai do *soul*, por ter tornado a *soul music* mais dançante, acrescentando *grooves* e acelerando o seu ritmo. Os pais do *soul* seriam, portanto, Ottis Reding e Ray Charles, entre outros.

Nesta altura do trabalho, abordaremos brevemente o estilo musical intitulado rap, e o

²⁴ Disponível em http://www.jamesbrown.com/bio/default.aspx Acesso em 09/11/2017.

²⁵ Disponível em http://musica.uol.com.br/ultnot/efe/2006/12/25/ult1819u753.jhtm Acesso em 09/01/2017

²⁶ Disponível em http://musica.uol.com.br/ultnot/efe/2006/12/25/ult1819u753.jhtm Acesso em 13/12/2016.

movimento cultural do qual ele deriva, chamado movimento do *hip-hop*, já que o trabalho de Sandra de Sá, ora em estudo, o CD *Pare, Olhe, Escute*, apresenta uma música cantada em *rap* por um *rapper* brasileiro, convidado da artista, como será visto adiante, e também por ser o *rap* um estilo musical prevalente na cultura musical brasileira do terceiro milênio.

O artigo intitulado *Identidade Cultural na Música Negra: o Exemplo do Soul e do Rap*, de Maria Cristina Prado Fleury Magalhães, à época mestranda em Música pela UFG, e de Ana Guiomar Rêgo Souza, mestre em Música pela UFG, publicado nos Anais do III Congresso Internacional de História da UFG/Jataí: História e Diversidade Cultural, de 2012, traça a evolução do *rap*.

A história do estilo musical intitulado *rap* (*rhythm and poetry*; ritmo e poesia) se inicia com a chegada de imigrantes latinos aos EUA, no final da década de 1960. Do mesmo modo que acontecera anteriormente com os negros, os latinos, quando chegaram às grandes cidades do país, foram se estabelecer nos guetos, já ocupados pelos afrodescendentes, em bairros tais como o Bronx, em New York. Da mistura das sonoridades negra (*soul*) e latina (*reggae*), nasceria o *rap*.

Dois personagens se destacaram na história do *rap* nos EUA: o jamaicano Kool Herc e o afro-americano Afrika Bambaataa, nascido no Bronx. Kool Herc usou a *soul music* para fazer as *block parties* (festas de quarteirão), festas de rua, em lugar do *reggae*, atraindo a atenção dos negros. Por sua vez, Afrika Bambaataa usou trechos de discursos de Martin Luther King, Jr. e de Malcolm X para fazer *rap music*. Nascia assim um gênero musical cujas letras serviam como veículos de expressão identitária e de protesto para os afrodescendentes. O gênero musical *rap*, a dança estilo *break*, os grafites como artes visuais e os DJs (discjóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônia - improvisadores das letras de *rap* e recepcionistas das festas de rua) que animavam as *block parties*, deram origem à cultura *hip-hop* (MAGALHÃES & SOUZA, 2009; p. 7).

O *rap* tinha por objetivo protestar contra a situação das minorias sociais, mais especificamente dos afrodescendentes e dos latinos, usando para tanto letras críticas e agressivas, assim como o era o modo de canto e de interpretação dos seus cantores, intitulados *rappers*, e serviu, do mesmo modo que o *soul*, como um modo de integração e de formação da identidade cultural de determinado grupo social; no caso, dos negros e latinos, as minorias na sociedade estadunidense da época (MAGALHÃES & SOUZA, 2012; p. 10).

Na próxima seção, discorreremos sobre a gravadora Motown Records, sobre o seu fundador, o afro-descendente Barry Gordy, Jr., e sobre a importância desse selo musical para a afirmação da cultura negra nos EUA nas décadas de 1960 e 1970.

1.2. A gravadora Motown Records

Nesta seção abordaremos os principais fatos relacionados à gravadora Motown Records, desde a sua fundação e a sua importância para a música negra estadunidense e mundial, até a sua situação atual.

A gravadora estadunidense Motown Records, também conhecida como Tamla Motown Records, foi fundada pelo compositor, produtor e empresário do meio musical Barry Gordy, Jr., um afrodescendente, em 12 de janeiro de 1959, em Detroit, estado de Michigan, cidade com grande número de montadoras automobilísticas e berço da família Gordy. Inicialmente, a gravadora chamou-se Tamla Records, mas pouco mais de um ano depois o seu nome foi mudado para Motown Records Incorporated, em 14 de abril de 1960. O nome Motown surgiu da contração das palavras *Motors* e *town* (*Motors town*: cidade dos motores)²⁷.

Após receber um pagamento irrisório de uma gravadora de New York pela cessão dos direitos de dois *singles* do grupo The Miracles, Gordy resolveu fundar a sua própria gravadora em Detroit, sua cidade natal, usando para tanto um empréstimo de 800 dólares do fundo de reservas da sua família²⁸. Começava assim a história de uma das mais importantes gravadoras estadunidenses e mundiais de todos os tempos, liderada por um homem disposto a introduzir a *black music* da época no mercado nacional consumidor de música.

O cantor líder do grupo The Miracles, William "Smokey" Robinson, foi empossado como vice-presidente do grupo²⁹. Ele foi um dos colaboradores de Gordy, que o estimularam fortemente a fundar o seu próprio selo musical. No final de 1966, sete anos depois da sua fundação, a empresa foi avaliada em 20 milhões de dólares. A Motown Records havia se tornado uma grande força na indústria musical dos EUA.

MOTOWN+A+GRAVADORA+QUE+AJUDOU+A+CRIAR+A+BLACK+MUSIC+FAZ+ANOS.html Acesso em 13/12/2016.

²⁷ Amauri Stamboroski Jr.. *Motown: há 53 anos, a gravadora mudava a cara da música POP*. G1. http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0, MUL950263-7085,00-

²⁸ Disponível em http://classic.motown.com/history/ Acesso em 13/12/2016.

²⁹ Disponível em http://www.smokeyrobinson.com/bio/ Acesso em 13/12/2016.

Os primeiros artistas a fazerem parte do *cast* de artistas da gravadora foram Marv Johnson, Eddie Holland e o grupo The Miracles, entre outros. Em 1960, Marvin Gaye chegava à Motown, como integrante do grupo de *doo-wop* Harvey & The Moonglows, liderado por Harvey Fuqua. No mesmo ano, a gravadora contratou o grupo vocal The Supremes, liderado por Diana Ross, por indicação de Smokey Robinson. Em 1961, foi a vez de um jovem cego, de 11 anos, ser contratado pela Motown Records: Stevie Wonder. O grupo The Jackson Five assinaria com a gravadora em 1969³⁰.

Ao longo do tempo, a Motown fundou várias outras gravadoras subsidiárias, especializadas em diferentes estilos musicais, como por exemplo R&B, *jazz, country music,* música latina e outros³¹. Posteriormente, a gravadora fundou a Motown Productions, uma subsidiária de TV que produzia especiais de TV para os artistas do próprio selo musical. O grupo Motown também produziu filmes para o cinema, como, por exemplo, *Mahogany*, com Diana Ross³².

Em 1971, foi lançado o álbum *What's Going On*, de Marvin Gaye, o "Príncipe da Motown", contendo a canção homônima, com letras que refletiam o clima político e social no país, e especialmente a reprovação geral quanto à Guerra do Vietnã³³. Apesar da resistência de Gordy, o álbum foi um sucesso e Marvin foi liberado para continuar a compor e a gravar canções com o mesmo teor questionador do álbum anterior, o qual acabou por tornar-se um marco tanto na carreira de Gaye quando da própria Motown Records.

Em virtude do sucesso do álbum e da canção de Marvin Gaye, a gravadora afrouxou as suas rígidas regras de produção e permitiu que seus artistas tivessem a oportunidade de escrever e produzir material próprio. Na mesma linha de *What's Going On*, foram lançados os álbuns de grande sucesso *Let's Get It On* (1973), também de Gaye, e *Music of My Mind* (1972), *Talking Book* (1972) e *Innervisions* (1973), de Stevie Wonder. As músicas de amor ganhavam um viés mais questionador, com temáticas relacionadas ao contexto social e político em curso naquela época, isso porque a falta de comprometimento político rendia críticas à gravadora, por parte dos seus próprios artistas e da crítica especializada. Um artigo publicado no jornal Gazeta do Povo, do Paraná, em 10 de janeiro de 2009, baseado em uma publicação do portal G1, do Jornal O Globo, do Rio de Janeiro, explica:

³⁰ Disponível em http://classic.motown.com/history/ Acesso em 13/12/2016.

https://books.google.com.br/books?id=9m4a71xIWnMC&pg=PA35&lpg=PA35&dq#v=onepage&q&f=false Jean-Pierre Hombach: *Bruno Mars.* Acesso em 13/12/2016.

https://plataformablog.com/2015/06/07/stop-in-the-name-of-love-a-historia-da-gravadora-motown/Acesso em 13/12/2016.

³³ Disponível em http://classic.motown.com/history/ Acesso em 13/12/2016.

"Na época, víamos Berry Gordy como antipolítico, alguém com medo de mudar as coisas", diz o músico Robert Wyatt em uma matéria da revista "Mojo". Mesmo assim a gravadora se envolvia involuntariamente em questões políticas – como em 1964, quando a música "Dancing in the streets", de Martha & the Vandellas tornouse um dos hinos da luta dos negros pelos direitos civis nos EUA" (WYATT. In: GAZETA DO POVO; 2009).

Em 1972, Berry Gordy, que havia passado a residir em Los Angeles, fundou uma subsidiária da Motown Records na costa oeste, a MoWest Records³⁴. A administração da corporação passou para a Califórnia. Entre os artistas contratados pela nova gravadora estavam The Commodores.

A Motown Records teve um importante papel para a integração racial dos negros nos EUA, especialmente por ter sido fundada e administrada por um afrodescendente. Os hits da gravadora ganharam popularidade não só entre os ouvintes negros, mas também entre os brancos. Ainda que outros artistas negros já fizessem sucesso antes da década de 1960 no mercado norte-americano, cantando *jazz* e *rock 'n roll*, a gravadora foi a mais importante lançadora de artistas afrodescendentes nos EUA e no exterior. Um dos artistas originais da Motown Records, Duke Fakir, o último dos Four Tops ainda vivo, afirma que a Motown ajudou na integração racial e social dos EUA: "Foi um dos degraus nesta escada [...] a música da Motown foi uma parte importante no processo de diminuir as tensões – pouco a pouco. E essa é a parte da qual eu realmente tenho orgulho"35.

O sucesso da Motown nos anos de 1960 foi tanto que a gravadora ganhou o codinome "The Sound of America" (O Som da América), por divulgar a soul music com influência de pop music, mais dançante. O estilo musical produzido pela gravadora foi intitulado "The Motown Sound" (O Som da Motown)³⁶ e "The Sound of Young America" (O Som da Jovem América)³⁷. Nesse período, a Motown colocou 79 sucessos nos Top Ten da Billboard Hot 100. Mas os estilos iam além do soul, do blues, do R&B e do pop: a Motown, ao longo do tempo, também viria a gravar o pop-rock, o funk e o rap. Em outras palavras, todos os estilos musicais associados à black music foram gravados pelo selo no auge do seu sucesso.

A respeito do sucesso da Motown Records, Smokey Robinson declarou:

Disponível em http://michiganradio.org/post/strange-sound-motowns-early-hollywood-years Acesso em 13/12/2016.

Disponível em http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/motown-a-gravadora-que-ajudou-a-criar-a-black-music-faz-50-anos-bd571p7pn9e1zdvrnt2qz6w5q Acesso em 13/12/2016.

Disponível em http://coredjradio.ning.com/profiles/blogs/motown-records-celebrates-its Acesso em 13/12/2016.

Disponível em http://classic.motown.com/story/motown-the-sound-of-young-america/ Acesso em 13/12/2016.

"Até os anos 60, eu ainda não havia percebido que nós não estávamos apenas fazendo música, mas sim que estávamos fazendo história. Contudo, eu reconheci o impacto porque os atos estavam acontecendo por todo o mundo naquela época. Eu reconheci as pontes que nós cruzamos, os problemas raciais e as barreiras que nós pusemos abaixo com a música. Eu reconheci porque eu vivi aquilo. Eu ia para o sul nos primeiros tempos da Motown e o público estava segregado. Então, eles começaram a ouvir a música da Motown e nós voltávamos e os públicos estavam integrados, e as crianças estavam dançando juntas e se dando as mãos" (ROBINSON. In: THE GUARDIAN, 2013; tradução nossa)³⁸.

É importante registrar a alta qualidade dos artistas e das letras das músicas da Motown, muitas compostas por musicistas que faziam parte do cast de artistas da gravadora, como o grupo The Corporation³⁹, de letristas, que incluía o próprio presidente, Barry Gordy, Jr.. Contudo, a maioria dos sucessos da Motown nos anos 60, com destaque para as primeiras gravações de Diana Ross e The Supremes, foi escrita pelo trio de compositores Holland-Dozier-Holland⁴⁰ (Lamont Dozier, e os irmãos Brian Holland e Eddie Holland). Tal grau de preocupação com a qualidade, associado a outros fatores, colaborou para o sucesso das canções lançadas pela gravadora: a mistura da soul music com a pop music, que agradou aos variados públicos ouvintes; o uso de instrumentos de percussão e de sopro, além das guitarras e do baixo elétricos; os backing vocals cuidadosamente elaborados; as performances de palco ao vivo, com os cantores tocando e dançando ou tocando os instrumentos ao mesmo tempo; os figurinos luxuosos. A gravadora tinha o seu grupo de musicistas e instrumentistas que gravava a parte instrumental dos cantores e grupos vocais, intitulado The Funk Brothers⁴¹. Os artistas da gravadora eram cuidadosamente preparados, treinados e avisados de que a sua entrada no mercado de música popular para brancos fazia deles embaixadores para outros artistas negros, os quais buscavam aceitação nesse mercado, e que, como tal, eles deveriam pensar, agir, andar e falar como se fossem da realeza, para melhorar a imagem que os brancos tinham dos artistas negros naquela época⁴².

2

³⁸"Into the '60s, I was still not of a frame of mind that we were not only making music, we were making history. But I did recognize the impact because acts were going all over the world at that time. I recognized the bridges that we crossed, the racial problems and the barriers that we broke down with music. I recognized that because I lived it. I would come to the South in the early days of Motown and the audiences would be segregated. Then they started to get the Motown music and we would go back and the audiences were integrated and the kids were dancing together and holding hands." (ROBINSON). Disponível em https://www.theguardian.com/sustainable-business/motown-apple-social-impact Acesso em 13/12/2016.

³⁹ Disponível em http://www.bbc.co.uk/music/artists/2c0a4632-6ff9-44d1-8932-adbd227d7bbb Acesso em 13/12/2016.

⁴⁰ Disponível em https://www.rockhall.com/inductees/holland-dozier-and-holland Acesso em 13/12/2016.

⁴¹ http://www.allmusic.com/artist/the-funk-brothers-mn0000070175/biography Acesso em 13/12/2016.

Nicolae Sfetcu: *The Music Sound* https://books.google.co.uk/books?hl=pt-br/break2yFAwAAQBAJ&q=smokey+robinson#v=snippet&q=smokey%20robinson&f=false Acesso em 13/12/2016.

Artistas de várias partes dos EUA e até do exterior recorriam à Motown para proceder às suas gravações. Sobre esse assunto e sobre o som da Motown, disse Smokey Robinson:

"As pessoas o ouviriam, e diriam 'Ah, eles usam mais baixo. Ou eles usam mais percussão'. Bobagem. Quando nós inicialmente fizemos sucesso com isso, as pessoas vinham da Alemanha, França, Itália, Mobile, Alabama. De New York, Chicago, California. De todos os lugares. Só para gravar em Detroit. Eles imaginavam que estivesse no ar, como se eles viessem para Detroit e gravassem na estrada, eles conseguiriam o som da Motown. Veja, o som da Motown, para mim, não é um som audível. É espiritual, e vem das pessoas que o fazem acontecer. O que as demais pessoas não perceberam é que nós só tínhamos um estúdio lá, mas gravávamos em Chicago, Nashville, New York, Los Angeles – em quase todas as grandes cidades. E nós ainda temos o som" (ROBINSON. In: SFETCU, 2014)⁴³.

Até então, apesar do sucesso crescente da *black music* nos EUA, as canções só faziam sucesso se interpretadas por cantores brancos. Com o advento da Motown, e do *Motown Sound*, o som único e característico dos artistas da gravadora, o qual se tornou um gênero musical em si, tornou-se difícil para os artistas brancos reproduzirem-no, de modo que o novo som ganhou popularidade entre as diferentes camadas étnicas da população estadunidense. E o sucesso foi tanto que acabou exportado para o resto do mundo, tendo a Europa como divulgadora e nesta, mais especificamente, o Reino Unido, onde diversos artistas da gravadora se apresentaram, como, por exemplo, Marvin Gaye. Ao longo do tempo, o Som da Motown viria a influenciar as gerações seguintes de artistas da *pop music*, brancos e negros, de variados estilos musicais, nas décadas seguintes⁴⁴.

Em 2014, a Motown Records passou a ser operada pela Universal Music Group, e assim permanece até o presente momento⁴⁵. Entre os artistas ainda contratados pelo selo musical, estão Stevie Wonder, Diana Ross, Smokey Robinson e The Temptations.

A seguir, discorreremos sobre os compositores e artistas das músicas originais de *Pare, Olhe, Escute*, o CD de Sandra de Sá ora em estudo neste trabalho, e sobre a sua importância no contexto musical e social estadunidense das décadas de 1960 e 1970.

⁴³ "People would listen to it, and they'd say, 'Aha, they use more bass. Or they use more drums.' Bullshit. When we were first successful with it, people were coming from Germany, France, Italy, Mobile, Alabama. From New York, Chicago, California. From everywhere. Just to record in Detroit. They figured it was in the air, that if they came to Detroit and recorded on the freeway, they'd get the Motown sound. Listen, the Motown sound to me is not an audible sound. It's spiritual, and it comes from the people that make it happen. What other people didn't realize is that we just had one studio there, but we recorded in Chicago, Nashville, New York, L.A.—almost every big city. And we still got the sound." (ROBINSON. In: SFETCU, Nicolae: *The Music Sound*). Google Books. Página não indicada. Disponível em https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=kXyFAwAAQBAJ&q=SMOKEY+ROBINSON#v=snippet&q=SMOKEY%20ROBINSON&f=false Acesso em 09/01/2017.

⁴⁴ Disponível em https://www.motownmuseum.org/story/motown/ Acesso em 13/12/2016.

⁴⁵ Disponível em https://plataformablog.com/2015/06/07/stop-in-the-name-of-love-a-historia-da-gravadora-motown/ Acesso em 13/12/2016.

1.3. Os compositores e os artistas das músicas originais de Pare, Olhe, Escute

Nesta seção apresentaremos os compositores e cantores das músicas originais do CD *Pare, Olhe, Escute,* de Sandra de Sá, e discorreremos sobre a sua importância para a *black music* estadunidense e mundial. Para tanto, selecionamos apenas os artistas envolvidos com a seis músicas escolhidas para análise no presente estudo.

1.3.1. Marvin Gaye

O cantor, compositor, instrumentista e produtor musical Marvin Pentz Gay, Jr., cujo nome artístico é Marvin Gaye, nasceu em Washington, D.C. em 2 de abril de 1939 e morreu em Los Angeles, Califórnia, em primeiro de abril de 1984, na véspera de completar 45 anos⁴⁶. Marvin é autor e coautor de duas das canções que compõem o CD *Pare, Olhe, Escute* de Sandra de Sá, e é intérprete em três das seis canções analisadas.

Filho de um pastor pentecostal, Marvin começou, ainda criança, a sua carreira musical, cantando no coro da igreja que frequentava e vindo a tornar-se solista do coro. Seu pai, Marvin Pentz Gay, Sr., o acompanhava ao piano. Mas sua infância e juventude foram difíceis, já que o jovem era constantemente castigado por seu pai.

Em 1955, devido a divergências com o pai, Marvin abandonou o ensino médio e entrou para a Força Aérea estadunidense⁴⁷. Contudo, foi dispensado das Forças Armadas devido ao seu caráter rebelde e à recusa em obedecer à autoridade militar.

De volta a Washington, Marvin, que gostava do estilo musical intitulado "doo-wop singing", nascido do gospel e associado ao rhythm & blues, formou o quarteto musical The Marquees⁴⁸, para cantar o doo-wop. No entanto, o álbum do grupo fracassou comercialmente e algum tempo depois The Marquees, incluindo Marvin, foram contratados por Harvey Fuqua, em 1959. O grupo de Fuqua, antes denominado The Moonglows, liderado pelo homem que se tornaria o seu mentor musical, Harvey Fuqua, passou então a chamar-se Harvey and The New Moonglows⁴⁹. No novo grupo, Marvin atuava como cantor e baterista. Em 1960, o grupo se desfez e Marvin foi contratado pela Motown Records, de Barry Gordy, que havia assistido a uma apresentação do artista e ficara impressionado com a sua capacidade vocal.

⁴⁶ Disponível emhttp://www.marvingayepage.net/biography/ Acesso em 13/12/2016.

⁴⁷ Disponível em http://www.marvingayepage.net/biography/ Acesso em 13/12/2016.

⁴⁸ Disponível em http://www.allmusic.com/artist/the-marguees-mn0000051669 Acesso em 13/12/2016.

⁴⁹ Disponível em http://www.biography.com/people/marvin-gaye-9307988#early-life Acesso em 13/12/2016.

Marvin cantava no estilo *crooner* de Frank Sinatra, e a gravadora produziu o seu álbum de estreia, *The Soulful Moods of Marvin Gaye*, de 1961, que não obteve sucesso comercial. Um giro estratégico fez com que o artista se adaptasse ao estilo musical comercialmente consumido à época e ele co-escreveu o seu primeiro e autobiográfico hit, *Stubborn Kind of Fellow*⁵⁰.

A popularidade e o talento de Marvin compensaram a sua rebeldia, no que diz respeito à Motown. A voz do artista era considerada perfeita para a canção *I Heard It Through The Gravevine*, que já havia sido gravada por Gladys Knight & The Pips. O produtor Norman Whitfield pressionou a Motown para que Marvin gravasse a canção⁵¹ que, lançada em 1968, acabou por tornar-se o principal *hit* da Motown na década de 1960, ficando no topo das paradas de sucessos por sete semanas e tornando-se o primeiro *top hit* do artista.

Contudo, no início da década de 1970, e em virtude dos problemas políticos, sociais e bélicos que ocorriam no país, Marvin rebelou-se contra o estilo comercial da gravadora, imposto por seu presidente, Barry Gordy, Jr.. Ele queria fazer canções que refletissem tal estado de coisas, como, por exemplo, a divisão interna provocada pela Guerra do Vietnã, a desilusão de toda uma geração de jovens, a batalha contínua de milhões de cidadãos estadunidenses pela igualdade racial e a brutalidade policial contra os negros⁵². E foi para falar sobre tais assuntos que Marvin ajudou a escrever a canção What's Going On que, vertida para o português por Nelson Motta, abre o trabalho Pare, Olhe, Escute de Sandra de Sá, ora em estudo. O álbum What's Going On foi lançado em maio de 1971, após muita insistência de Marvin, e alcançou enorme sucesso, vendendo mais de um milhão de cópias, de tal modo que até Gordy reconheceu que estava errado com relação a Marvin⁵³. Berry Gordy, Jr. havia considerado a canção "política demais" para ser tocada nas rádios. Mais duas canções do álbum What's Going On, que também foram grandes sucessos, são Mercy, Mercy Me (The Ecology) e Inner City Blues (Make Me Wanna Holler), outra de suas canções sobre a brutalidade policial e a condição marginalizada e empobrecida dos negros na sociedade estadunidense da época.

Na década de 1970, após o sucesso alcançado com *What's Going On*, a liberdade criativa de Marvin floresceu e ele assinou um novo contrato de um milhão de dólares com a Motown Records, o mais alto para um artista negro na época; gravou a trilha sonora de um

⁵⁰ Disponível emhttp://www.marvingayepage.net/biography/ Acesso em 13/12/2016.

Disponível em http://www.allmusic.com/artist/norman-whitfield-mn0000957729/biography Acesso em 13/12/2016.

⁵² Disponível em http://classic.motown.com/artist/marvin-gaye Acesso em 13/12/2016.

Disponível em http://classic.motown.com/artist/marvin-gaye/ Acesso em 13/12/2016.

filme, *Trouble Man*; cantou em novos duetos, como, por exemplo, com Diana Ross, sendo que o sucesso *Stop, Look, Listen (To Your Heart)* foi vertido para o português e faz parte do CD *Pare, Olhe, Escute* de Sandra de Sá; e lançou novos álbuns, como L*et's Get It On* e *I Want You*, também enormes sucessos comerciais. No entanto, suas músicas refletiam o homem atormentado, dividido entre a liberdade sexual, implícita em muitas de suas canções, e a fé. Mas, além disso, havia o vício em drogas do artista. Marvin também gravou dois álbuns ao vivo e um deles, *Live At The London Palladium*, de 1977, trazia um novo grande sucesso do artista, a faixa *Got To Give It Up*⁵⁴, também presente na versão em português no CD de Sandra de Sá, objeto deste estudo. Marvin Gaye havia se tornado o mais importante artista da Motown Records e suas apresentações rendiam-lhe dez mil dólares por noite. Sua fama tornara-se mundial e ele fazia apresentações inclusive na Europa.

Gaye continuou a falar de sua vida pessoal através das suas letras de músicas, como ocorreu no álbum de 1978 *Here, My Dear*, cujo tema foi o seu divórcio de Anna Gordy, filha de Barry Gordy, Jr., e no álbum *In Our Lifetime*⁵⁵. Entretanto, o seu comportamento o afastava cada vez mais da Motown Records, e o artista acabou mudando-se para o Havaí e, posteriormente, para a Europa. Ele havia desenvolvido uma forte dependência à cocaína e lidava com problemas financeiros, decorrentes do seu divórcio e de dívidas tributárias⁵⁶. Devido a sérias divergências com a gravadora, o artista abandonou a Motown Records em 1981.

Após um autoexílio na Bélgica, onde afastou-se das drogas e passou a viver uma vida mais saudável, Marvin retornou aos EUA e à sua cidade natal, em 1982, animado para recomeçar a sua carreira musical⁵⁷. Já na gravadora Columbia Records, ele lançou em 1982 o álbum *Midnight Love*, contendo a canção *Sexual Healing*, que acabou por ganhar o *Grammy Award* de melhor canção e tornou-se uma das mais importantes de sua carreira, permanecendo por dez semanas no topo das paradas de sucessos e vendendo a maior quantidade de álbuns de toda a sua carreira, seis milhões de cópias, tanto nos EUA como no restante do mundo. Ainda devido a *Sexual Healing*, Marvin ganhou seus dois primeiros *Grammy Awards*, um deles de Melhor Performance Vocal Masculina de R&B⁵⁸. O artista então embarcou em uma turnê musical, o *Sexual Healing Tour*, que seria a sua última, em 1983.

-

⁵⁴ Disponível em http://classic.motown.com/artist/marvin-gaye/ Acesso em 13/12/2016.

⁵⁵ Disponível em http://www.marvingayepage.net/biography/ Acesso em 13/12/2016.

⁵⁶ Disponível em http://www.marvingayepage.net/biography/ Acesso em 13/12/2016.

⁵⁷ Disponível em http://classic.motown.com/artist/marvin-gaye/ Acesso em 13/12/2016.

⁵⁸ Disponível em http://www.rollingstone.com/music/artists/marvin-gaye/biography Acesso em 13/12/2016.

Porém, deprimido, paranóico e tentando recuperar-se do seu vício em drogas, que havia retornado durante a sua última turnê, Marvin retornou à casa dos seus pais, em Los Angeles, em 1984. Em primeiro de abril desse ano, na véspera de seu aniversário de 45 anos, após uma violenta discussão, o artista foi baleado e morto por seu pai⁵⁹, com uma arma de fogo que o próprio Marvin lhe havia presenteado⁶⁰.

1.3.2. The Commodores e Lionel Richie⁶¹

The Commodores é uma banda de *soul, funk* e *R&B* estadunidense, fundada em 1968, no estado do Alabama, por um grupo de universitários do *Tuskegee Institute*: Walter Orange (bateria), Thomas McClary (guitarra), Milan William (teclados), Ronald LaPread (baixo), William King (trumpete) e Lionel Richie (saxofone). Todos os componentes do grupo colaboraram na composição da canção *Brick House*, que consta da obra de Sandra de Sá ora em estudo, cuja versão em português recebeu o nome de *Fala Sério - Caos*.

Ainda em 1968, o grupo foi contratado pela Atlantic Records. No ano seguinte, a banda foi contratada pela Motown Records para abrir os shows de uma turnê dos Jackson Five, e em 1971 assinou contrato com uma subsidiária da Motown na Califórnia, costa oeste dos EUA, a MoWest. O álbum inicial do grupo, *Machine Gun*, esteve no Top 10 R&B (*rhythm & blues*) dos EUA e no Top 20 britânico. Em 1975, a banda ganhou um prêmio no renomado Festival de Música de Tóquio. Entre 1977 e 1978, três álbuns consecutivos dos Commodores alcançaram o Top 3 da Billboard na categoria *pop music*.

Com um estilo musical que variava do *soul* e do *funk* às baladas *pop*, o grupo teve vários sucessos, sendo que uma boa parte deles foi escrita por Lionel Richie, como, por exemplo, *Sweet Love*, o primeiro grande sucesso *pop*, e *Just to Be Close to You*. Outros sucessos da banda foram *Sail On; Still; Easy;* e *Three Times a Lady*, também vertida para o português por Sandra de Sá, no álbum *Pare, Olhe, Escute*, e composta por Lionel Richie. O grupo foi apelidado de "Os Beatles Negros", devido à popularidade mundialmente alcançada, e continua fazendo shows até o presente momento.

1.3.3. Smokey Robinson & The Miracles⁶²

⁵⁹ Disponível em http://rollingstone.uol.com.br/edicao/32/homem-problema#imagem0 Acesso em 13/12/2016.

⁶⁰ Disponível em http://oaprendizverde.com.br/2010/06/01/crimes-que-entraram-para-a-historia-marvin-gaye/ Acesso em 13/12/2016.

⁶¹ Disponível em http://classic.motown.com/artist/the-commodores/ Acesso em 13/12/2016.

William "Smokey" Robinson, Jr., cantor, compositor, arranjador e produtor musical, nasceu em Detroit, a cidade-sede da gravadora Motown Records, em 19 de fevereiro de 1940.

Em 1957 Robinson formou o grupo The Miracles, que acabou por se dissolver em 1972, ocasião em que o artista iniciou carreira solo. Em 1965, o grupo mudou de nome e passou a chamar-se Smokey Robinson & The Miracles. Um dos participantes do grupo foi Marvin Tarplin, o guitarrista que faria composições com Robinson mesmo depois do término do grupo. Ainda em 1957, o artista encontrou o então compositor Berry Gordy, Jr. e entregou-lhe um caderno com cem músicas que havia escrito durante o ensino médio. Gordy ficou impressionado não só com as composições musicais, como também com a qualidade vocal de Robinson. Era o começo de uma grande colaboração musical e empresarial entre ambos, tanto que, na década de 1960, Robinson tornou-se um dos principais compositores e produtores da Motown. Alguns sucessos do seu grupo nessa época foram *My Girl* e *The Way You Do The Things You Do*. Um dos artistas do selo que gravaram composições suas foi Marvin Gaye, com *Ain't That Peculiar*. Mas o sucesso de Robinson como compositor foi eclipsado posteriormente pelo próprio Marvin Gaye e por Stevie Wonder.

A carreira solo de Smokey Robinson apresentou altos e baixos. Ainda assim, ele teve composições suas entre o *Top 10* da categoria *pop* e *soul* da Billboard. Em 1983, Robinson gravou a balada de R&B *Ebony Eyes*, ao lado de Rick James, e a canção *Cruisin'*, composta em colaboração com Marvin Tarplin, ambas vertidas para o português e que fazem parte do CD *Pare*, *Olhe*, *Escute*, de Sandra de Sá, objeto desta pesquisa. Em 1987, o artista passou a fazer parte do *Rock and Roll Hall of Fame*, em meio a controvérsias sobre Smokey Robinson ter sido indicado como artista solo, e não como parte do grupo Smokey Robinson & The Miracles.

O site oficial da Motown Records apresenta Smokey Robinson como uma das forças por trás da referida gravadora, ao lado de Berry Gordy, Jr., o seu fundador. Segundo o site, "sem Smokey, talvez a Motown não tivesse crescido a ponto de tornar-se 'o Som da América Jovem''63. Foi Robinson quem encorajou Berry Gordy a fundar a Motown Records. Em virtude disso, o artista tornou-se vice-presidente da gravadora, em meados da década de 1960, cargo que ocupou até 1969. Posteriormente, o artista fundaria o seu próprio selo musical, Robso Records, entre aproximações e afastamentos da Motown.

Disponível em http://classic.motown.com/artist/smokey-robinson/ Acesso em 13/12/2016.

[&]quot;[...] without Smokey, perhaps Motown would not have risen to become "the Sound of Young America."" (tradução nossa). Disponível em http://classic.motown.com/artist/smokey-robinson/ Acesso em 13/12/2016.

1.3.4. The Jackson Five

O grupo vocal The Jackson Five, também intitulado Jackson 5, The Jackson 5 e The Jacksons, formado pelos irmãos Jackie, Tito, Jermaine, Marlon e Michael Jackson, nasceu em Gary, Indiana, em 1964 e inicialmente chamou-se The Jackson Brothers. O pai dos rapazes, Joseph "Joe" Jackson, era guitarrista e tocava blues em bares locais, e formou o grupo familiar, inspirando-se no grupo The Temptations. Posteriormente, Joe Jackson se tornaria o empresário dos próprios filhos⁶⁴. O grupo cantava músicas nos estilos *blues, funk, pop-rock, R&B* e *soul*, e ao longo de sua existência vendeu cerca de 113 milhões de álbuns. Os Jackson Five são considerados um dos grupos musicais, formados por afrodescendentes, de maior sucesso na história da música mundial, ao lado dos grupos The Supremes e The Temptations.

O grupo de irmãos apresentou-se em shows de talento e em competições amadoras, e chegou a gravar para um selo musical local, a Steeltown Records. Michael Jackson tornou-se o cantor principal do grupo em 1966, aos oito anos de idade. Em 1967, os irmãos apresentaram-se em Chicago, ao lado de Gladys Knight & The Pips. Knight ficou impressionada com o talento dos rapazes, gravou uma fita demo e a encaminhou para a Motown, na esperança do grupo ser contratado pela gravadora de Detroit, mas a fita foi rejeitada, assim como o próprio grupo. Posteriormente, o grupo encontrou-se com Smokey Robinson e em 1968 foi convidado para um teste na Motown Record, em Detroit. Barry Gordy, Jr., o dono da gravadora, não estava presente, mas posteriormente viu a apresentação dos jovens em um videotape. Em 1969, os Jackson Five assinaram com a gravadora. Entre várias canções, uma delas teve como um dos compositores o próprio presidente da gravadora, Gordy: a canção I Want You Back⁶⁵, o primeiro single do grupo lançado pela nova gravadora, vertida para o português e que faz parte do CD Pare, Olhe, Escute, de Sandra de Sá. Dentre os irmãos, Michael, o cantor líder, começou a sobressair-se e lançou-se em carreira solo em 1971, tendo gravado no mesmo ano o hit Got To Be There e no ano seguinte Ben, este último indicado ao Oscar de melhor música pelo filme homônimo⁶⁶. Outro irmão a ter carreira solo relativamente bem-sucedida foi Jermaine Jackson. Contudo, os cinco irmãos ainda se apresentavam e gravavam juntos.

Em 1976 Joe Jackson assinou contrato com a Epic Records, mas somente quatro dos irmãos foram para a nova gravadora, com exceção de Jermaine, que havia se casado com a

⁶⁴ Disponível em http://classic.motown.com/artist/the-jackson-5/ Acesso em 14/12/2016.

⁶⁵ Disponível em http://classic.motown.com/artist/the-jackson-5/ Acesso em 14/12/2016.

⁶⁶ Disponível em http://classic.motown.com/artist/michael-jackson/ Acesso em 14/12/2016.

filha de Berry Gordy, Jr. e que permaneceu na Motown Records⁶⁷. Jermaine foi substituído pelo irmão Randy e o grupo lançou cinco álbuns entre 1976 e 1981, pelo novo selo musical. Em 1980, o grupo ganhou uma estrela na Calçada da Fama de Hollywood.

Em 1983, os irmãos se uniram a Jermaine Jackson para uma apresentação comemorativa dos 25 anos da Motown Records: *Motown Yesterday, Today, Forever*. Nesse show, Michael realizou pela primeira vez o passo intitulado *Moonwalk*, durante a canção *Billie Jean*⁶⁸. Após o tour de promoção do álbum *Victory*, em 1984, Michael e Marlon deixaram definitivamente o grupo, após diversos desentendimentos entre os irmãos. Os demais irmãos continuaram juntos, mas não alcançaram o sucesso de antes. Em 1989, o grupo se desfez definitivamente.

Os Jackson Five constituíram um fenômeno musical na sua época, com um som deslumbrante e uma extraordinária presença de palco, com suas coreografias ensaiadas, que apaixonaram toda uma geração de fãs e que ainda o fazem na atualidade. Os irmãos estabeleceram novos padrões em termos de popularidade global e ajudaram a redefinir a música contemporânea⁶⁹.

1.3.5. Os demais compositores das canções de Pare, Olhe, Escute

A letra da canção *What's Going On*, sucesso de Marvin Gaye, foi composta pelo próprio intérprete e por Renaldo Benson e Al Cleveland, os quais faziam parte do *staff* fixo de letristas e compositores da gravadora Motown Records. A letra não foi escrita exclusivamente por Gaye, como será visto a seguir.

Renaldo "Obie" Benson foi um compositor e cantor estadunidense, e fez parte do grupo vocal de *soul e R&B* Four Tops por mais de quatro décadas. Ele e o grupo chegaram à recém-fundada Motown Records ao gravarem um disco de *jazz*, e passaram a atuar junto ao time de compositores e produtores da gravadora, como, por exemplo, o trio Brian Holland, Lamont Dozier e Eddie Holland, Jr., compondo canções no estilo *R&B*, paralelamente à atuação como cantores.

A canção *What's Going On* resultou de uma inspiração de Benson, que foi testemunha da violência da polícia de São Francisco, Califórnia, contra um grupo de hippies, no início de 1970. Na ocasião, ele pensou "what's going on; what's happening here?" (o que está

⁶⁷ Disponível em http://classic.motown.com/artist/the-jackson-5/ Acesso em 14/12/2016.

⁶⁸ Disponível em http://classic.motown.com/artist/the-jackson-5/ Acesso em 14/12/2016.

⁶⁹ Disponível em http://classic.motown.com/artist/the-jackson-5/ Acesso em 14/12/2016.

acontecendo aqui?). O compositor já vinha acompanhando a agitação social e política dos negros estadunidenses e já era letrista de canções. Inspirado pelo incidente, ele escreveu, ao lado do arranjador Alfred "Al" Cleveland, a letra de *What's Going On*, uma música tão controversa que o restante do grupo Four Tops se recusou a gravá-la, o mesmo acontecendo com Joan Baez, uma renomada cantora *folk*, conhecida por seu ativismo político, em especial contra a Guerra do Vietnã. Benson então ofereceu a canção a Marvin Gaye, dando a este o crédito pela letra e uma parcela dos *royalties*, como incentivo para que o cantor gravasse a canção, a qual acabou por tornar-se um clássico da música popular e uma das interpretações mais festejadas de Gaye⁷⁰. Mas Gaye fez modificações na letra e na melodia⁷¹, tornando a letra mais uma história do que uma canção propriamente dita, conforme declaração do próprio Benson.

Alfred "Al" Cleveland era um dos compositores que trabalhavam para a Motown Records. Ele já tinha uma reconhecida carreira de letrista, antes mesmo de entrar para a gravadora e de co-escrever a letra de *What's Going On* com Renaldo Benson. Artistas da Motown que gravaram suas músicas foram Smokey Robinson & The Miracles, The Marvelettes e Four Tops. Algumas de suas músicas foram *Mr. Heartbreak*, gravada por Dionne Warwick; e *I Second That Emotion* e *Baby, Baby Don't Cry*, com Smokey Robinson & The Miracles.

A canção *Stop, Look, Listen (To Your Heart)* foi composta por Thom Bell e Linda Creed. Linda Creed era letrista e participou do grupo de compositores conhecido como The Philadelphia School, do qual também fazia parte Thom Bell. Ela estudou música no ensino médio e tinha a sua própria banda, Raw Soul. O começo de carreira como letrista foi demorado, mas ela acabou fazendo sucesso com a canção *Free Girl*, gravada pelo artista inglês Dusty Springfield. Posteriormente viriam *Stop, Look, Listen (To Your Heart)* com Thom Bell e as canções como *You Are Everything*, entre outras. Mas a canção de maior sucesso seria *The Greatest Love Of All*, gravada por Whitney Houston. Artistas que gravaram suas canções foram, além de Houston, Roberta Flack, Rod Stewart, Smokey Robinson, Michael Jackson e outros⁷².

Thom Bell, por sua vez, foi compositor, pianista, arranjador e produtor de várias canções clássicas da *soul music* estadunidense, conhecidas posteriormente como o Som da

⁷⁰ Disponível em https://www.theguardian.com/news/2005/jul/05/guardianobituaries.artsobituaries Acesso em 14/12/2016.

⁷¹ Disponível em http://performingsongwriter.com/marvin-gaye-whats-going-on/ Acesso em 14/12/2016.

⁷² Disponível em http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/bio/C125 Acesso em 14/12/2016.

Philadelphia. Ele desenvolveu as modernas linhas de sopros, de cordas e de múltiplos ritmos que foram as características da *Mighty Three Music Publishing Company* e, em consequência disso, Bell foi considerado uma "arma secreta" do selo musical. Seu estilo musical era elegante e resultava no melhor som possível durante as gravações, permanecendo vibrante até hoje devido ao uso de arranjos brilhantes e de impecável produção. Romântico assumido e de formação musical clássica, ele usava instrumentos de orquestras, incomuns na música *pop*, mas comuns na música erudita, tais como o oboé, a flauta e a harpa, ao lado da guitarra e do baixo elétricos e da bateria. Alguns musicistas o consideram como um dos precursores da *disco music*.

Algumas das músicas compostas e/ou produzidas por Thom Bell foram *Stop, Look and Listen (To Your Heart), You Are Everything, Break Up To Make Up* e *You Make Me Feel Brand New.* Thom Bell trabalhou como produtor independente para vários artistas, como por exemplo Elton John, Johnny Mathis e Deniece Williams, e faz parte do *Songwriters Hall of Fame* de Nova York, e da *Rhythm & Blues Foundation* de Philadelphia⁷³.

Os compositores da canção *Brick House*, vertida para o português com o nome de *Fala Sério – Caos*, são os próprios integrantes do grupo The Commodores, como mencionado anteriormente.

A canção *Cruisin'*, vertida para o português com o título *Eu E Você*, foi composta por William "Smokey" Robinson e Marvin Tarplin. Esse último foi o guitarrista do grupo The Miracles, do qual Robinson era o vocalista. Tarplin, com seus *riffs*⁷⁴ de guitarra e melodias, ajudou a modelar o som de um dos maiores sucessos da gravadora Motown, o grupo Smokey Robinson & The Miracles. Ele chegou à Motown como músico do grupo The Primettes, precursor do grupo The Supremes. Robinson o levou para o The Miracles que então nascia, tornando Tarplin um dos membros originais do grupo. A amizade de ambos durou até a morte de Tarplin, em 2011. Os ritmos que produzia na guitarra permitiram criar alguns dos maiores clássicos da gravadora. Como compositor, Tarplin colaborou para escrever alguns dos *hits* do The Miracles, como por exemplo *Cruisin'*, um dos grandes sucessos do grupo; *Tracks Of My Tears, My Girl Has Gone* e *The Love I Saw in You Was Just a Mirage*⁷⁵. Ele também

⁷³ Disponível em http://www.billboard.com/articles/news/58103/how-thom-bell-rang-up-the-hits-for-philly-international Acesso em 14/12/2016.

⁷⁴ *Riff*: "a melodic phrase, often constantly repeated, forming an accompaniment or part of an accompaniment for a soloist". Disponível em http://www.dictionary.com/browse/riff Um trecho melódico, frequentemente e constantemente repetido, que forma um acompanhamento ou parte de um acompanhamento para um solista" (tradução nossa). Expressão usada para solos de guitarra. Acesso em 14/12/2016.

Disponível em http://www.billboard.com/articles/news/466811/marv-tarplin-miracles-guitarist-dies-at-70 Acesso em 14/12/2016.

escreveu canções para outros artistas da Motown, como Marvin Gaye e Four Tops. *Tracks Of My Tears* seria gravada, posteriormente, por Aretha Franklin e Linda Ronstadt, tornando-se um *hit* em 1975. Sobre o amigo, Robinson disse que Marv Tarplin foi de inestimável valor para a sua carreira, e sempre foi o seu mais importante colaborador⁷⁶.

A canção *Got To Give It Up* foi composta exclusivamente por Marvin Gaye. Por sua vez, a canção *I Want You Back*, vertida para o português com o nome de *Se Liga, Brother*, foi composta por Freddie Perren, Alphonso Mizell, Berry Gordy, Jr. e Deke Richards.

Freddie Perren foi produtor musical da Motown Records, e trabalhou para artistas da gravadora, tais como Gloria Gaynor e The Jackson 5. Ele foi ganhador do *Grammy Award* de 1978, pela produção de duas canções da trilha sonora do filme *Saturday Night Fever* (Os Embalos de Sábado à Noite). Ele também produziu o *hit* clássico de Gloria Gaynor *I Will Survive*, que ganhou o Grammy de melhor gravação de *disco music*, em 1979. Nesse sentido, Perren foi um dos precursores da *disco music*.

Perren fez parte do grupo de produção da Motown Records intitulado The Corporation⁷⁷, que escreveu e produziu os primeiros *hits* do grupo The Jackson 5, as canções *I Want You Back, ABC* e *The Love You Save.* Do coletivo faziam parte, além de Freddie Perren, o fundador da gravadora, Berry Gordy, Jr., Deke Richards e Fonce Mizzel. Ele também produziu os *hits* do The Miracles *Love Machine* e *Do It Baby*, e o primeiro *hit* de Michael Jackson em carreira solo, *Ben*, entre outros. Contudo, Perren se estabeleceu como figura por detrás das cortinas da era *funk-disco*, tendo trabalhado em *hits* tais como "*Love Machine*" (the Miracles, 1975), "*Heaven Must Be Missing An Angel*" (Tavares, 1976) and "*If I Can't Have You*" (Yvonne Elliman, 1978)⁷⁸.

A canção *I Wanna Be Free* foi apresentada pelo trio Perren, Richards e Mizzel a Berry Gordy, Jr., para ser executada por Gladys Knight & The Pips, ou por Diana Ross. Mas Gordy sugeriu algumas mudanças, inclusive no título, que passou a ser *I Want You Back* e tornou-se o primeiro hit do grupo The Jackson 5.

Alphonso "Fonce" Mizell foi um produtor e compositor renomado, e fez parte do grupo criador de *hits* da Motown intitulado The Corporation, como dito anteriormente. Ele também fez parte do lendário duo de produtores The Mizell Brothers, da *Sky High Production Company*, ao lado de seu irmão, Larry Mizell. Fonce Mizell, que aprendera a tocar trumpete,

43

Disponível em http://www.rollingstone.com/music/news/smokey-robinson-remembers-marv-tarplin-his-collaborator-of-six-decades-20111006 Acesso em 14/12/2016.

Disponível em http://www.billboard.com/articles/news/65207/motown-producer-freddie-perren-dies
Acesso em 14/12/2016.

⁷⁸ Disponível em http://www.spectropop.com/remembers/FPobit.htm Acesso em 14/12/2016.

e seu irmão, Larry, uniram-se, ainda no colégio, com Freddy Perren para formar um grupo vocal de *doo-wop* chamado The Nikons. Posteriormente, eles formariam um quarteto de *jazz* intitulado The Vanlords, com a participação de Donny Hathaway. Foi Deke Richards que chamou Mizell e Perren para se unirem a The Corporation, que incluía o dono da gravadora Motown. Mizell também trabalharia, ao lado do irmão, para o selo Blue Note Records, produzindo álbuns que viriam a definir o gênero *soul-jazz music*⁷⁹.

Deke Richards, nascido Dennis Lussier, compositor, arranjador e produtor, foi o fundador do grupo The Corporation, grupo interno de produtores e compositores da Motown Records nos anos 60 e 70, o qual trabalhou na produção de vários artistas e canções da gravadora. Ao lado de Perren e Mizell, eles convidaram Berry Gordy, Jr. para ser o quarto membro do grupo, encarregado, inicialmente, de produzir e compor canções para o grupo The Jackson 5. Meticuloso, ele gostava de ouvir várias vezes as gravações, em busca da perfeição. Richards foi guitarrista de R&B de bandas que tocavam em *nightclubs*. Em 1966, assinou contrato com a Motown Records, como produtor e letrista. Ele foi um dos letristas da canção *Love Child*, imenso sucesso e *hit* número um de Diana Ross. Posteriormente, ele, Perren e Mizell começaram a escrever canções para o The Jackson 5, e Richards teve a ideia de intitular o grupo de The Corporation. Gordy se uniria aos três logo a seguir.

The Corporation escreveu vários hits do The Jackson 5, tais como *I Want You Back*, traduzida como *Se Liga, Brother*, do trabalho de Sandra de Sá ora analisado, *Mama's Pearl, Goin' Back to Indiana, One More Chance, Nobody* e *I Found That Girl*, entre outros. Richards escreveu canções para Bobby Darin e Martha Reeves & The Vandellas⁸⁰.

Posteriormente, The Corporation se desfez, devido a problemas relativos aos royalties das canções, reclamados por Perren e Mizell. Richards deixou a Motown em 1975 e não mais alcançou o sucesso de antes como letrista⁸¹.

1.4. Síntese do capítulo

No presente capítulo, fizemos um percurso sobre o nascimento do gênero musical intitulado *soul music*, desde as *worksongs* dos escravos negros estadunidenses até o

⁷⁹ Disponível emhttp://www.billboard.com/biz/articles/news/1177146/alphonso-fonce-mizell-of-the-mizell-brothers-dead-at-68 Acesso em 14/12/2016.

Disponível em http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/03/morre-deke-richards-compositor-e-produtor-da-motown.html Acesso em 14/12/2016.

Disponível em http://www.rollingstone.com/music/news/deke-richards-motown-songsmith-dead-at-68-20130326 Acesso em 14/12/2016.

gênero dele derivado, a *rap music*, passando pelo *gospel*, pelos *spirituals*, pelo *doo-wop* e pelo *blues*. Citamos brevemente os artistas precursores da *soul music* Ray Charles, Aretha Franklin e James Brown. Discorremos também sobre o contexto cultural dos afrodescendentes dos EUA nas décadas de 1960 e 1970, desde o início da escravidão em território norte-americano, focalizando as lutas pela igualdade racial e de direitos, as suas principais lideranças e movimentos negros, bem como os conflitos interraciais entre brancos e negros. Abordamos os movimentos migratórios das populações afrodescendentes nos EUA e a formação dos *black belts* e dos guetos. Contamos brevemente a história da gravadora Motown Records, desde a sua fundação até a sua importância para as músicas negra estadunidense e mundial. Além disso, fizemos um levantamento biográfico dos artistas estadunidenses que gravaram e/ou compuseram as seis canções selecionadas do álbum *Pare*, *Olhe, Escute*, de Sandra de Sá.

No próximo capítulo, discutiremos as condições sócio-econômicas e político-ideológicas dos negros no Brasil no início dos anos 2000, assim como os estilos musicais que se desenvolveram na época: o *soul, funk, rap* e *hip-hop*. Discorreremos sobre o álbum *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá, e apresentaremos as biografias dos versionistas das canções selecionadas para análise no presente trabalho, assim como a biografia da própria Sandra de Sá.

CAPÍTULO 2

MÚSICA, CULTURA, SOCIEDADE E A SITUAÇÃO DOS NEGROS NO BRASIL NO INÍCIO DOS ANOS 2000

Neste capítulo, faremos um breve histórico sobre a cultura e a música das populações negras brasileiras, em especial daquelas da região Sudeste, bem como uma breve análise da situação social, política, ideológica e econômica desses grupos, no início do terceiro milênio.

2.1. Música negra no Brasil

No final da década de 1960, anos depois da chegada de Tim Maia ao Brasil, extraditado dos EUA por crimes cometidos no país, teria início o movimento da *soul music*. Mas logo chegariam ao Brasil o *soul* e o *funk*, que dariam uma nova orientação e uma nova perspectiva à nascente *black music* brasileira. Enquanto isso, os jovens brancos ouviam *rock* 'n *roll* (MACEDO. In: BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 18). É o que veremos a seguir.

2.1.1. A evolução musical da soul music no Brasil

No final da década de 1960, chegou ao Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, o movimento da *soul music*, ou "música da alma", que misturava orgulho negro, dança e gênero musical, trazidos por James Brown e por Tim Maia. Em meados da década de 1970, cantores já consagrados ou ainda em início de carreira, como Tim Maia, Hildon, Tony Tornado, Sandra de Sá, Gerson King Combo, Dom Salvador, Cassiano, Carlos Dafé e Jorge Ben eram os representantes do *Brazilian soul*, do *samba-soul*, do *swing* e da Música Preta Brasileira (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 18). E foram os disc-jóqueis (DJs) cariocas, como Big Boy e Ademir Lemos, entre outros, os quais tocavam os novos gêneros musicais, o *soul* e o *funk*, em seus programas de rádio e em casas noturnas como o Canecão, que ajudaram na disseminação da *soul music* no Brasil, tocando intérpretes e grupos nacionais e estadunidenses do novo estilo musical. Posteriormente, o *soul* carioca deslocou-se para os clubes dos subúrbios cariocas, locais onde predominavam o *soul* e o *funk*⁸². Em meados da

⁸² Disponível em http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

mesma década, a equipe carioca Soul Grand Prix lotava as quadras dos clubes e deu origem não só à era de ouro dos bailes *black*, mas também a todo um movimento de identificação dos negros com os artistas estadunidenses de *funk*, chamado Movimento Black Rio. A partir deste, surgiriam grandes nomes da cena *soul* e *funk* carioca e brasileira: Cassiano e o grupo Os Diagonais, Hyldon, Gerson King Combo, Banda Black Rio, Tony Tornado, Sandra de Sá, Robson Jorge e Miguel de Deus, Getúlio Cortes, Carlos Dafé e Dom Mita, entre muitos outros. Contudo, o maior nome da *soul music* brasileira viria a ser Tim Maia, conforme será visto a seguir. Após ser deportado dos EUA por porte de drogas, Tim Maia voltou ao Brasil, em 1963, com as últimas novidades do que acontecia na *black music* estadunidense da época⁸³.

O movimento negro no Rio de Janeiro, de afirmação da negritude, era chamado de Movimento Black Rio. Segundo Silvio Essinger, autor do livro *Batidão: Uma História do Funk*, "O Movimento Black Rio foi a assimilação por parte dos jovens da periferia e das favelas, da música *funk* de James Brown e da cultura do *black power*. O mesmo aconteceu em São Paulo, Salvador e outras capitais, mas no Rio teve mais visibilidade" (ESSINGER, 2016). E completa: "O legado foram milhares de equipes de som e artistas como a Banda Black Rio, criada pela gravadora WEA e com seu primeiro álbum lançado em 1977, e Gerson King Combo, que deram cara brasileira ao *funk*"84. Para Gilberto Yoshinaga, autor da biografia "Nelson Triunfo: Do Sertão ao Hip-Hop", de 2014, o movimento foi muito importante porque conquistou espaço e respeito de forma espontânea. Ainda assim, o Movimento Black Rio foi visto pela ditadura militar como potencialmente subversivo e teria sido desorganizado pelos militares (MACEDO. In: BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 20).

Por sua vez, os *bailes-black* em São Paulo não eram exclusivamente de *black music*, mas sim de maioria negra, o que significa que uma minoria branca também frequentava esses bailes (MACEDO. In BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 24). Inicialmente, tocaram nos bailes orquestras de músicos; depois, bandas menores, com menos musicistas; e depois as *pick-ups*, ou vitrolas, dos DJs (disc-jóqueis) e das equipes de som. As mulheres eram chamadas de "*sisters*" e os homens, de "*brothers*" (MACEDO. In: BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 16). Os gêneros musicais variavam do *soul*, *funk* e *jazz* até *samba*, *samba-rock* e *rap*, esse último mais recentemente. Os bailes eram locais onde as minorias marginalizadas, os pretos e pobres, mas

-

⁸³ Disponível em http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

Disponível em http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/26/referencia-para-funk-carioca-movimento-black-rio-se-renova-aos-40-anos.htm Acesso em 15/12/2016.

não só estes, podiam se encontrar e confraternizar (MACEDO. In: BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 13).

A *soul music*, assim como as suas variantes, influenciou também o vocabulário dos jovens e frequentadores dos bailes *black*: "mano", "mina", "*playboy*", "vagabundo", "o bicho vai pegar", "treta", "pipoco", "bagulho", "vacilão" são alguns dos termos surgidos nos bailes negros (MACEDO. In: BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 21).

Ainda na década de 1970, a *soul music* brasileira se fragmentaria em diversos estilos musicais. Após a chegada da *soul music* no Brasil, na década de 1960, e em especial a partir de meados da década de 1970, os músicos negros brasileiros começaram a fazer a sua própria versão do novo estilo musical. O novo movimento se dividiu entre o Rio de Janeiro e São Paulo, cada qual com as suas particularidades em termos de estilos, de vestuários e de equipes de som, que promoviam os bailes de *black music*. Em comum, os cabelos em estilo *black power*, as calças boca-de-sino, correntes com medalhas enormes e óculos escuros (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 201). O movimento era importante porque ajudava a afirmar a cultura negra, que se sentia bem representada por aqueles estilos musicais com batidas fortes e letras que espelhavam a realidade vinda dos subúrbios. Em pouco tempo, as diferentes vertentes da *soul music* surgiriam: uma delas era o *samba-rock*, também chamado de *swing*; a mistura do *soul* com o *rock* e o brasileiríssimo *samba* (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 202).

Acredita-se que o surgimento do *samba-rock* no Brasil tenha se dado com Jorge Ben (atualmente Jorge Benjor) e com o Trio Mocotó. Mas Jorge Ben negava, dizendo que a "sua música era um samba *swingado*" (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 202). No Brasil, o *soul* ganhava adaptações com instrumentos tipicamente brasileiros, como o cavaquinho e a percussão, e novos arranjos.

A tese de doutorado de Carlos Eduardo Amaral de Paiva, de 2015, intitulada *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, de Araraquara, SP, no seu capítulo intitulado *Soul Music e Nordestinidade em Tim Maia*, explica o fenômeno do abrasileiramento da *soul music* estadunidense, ou do hibridismo (PAIVA, 2015; p. 75) cultural e musical entre canções da *black music* dos EUA e ritmos e estilos musicais brasileiros, especialmente aqueles da música nordestina, como o baião, o forró e o xote, além do brasileiríssimo chorinho. Na visão do pesquisador, o cantor e compositor brasileiro Tim Maia aproximou gêneros musicais nacionais e internacionais nas suas composições e interpretações de canções de terceiros, e a primeira canção por ele

composta, em que fez isso, foi These Are The Songs, gravada por ele e por Elis Regina. Nessa canção, Tim Maia misturou Bossa Nova com R&B, introduzindo o órgão Hammond e guitarra em estilo blues (PAIVA, 2015; p. 69). Já no seu primeiro disco solo, homônimo, de 1970, Tim fez uso de ritmos regionais brasileiros ao lado da black music estadunidense, misturando o baião com o soul nas canções Padre Cícero (Tim Maia e o nordestino Genival Cassiano) e Coroné Antônio Bento (João do Vale e Luiz Wanderley) (2015; p. 71). Nesse primeiro LP, ele usou instrumentos comuns à soul music com instrumentos de percussão. Tim faria a mesma junção de soul e baião em músicas posteriores, como Festa de Santo Reis (Márcio Leonardo) e *Canário do Reino* (Carvalho e Zapata), dos álbuns homônimos de 1971 e de 1972, respectivamente. Já a partir do álbum de 1971, ele incluiria na seleção de instrumentos de suas canções a sanfona, instrumento nordestino; um naipe extenso de metais (instrumentos de sopro; trumpete, saxofones tenor e barítono, e trombones); instrumentos de percussão; e instrumentos sinfônicos, tais como violinos e violoncelos, como pode ser observado nos encartes de seus álbuns. Paiva explica que alguns dos motivos para tal hibridismo foram que os ritmos nordestinos estavam muito presentes no cotidiano das classes populares naquela época, além do próprio Tim Maia ter ascendência nordestina, e os compositores com quem compunha, como Cassiano e Hyldon, por exemplo, serem paraibano e baiano, respectivamente (PAIVA, 2015; p.72). Posteriormente, tal mistura de nordestinidade com soul e funk music ocorreria, por exemplo, nas produções musicais da Banda Black Rio, "uma das mais sofisticadas bandas de soul music no Brasil", que interpretou sucessos nacionais como Na Baixa Do Sapateiro (de Ary Barroso) e Tico-tico No Fubá (chorinho de Zequinha de Abreu) em versão funk-soul (p. 133).

Cantores e grupos do estilo musical em evolução, a *soul music*, foram, por exemplo, Wilson Simonal, Tony Tornado e Paulo Diniz, além da Banda Black Rio, citada anteriormente, com um grande naipe de metais (instrumentos de sopro variados). O novo estilo musical também recebeu diferentes denominações: no Rio de Janeiro, foi chamado *swing* ou *balanço*; em São Paulo, *samba-rock* (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 203). Em termos de influências, a *black music* do Rio de Janeiro era influenciada por Miami (o *miami bass* teria dado origem ao funk carioca e aos bailes de *charm music*), enquanto a de São Paulo era influenciada por Nova York (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 22).

Apesar do sucesso do gênero, na década de 1980 a *soul music* começou a esmorecer, sendo substituída pelo *funk* carioca, proveniente do estilo musical dito *miami bass*, e pelo nascimento do *hip-hop*. Mas isso não significa que a *soul music* tenha desaparecido; ela

perdeu o protagonismo, mas sempre subsistiu nos bailes de periferia. Com o movimento *hip-hop*, surgiam as letras-denúncia do *rap*, sobre a situação marginalizada e excluída das minorias da sociedade: os negros e pobres (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 203).

Pode-se afirmar que, ao lado do *rock* e do *jazz*, a *soul music* é uma das principais influências da música estadunidense na MPB, e continua a ser representada, nos tempos atuais, pelos mesmos cantores dos seus primórdios, como Tim Maia, Sandra de Sá, Cassiano, Hyldon, Gérson King Combo, Claudio Zoli e banda Brylho, Banda Black Rio, entre outros menos conhecidos, como Paulo Diniz, Carlos Dafé, Robson Jorge e Miguel de Deus⁸⁵.

Sebastião Rodrigues Maia, o cantor, compositor e musicista Tim Maia, nasceu no Rio de Janeiro em 28 de setembro de 1942 e faleceu em Niterói, em 15 de março de 1998, aos 56 anos de idade. Foi um dos grandes artistas brasileiros de todos os tempos, dono de uma voz potente, de um talento extraordinário e de um estilo musical insuperável. Tim Maia é considerado o "Pai da *Soul Music* Brasileira" e foi apelidado por Jorge Benjor de "O Síndico" da música brasileira. O cantor foi eleito pela revista Rolling Stone Brasil o nono maior artista brasileiro, dentre os 100 maiores da música brasileira. Em 2012, a mesma revista elegeria o artista como a voz número um do Brasil, ao lado de Elis Regina, a segunda colocada⁸⁷, ⁸⁸.

Tim Maia nasceu no bairro da Tijuca, na zona norte do Rio de Janeiro, e começou a compor aos oito anos de idade. Do seu grupo de amizades, na Tijuca, faziam parte Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Jorge Ben.

O artista iniciou sua carreira artística aos quatorze anos de idade, como baterista do grupo *Os Tijucanos do Ritmo*; estudou violão e, posteriormente, em 1957, formou o grupoThe Sputniks, com o amigo Roberto Carlos, e depois o grupo The Snakes, com Erasmo Carlos⁸⁹. A respeito de Tim Maia, Roberto Carlos afirma ter aprendido a tocar *rock 'n roll* no violão ao ver o amigo tocar *Long Tall Sally*, de Little Richard⁹⁰. Contudo, apesar do talento precoce, o artista tinha problemas relacionados ao uso de drogas ilícitas desde jovem.

Em 1959, aos 17 anos, Tim Maia viajou para os EUA. Lá, fez parte do grupo *The Ideals*⁹¹, como vocalista. Entretanto, foi deportado de volta para o Brasil quatro anos depois,

⁸⁵ ESSINGER, Silvio: Soul Brasil. http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/soul-brasil Acesso em 15/12/2016.

⁸⁶ Disponível em http://rollingstone.uol.com.br/edicao/25/9-tim-maia Acesso em 15/12/2016.

Disponível em http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-73/100-maiores-vozes-da-musica-brasileira#imagem0 Acesso em 15/12/2016.

⁸⁸ Disponível em http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/11/revista-elege-tim-maia-e-elis-regina-como-maiores-vozes-da-historia-da-musica-brasileira.htm Acesso em 15/12/2016.

⁸⁹ Disponível em http://www.erasmocarlos.com.br/bio.html Acessado em 09/01/2017.

⁹⁰ Disponível em http://super.abril.com.br/cultura/nasce-um-rei-roberto-carlos/ Acesso em 15/12/2016.

⁹¹ Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia/primeiros-anos Acesso em 15/12/2016.

em 1963, após ser preso por roubo e por porte de drogas. Nesse meio tempo, o artista teve contato com a *soul music* e com a *funk music*, que dominavam o contexto musical estadunidense no início da década de 1960⁹², capitaneadas, entre outros, pelos artistas da gravadora Motown Records.

Mas a carreira de Tim Maia no Brasil, pós-EUA, só viria a decolar a partir do final da década de 1960, cinco anos após o seu retorno, quando ele gravou um compacto simples, em 1968, contendo duas composições suas: *Meu País* e *Sentimento*. Mas o início da consagração musical viria mesmo com a gravação da canção *Não Vou Ficar*, de sua autoria, em 1969, por Roberto Carlos, para o seu álbum homônimo, a qual também fez parte da trilha sonora do filme Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa, um grande sucesso da época⁹³. Ainda em 1969, ele gravou um novo compacto simples, com mais duas músicais autorais, *These Are The Songs* e *What You Want To Bet*. E em 1970 viria a consagração definitiva como artista, quando foi convidado para gravar com Elis Regina a canção *These Are The Songs*, para o LP *Em Pleno Verão*, da cantora gaúcha⁹⁴. No mesmo ano, o artista lançou o seu primeiro álbum, *Tim Maia*, contendo as composições *Azul da Cor do Mar* (autoria própria), *Coroné Antônio Bento* (Luis Wanderley e João do Vale) e *Primavera* (Genival Cassiano)⁹⁵. O LP foi muito bem recebido e esteve nas paradas de sucesso cariocas por 24 semanas⁹⁶. Já nesse primeiro álbum, Tim Maia uniria a *soul music* aos ritmos nordestinos, como por exemplo, o baião, como já informado anteriormente.

Em 1975, o artista converteu-se à seita Universo em Desencanto, fato que inspirou o lançamento independente, pela gravadora de sua propriedade, a Seroma, dos dois volumes "Tim Maia Racional", considerados atualmente como dois dos seus principais trabalhos, baseados na sonoridade *soul-funk music* da década de 1970⁹⁷.

Tim Maia foi um dos primeiros artistas brasileiros a ter carreira independente das grandes gravadoras, já que, ainda na década de 1970, fundou seu próprio selo musical, a Seroma, que posteriormente passou a chamar-se Vitória Régia Discos. Tal fato lhe proporcionaria inteira liberdade criativa e total controle da sua própria carreira, e foi de fato o que aconteceu, de modo que o artista passou de cantor e compositor consagrado a também

Disponível em http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2012/09/28/tim-maia-completaria-70-anos-nesta-sexta-feira/ Acesso em 15/12/2106.

⁹³ Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia/primeiros-anos Acesso em 15/12/2016.

⁹⁴ Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia/primeiros-anos Acesso em 15/12/2016.

⁹⁵ Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia/anos-70 Acesso em 15/12/2016.

⁹⁶ Disponível em http://dicionariompb.com.br/tim-maia/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

⁹⁷ Disponível em http://dicionariompb.com.br/tim-maia/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

empresário bem-sucedido no cenário musical brasileiro. Já o grupo de instrumentistas que acompanhou o artista por décadas chamava-se Banda Vitória Régia⁹⁸.

A voz potente, a sonoridade exuberante, a irreverência, o carisma e o talento de Tim Maia fizeram dele um dos principais artistas do cenário musical e cultural brasileiro, a despeito de todos os problemas pessoais, das drogas e do estilo de vida desregrado, que acabaram por ceifar a sua vida no auge do sucesso artístico.

Já no final da década de 1980, surgiram no Brasil o movimento *hip-hop* e o estilo musical chamado *rap*, um modo de cantar falado, com forte presença da bateria eletrônica e de letras com um conteúdo de forte crítica social quanto às condições da comunidade negra brasileira. Nos bailes, nessa época, já predominava o *funk* e grupos como Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force⁹⁹. Na mesma época surgiu também o *charm*, uma variação romântica e menos agressiva do que o *rap*.

Em 1989, o DJ Malboro lançou o primeiro disco em que os MC's (mestres de cerimônia) cantavam *raps* em português, intitulado *Funk Brasil nº 1*. O estilo se restringia às comunidades negras dos subúrbios e favelas, mas depois de um arrastão na praia de Ipanema, provocado pelo que a mídia carioca chamou de "funkeiros", o estilo musical passou a ser associado ao crime organizado das favelas cariocas¹⁰⁰

O movimento do *hip-hop* surgiu entre as décadas de 1980 e 1990, em São Paulo, sendo o maior palco do novo estilo musical e de vida o Largo de São Bento, na capital paulista. Pequenos grupos se organizaram, visando a denunciar e diminuir a exclusão social vivida pelas minorias das periferias, além de conscientizar a sociedade sobre os seus excluídos: os negros e os pobres. O *hip-hop* se manifesta na arte como um todo; nas letrasdenúncia de suas canções, cantadas no estilo de *rap*; na dança em estilo *break*; e no grafite como arte plástica e visual. (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 203).

O *hip-hop* surgiu como movimento a partir da cultura negra de resistência dos EUA, devido a líderes como Martin Luther King e Malcom X, que estimulavam os negros a lutar por sua identidade e sua liberdade. Os precursores do *hip-hop* no Brasil foram, no final da década de 1980), entre outros, o DJ Hum, Thaide (atualmente apresentador do programa A Liga, na TV Bandeirantes) e Mano Brown, que frequentavam bailes de *samba-rock* (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 203). Thaide e DJ Hum formariam um dos principais

⁹⁹ Disponível em http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

⁹⁸ Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia Acesso em 15/12/2016.

¹⁰⁰ Disponível em http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

grupos de *funk* brasileiros, o Funk Como Le Gusta, cuja cantora foi Paula Lima. Já o mais importante e famoso grupo de *rap* brasileiro são os Racionais MC's.

O *rap* é um estilo musical considerado responsável por uma revolução cultural e comportamental comparado àquela que o *rock 'n roll* havia provocado décadas antes (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 21), e usava as suas letras para expressar denúncias, críticas, protestos e posições políticas e ideológicas: "O *rap* é a voz daqueles que não tem voz, é a esperança daqueles que não tem esperança, [...]" (KL JAY. In BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 106).

Na década de 1990, todas as vertentes da *soul music* se encontraram no Brasil. A globalização trouxe novos ritmos, novas batidas, novas vertentes musicais. E foi essa miríade de estilos musicais que chegou ao terceiro milênio (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 204), como veremos a seguir.

2.1.2. A música dos negros no Brasil, nos anos 2000

Antes de iniciar a seção, lembramos que a chamada *black music* no Brasil atual não é nem feita exclusivamente por negros, nem ouvida apenas por negros, mas sim também pelos brancos, do mesmo modo como os negros ouvem músicas compostas e gravadas por brancos, em consequência da maior integração racial atual, embora ainda longe de ser ideal. Incluemse, nesse contexto, gêneros tais como a *soul music*, objeto de estudo deste trabalho, o *funk*, o *rap* e a *axé music*, além do tradicional samba e de seus derivados, como, por exemplo, o pagode, e dos ritmos nordestinos, como o baião, o forró, o xote e o xaxado.

A *soul music*, no Brasil atual, permanece sendo representada pelos mesmos cantores de seus primórdios no país, como Tim Maia, Sandra de Sá, Cassiano, Hyldon, Gérson King Combo, Claudio Zoli e banda Brylho, Banda Black Rio, além daqueles surgidos na década de 1990, como Ed Motta (sobrinho de Tim Maia, que surgiu na cena *funk-soul* brasileira com a banda Conexão Japeri), Zé Ricardo, Fernanda Abreu (ex-Blitz) e Lulu Santos¹⁰¹. Contudo, uma nova geração de músicos tem dado cara nova ao *soul*.

No século XXI, o *soul* e o *samba-rock* voltaram à mídia e têm sido tocados nas casas noturnas do país por artistas da segunda geração da *soul music* brasileira, como os filhos de Wilson Simonal, Simoninha e Max de Castro; de Jair Rodrigues, Jairzinho de Oliveira e Luciana Mello; de Tim Maia, Leo Maia e Carmelo Maia; de Elis Regina, João Marcelo

53

Por Silvio Essinger. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/soul-brasil Acesso em 15/12/2016.

Bôscoli e Pedro Camargo Mariano; por Paula Lima, a musa da *black music* nacional, excantora do grupo *Funk Como Le Gusta*; e Maurício Manieri, entre outros. Os artistas atuais foram influenciados pela *soul music* das décadas de 1950 e 1960 dos EUA, e deram cara nova ao velho estilo, sem descaracterizá-lo. Sua mensagem é passada para todas as diferentes culturas, além dos negros: "O *soul*, o *funk*, o *samba-rock* e o *hip-hop* ainda têm suas bases na conscientização dos negros e marginalizados, mas agora todas as tribos curtem juntas o mesmo som!" (BARBOSA; RIBEIRO, 2007; p. 204).

O samba continua a ser um gênero musical de grande prevalência no Brasil, incluindo a sua vertente mais tocada, o pagode. Também a *axé music*, surgida na Bahia, pode ser considerada *black music* brasileira, de modo que o termo, atualmente, engloba muito mais do que o *soul*, o *funk* e o *rap* originais e seus derivados, incluindo os gêneros musicais autenticamente brasileiros, inclusive aqueles nordestinos.

Em relação ao *rap*, ocorreria a radicalização de uma de suas vertentes, aparente na violência nas letras e na apologia ao crime, associada às circunstâncias de vida de comunidades carentes. Letras como o *Rap Das Armas*, dos MCs Júnior e Leonardo, e *Rap Do Borel*, de Duda e William, atraíram a atenção das autoridades policiais, que passaram a investigar o envolvimento dos organizadores de bailes *funk*, onde o *rap* é cantado, com traficantes de drogas, em comunidades do Rio de Janeiro. Os grupos mais conhecidos desse gênero são os Racionais MC's, Câmbio Negro, Criminal D & Gangue de Rua, entre outros ¹⁰².

A outra vertente do rap é a *funk melody*, oriunda da *charm music* e do *Miami bass*, de inspiração *soul*, mais comercial e romântica e prevalente no Rio de Janeiro. Como exemplos do gênero, tem-se Claudinho & Buchecha e posteriormente apenas Buchecha, devido à morte de Claudinho em um acidente de trânsito; Latino e Copacabana Beat¹⁰³.

Chama a atenção, em relação ao gênero musical *rap*, a adesão a este de roqueiros e artistas brancos, na década de 1990, tais quais Fernanda Abreu (ex-Blitz) e grupos de *rock* como O Rappa, Sampa Crew e Planet Hemp, que mesclaram as guitarras distorcidas à batida eletrônica e ao modo falado de cantar do rap¹⁰⁴.

2.2. Cultura, sociedade e a situação dos negros no Brasil, nos anos 2.000

¹⁰² Disponível em http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

¹⁰³ Disponível em http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

Disponível em http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos Acesso em 15/12/2016.

A face mais conhecida e cruel da vida dos negros e pardos no Brasil, desde o início da sua colonização, é de discriminação, privações, pobreza, má remuneração, subempregos, falta de perspectivas e criminalidade. Porém, com o passar do tempo, muitas conquistas foram alcançadas e direitos garantidos pelos afrodescendentes brasileiros, de modo que esse panorama está mudando. Vale lembrar que os negros constituem 54% ¹⁰⁵ da população brasileira, enquanto são a maioria, 73%, dentre os mais pobres da população brasileira. Alguns desses aspectos serão abordados nesta seção, como veremos a seguir.

Um dos principais problemas relacionados às populações negras, pobres e pouco instruídas no Brasil atual é o tráfico de drogas, uma das atividades ilícitas praticadas por muitos que não encontram amparo governamental para as suas necessidades mais básicas. Os motivos para tanto são discutidos no artigo escrito por Tarsila Flores, do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania da UNB – Universidade de Brasília, intitulado *Genocídio da Juventude Negra no Brasil: as novas formas de guerra, raça e colonialidade do poder*¹⁰⁶, que, contudo, podem ser estendidos para os adultos negros. A exclusão e a vulnerabilidade sociais que acometem os jovens negros no país, incluindo-se o racismo, levam tal grupo populacional ao subemprego e à mendicância, e até a atividades ilegais, como meio de obtenção de recursos para a sobrevivência.

Um artigo da revista Carta Capital, datado de 26 de abril de 2016, intitulado *Mais de* 60% dos presos no Brasil são negros¹⁰⁷, revela a estatística da criminalidade associada aos negros brasileiros, fornecida pelo Depen (Departamento Penitenciário Nacional). De uma população carcerária de cerca de 620.000 detentos, na época da publicação do artigo, por volta de 62% eram negros. O crime mais prevalente, ou seja, que mais leva à prisão, é o tráfico de drogas.

Com relação às taxas de mortalidade de negros no país, chama atenção o fato de a principal causa de mortalidade serem os homicídios, ou mortes violentas: 71,4% das vítimas são negras, o que inclui os pardos. Percentualmente, morrem uma vez e meia mais negros do que brancos por homicídios no Brasil. Mais alarmante ainda é a taxa de mortalidade de jovens negros: morrem quase duas vezes e meia mais jovens negros do que jovens brancos no país,

Disponível em http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm Acesso em 16/12/2016.

Publicado no evento da ANDHEP - Associação Nacional de Direitos Humanos, Pesquisa e Pós-Graduação na UFES. Acesso em 16/12/2016. Disponível em

https://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=HIMkVYO_JcqWmAG26IHQDQ#q=Genoc%C3%ADdio+da+Juventude+Negra+no+Brasil:+as+novas+formas+de+guerra%2C+ra%C3%A7a+e+colonialidade+do+poder%2C

Disponível em http://www.cartacapital.com.br/sociedade/mais-de-60-dos-presos-no-brasil-sao-negros
Acesso em 16/12/2016.

sendo a faixa etária analisada aquela entre os 15 e os 24 anos de idade¹⁰⁸.

No que diz respeito à moradia, os negros são maioria nas favelas: cerca de 2/3 dos moradores de favelas são negros¹⁰⁹. No que diz respeito aos direitos trabalhistas, uma pesquisa divulgada pelo Ministério do Trabalho do Brasil informa que os negros recebem remuneração inferior à dos brancos, que exercem a mesma profissão, em todos níveis de instrução. No entanto, a diferença entre os salários de brancos e de negros é maior entre os trabalhadores com ensino superior, e vai diminuindo, conforme a diminuição da escolaridade¹¹⁰.

Outra estatística que mostra a desigualdade entre negros e brancos no país é o percentual de famílias que recebem o Bolsa Família, benefício pecuniário distribuído pelo governo federal: 7 em cada 10 casas que recebem o benefício são chefiadas por negros, conforme pesquisa do Ipea - Instituto Econômico de Pesquisa Aplicada. O mesmo estudo revela que a renda dos negros é 40% menor que a dos brancos, e que a taxa de analfabetismo é duas vezes maior entre os negros¹¹¹.

No que tange à violência policial que aflige os negros brasileiros, o Portal Brasil¹¹², do governo federal, revela que os casos de violência praticados por policiais, e classificados como auto de resistência, ou resistência seguida de morte, são alarmantes. Tal instituto penal é utilizado como justificativa para o assassinato de milhares de jovens negros no país. Além disso, os casos de homicídios enquadrados nessa categoria excludente de penalização, em geral, não são investigados, ou o são precariamente, e terminam em impunidade, ou seja, os policiais não são julgados nem penalizados por seus crimes.

Com relação ao tipo de diversão dos negros no Brasil, os mais jovens costumam frequentar os bailes *funk*, os quais, no entanto, deixaram há muito de ser exclusividade dos jovens negros, sendo também frequentados por jovens brancos. Uma reportagem veiculada pelo Jornal da Globo, da Rede Globo de Televisão, intitulada *Adolescentes usam droga e*

Disponível em https://noticias.terra.com.br/brasil/homicidios-no-brasil-714-das-vitimas-sao-negras,6e8009c39f0f5410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2008-12-16/negros-sao-maioria-nas-favelas-segundo-estudo-do-ipea Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://exame.abril.com.br/brasil/entre-graduados-brancos-ainda-ganham-47-mais-que-negros/ Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://exame.abril.com.br/brasil/8-dados-que-mostram-o-abismo-social-entre-negros-e-brancos/ Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2013/10/ministra-apoia-lei-contra-violencia-policial Acesso em 16/12/2016.

fazem sexo no meio da rua em baile funk¹¹³, revela o que acontece nesses bailes. Os menores gravam vídeos e postam nas redes sociais, ensejando a ação da polícia, para o combate ao tráfico de drogas que abastece tais bailes, chamados de pancadões ou fluxos. As imagens mostram jovens, muitos deles menores de idade, bebendo, usando drogas, se despindo e fazendo sexo no meio do público, além de exibirem armas. Muitos desses bailes são controlados ou mesmo promovidos pelo tráfico de drogas.

Há, porém, aspectos positivos a serem ressaltados no tocante à realidade cotidiana dos afrodescendentes brasileiros atuais, já que muitas conquistas foram alcançadas e direitos garantidos.

A criminalização dos atos de racismo, por exemplo, aconteceu há 27 anos, com a Lei 7.716, de 5 de janeiro de 1989¹¹⁴, que define os crimes de preconceito e de discriminação de raça, cor, etnia e religião e que determina a pena de reclusão a quem tenha cometido tais atos. Porém, atos de discriminação e de preconceito racial contra os negros ainda são frequentes e, cada vez mais, têm sido penalizados pela justiça brasileira.

Com relação à valorização da herança negra, o Portal Brasil, do Governo Federal, informa que no dia 20 de novembro é comemorado, no país, o Dia Nacional de Zumbi dos Palmares e da Consciência Negra, uma data importante para grande parte da população, composta por negros e pardos. A data diz respeito à morte do líder quilombola Zumbi dos Palmares, que lutou, durante o período colonial, pela libertação dos negros escravizados. O Dia da Consciência Negra, segundo o *site*, representa "uma ação afirmativa de promoção da igualdade racial e uma referência para a população afrodescendente, dedicada à reflexão sobre as consequências do racismo e sobre a inserção do negro na sociedade brasileira" 115.

Além disso, a Lei nº 12.711/2012, denominada Lei de Cotas¹¹⁶, garante a reserva de 50% das vagas de todos os cursos, em universidades e institutos federais, a alunos oriundos integralmente do ensino médio público, de baixa renda e/ou autodeclarados pretos, pardos e indígenas. A intenção é a democratização do ensino público e a redução das desigualdades sociais no país, assim como a ampliação de oportunidades educacionais e sociais. Por meio da Lei de Cotas, o número de jovens negros e pardos, além de brancos de baixa renda, que

Disponível em http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/09/adolescentes-usam-droga-e-fazem-sexo-no-meio-da-rua-em-baile-funk.html Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://historiaupf.blogspot.com.br/2014/01/lei-que-criminaliza-o-racismo-completa.html Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/11/dia-nacional-de-zumbi-e-da-consciencia-negra-e-comemorado-em-20-de-novembro Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://vestibular.mundoeducacao.bol.uol.com.br/cotas/lei-cotas-entenda-como-funciona.htm Acesso em 16/12/2016.

têm entrado nas universidades públicas vem aumentando, de modo que passou a ser mais frequente o número de jovens com diploma de curso superior em relação aos próprios pais e, portanto, com maiores chances de inserção no mercado de trabalho especializado, com melhores salários.

Por fim, existem atualmente no país vários artistas, esportistas e personalidades negras de destaque, alguns deles de origem muito humilde, cujo sucesso financeiro e profissional serve de modelo para toda a etnia, demonstrando que talento e esforço podem mudar a vida de qualquer pessoa. É o caso de desportistas, políticos, cantores e atores, tais quais Pelé (o "Rei do Futebol"); Benedita da Silva (política carioca); Joaquim Barbosa (ex-ministro e expresidente do STF); Milton Santos (geógrafo e professor); Camila Pitanga e Taís Araújo (atrizes protagonistas de novelas); Glória Maria (jornalista); Milton Gonçalves (ator), Zezé Motta (atriz e cantora); Gilberto Gil (cantor, compositor e ex-ministro de Estado); Sandra de Sá, Elza Soares, Milton Nascimento, Jorge Ben Jor, Luiz Melodia e Djavan (cantores e compositores); Robinho, Ronaldo Nazário e Ronaldinho Gaúcho (jogadores de futebol); Diane dos Santos (ginasta olímpica); Marcelo Falcão e Marcelo D2 (cantores).

Na próxima seção abordaremos a contribuição de artistas, negros e brancos, para a música brasileira contemporânea, em especial a da cantora e versionista Sandra de Sá, juntamente com os versionistas parceiros das canções gravadas para o CD *Pare, Olhe, Escute,* objeto desta pesquisa.

2.3. O CD Pare, Olhe, Escute

Sandra de Sá nasceu quatro anos antes da fundação da Motown Records por Barry Gordy, Jr.: ela em 1955; a Motown em 1959 (sob o nome de Tamla Records), e cresceu ouvindo e dançando as músicas produzidas pela lendária gravadora estadunidense, cantadas pelos artistas de maior sucesso da *black music* das décadas de 1960 a 1980. Entre esses artistas, figuravam Marvin Gaye, Stevie Wonder, Diana Ross, The Commodores, Smokey Robinson e The Jackson Five, grupo que incluía Michael Jackson.

O artigo intitulado *Espírito Motown baixa em Sandra de Sá*, de Marco Antônio Barbosa, publicado no portal CliqueMusic, do UOL, em 14 de maio de 2002¹¹⁷, informa que o interesse em gravar um CD com canções traduzidas da *black music* e dos sucessos da Motown

_

Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/espirito-motown-baixa-em-sandra-de-sa
Acesso 16/12/2016

partiu de Max Pierre, vice-presidente artístico da gravadora Universal Music. Na concepção deste, somente duas pessoas poderiam gravar um álbum de tal envergadura: Tim Maia e Sandra de Sá, considerada a "Tim Maia de Saias" e legítima sucessora do artista. Ocorre que Tim Maia havia falecido em 15 de março de 1998. Quando a proposta foi feita, ela imediatamente a aceitou: "O Max me convidou justamente na época em que saí da Warner", após a gravação do CD *Momentos Que Marcam Demais*, de 2000. "Nem hesitei na hora de aceitar a proposta. A música da Motown é algo que sempre esteve em minha vida. Ouvi desde pequena, nos bailes e programas de rádio de Big Boy e Ademir Lemos", disse a artista. Vale lembrar que em 2002 a Motown Records era uma divisão do conglomerado Universal Music.

Sandra de Sá acompanhou todas as etapas do projeto, ao lado de Max Pierre: desde a escolha do repertório até a versão das letras para o português. "Foi doloroso escolher as músicas que entrariam no disco. Tem muita coisa boa, ouvimos mais de 300 sucessos!" Ela prossegue: "Depois de ouvirmos, sempre quebrávamos o pau para decidir qual música entraria e qual sairia. Tive que me guiar pela emoção particular que cada uma me trazia".

Sobre o novo álbum, a artista comentou: "É o momento mais marcante de toda a minha carreira. Este é o disco que mostra tudo aquilo que eu sempre quis fazer. Gravar Motown é importante para a música preta de todo o mundo".

As canções e os artistas escolhidos para a compilação das faixas do álbum foram What's Going On e Got To Give It Up, de Marvin Gaye; Stop, Look, Listen (To Your Heart), cantada em duo por Marvin Gaye e Diana Ross e cuja versão, Pare, Olhe, Escute, dá nome ao álbum de Sandra de Sá; Lately e For Once In My Life, de Stevie Wonder; Neither One Of Us (Wants To Be The First To Say Goodbye), de Gladys Knight & The Pips; Cruisin', de Smokey Robinson & The Miracles; Brick House, do The Commodores; Ebony Eyes, de Rick James, cantada pelo próprio autor e por Smokey Robinson; Three Times a Lady, de Lionel Richie; My Girl, de Smokey Robinson e I Want You Back, do grupo The Jackson Five.

Como versionistas das canções, ao lado da própria Sandra de Sá, participaram do CD *Pare, Olhe, Escute* os versionistas Nelson Motta, Ronaldo Bastos, Carlos Rennó, Ivo Meirelles, Max Viana, Theddy Corrêa, Zé Ricardo e Adriana Milagres. A respeito das versões, Sandra de Sá disse: "Recebemos várias e eu fiz as minhas também. Mas desde o início havia uma condição: a de que eu poderia mexer em todas as letras. Afinal, queria que tudo ficasse 100%".

Sandra de Sá contou com a participação de quatro convidados, em quatro das doze faixas do álbum. Ela cantou em dueto com o lendário cantor, compositor e executivo da

Motown Records, Smokey Robinson, na faixa *Eu e Você*; com Ed Motta na faixa *Pare, Olhe, Escute*, que dá nome ao álbum; com Djavan na faixa *Nada Mais*; e com o rapper brasileiro Rappin Hood, na faixa *Se Liga, Brother*. Sobre os artistas convidados, ela afirmou: "São os crioulos, a galera que segura a música negra brasileira. No universo *soul* brasileiro, gente como o Ed e o Max representam o que há de melhor. É como eu digo em *Se Liga, Brother*: o suingue é a voz do Brasil"¹¹⁸. Sobre a "canja" de Smokey Robinson, ela disse: "Tínhamos decidido desde o início que iríamos gravar com um dos nomes originais da Motown. Foi lindo termos escolhido o Smokey. O clima das gravações foi ótimo, ele entrou totalmente no clima que queríamos evocar"¹¹⁹. A gravação da faixa com Robinson foi feita em Los Angeles.

Em algumas faixas do álbum, a artista faz referências a várias personalidades da *soul music* brasileira, tais como Wilson Simonal, Tim Maia e Big Boy, entre outros, trazendo para as versões dos sucessos da *black music* estadunidense um toque abrasileirado, de termos e personagens da cultura brasileira, facilmente reconhecíveis pelos ouvintes que já desfrutam da *soul music* e da *black music* nacionais.

O próprio encarte do álbum já revela o que virá, ao se colocar o CD para tocar: um estilo alegre, chamativo, com roupas e perucas coloridas, na linha daquelas usadas na época de ouro da *soul music* no Brasil: as décadas de 1970 e de 1980.

Contudo, apesar do clima festivo de produção do CD, boatos circularam a respeito de desentendimentos entre a gravadora Universal Music e o produtor Dudu Marote, que teria sido afastado no meio do projeto, já que a gravadora teria considerado os rumos do disco pouco comerciais: "Foram desentendimentos absolutamente normais entre o Dudu e a Universal. Não houve conflito algum. Mesmo porque a palavra final sempre foi dada por mim e pelo Max (Pierre)", explicou a artista. Ainda assim, no encarte do CD Junior Mendes é creditado como produtor e Dudu citado apenas como arranjador, ao lado de Lincoln Olivetti, Cláudio Mazza e Julinho Teixeira¹²⁰.

O álbum foi lançado em 2002 pela gravadora Universal Records e o show de lançamento foi no Canecão, no Rio de Janeiro, contando com as participações especiais de Luciana Mello, Seu Jorge, Rappin' Hood e Gérson King Combo¹²¹.

Na próxima seção, discorreremos sobre os versionistas brasileiros das canções do

60

Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/espirito-motown-baixa-em-sandra-de-sa Acesso 16/12/2016

http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/espirito-motown-baixa-em-sandra-de-sa Acesso em 16/12/2016.

¹²⁰ Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/espirito-motown-baixa-em-sandra-de-sa Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos Acesso em 16/12/2016.

álbum Pare, Olhe, Escute, de Sandra de Sá.

2.4. Os versionistas brasileiros de Pare, Olhe, Escute

Nesta seção, faremos uma breve apresentação da vida e da obra dos versionistas brasileiros envolvidos com as traduções das seis canções do CD *Pare*, *Olhe*, *Escute*, de Sandra de Sá, escolhidas para análise no presente estudo.

2.4.1. Nelson Motta

Nelson Cândido Motta Filho é jornalista, compositor, escritor, roteirista, curador, apresentador, produtor musical, teatrólogo, letrista e versionista brasileiro. Nascido em 29 de outubro de 1944, na capital de SP, foi criado desde os seis anos de idade no Rio de Janeiro, RJ¹²².

No início da década de 60, Motta, trabalhando como jornalista no Jornal do Brasil, da cidade do Rio de Janeiro, travou amizade com vários cantores e compositores que viriam a tornar-se referência da MPB, tais como Dori Caymmi, Sérgio Mendes, Edu Lobo, Chico Buarque, Francis Hime e Luiz Eça¹²³.

Motta foi o versionista da canção *What's Going On*, de Marvin Gaye, intitulada *Qual É*. O clipe da canção em português foi gravado, em 2003, por vários artistas brasileiros, liderados por Sandra de Sá, por Marcos Winter e pela organização sem fins lucrativos Viva Rio, como manifestação contrária à guerra do Iraque¹²⁴. Em 2002, a música já havia sido incluída no álbum *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá, ora em estudo. Posteriormente, seria regravada pelo grupo brasileiro Roupa Nova, agora intitulada *Medo, Medo*, no álbum *Todo Amor Do Mundo*, lançado em 2015, pela Winer Disk, para a comemoração dos 35 anos de carreira do grupo musical¹²⁵.

Em 2004 foi lançado, pela Editora Lumiar, o *Songbook Nelson Motta*, parceria sua com Almir Chediak contendo 49 composições de sua autoria. Vale lembrar que a única

Disponível em http://dicionariompb.com.br/nelson-motta Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://dicionariompb.com.br/nelson-motta Acesso em 16/12/2016.

¹²⁴ Disponível em http://dicionariompb.com.br/nelson-motta Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://www.blognotasmusicais.com.br/2016/01/roupa-nova-canta-versao-de-gaye-com.html Acesso em 16/12/2016.

canção que compôs sozinho, letra e música, foi *Pessoal e Intransferível*, gravada pelo grupo As Frenéticas¹²⁶. As demais são parcerias com grandes compositores da MPB.

Como versionista, Nelson Motta traduziu *Bem Que Se Quis (E Pó Che Fá)*, de Pino Danielle, gravada por Marisa Monte; *Cenas De Um Amor (Tendrement)*, de Erik Satie, gravada por Leila Pinheiro; *Descansa Coração (My Foolish Heart)*, gravada por Fernanda Takai; e *Sem Querer (You'll Never Know)*, gravada por Nara Leão; todas as canções fazem parte de seu *Songbook*. Ele também foi o versionista, por exemplo, de oito das quinze canções do álbum *My Foolish Heart*, de Nara Leão, lançado em 1989 pela EMI Records, além de ter vertido para o português canções internacionais famosas como *Summertime (Pleno Verão*; George & Ira Gershwin), *Smoke Gets In Your Eyes (Fumaça Nos Olhos)*, *Someone To Watch Over Me (Alguém Que Olhe Por Mim*; Gershwin), *Tenderly (E Se Depois)*, entre muitas outras¹²⁷.

Nelson Motta é um dos mais prestigiados e queridos artistas do cenário musical e cultural brasileiro, atuando há décadas em várias frentes culturais, sempre com muita inteligência, bom humor e elegância. Seu nome tornou-se sinônimo de qualidade e de garantia indiscutível de sucesso de público e de crítica.

2.4.2. Carlos Rennó¹²⁸

O compositor, jornalista, escritor e versionista Carlos Rennó nasceu em 29 de janeiro de 1956 em São José dos Campos, SP.

Em 1985, a música composta por ele e Arnaldo Black, intitulada *Escrito Nas Estrelas* e interpretada por Tetê Espíndola, venceu o Festival dos Festivais, da Rede Globo. Em 1982, o letrista já participara do festival *MPB Shell*, também na Rede Globo, com a composição *Outros Sons*, em parceria com Arrigo Barnabé.

Como jornalista especializado em música, trabalhou para os jornais Folha de São Paulo e Jornal da Tarde, para a revista Época e para o portal de notícias UOL. Poemas, letras e versões de letras de canções suas foram publicadas em revistas de poesia e em jornais. Atuante na área musical, participou de debates, palestras, conferências e cursos sobre canção

https://books.google.com.br/books?id=ZnkiYGkiC4QC&printsec=frontcover&dq=songbook+nelson+motta&hl=pt-

BR&sa=X&ved=0ahUKEwi38Mydvq3PAhXJGZAKHS4EA4EQ6AEIMTAA#v=onepage&q=songbook%20nelson%20 motta&f=false

62

Disponível em http://dicionariompb.com.br/nelson-motta Acesso em 16/12/2016.

¹²⁷ Acesso em 16/12/2016. Disponível em

Disponível em http://dicionariompb.com.br/carlos-renno Acesso em 16/12/2016.

popular por todo o país.

Em 1991, Rennó publicou o livro Cole Porter: Canções, Versões pela Editora Paulicéia, contendo versões de letras do compositor estadunidense ao lado de outros artistas da cena musical e cultural brasileira, como Caetano Veloso e o poeta Augusto de Campos. Já em 1996 lançou o livro Gilberto Gil: Todas As Letras, contendo oitenta músicas do compositor baiano. Em 2000, assinou a direção artística do CD Cole Porter, George Gershwin: Canções e Versões, contendo as versões assinadas por ele e interpretadas por grandes estrelas da MPB, tais quais Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elza Soares, Sandra de Sá e outros. Ele foi parceiro de Arrigo Barnabé, Chico César, Gilberto Gil, Lenine, Peninha, Rita Lee e outros compositores. Entre outros, gravaram as suas músicas Gal Costa, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Rita Lee e Vânia Bastos.

Para o CD de Sandra de Sá Pare, Olhe, Escute, Carlos Rennó verteu para o português, ao lado da artista, a canção *Eu e Você*, a partir do sucesso *Cruisin'*, de Smokey Robinson.

Por fim, vale lembrar que Carlos Rennó foi um dos versionistas de letras de canções que teve o seu trabalho analisado na monografia de Cláudio de Souza Álvares Calábria, do Bacharelado em Letras-Tradução da UFJF, conforme veremos no próximo capítulo.

2.4.3. Ivo Meirelles¹²⁹

O cantor, compositor e versionista Ivo Meirelles Pila nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 22 de fevereiro de 1962. Ex-vocalista do grupo Funk'n'Lata e conhecido pelas fusões rítmicas do samba com o pop, funk e soul, foi presidente da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Iniciou sua carreira como DJ na Mangueira tocando músicas no estilo sambarock, ou swing, e fez parte da ala dos compositores da Mangueira na década de 1980. Foi um dos compositores do samba-enredo campeão do carnaval de 1986, intitulado Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm.

Ivo Meirelles fez parcerias com Lobão e com Fernanda Abreu, e foi comentarista das transmissões de carnaval e jurado do programa Fama, ambos da Rede Globo. Em 2001, gravou o CD Samba Soul pelo selo Regata. Outros trabalhos solo do artista foram Vaidade Verde e Rosa, de 1986; Desafio da Navalha, de 1991; Samba Pop de Ivo Meirelles, de 2013 e Meu Samba Pop, de 2014. Com o grupo Funk'n'Lata, gravou a canção O Coro Tá Comendo, de 1998 e o CD homônimo, de 1999.

¹²⁹ Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/ivo-meirelles Acesso em 16/12/2016.

Ivo Meirelles verteu, ao lado de Sandra de Sá e Max Viana, a canção Fala Sério, a partir de Brick House, do grupo The Commodores, para o CD Pare, Olhe, Escute, da cantora carioca.

2.4.4. Max Viana¹³⁰

Max Frederico Santos Viana nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 9 de setembro de 1973. É filho de Djavan, um dos grandes astros da MPB. Viana é guitarrista, cantor, compositor e versionista, e estudou no Guitar Institute of Technology, de Los Angeles, EUA.

Viana tocou com Zé Ricardo no começo da carreira e por três anos fez parte da banda Sindicato Soul. Posteriormente, passou a tocar na banda do próprio pai, Djavan, com quem tocou por três anos. Ele lançou, em 2003, o CD autoral *No Calçadão*, e em 2011 lançou o CD Um Quadro De Nós Dois, contendo parcerias com Guilherme Arantes e Arlindo Cruz, entre outros.

Max Viana participou do CD Pare, Olhe, Escute, de Sandra de Sá, como versionista da canção Brick House, do grupo The Commodores, ao lado da cantora carioca e de Ivo Meirelles. Vale lembrar que Djavan fez duo com a cantora, no mesmo CD, na canção Nada Mais, versão para Lately, de Stevie Wonder.

2.4.5. Thedy Corrêa¹³¹

Thedy Rodrigues Corrêa Filho nasceu em Porto Alegre, RS, em 26 de julho de 1963. O vocalista da banda de rock gaúcha Nenhum de Nós é também escritor e apresentador de programa de TV, além de manter um blog pessoal no qual, entre outras coisas, escreve sobre futebol.

A canção mais famosa do grupo Nenhum de Nós, que se tornou um clássico do rock nacional, foi Camila, Camila, a qual levou a banda ao estrelato. Outro sucesso foi O Astronauta de Mármore, versão para a canção Starman, de David Bowie. Além dos vários trabalhos com o grupo, Thedy Correa lançou o CD Loopcínio em 2005, pela Orbeat Music, no qual gravou composições do gaúcho Lupicínio Rodrigues, cujas melodias ganharam uma roupagem pop, eletrônica e moderna, sem perder o tom romântico.

Thedy Corrêa participou do CD Pare, Olhe, Escute, de Sandra de Sá, fazendo as

Disponível em http://www.maxviana.com.br/#biografia Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://dicionariompb.com.br/nenhum-de-nos/dados-artisticos Acesso em 16/12/2016.

versões, em parceria com a artista carioca, da música-título do álbum, *Stop, Look, Listen (To Your Heart)*, de Marvin Gaye e Diana Ross, e *Se Liga, Brother, (I Want You Back)*, do grupo Jackson Five.

2.4.6. Adriana Milagres

Adriana Milagres é empresária, proprietária da empresa Nega Produções¹³² e foi companheira da cantora Sandra de Sá por doze anos, até 2011. Milagres foi uma das versionistas da canção *Got To Give It Up*, de Marvin Gaye, ao lado de Sandra de Sá, versão intitulada *Fuzuê*, além de ter atuado também nas versões das canções *Three Times a Lady* – *Te Amar (Pra Sempre)*, de Lionel Richie; *Ebony Eyes* – *Tantos Sinais*, de Rick James; *My Girl* – *A Paz (Que Seus Olhos Têm)*; e *For Once In My Life* – *Romance*, de Stevie Wonder.

Na próxima seção, abordaremos a artista que deu vida ao CD *Pare, Olhe, Escute,* Sandra de Sá, uma das mais influentes e importantes da atualidade no contexto musical e cultural brasileiro, e discorreremos sobre a sua carreira musical e sobre o seu trabalho de versionista.

2.5. Sandra de Sá: a versionista e a intérprete

Nesta seção discorreremos sobre a artista Sandra de Sá, que atuou também como versionista de dez das doze músicas do seu CD *Pare, Olhe, Escute*.

Sandra Cristina Frederico de Sá é cantora, compositora, versionista, personalidade de rádio e atriz brasileira, nascida em 27 de agosto de 1955 no bairro de Pilares, na capital do estado do Rio de Janeiro¹³³. É considerada a "Rainha do Soul Brasileiro", a "Tim Maia de Saias" e a "Billie Holiday Brasileira", alcunha dada por Cazuza.

Filha de baterista, desde jovem atuou no meio musical, em bandas e como dançarina de *soul music* e de *funk music*, em bailes organizados pelo Movimento Black Rio¹³⁴. Ao lado do pai, costumava frequentar a quadra da Escola de Samba Grêmio Recreativo Caprichosos de Pilares, além de bailes de gafieira, samba, *funk* e *soul*. Autodidata, aprendeu sozinha a tocar violão, a cantar e a compor.

Disponível em http://www.tjrj.jus.br/web/guest/home/-/noticias/visualizar/30414. Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa Acesso em 16/12/2016.

Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa Acesso em 16/12/2016.

No ano de 1983, Sandra de Sá gravou o disco *Vale Tudo*, trabalho que contou com a participação de Tim Maia na faixa-título e que também obteve grande sucesso de público. No mesmo ano, a artista abandonou o curso de Psicologia na Universidade Gama Filho e gravou a música *Enredo do Meu Samba*, de Jorge Aragão e Dona Ivone Lara, tema de abertura da novela Partido Alto da Rede Globo¹³⁵.

A partir de 1984, a cantora adotou um repertório musical mais eclético, incluindo *rocks* e *sambas* aos seus tradicionais *funks*. Ao longo dos anos, adotou também as baladas românticas, como o sucesso *Bye-bye Tristeza*, de Marcos Valle e Carlos Colla¹³⁶.

No início da década de 90 ela criou a expressão Música Preta Brasileira, um trocadilho para a sigla MPB – Música Popular Brasileira, que viria a tornar-se o nome do seu álbum lançado no ano de 2004¹³⁷. Zé Ricardo, um dos versionistas do CD *Pare, Olhe, Escute,* foi um dos fundadores do novo movimento musical. A explicação para o termo veio da própria Sandra de Sá, na época do lançamento do novo CD, e que "não se cansa de defender que a verdadeira MPB não é a Música Popular Brasileira, e sim a *Brazilian Black Music.* 'Há mais de dez anos falo de Música Preta Brasileira. No começo eu até brincava, dizendo que MPB é Música Preta Brasileira', confirma Sandra"¹³⁸.

Ainda sobre o termo por ela cunhado, Sandra explicou a sua origem em entrevista ao jornal Folha da Região, de Araçatuba, estado de São Paulo, no artigo intitulado Dama da 'Música Preta Brasileira', escrito por Josi Vicentin em 15 de agosto de 2002, por ocasião de um show na cidade¹³⁹. Perguntada sobre o que achava da nova geração de *black music* nacional, Sandra de Sá respondeu:

"Primeiro, eu não gosto dessa definição *black music*: esta música é feita nos Estados Unidos. Aqui, costumo dizer que existe a MPB (música preta brasileira). Na minha definição, música preta é aquela suingada, com jogo de cintura, ritmo, musicalidade, alegria. O Brasil é o país mais musical do mundo. Pra mim, tanto a Elis Regina quanto o Jair Rodrigues fazem música preta brasileira. Gosto muito da Luciana Mello, do Max de Castro. A primeira vez que ouvi Max de Castro percebi que ele é o novo Wilson Simonal. Moderno, mas com a mesma essência. Tem muitas bandas que estão conquistando seu espaço, como "Funk como Le Gusta", Berimbrow" (SÁ. In: FOLHA DA REGIÃO, 2002).

Os trabalhos de Sandra de Sá sempre procuraram incluir músicas de grandes autores nacionais, tais como Cassiano, Jorge Benjor, Carlinhos Brown, Herbert Vianna e outros, além

Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa Acesso em 16/12/2016.

¹³⁶ Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa Acesso em 16/12/2016.

¹³⁷ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

¹³⁸ Disponível em http://memorialdafama.com/artistas/SandradeSa.html Acesso em 16/12/2016.

¹³⁹ Disponível em http://www.folhadaregiao.com.br/Materia.php?id=21245 Acesso em 16/12/2016.

de participações especiais de consagrados cantores da Música Popular Brasileira, como Tim Maia, Zé Ricardo, Cássia Eller e Falcão, do grupo O Rappa. Além disso, a própria artista participou de gravações e de CDs de outros artistas nacionais, como Zeca Pagodinho, cantando *Judia de Mim*¹⁴⁰.

No mesmo ano de 2002, Sandra de Sá lançou o CD *Pare, Olhe, Escute,* com versões realizadas pela própria artista e por outros consagrados letristas da MPB, de doze sucessos da lendária gravadora estadunidense Motown Records, trabalho que contou com a participação de artistas convidados, conforme referido anteriormente.

Uma das características da artista são as letras com um forte caráter de conscientização social. Essa característica, contudo, não se restringiu às letras de músicas: a artista sempre esteve engajada em projetos sociais, tanto que foi escolhida pela população carioca, em uma ação promovida pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro em 2003, para dar nome a uma lona cultural no bairro de Santa Cruz, zona oeste da cidade, devido à sua representatividade e às suas ações sociais: a Lona Cultural Municipal Sandra de Sá¹⁴¹, com capacidade para mil pessoas e que foi inaugurada com um show da própria homenageada¹⁴².

Em 2005, Sandra de Sá ganhou o Prêmio Tim de música na categoria melhor cantora *pop/rock*. No ano seguinte, apresentou-se no projeto MPB Meio-dia em Ponto, ocasião em que foi entrevistada por Ricardo Cravo Albin e falou sobre a sua carreira musical¹⁴³.

No ano de 2007 a artista participou do projeto Quilombo Axé, promovido pela Fundação Palmares, fazendo apresentações em comunidades quilombolas pelo país¹⁴⁴. No mesmo ano, foi convidada para representar a classe artística na PEC (Proposta de Emenda à Constituição) da música, em Brasília¹⁴⁵.

Ainda no campo social, em 2008, Sandra de Sá foi convidada pelo presidente da Fiocruz e pelo Ministro da Saúde para fazer parte da CNDSS - Comissão Nacional de Determinantes Sociais da Saúde¹⁴⁶. No mesmo ano ela fundou, com um grupo de artistas, intelectuais e formadores de opinião, a AABRARTE - Academia Afro-Brasileira de Arte, que tem reuniões, com regularidade quase mensal, no espaço cedido pelo CCC - Centro Cultural Cartola. Em virtude disso, e devido à sua posição de destaque na defesa da cultura negra, Sandra de Sá recebeu um prêmio da Afrobrás e foi escolhida, ao lado de Margareth Menezes,

¹⁴⁰ Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos Acesso em 16/12/2016.

¹⁴¹ Disponível em http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/lonas-culturais Acesso em 16/12/2016.

¹⁴² Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos Acesso em 16/12/2016.

¹⁴³ Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos Acesso em 16/12/2016.

¹⁴⁴ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

¹⁴⁵ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

¹⁴⁶ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

representante da Festa da Consciência Negra, promovida pela Prefeitura de União dos Palmares, Alagoas¹⁴⁷. Ainda em 2008, a artista participou do show *Natal Sem Fome dos Sonhos*, do movimento Ação & Cidadania, veiculado pela Rede Globo. Suas ações sociais também incluem os projetos da Sociedade Viva Cazuza, aberta pelos pais do artista após a sua morte, decorrente da AIDS, além do projeto Natal + Colorido, de 2003, ao lado da atriz Danielle Suzuki, que arrecadou brinquedos e livros a serem distribuídos em comunidades carentes, em shows ao vivo da cantora. Nos últimos anos, Sandra de Sá tem se dedicado a apoiar projetos sociais, como aquele de música que reúne crianças e adolescentes no CCC - Centro Cultural Cartola, assim como as ações da CUFA – Central Única das Favelas, como a turma de flautas, além do lançamento do livro Falcão – Mulheres e o Tráfico, de MV Bill e Celso Athayde¹⁴⁸.

Em 2010 a artista lançou o CD *AfricaNatividade* e comemorou os seus 30 anos de carreira com um show ao ar livre na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, ao lado de diversos convidados especiais. No mesmo ano, Sandra de Sá, ao lado de várias estrelas da MPB, participou do projeto MPB nas Escolas, do Instituto Cultural Cravo Albin em parceria com a Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, sobre a história da música popular brasileira através dos séculos, com o objetivo de montar um material paradidático composto por DVDs, cartazes e livros para a rede estadual de educação do Rio de Janeiro ¹⁴⁹. Ainda em 2010, ela criou, ao lado de Daniele Suzuki, a CJP-Conexão Japa Preta, para a promoção de reuniões e de "encontros entre compositores e artistas de todas as artes e gerações, nacionais e internacionais "¹⁵⁰.

No ano seguinte, 2011, Sandra de Sá participou do projeto *Playing For Change*, que reúne músicos de todas as partes do mundo com o objetivo de promover a paz mundial¹⁵¹. No mesmo ano, Sandra recebeu o prêmio de Melhor Cantora da categoria Canção Popular na 22ª Edição do *Prêmio da Música Brasileira*, pelo álbum *AfricaNatividade*¹⁵².

Sempre envolvida com ações sociais, sejam aquelas voltadas para a Sociedade Viva Cazuza ou na sua Lona Cultural, Sandra de Sá mostra-se sempre participativa e atuante. A cantora permanece até hoje na cena musical brasileira como uma artista produtiva e socialmente engajada, além de ser um dos mais importantes nomes da Música Popular

¹⁴⁷ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

¹⁴⁸ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

¹⁴⁹ Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos Acesso em 16/12/2016.

¹⁵⁰ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

¹⁵¹ Disponível em http://sandradesa.com.br/ Acesso em 16/12/2016.

¹⁵² Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos Acesso em 16/12/2016.

Brasileira de todos os tempos, ou da Música Preta Brasileira, conforme a designação da própria artista.

2.6. Síntese do capítulo

Neste capítulo, discorremos sobre a chegada, no final da década de 1960, e o desenvolvimento da *soul music* no Brasil até os dias atuais, enfatizando que tal estilo musical no Brasil acabou por mesclar-se a ritmos nacionais como, por exemplo, o baião, na obra de artistas como Tim Maia, considerado o precursor do gênero no país. Apresentamos também os artistas brasileiros, do passado e do presente, associados ao *soul* brasileiro. Em seguida, traçamos um panorama do contexto social e cultural dos afrodescendentes brasileiros, abordando questões como pobreza, marginalidade e conquistas sociais, além de revelarmos os bastidores da gravação do álbum de Sandra de Sá. Por fim, discorremos brevemente sobre os versionistas das seis canções selecionadas para a análise do álbum *Pare, Olhe, Escute*, além de darmos especial ênfase à trajetória musical e ao engajamento social da artista que deu origem à obra em estudo, a cantora e versionista Sandra de Sá.

No próximo capítulo, discorreremos sobre os Estudos da Tradução, sobre a Virada Cultural e sobre alguns dos teóricos da tradução mais importantes e frequentemente relacionados à versão de letras de canções de uma língua-fonte para outra língua-alvo.

CAPÍTULO 3

OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E A INTERFACE COM A TRADUÇÃO DE CANÇÕES: UMA BREVE REVISÃO

O presente capítulo visa a realizar uma breve revisão sobre os Estudos da Tradução, situando o nascimento dessa disciplina e abordando algumas teorias relativas ao estudo e à prática da tradução, formuladas por alguns dos seus principais teóricos e aplicáveis ao estudo da tradução de letras de músicas. Os teóricos da tradução que veremos a seguir são Itamar Even-Zohar (2000 [1978]), Theo Hermans (1985), André Lefevere (2007 [1992]) e Lawrence Venuti (2008 [1995]).

3.1. Breve panorama da tradução de música no âmbito do Bacharelado em Tradução da UFJF

O Bacharelado de Tradução da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora registra em seu acervo quatro monografias que discorrem sobre a tradução de letras de música.

Em 2008, a graduanda Lyvia de Souza Gomes defendeu o seu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda*. Com ele, a autora objetivou demonstrar que a tradução de letras de música estadunidenses para o português, em especial aquelas do gênero *rock 'n roll*, no contexto da Jovem Guarda, na segunda metade da década de 60, foi um meio de introdução de tal gênero musical no Brasil, assim como colaborar para o entendimento da relevância das traduções de letras de músicas em um período da história brasileira caracterizado pelo regime militar de exceção, de extrema direita. Com vistas a manter a juventude brasileira longe da ideologia comunista, e deste modo politicamente alienada, o governo militar brasileiro encontrou, por meio do estímulo à entrada do *rock 'n roll* estadunidense, um modo de fazer penetrar no país a ideologia capitalista proveniente dos EUA, através da tradução de letras de canções estadunidenses, sendo os seus principais divulgadores no Brasil os artistas da Jovem Guarda.

Logo no início do seu trabalho, a agora tradutora explica que "no contexto musical, essas traduções são tratadas pelos nomes 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" (GOMES, 2008; p. 8). A autora fez uso dos conceitos de empréstimo, de Heloísa Barbosa (1991), patronagem, de André Lefevere (1992), polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1978) e de domesticação, estrangeirização, espelhamento e formação de identidades culturais, de Lawrence Venuti (2008). A autora acabou por concluir que as versões realizadas na referida época mantiveram as estruturas rítmicas e melódicas próximas daquelas das canções originais, apesar de abordarem peculiaridades culturais diversas, conforme o processo de "espelhamento" ou de autoconhecimento nos termos de Venuti (2008). Nesse caso, as versões foram motivadas "por valores domésticos, sendo ideologicamente condicionadas para atender aos interesses de determinados grupos sociais" (GOMES, 2008; p. 53), como, por exemplo, aqueles das gravadoras nacionais, interessadas em lucrar com o apogeu do movimento da Jovem Guarda, e aqueles do governo militar ditatorial, interessado na alienação da juventude brasileira da época, que a afastasse dos perigos representados pelo comunismo e, ao mesmo tempo, no alinhamento do país à ideologia estadunidense, de orientação capitalista. Outra conclusão do trabalho foi que o rock 'n roll, executado no Brasil sob a forma de músicas da Jovem Guarda, ocupou por certo tempo o centro do polissistema musical nacional, enquanto serviu aos interesses ideológicos das gravadoras e do governo ditatorial, tendo sido substituído no país, posteriormente, pelo Tropicalismo, politicamente mais engajado e com um estilo musical mais contestador do status quo daquela época. Com relação às letras, as versões produziram letras em português descompromissadas com aquelas das quais se originaram. concluiu também que os versionistas de letras de canções do inglês para o português tornaram-se eles mesmos letristas de canções em português, o que indica que a prática tradutória por eles desempenhada tornou-se responsável pela criação de uma identidade autoral.

Em seguida, em 2009, o graduando do Bacharelado de Letras Claudio de Souza Álvares Calábria apresentou a sua monografia, intitulada *Tradução de letras de música: a prática de três versionistas*. O autor pretendia mostrar que tal atividade, a tradução de letras de música para o português, "não tem merecido a atenção da academia" (CALÁBRIA, 2009; p. 8), de modo que o seu trabalho pretendeu chamar atenção para o trabalho dos versionistas, os tradutores de letras de músicas para performance em português. Para tanto, o agora tradutor analisou versões de Cláudio Rabello, Carlos Rennó e Augusto de Campos do inglês para o português, sob a ótica dos conceitos de correspondência formal e de correspondência funcional de Paulo Henriques Britto (2004). Tais conceitos, apesar de instrumentos para a

análise de tradução de poesia, podem ser empregados na versão de letras de canções e foram efetivamente utilizados, de modo diverso, pelos três versionistas cujas traduções foram analisadas por Calábria.

Em 2012, a aluna Marina Silva Maximiano defendeu a sua monografia, intitulada *O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra: um estudo sobre tradução, música e cultura.* Nela, a autora refletiu sobre a importância, para a música e para a cultura brasileiras, da versão de letras de canções da Bossa Nova, em particular daquelas compostas por Tom Jobim, para o inglês e para os Estados Unidos, assim como sobre a importância da tradução de letras de canções para a formação de identidades culturais; no caso, a brasileira, frente à cultura estadunidense e, por extensão, à cultura mundial. Tal formação de identidades culturais resultou de certos aspectos da cultura brasileira que foram levados para a cultura estadunidense através do caráter predominantemente estrangeirizante, nos termos de Lawrence Venuti, das traduções efetuadas pelos versionistas Ray Gilbert, Gene Lees e Norman Gimbel. O próprio Tom Jobim também verteu suas letras para o inglês, realizando um trabalho de autotradução e colaborando para a entrada da cultura brasileira no mercado consumidor de música dos EUA.

Maximiano estudou a fundo as escolhas tradutórias realizadas pelos versionistas citados e pelo próprio Tom Jobim nas versões de dezesseis músicas do compositor brasileiro para o inglês e as analisou à luz dos conceitos de estrangeirização, domesticação e formação de identidades de Lawrence Venuti (2008), de autonomização e aproximação de Paulo Henriques Britto e de combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva de Johan Franzon (2008). A pesquisadora chegou à conclusão que não só estrangeirizações foram efetuadas pelos versionistas estadunidenses, mas também domesticações, as quais, no entanto, não foram suficientes para impedir a divulgação da cultura brasileira no contexto dos EUA.

Por fim, no ano de 2016, a graduanda Cleverlaine Conceição Santiago apresentou o seu trabalho, intitulado *A tradução de música Gospel: análises a partir das canções gravadas pelo grupo "Diante do Trono"*. Com ele, a agora tradutora analisou especificamente a tradução de músicas *gospel*, em virtude do pequeno número de trabalhos relacionados a esse tipo de tradução: de um total de cinco músicas traduzidas pela cantora, compositora e versionista Ana Paula Valadão Bessa, líder do grupo Ministério de Louvor Diante do Trono, três constituíam versões do inglês para o português, de letras de canções de autores estadunidenses, e duas foram autotraduções, de letras compostas pela própria versionista, em ambas as direções: do inglês para o português e vice-versa. O aporte teórico escolhido

baseou-se fundamentalmente nos conceitos de manipulação, de Theo Hermans (1985); reescritura e patronagem de André Lefevere (1992); e de cantabilidade, com base nas combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva de Johan Franzon (2008).

O trabalho de Santiago buscou analisar as escolhas tradutórias de Valadão Bessa e compreender o sucesso do mercado de tradução da música *gospel* no Brasil, além de destacar a importância desse estilo musical, o *gospel*, cujas letras originais em inglês têm sido traduzidas para o português no contexto religioso brasileiro atual, que é de crescimento da comunidade evangélica. Santiago conclui, entre outras questões, que os autotradutores constituem um grupo privilegiado de tradutores, já que não correm o risco de interpretar erroneamente as suas próprias letras originais, e que as modificações professadas durante a versão das letras para o português em geral sacrificaram a camada semântico-reflexiva da cantabilidade, em favor das camadas poética e prosódica, mantendo, porém, a mensagem e o conteúdo religiosos das letras analisadas, assim como o ritmo, a melodia e o grau de cantabilidade. Por fim, a autora demonstrou que uma patronagem do tipo não diferenciada foi exercida pela Igreja Batista sobre o trabalho musical do grupo estudado, já que "os componentes ideológico, econômico e de status convergem sob influência da instituição religiosa que originou o grupo e à qual ele está subordinado" (SANTIAGO, 2016; p. 94).

É relevante observar que todas as quatro monografias citadas, que trataram da tradução de música no Brasil, apresentam elementos relevantes para a compreensão da evolução do gênero *soul* no Brasil, proveniente do contexto estadunidense, bem como das origens dos diferentes gêneros musicais que fazem parte da cena musical brasileira da atualidade.

3.2. Os Estudos da Tradução revisitados: os conceitos de polissistemas, manipulação, patronagem e reescritura, estrangeirização e domesticação

Nesta seção, abordaremos a evolução dos estudos relativos à prática da tradução, desde o advento dos Estudos da Tradução até os seus teóricos mais representativos, e de seus conceitos mais importantes, aplicáveis à tradução de canções.

3.2.1. A evolução da tradução até o advento dos Estudos da Tradução

Os primeiros relatos de traduções, na história ocidental, remontam ao Império Romano, quando Lívio Andronico traduziu a Odisseia, escrita em grego, para o latim, por

volta de 240 a.C.. Por sua vez, Cícero e Catulo, também tradutores do grego para o latim, teriam sido os primeiros a formular considerações sobre a prática tradutória. Séculos depois, as discussões sobre o ato tradutório ganhariam fôlego na época medieval, quando da tradução da Bíblia por São Jerônimo, do hebraico e do grego para o latim, entre os séculos IV e V, o que deu origem à Bíblia dita Vulgata (popular, em latim). Na época da Renascença, a tradução foi praticada com vistas à valorização da língua de chegada. Contudo, somente na segunda metade do século XX a tradução viria a se constituir como uma ciência e como uma disciplina acadêmica (CUNHA LACERDA, 2015a).

No século XIX, Friedrich D. E. Schleiermacher, filósofo, teólogo e tradutor alemão, que traduziu Platão para a língua alemã, foi o pioneiro a teorizar sobre o modo como os tradutores deveriam proceder durante a atividade tradutória. No âmbito do Romantismo alemão, e em uma época cujas obras clássicas da Antiguidade eram vertidas em grande quantidade para o idioma alemão, Schleiermacher inovou ao propor que um tradutor teria dois caminhos a seguir, na tentativa de aproximar o autor de uma obra em língua estrangeira, de partida, do seu leitor em uma língua de chegada, de modo que este, sem sair do círculo de sua língua e de sua cultura maternas, pudesse compreender correta e completamente o trabalho daquele. Sobre os caminhos que o tradutor poderia adotar, Schleiermacher disse: "No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá ao seu encontro" (SCHLEIERMACHER, 2007 [1813]; p. 242). A partir das teorizações do tradutor alemão, Lawrence Venuti, no século XX, lançaria os conceitos de estrangeirização e de domesticação, respectivamente, em tradução.

Até a década de 1960 do século XX, a tradução era vista como um instrumento para a aprendizagem de línguas. A primeira manifestação acadêmica relativa à tradução ocorreu nos EUA, na década de 1960, com a chamada Oficina Norte-americana de Tradução, que promovia *workshops* de tradução em universidades. Esse movimento acabou por constituir a primeira teoria contemporânea, ou a primeira abordagem, sobre o estudo da prática tradutória (CUNHA LACERDA, 2015a).

3.2.2. Os Estudos da Tradução

O surgimento de novas disciplinas, como a Literatura Comparada, na área da Literatura, e a Análise Contrastiva, ligada à Linguística Gerativista de Noam Chomsky,

levaram, ainda na década de 1960, ao surgimento da Ciência da Tradução, capitaneada por tradutores e teóricos tais como Vinay e Darbelnet, Eugene Nida e John Cunnison Catford. Vários fatores que dificultavam o estudo das práticas tradutórias e das teorizações sobre o ato tradutório, como, por exemplo, a enorme confusão terminológica e relativa à função e ao trabalho dos tradutores, além do fato de os artigos publicados encontrarem-se dispersos por vários periódicos, levaram James S. Holmes, em 1972, a nomear a área que estudava a tradução e a atividade dos tradutores como Estudos da Tradução, assim como a definir não só a área de estudos da nova disciplina, mas também o seu escopo:

"a preocupação era promover, mais detidamente, um conhecimento mais sistemático sobre os procedimentos envolvidos na tradução. A meta da disciplina, portanto, era produzir uma teoria abrangente que pudesse ser usada como diretriz para a produção de traduções" (CUNHA LACERDA, 2015a).

Esse marco da evolução da tradução, em que esta se tornou uma disciplina acadêmica e uma área de estudos, é resultado da chamada Virada Cultural, termo cunhado por Mary Snell-Hornby (1995), já que a partir dela ocorreu uma mudança na perspectiva meramente prática e prescritivista da atividade, e na visão da tradução como a passagem do conteúdo de uma língua de partida para um conteúdo equivalente em uma língua de chegada, além da constatação de que a tradução não se restringe ao âmbito estritamente linguístico, mas engloba os âmbitos cultural e multidisciplinar, estando vinculada a outras áreas do conhecimento humano, tais como a Filosofia, a Linguística e a Literatura. A Virada Cultural coincidiu também com o desenvolvimento da Linguística Funcionalista ou Pós-Estruturalista, com enfoque oposto ao da Linguística Estruturalista no que diz respeito aos estudos linguísticos, e que deu origem a disciplinas de cunho funcionalista, tais quais a Semântica, a Pragmática, a Sociolinguística Variacionista, a Análise do Discurso, dentre outras (CUNHA LACERDA, 2015a). A tradução passava, assim, de uma perspectiva prescritivista para uma perspectiva descritivista, a partir da Virada Cultural.

Ainda no âmbito da Virada Cultural, em 1978, Itamar Even-Zohar lançou o seu trabalho seminal sobre os polissistemas literários, os quais incluem o sistema da literatura traduzida, e sobre outros polissistemas paralelos, que contribuem para, em última instância, formar um sistema maior: o polissistema cultural de uma nação. A revolução do trabalho de Even-Zohar estava em deixar de considerar o sistema da literatura traduzida e, em última instância, a tradução em si, como atividades isoladas de outras facetas da vida cultural e social, que se integram, interagem e se influenciam umas às outras. Para o teórico, o

polissistema cultural, maior, engloba os polissistemas político, ideológico, literário, social e outros. Com relação à tradução e em especial ao polissistema da literatura traduzida, as principais contribuições da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar são "considerar os textos traduzidos de forma integrada, relacionando-os à cultura de partida e, principalmente, à cultura de chegada", assim como considerar "a literatura traduzida como sendo parte fundamental do sistema literário" (CUNHA LACERDA, 2015a).

Outros colaboradores da nova visão funcionalista da tradução e da prática tradutória pós-Virada cultural foram Theo Hermans, com o conceito de manipulação, de 1985; André Lefevere, que em 1992 endossou o conceito de manipulação de Hermans e o estendeu, lançando os conceitos de reescrita e de patronagem; e Lawrence Venuti, que em 1995 formulou os conceitos de domesticação e de estrangeirização, baseando-se em Schleiermacher (1813), ao discorrer sobre a invisibilidade do tradutor e discutir, na mesma ocasião, sobre a importância da tradução na formação de identidades culturais.

3.2.3. Itamar Even-Zohar e a Teoria dos Polissistemas

Itamar Even-Zohar não é um teórico da tradução em termos de formação, e sim sociólogo e linguista, mas desenvolveu uma teoria que iria revolucionar os Estudos da Tradução: a Teoria dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 2000 [1978]), publicada pela primeira vez em 1978.

Ao estudar o papel da literatura traduzida no sistema literário do seu país, Israel, Even-Zohar, criou o conceito de polissistemas, na tentativa de explicar as relações dinâmicas e de poder existentes entre os diversos componentes do sistema cultural de uma nação. Partindo do princípio de que a cultura de uma nação é formada por componentes tais quais a política, a literatura, a ideologia, a religião etc., o estudioso se propôs a mostrar que esses componentes influem uns nos outros, em maior ou menor grau, por variados motivos, em uma relação dinâmica e de forças, hierarquizada e organizada em centro e periferia. Even-Zohar considerou a cultura nacional um polissistema cultural, o maior e mais importante e complexo polissistema, dentro do qual outros polissistemas coexistem, já que formador da ideia de nação. Os demais componentes, os sistemas que fazem parte do polissistema cultural, o estudioso denominou polissistemas político, literário, ideológico etc., os quais correspondem às partes componentes do polissistema cultural. Por sua vez, cada polissistema seria formado por outros polissistemas, internos a ele. Por exemplo: o polissistema literário seria formado

pelos polissistemas da literatura canônica, da literatura traduzida, da literatura infantil, da literatura de massa etc.. A teoria que abordou esses polissistemas, e suas relações hierárquicas e mutáveis, recebeu o nome de Teoria dos Polissistemas.

O objeto de estudo de Even-Zohar era o polissistema literário e, dentro deste, mais especificamente, o polissistema da literatura traduzida. O pesquisador desejava entender a importância do polissistema da literatura traduzida na formação do polissistema literário de seu país; ou seja, desejava compreender a importância da tradução e dos textos traduzidos na referida formação. Mas não era só isso: Even-Zohar queria compreender também as forças que atuavam na escolha dos textos a serem traduzidos por uma determinada cultura, assim como entender as forças que relacionavam o polissistema literário com os demais polissistemas dessa mesma cultura (EVEN-ZOHAR, 2000 [1978]; p.193), além de entender as forças que manipulavam o polissistema literário determinando, ou mesmo impondo, o que se tornaria canônico ou periférico, forças essas relacionadas ao "grupo que detém o poder e que são, portanto, associados a noções como prestígio e status" (CUNHA LACERDA, 2015b). A ideia de um grupo que detém o poder dentro de um polissistema cultural seria aprofundada posteriormente por André Lefevere, em 1992, com a sua concepção de patronagem ou mecenato.

Itamar Even-Zohar entende que o polissistema da literatura é formado por dois tipos de sistemas internos: um polissistema dominante, central ou primário, dito polissistema da literatura canônica, e outro dominado, periférico ou secundário, formado pelos polissistemas das literaturas traduzida, infantil, de massa etc.. Contudo, dependendo de circunstâncias especiais, esse equilíbrio de forças se altera e o que é periférico ou secundário pode passar a dominante ou primário. Ele explica, referindo-se mais especificamente ao polissistema da literatura traduzida: "Se a literatura traduzida se torna central ou periférica, e se essa posição se conecta com repertórios inovadores (primários) ou conservadores (secundários), depende da constelação específica do polissistema em estudo" (p.193; tradução nossa)¹⁵³. Em outras palavras, as posições dos polissistemas se alteram conforme a situação em curso no polissistema cultural em estudo. E exemplifica: o polissistema da literatura traduzida torna-se central em épocas em que o sistema literário da nação é jovem e ainda encontra-se em formação, necessitando importar, por exemplo, modelos literários e padrões composicionais estrangeiros para alimentar e diversificar os seus próprios; quando a literatura ainda é

_

¹⁵³ "Whether translated literature becomes central or peripheral, and whether this position is connected with innovatory ("primary") or conservatory ("secondary") repertoires, depends on the specific constellation of the polysystem under study." (EVEN-ZOHAR, 2000 [1978]; p. 193)

periférica e/ou fraca; em épocas históricas de exceção, tais quais crises, guerras etc., quando ocorre um "vácuo literário" (p. 193-195) e as traduções podem tornar-se instrumentos de propaganda política e ideológica, por exemplo, através do fenômeno da manipulação, nos termos de André Lefevere (2007 [1992]). Ainda sobre a literatura traduzida, Even-Zohar diz que esta "é moldada em conformidade com normas já convencionalmente estabelecidas por um tipo já dominante na literatura-alvo" (p. 195, tradução nossa)¹⁵⁴, sendo os patronos aqueles que determinam ou que mesmo impõem as normas a serem seguidas naquela literatura. E completa, dizendo que a literatura traduzida pode tornar-se paradoxalmente fator de conservadorismo, já que "a tradução, através da qual novas ideias, itens, características podem ser introduzidas em uma literatura, torna-se instrumento para preservar o gosto tradicional" (p. 195, tradução nossa)¹⁵⁵.

3.2.4. Theo Hermans e o conceito de manipulação

Theo Hermans, teórico da tradução nascido na Bélgica e contemporâneo de André Lefevere no grupo de estudos belga sobre traduções, compilou, editou e publicou, em 1985, a sua obra The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. Na introdução do livro, assinada pelo próprio Hermans, e intitulada Translation Studies and a New Paradigm, ele explica que a sua obra pretende retomar os trabalhos de um grupo de teóricos da tradução que vinha se reunindo desde meados de 1970 (HERMANS, 1985; p. 14), do qual ele próprio fez parte, com a proposta de estudar a tradução literária e de estabelecer um novo paradigma nessa área (p. 10). Ainda na introdução, o autor adverte que esse grupo não constituiu uma escola, mas sim um grupo de indivíduos que compartilhavam concepções sobre literatura e tradução (p. 10-11), concepções essas publicadas em ensaios derivados de uma série de simpósios sobre tradução literária, nas universidades de Louvain (Bélgica) em 1976, de Tel Aviv (Israel) em 1978 e de Antwerp (Bélgica) em 1980. Desses ensaios, resultaram as publicações teóricas Poetics Today (1979), contendo a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar; Literary Knowledge (1977), de André Lefevere; e In Search of a Theory of Translation (1980), de Gideon Toury. Alguns desses ensaios desse grupo de teóricos foi compilado no referido livro de Theo Hermans de 1985.

⁻

¹⁵⁴ "[...] is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature." (EVEN-ZOHAR, 2000 [1978]; p. 195)

¹⁵⁵" [...] translation, by which new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste." (EVEN-ZOHAR, 2000 [1978]; p. 195)

Hermans faz, na introdução do seu livro, uma retomada explanatória da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar e de seus pontos cruciais. E é nesse contexto, ao discorrer sobre o papel da literatura traduzida dentro de um polissistema literário, um papel secundário ou protagonista, de desafio à poética dominante ou de reforço às convenções até então prevalentes, que o teórico apresenta o conceito de manipulação: "Do ponto de vista da literatura-alvo, todas as traduções implicam em um grau de manipulação do texto-fonte para um certo propósito" (HERMANS, 1985; p. 11; tradução nossa)¹⁵⁶. Posteriormente, Hermans retoma o termo, ao citar André Lefevere.

3.2.5. André Lefevere e os conceitos de manipulação, de reescritura e de patronagem

O belga André Lefevere, no seu livro *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007 [1992]), contribuiu para os Estudos da Tradução discorrendo sobre as forças que atuam nos sistemas, e em especial que atuam sobre o polissistema literário, dando ênfase à tradução literária e a outras formas de reescrita, assim como fazendo considerações sobre as estruturas de poder que os caracterizam (CUNHA LACERDA, 2016), às quais ele denominou mecenato ou patronagem. Os estudos de Lefevere remontam à década de 1970, quando ele e um grupo belga de teóricos da tradução, dentre os quais Theo Hermans, publicaram uma série de artigos, derivados de uma série de simpósios, ocorridos em 1976, 1978 e 1980.

O teórico da tradução explica que "o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores" (LEFEVERE, 2007 [1992], p. 18). Os reescritores a que o autor se refere são os intermediários que reescrevem a literatura, ou seja, os tradutores, dentre outros (p. 13). Para Lefevere, o leitor não profissional é aquele não especializado, ou seja, aquele que não faz parte da academia, que não lê um texto original em uma língua de partida, mas o faz somente na sua língua de chegada, traduzido. Em contrapartida, o leitor profissional é aquele especializado, acadêmico, capaz de ler um texto original na sua língua de partida. E a reescritura, em especial a tradução, é o veículo que permite o acesso dos leitores não profissionais à alta literatura (p. 18). O especialista entende que "a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as

79

¹⁵⁶"From the point of view of the target literature, all translations implies in a degree of manipulation of the source text for a certain purpose" (HERMANS, 1985; p. 11).

obras para além da sua cultura de origem" (p. 24) e completa, afirmando ser a tradução "a mais óbvia de todas as reescrituras" (p. 26).

Lefevere prossegue afirmando que o processo que promove a aceitação e a canonização, ou não, de obras literárias em um determinado sistema cultural é dominado por fatores concretos, relacionados com "o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação" (p. 14) e com a reescritura, ou seja, com a tradução, utilizada como instrumento para a aceitação e a canonização de tais obras literárias em tais contextos culturais. O especialista prossegue a sua argumentação, defendendo que "as reescrituras, ou seja, os textos traduzidos, ou as traduções, são produzidas a serviço, ou sob as restrições, de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas" (p.19). Tais reescrituras sofreriam então o que o especialista chama de manipulação: "reescritores adaptam, manipulam, até certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época" (p. 23). Nesse aspecto, Lefevere entende ser essa manipulação razão suficiente para se estudar a reescritura, quando diz que "a reescritura manipula e é eficiente. Mais uma razão, portanto, para estudá-la." (p. 24). E o autor o faz através do conceito de sistema (cultural e literário, entre outros), introduzido nos estudos literários pelos formalistas russos, explicando que esse conceito "fornece uma moldura neutra, não etnocêntrica, para a discussão sobre o poder e as relações moldadas pelo poder" (p. 25).

Para explicar a manipulação da reescritura/tradução, realizada de modo voluntário ou involuntário pelos reescritores/tradutores, André Lefevere lança o conceito de patronagem, que explica a manipulação voluntária realizada pelo tradutor, durante o ato tradutório, imposta por terceiros. O teórico da tradução entende que, agindo sobre o sistema literário de uma cultura, há dois fatores, um pertencente ao próprio sistema literário e outro externo a este: o primeiro fator, pertencente ao sistema literário, é formado pelos chamados profissionais da literatura, quais sejam "os críticos, resenhistas, professores e tradutores" (LEFEVERE, 2007 [1992]; p.33). São esses mesmos profissionais que "reescreverão obras literárias, até que elas se tornem aceitáveis à poética e à ideologia de uma determinada época e lugar" (p. 34). O segundo fator, extraliterário, é representado pelo mecenato ou patronagem, entendido pelo teórico "como algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura" (p. 34).

Lefevere argumenta que

"o mecenato pode ser exercido por pessoas, [...] mas também por grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas

quanto grandes corporações de televisão. Os mecenas tentam regular a relação entre o sistema literário e outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura. Como regra, operam por meio de instituições montadas para regular, senão a escritura de literatura, pelo menos sua distribuição: academias, departamentos de censura, jornais de crítica e, de longe o mais importante, o estabelecimento de ensino. Profissionais que representam a "ortodoxia reinante", a qualquer momento do desenvolvimento do sistema literário, estão próximos da ideologia dos mecenas que dominam aquela fase da história do sistema social no qual o sistema literário está inserido. De fato, o(s) mecenas conta(m) com esses profissionais para alinhar o sistema literário com a sua própria ideologia" (LEFEVERE, 2007 [1992]; p. 35).

Entre os profissionais com os quais os patronos, ou os mecenas, contam para alinhar o sistema literário à sua própria ideologia encontram-se os tradutores, os quais, por meio de suas escolhas tradutórias, podem se alinhar aos padrões vigentes ou propor novos conceitos e/ou abordagens, como veremos a seguir.

3.2.6. Lawrence Venuti e os conceitos de estrangeirização e de domesticação

Em 1995, Lawrence Venuti lançou um trabalho seminal para os Estudos da Tradução. Intitulado *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, o teórico da tradução teceu considerações, no capítulo *Invisibility*, a respeito da chamada invisibilidade dos tradutores nos contextos culturais estadunidense e britânico, ou seja, sobre a situação de protagonismo secundário desses profissionais e as causas para tanto. Neste mesmo capítulo, Venuti apresenta os conceitos de ética da diferença e de ética da igualdade (VENUTI, 2008 [1995]; p.13), de violência etnocêntrica da tradução (VENUTI, 2008 [1995]; p. 34), de fluência, e de domesticação e estrangeirização em tradução. Estes dois últimos conceitos se relacionam diretamente às ideias de Friedrich Schleiermacher (1813), no século XIX.

Venuti inicia o seu artigo discorrendo sobre o conceito de fluência em tradução, característica julgada aceitável por editores, revisores e leitores de textos traduzidos, que os tornam transparentes e semelhantes ao texto original, sem parecerem ser de fato traduções (VENUTI, 2008 [1995]; p. 1). Contudo, para o estudioso, ao produzir uma tradução fluente, considerada domesticante, familiar para o contexto da cultura de chegada, o tradutor trabalha contra si próprio, no sentido de se fazer invisível na prática tradutória (p. 5) e de perpetuar a sua situação de marginalidade nos contextos referidos (p.7). A tradução fluente seria, segundo Venuti, uma imposição dos chamados patronos, nos termos da patronagem de André Lefevere, já que, ao inserir-se costumes e valores domésticos no texto traduzido, este se torna mais "legível" e, consequentemente, mais vendável na cultura de chegada (p. 12). Em síntese, Venuti entende que a tradução fluente, através da domesticação do texto estrangeiro, colabora

para a invisibilidade dos tradutores e, desse modo, para a marginalidade cultural e para a exploração econômica desses profissionais (p. 12-13).

Lawrence Venuti discorre também sobre a violência da tradução. Já que "[...] uma tradução não pode ser julgada de acordo com conceitos, baseados na matemática, de equivalência semântica ou de correspondência um-para-um" (p.13, tradução nossa)¹⁵⁷, a violência decorre do fato de a tradução ser

"[...] a reconstituição do texto estrangeiro conforme valores, crenças e representações preexistentes na língua e na cultura da tradução, sempre configurada em hierarquias de dominância e de marginalidade, sempre determinando a produção, a circulação e a recepção de textos" (VENUTI, 2008 [1995]; p. 14, tradução nossa)¹⁵⁸.

O teórico então introduz a ideia da tradução "escandalosa", construtora de identidades culturais, já que considera que a tradução tem o poder de influenciar na construção de identidades (culturais) no seio de culturas estrangeiras, o que a relaciona, consequentemente, com fatores tais quais discriminação ética, confrontos geopolíticos, colonialismo, terrorismo e guerras (p. 14), assim como com a produção de efeitos linguísticos, culturais, econômicos e mesmo ideológicos nessas culturas de chegada (p. 15).

O estudioso cita Schleiermacher e seus dois métodos de tradução: trazer o leitor para o autor, ou levar o autor até o leitor. A partir daí, Venuti lança os conceitos de domesticação ou redução etnocêntrica, e de estrangeirização ou pressão etnodesviante:

"Admitindo-se [...] que a tradução jamais pode ser completamente adequada para o texto estrangeiro, Schleiermacher permitiu ao tradutor escolher entre uma prática domesticante, uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro para receber valores culturais, trazendo o autor para [sua] casa, e uma prática estrangeirizante, uma pressão etnodesviante desses valores para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, enviando o leitor para o exterior." (VENUTI, 2002 [1995]; p.15, tradução nossa)¹⁵⁹.

¹⁵⁸ "[...] the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs, and representations that preexist it in the translating language and culture, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts" (VENUTI, 2008 [1995]; p. 14).

¹⁵⁷ "[...] a translation cannot be judged according to mathematics-based concepts of semantic equivalence or one-to-one correspondence." (VENUTI, 2008 [1995]; p. 13).

¹⁵⁹ "Admitting [...] that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating practice, an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing practice, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text, sending the reader abroad." (VENUTI, 2008 [1995]; p. 15).

Venuti afirma que a opção tradutória eleita pelo teórico alemão foi aquela estrangeirizante, o que levou o tradutor e teórico da tradução Antoine Berman a referir-se aos argumentos de Schleiermacher como a ética da tradução, que torna o texto traduzido um lugar onde o outro cultural se manifesta, ou seja, o local onde se manifesta a alteridade (p. 15).

A tradução estrangeirizante, ou a estrangeirização, revela as diferenças (culturais, linguísticas e outras) do texto estrangeiro, de modo que faz frente e restringe a violência etnocêntrica da tradução, algo altamente desejável nos dias atuais, além de ser uma forma de resistência ao etnocentrismo, ao racismo, ao narcisismo cultural e ao imperialismo, trabalhando em favor das relações geopolíticas democráticas (p. 16). Por outro lado, as teorias e práticas domesticantes, ou seja, as domesticações, que preconizam a fluência e a naturalidade na tradução, produzem uma violência etnocêntrica, inerente a todo ato tradutório, mas especialmente ao ato tradutório domesticante (p. 17), além de mascarar o trabalho do tradutor e as relações culturais, econômicas e políticas assimétricas entre a cultura domesticante (que pratica a domesticação) e as demais culturas e nações ao redor do mundo (VENUTI, 2008 [1995]; p. 32). De modo oposto à estrangeirização, a domesticação impede que a alteridade do texto e da cultura estrangeiros apareçam no texto traduzido, já que manipula essas características do texto-fonte para se parecerem com, refletirem e se adequarem às características e aos valores da cultura-alvo. As origens da domesticação, sob a forma de tradução fluente, repousam em variados tipos de dominação cultural e de exclusão (p. 33).

Venuti explica que os termos "domesticação" e "estrangeirização" indicam, fundamentalmente, atitudes éticas com relação a um texto e a uma cultura estrangeiros (p. 19), e conclui o seu estudo esclarecendo que

"o propósito definitivo do livro é forçar os tradutores e seus leitores a refletir sobre a violência etnocêntrica da tradução, e consequentemente a escrever e a ler textos traduzidos de modo a reconhecer as diferenças linguísticas e culturais dos textos estrangeiros" (VENUTI, 2008 [1995]; p. 34)¹⁶⁰.

com vistas a que a tradução possa ser estudada e praticada como um locus da diferença, ao invés de um locus da homogeneidade (p. 34). Em última instância, Venuti advoga em defesa da visibilidade do tradutor.

¹⁶⁰ "The ultimate aim of the book is to force translators and their readers to reflect on the ethnocentric violence of translatin and hence to write and read translated texts in ways that recognize the linguistic and cultural differences of foreign texts." (VENUTI, 2008 [1995]; p. 34)

3.3. Síntese do capítulo

Neste capítulo, realizamos um breve percurso sobre a evolução da tradução e de suas práticas tradutórias até o advento da Virada Cultural nos Estudos da Tradução, esta como disciplina voltada não só para a prática, mas também para as teorizações e descrições a respeito da tradução e da prática tradutória daqueles que a levam a termo: os tradutores.

A Virada Cultural, que trouxe para os estudos relativos à tradução a ideia de tradução funcional, voltada para o texto-alvo, e não apenas para a reprodução da forma estrutural do texto-fonte, foi capitaneada por teóricos da tradução cuja importância e cujas teorias e conceitos se fazem presentes e norteiam os trabalhos dos tradutores e dos professores dos estudos da tradução até hoje.

A Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar foi o marco divisor entre a visão estruturalista e formalista dos estudos relativos à tradução e a visão funcional, pós-estruturalista, de hoje. O seu trabalho sobre a importância e a posição da literatura traduzida nos polissistemas literário e cultural, em última instância, trouxe para a área dos Estudos da Tradução a ideia da tradução como prática que não pode ser dissociada de outros elementos culturais extraliterários. A partir deste trabalho seminal, os teóricos da Virada Cultural chegaram à conclusão de que a tradução não pode resumir-se meramente à busca e ao alcance de equivalências entre estruturas linguísticas de uma língua de partida e outras de uma língua de chegada, como era a prática da tradução até então. Sua teoria foi tão revolucionária que deu margem aos trabalhos de teóricos contemporâneos e posteriores à sua época, a década de 1970, revolucionando como um todo os estudos, os conceitos, as perspectivas e as práticas relativos à tradução.

Introduzimos também teóricos proeminentes dos Estudos da Tradução e seus conceitos relevantes para a tradução de letras de canções, tais quais Theo Hermans, com o conceito de manipulação; André Lefevere, com os conceitos de manipulação, reescrita e patronagem; e Lawrence Venuti, com os conceitos de estrangeirização e domesticação, e de tradução como formadora de identidades culturais.

A partir do estudo das principais teorias aplicáveis à tradução de letras de canções, passaremos à análise da abordagem tradutória levada a termo pelos versionistas do CD *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá, no seu trabalho de tradução das letras das canções originais, em inglês, para as letras das canções em português. Para tanto, faremos uso do trabalho de Johan Franzon (2008), especialista na tradução de canções, sobre cantabilidade e sobre

escolhas na tradução de canções, em paralelo com as ideias dos teóricos anteriormente citados, em especial os conceitos de domesticação e estrangeirização, tal como defendidos por Lawrence Venuti (1995).

CAPÍTULO 4

JOHAN FRANZON E A ANÁLISE DAS CANÇÕES DO CD PARE, OLHE, ESCUTE, DE SANDRA DE SÁ

No presente capítulo, procederemos à apresentação dos procedimentos de análise de um conjunto de seis das doze canções componentes do álbum *Pare, Olhe, Escute* de Sandra de Sá, objeto do presente estudo. Com base nas categorias de análise propostas por Johan Franzon (2008) para a tradução de músicas, que incluem as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva entre letra e música e nos conceitos de domesticação e de estrangeirização, de Lawrence Venuti (2008 [1995]), as versões serão analisadas buscando-se identificar padrões nas escolhas tradutórias realizadas pelos versionistas brasileiros para as canções em destaque.

4.1. Procedimentos de análise, objetivos, hipóteses e mecanismos de análise

O objetivo geral da presente pesquisa é analisar um conjunto de canções que foram vertidas do inglês para o português para compor o CD *Pare, Olhe, Escute,* de autoria de Sandra de Sá, lançado no ano de 2002 pela gravadora Universal Records, de cujo conglomerado faz parte a Motown Records, detentora da maioria das canções originais que inspiraram o CD da intérprete brasileira. Considerando o contexto cultural e sócio-político estadunidense que emoldura as canções originais em língua inglesa e o contexto brasileiro em que o CD foi produzido, dois objetivos se delineiam:

- (i) Analisar as canções selecionadas quanto ao seu conteúdo e forma, observando a adequação e/ou manutenção de aspectos semânticos, prosódicos e poéticos das canções;
- (ii) Analisar as estratégias e escolhas tradutórias, face a tendências estrangeirizadoras ou domesticadoras por parte dos versionistas.

Para atingir tais objetivos, propomos as seguintes hipóteses para a presente análise:

(i) A seleção das canções que compõem o álbum *Pare, Olhe, Escute* evidencia uma postura estrangeirizante, na medida em que se pauta em versões de canções estadunidenses produzidas no contexto sócio-político das décadas de

1960 e de 1970 nos EUA, com forte apelo contra as desigualdades raciais e sociais;

(ii) A tradução, ou versão, dessas canções, por sua vez, exibe um caráter domesticante, na medida em que as versões apresentam conteúdo repleto de elementos de brasilidade, criando, assim, efeitos de domesticação nas canções traduzidas.

Para efetivarmos a consecução desses objetivos e testar as hipóteses ora apresentadas, abordaremos, a seguir, a proposta de Johan Franzon (2008) para a tradução, ou versão, de canções, buscando aplicar seus conceitos ao nosso conjunto de dados.

4.2. A proposta de Johan Franzon para a tradução de canções

Johan Franzon é um especialista na tradução de letras de canções, ou seja, na reescritura de uma letra original de canção, escrita em uma dada língua de partida, para uma letra traduzida, reescrita em uma determinada língua de chegada. Segundo Franzon (2008), para que tal tradução interlingual ocorra em um campo que envolve não só uma letra de canção escrita, como também uma música que a acompanha, e de modo a produzir uma letra de canção traduzida cantável, o tradutor/versionista precisa levar em conta vários aspectos: desde o tipo de tradução/versão que ele pretende promover, o que diz respeito diretamente ao(s) objetivo(s) que ele deseja alcançar com a tradução, até o tipo de público que ele deseja atingir, passando pelos modos como pode proceder a essa tradução e o que privilegiar durante o processo tradutório.

Na tentativa de explicar esse tipo de prática tradutória, a de versão de letras de canções, o teórico lança mão dos conceitos de cantabilidade, das cinco diferentes escolhas que podem nortear o trabalho do versionista e das três camadas da cantabilidade que precisam ser trabalhadas para que tal propriedade seja alcançada, com vistas a produzir uma letra de canção traduzida cantável, o que corresponde, em última instância, ao objetivo final da tradução de letras de canções. É o que veremos a seguir.

4.2.1. O conceito de cantabilidade, as cinco escolhas tradutórias dos versionistas de letras de canções e as três camadas da cantabilidade

No seu artigo intitulado *Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*, de 2008, Johan Franzon discorre sobre o conceito de cantabilidade, sobre as opções à disposição dos versionistas de letras de músicas para proceder a tais traduções e sobre as estratégias passíveis de serem adotadas por estes ao longo desse processo (FRANZON, 2008, p. 373).

Franzon observa que a canção apresenta três propriedades: música, letra e performance em prospecção, e que a própria música, por sua vez, também apresenta três propriedades: melodia, harmonia e sentido musical (p. 373). Ele define canção como a união de música e letra, harmonizadas entre si, com vistas à performance cantada, requisito este importante para o ponto de vista funcional da tradução de canções (p. 376). Esses três valores da canção, a música, a letra e a performance cantada são considerados, pelo autor, os seus valores essenciais. Por sua vez, as três propriedades da música citadas acima dizem respeito às três combinações possíveis de acontecer entre letra e música para que seja alcançada a cantabilidade, como será visto adiante: as combinações prosódica (melodia), poética (harmonia) e semântico-reflexiva (sentido musical).

O teórico introduz o conceito de cantabilidade, entendida como a adequação fonética da letra traduzida à música (FRANZON, 2008; p. 374) e elemento que permite que a unidade músico-verbal entre a letra e composição seja alcançada, de modo a fazer com que a letra cante e entregue a sua mensagem em conjunto com a música (p. 375). Franzon

"sugere que o ambíguo termo 'cantabilidade' pode ser definido como uma adequação músico-verbal de um texto à música, e que essa unidade músico-verbal pode consistir de diversas camadas – prosódica, poética e semântico-reflexiva. Essas camadas podem, eventualmente, ser modificadas, ou opcionais, mas se uniriam em uma letra-alvo completamente funcional e cantável" (FRANZON, 2008; p. 373; tradução nossa)¹⁶¹.

Johan Franzon cita a Teoria do Skopos de Christiane Nord (1997), a qual advoga que a função tem prioridade sobre a fidelidade e que informa que a tradução satisfatória é aquela adequada, em todos os aspectos relevantes, para um objetivo particular. Sendo assim, os fatores que devem determinar as decisões e as escolhas tradutórias do versionista de letras de canções são a intenção que se deseja alcançar através da letra traduzida - o objetivo particular da teoria de Nord - e a sua opção em ser fiel ao letrista ou ao compositor da música (FRANZON, 2008; p. 375). O autor entende que, quando se trata de tradução de letras de

-

¹⁶¹"[...] suggests that the ambiguous term 'singability' can be defined as a musico-verbal fit of a text to music, and that this musico-verbal unity may consist of several layers – prosodic, poetic and semantic-reflexive" (FRANZON, 2008; p. 373).

canções, há uma necessidade premente de se alcançar uma funcionalidade da tradução, especialmente no que tange ao uso ou à aplicação dessa tradução: a performance cantada (p. 375).

As abordagens de tradução de letras de canções dependem dos objetivos pretendidos, os quais podem variar desde simplesmente entender a letra da música estrangeira até produzir uma letra traduzida cantável na língua de chegada (FRANZON, 2008; p. 374). Franzon considera que a tradução de música pode ter prioridades conflitantes, tais como o respeito à música e/ou à letra, ou seja, ao compositor de uma e/ou de outra e até mesmo às necessidades dos cantores, entre outros. Franzon entende que os tradutores podem respeitar tanto o letrista quanto o compositor da música, assim como podem produzir versões de letras de canções livres em relação à letra original, ou mesmo que não levam em conta a melodia original (p. 375). Por sua vez, as letras de músicas podem ser traduzidas para serem cantadas ou não, com vistas ao simples entendimento do leitor, relativamente ao conteúdo da letra original. Contudo, se a proposta for a de as letras traduzidas serem cantadas, deve-se priorizar os meios de combinar a melodia e a letra de chegada (p. 374), de modo a produzir uma letra-alvo cantável e, em última instância, uma canção cantável.

Em virtude do objetivo particular pretendido, o versionista de letras de músicas teria cinco opções teóricas de abordagem no ato tradutório, passíveis de serem adotadas em exclusivo ou em combinação entre si:

"1) não traduzir a letra da música; 2) traduzir a letra desconsiderando a música original; 3) escrever uma nova letra, sem relação evidente com a letra original; 4) traduzir a letra e adaptar a música de acordo, eventualmente até que uma nova composição seja considerada necessária; 5) adaptar a letra traduzida à música original" (FRANZON, 2008; p. 373; tradução nossa)¹⁶².

Por sua vez, para que a característica primordial da cantabilidade seja alcançada na tradução de letras de músicas, existem três funções dessa unidade músico-verbal que precisam ser observadas: as funções prosódica, poética e semântico-reflexiva, as camadas anteriormente citadas, as quais devem caminhar juntas para que a tradução possa ser perfeitamente funcional, isto é, cantável (p. 376). O autor, porém, adverte que essas escolhas tradutórias são teóricas, e que podem ser combinadas entre si, conforme a necessidade e a intenção última da tradução (p. 377).

-

[&]quot;1. Leaving the song untranslated; 2. Translating the lyrics but not taking the music into account; 3. Writing new lyrics to the original music with no overt relation to the original lyrics; 4. Translating the lyrics and adapting the music accordingly – sometimes to the extent that a brand new composition is deemed necessary; 5. Adapting the translation to the original music." (FRANZON, 2008; p. 376).

Com relação à primeira escolha, Franzon entende que não traduzir uma letra de música caracteriza uma decisão e um possível ato tradutório do versionista, já que este tem autonomia para decidir se a tradução é realmente necessária ou não (FRANZON, 2008; p. 377). Contudo, se este decidir-se pela tradução, poderá traduzir de um dos quatro modos restantes. Pode haver vários motivos para que tal postura seja adotada, como, por exemplo, a tradução de diálogos mas não a de canções em filmes, ou a ideia de que a compreensão da letra, por parte do público, não é relevante para a compreensão do resto da narrativa (p. 378).

No que diz respeito a traduzir a letra da canção sem levar em consideração a música, a segunda escolha, que prioriza a letra original em detrimento da música original, o versionista pode assim proceder se considerar que os ouvintes ou leitores já conhecem a canção original e a sua forma musical. Como exemplos, tem-se a tradução de letras por entusiastas de músicas, por diversão ou para simples informação; as traduções semanticamente semelhantes para complementar a letra original ou a performance da canção; e aquelas para legendar uma transmissão televisiva ou um filme musical (p. 378-379).

Quanto a escrever uma nova letra para a música original, a terceira escolha, que prioriza a música em detrimento da letra original, o reescritor ou versionista pode fazê-lo se considerar a música mais importante do que a letra original. Apesar de não ser considerada uma tradução propriamente dita, Franzon entende que essa prática ainda assim corresponde a um ato tradutório. Ela ocorre mais frequentemente no âmbito de certos gêneros da música popular, em que as canções são vendidas e compradas como mercadorias, para serem adaptadas por artistas da cultura de chegada e é considerada a forma mais livre de tradução imaginável. Pode acontecer de nem uma única palavra da letra-fonte ser empregada na letra-alvo, mas ainda assim a letra original ser o modelo para a letra traduzida. O esquema de rimas, as rimas internas, noções e imagens contidas na letra de partida podem ser reproduzidas, de modo não literal, na letra de chegada, pelo versionista. Um conjunto de letras totalmente reescritas na língua-alvo pode conter apenas uma única palavra, frase, imagem ou um único elemento dramático retirado da letra-fonte. Se a letra, agora traduzida, permitir que a canção, um produto cultural, cruze fronteiras linguísticas, tal prática pode sim ser considerada um ato tradutório (p. 380).

Por outro lado, a prática de traduzir a letra e de adaptar a música em conformidade com aquela, a quarta escolha, que prioriza a letra em detrimento da música original, ocorre quando considera-se a letra mais relevante do que a música. Quando a canção precisa ser cantada e a letra original mantida, apesar de traduzida, a música pode ser alterada. Franzon

informa que uma tradução literal da letra original raramente produzirá uma letra traduzida cantável, o que exigirá ajustes na melodia. Divisão, fusão (ligaduras) ou adição de notas musicais, assim como divisão ou criação de melismas, são métodos através dos quais a música pode ser modificada para ajustar-se à letra (FRANZON, 2008; p. 384). Esse tipo de tradução só é viável se os agentes que encomendam e que usam a tradução tiverem o poder e a vontade de modificar a música, de modo que a letra traduzida permaneça semelhante à original (p. 384). Pode ser um desafio reconhecer onde repousa o limite entre tais mudanças e a variante mais radical: a composição de uma música completamente nova para uma tradução de letra de música. O teórico entende que essa é uma estratégia de tradução que demonstra respeito para com o letrista original (p. 385).

Por fim, a adaptação da tradução de letra de canção à música original, a quinta escolha, que prioriza a música original em detrimento da letra original, parece ser o caso mais comum de tradução de canção cantável (FRANZON, 2008; p. 386). Quando a música não pode ser modificada por algum motivo e precisa ser executada como originalmente composta, contendo uma letra traduzida, é o versionista quem modifica o conteúdo da letra original de modo a produzir uma letra traduzida cantável e adaptada à música original (p. 386).

No que diz respeito às três camadas da cantabilidade, Johan Franzon afirma que "as três últimas possibilidades de escolhas discutidas anteriormente, ou seja, escrever uma nova letra, adaptar a música à tradução da letra e adaptar a tradução para adequar-se à música, produziriam, desse modo, letras-alvo cantáveis" (FRANZON, 2008; p. 389)¹⁶³.

Johan Franzon toma como ponto de partida a premissa de que a música, do ponto de vista do letrista, apresenta três propriedades principais, citadas anteriormente: a melodia; a harmonia ou estrutura harmônica; e o sentido musical, uma ideia de significação, de espírito ou de atmosfera (*mood*), ou mesmo de ação (p. 390). Sendo assim, para ser cantável, ou seja, para que apresente cantabilidade, uma letra de canção deve apresentar uma combinação prosódica, poética e mesmo semântico-reflexiva com a música (p. 390). Para o teórico, a "música estabelece a prosódia, influencia as escolhas estilísticas e adiciona valor (semântico) ao conteúdo da letra" (p. 391)¹⁶⁴, como observaremos a seguir.

Uma combinação prosódica entre letra e música é alcançada quando a letra respeita a melodia da música, ou seja, a sua sequência de sons ou de notas musicais, sons

The last three options discussed above – i.e. writing new lyrics, adapting the music to the translation of lyrics, and adapting the translation to fit the music – would thus produce singable target lyrics." (FRANZON, 2008; p. 389)

[&]quot;music sets the prosody, influences stylistic choice and adds (semantic) value to the content of the lyrics" (FRANZON, 2008; p. 391).

esses correspondentes às notas musicais e que são derivados destas. Tal combinação ocorre quando a letra da música apresenta um determinado número de sílabas, entonação, ênfase, ritmo e/ou sons que respeitam a estrutura melódica da música. Quando essa correspondência ocorre, a letra torna-se compreensível, fácil de ser cantada e soa natural quando cantada (FRANZON, 2008; p. 390). Franzon afirma que a correspondência prosódica da letra à melodia faz uso de elementos de prosódia: ritmo, ênfase (*stress*) e entonação, fenômenos universais da fala que aparecem no canto, de um modo estilizado e controlado (p. 390).

A combinação poética, que adequa uma letra a uma música e produz uma letra cantável, ocorre quando a música alcança e apresenta um efeito poético, capaz de atrair a atenção do público. Por sua vez, esse efeito poético relaciona-se intimamente à estrutura harmônica da música (p. 390), a qual diz respeito aos acordes, ou aos conjuntos de notas ou de sons musicais simultâneos e encadeados, que formam combinações musicais agradáveis ao ouvido e até mesmo esperadas pelo público ouvinte. A letra de música cantável pode refletir e repetir a estrutura harmônica e as cadeias melódicas justapostas da música através de estruturas linguísticas tais quais rimas (sons repetidos); segmentação de frases, de linhas e/ou de estrofes; paralelismo ou contraste.

A combinação semântico-reflexiva se dá entre uma letra de canção cantável e o tipo de expressão (musical) que a música produz: a semântica (ou o teor semântico) da história contada pela letra, os personagens expressos, o espírito transmitido, as metáforas da letra (p. 390).

De acordo com Franzon, a referida categorização funcional ilustra a premissa de que a música estabelece a prosódia, influencia as escolhas estilísticas (do compositor ou do versionista da letra) e soma valor (semântico) para o conteúdo da letra (FRANZON, 2008; p. 390), produzindo respectivamente as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva. Observados pelo letrista original, os mesmos critérios são também relevantes para o tradutor. O autor apresenta esses aspectos sob a forma de camadas, relevantes em graus diferentes em cada caso. Uma correspondência prosódica seria o requisito mais básico, já que, na sua ausência, pode ser tecnicamente impossível cantar a letra. A necessidade de uma correspondência poética ou semântico-reflexiva variaria com o caráter particular da canção. Em alguns casos, o versionista pode escolher perseguir apenas uma dessas três camadas, especialmente as duas primeiras, já que a correspondência semântico-reflexiva parece pressupor a presença de ambas (p. 391).

Johan Franzon conclui o seu artigo afirmando que, com relação às escolhas disponíveis para o tradutor/versionista de letras de canções,

"as cinco opções esquematizadas anteriormente resumem as escolhas teoricamente disponíveis para os tradutores de canções. Na prática, porém, estratégias diferentes podem ser combinadas e os versionistas podem perseguir um objetivo particular: prosódia, poesia e senso musical, ou naturalidade, adequação fonética, rima ou fidelidade verbal, em maior ou menor grau" (FRANZON, 2008; p. 396; tradução nossa)¹⁶⁵.

Entre as várias opções disponíveis para se traduzir uma letra de canção original, o principal fator parece ser o modo de apresentação da canção contendo a letra traduzida. Outros fatores a serem levados em consideração são o interesse do público e dos atores ou cantores na preservação ou não da letra original; se a tradução pretende produzir uma letra-alvo cantável; se a letra-fonte pode ou não ser modificada; quais aspectos contextuais mais vitais da letra original precisam ser preservados; como combinar as três camadas da cantabilidade (as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva) para se produzir uma performance cantada (p. 396); e até mesmo se para produzir-se uma canção cantável plenamente funcional é necessário (ou não) observar as três camadas da cantabilidade. Todas essas questões, e muitas outras, guiam as escolhas tradutórias feitas pelos versionistas, levando-se em conta contextos específicos dentro de uma miríade de opções teóricas disponíveis para estes (p. 397).

A partir do estudo da teoria de Johan Franzon sobre a cantabilidade, sobre os modos como o tradutor de letras de canções pode proceder a tal prática tradutória e sobre o que deve ser valorizado e levado em conta para tanto, passaremos à análise das traduções realizadas pelos versionistas das canções do CD *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá, com vistas a identificar e revelar os métodos por eles empregados em seu trabalho. Para tanto, faremos uso concomitantemente dos conceitos de domesticação e de estrangeirização, de Lawrence Venuti (1995), já apresentados no capítulo anterior.

4.3. Análise das canções escolhidas

The five options outlined above summarize the choices that are theoretically available to song translators. In real terms, however, different strategies may be combined and individual translators may pursue a particular goal – prosody, poetry and musical sense, or naturalness, phonetic suitability, rhyme or verbal fidelity – more or less vigorously." (FRANZON, 2008; p. 396).

Nesta seção procederemos à análise de seis canções vertidas para o português, escolhidas a partir das doze músicas que compõem o CD *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá. Para tanto, faremos uso dos conceitos de cantabilidade e de camadas da cantabilidade de Johan Franzon (2008): as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva; bem como dos conceitos de domesticação e de estrangeirização, de Lawrence Venuti (1995).

4.3.1. What's Going On / Qual é?

A canção *What's Going On* foi lançada em 21 de maio de 1971 e pertence ao álbum homônimo. Interpretada por Marvin Gaye, um de seus coautores, ao lado de Renaldo Benson e Al Cleveland, foi vertida para o português por Nelson Motta e intitulada *Qual é?*.

WHAT'S GOING ON		QUAL É?	
Mother, mother	1	Medo, medo	1
There's too many of you crying		Tanta gente está com medo	
Brother, brother		Pobre brother, mano	
There's far too many of you dying		Matando e morrendo à toa	
You know we've got to find a way		Um a mais que não vai voltar	
		[UM A MAIS NÃO VOLTAR]	
To bring some lovin' here today		Que nunca mais vai ver a rua	
Father, father	2	Mães do mundo	2
We don't need to escalate		Choram toda noite em vão	
Your see, war is not the answer		Filhos que não chegam	
For only love can conquer hate		Amigos que não voltarão	
You know we've got to find a way		Quem vai saber, quem vai viver [AAAAH]	
To bring some lovin' here today		Pra ver o dia amanhecer	
Picket lines [SISTER]	3	Não quero ir [FICA!]	3
And picket signs [SISTER]		Nem vou ficar[FOGE!]	
Don't punish me [SISTER]		Não vou morrer [CORRE!]	
With brutality [SISTER]		E nem vou matar[SOME!]	
Talk to me [SISTER]		É cada um por si [SEMPRE!]	
So you can see [SISTER]		Ninguém por nós	

Oh, what's going on [WHAT'S GOING ON]		What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
What's going on [WHAT'S GOING ON]		What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
Ya, what's going on [WHAT'S GOING ON]		What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
Ah, what's going on [WHAT'S GOING ON]		What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
Mother, Mother	1	Medo, medo	4
Everybody thinks we're wrong		Tanta gente está com medo	
Oh, but who are they to judge us		Pobre brother, mano	
Simply 'cause our hair is long		Matando e morrendo à toa	
Oh, you know we've got to find a way		Um a mais que não vai voltar	
Bring some understanding here today		Que nunca mais vai ver a rua	
Picket lines [BROTHER]	5	Não quero ir [FICA!]	5
And picket signs [BROTHER]		Nem vou ficar[FOGE!]	
Don't punish me [BROTHER]		Não vou morrer [CORRE!]	
With brutality [BROTHER]		E nem vou matar [SOME!]	
Come talk to me [BROTHER]		Cada um por si [SEMPRE!]	
You can see [BROTHER]		Ninguém por nós	
What's going on [WHAT'S GOING ON]		What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
Ya, what's going on [WHAT'S GOING ON]		What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
Tell me what's going on [WHAT'S GOING ON	1]	What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
I'll tell you what's going on [WHAT'S GOING		What's going on? [WHAT'S GOING ON]	
ON]			

A canção original, considerada uma das canções mais importantes da música mundial, fala sobre conflitos raciais, sociais e de faixas etárias, além da criminalidade e do alto índice de mortes no contexto estadunidense da época, de transição entre as décadas de 1960 de 1970. Em especial, a canção faz referência à Guerra do Vietnã, já que o irmão de Marvin, Frankie Gay, retornaria do conflito no mesmo ano de lançamento da canção, após combater por três anos no país asiático. Contudo, a letra da canção não se restringe a esse fato, e sim discorre também sobre a situação social dos negros e, por extensão, do povo estadunidense em geral daquela época, pretendendo não apenas constatar o estado de coisas corrente, mas também funcionar como um apelo ao entendimento e à paz, interna e externa, necessárias para o bem da nação e de sua população. As demais faixas do álbum homônimo não foram diferentes:

falavam também sobre pobreza, abuso da autoridade policial, abuso de drogas e outros assuntos que são notícias até os dias atuais.

Com respeito a *What's Going On*, é importante dizer que esta diferiu em muito do tipo de músicas gravadas pela Motown Records até então, já que seu fundador e presidente, Barry Gordy, Jr., recusava-se a gravar músicas de teor político, racial ou social, conforme já apontado anteriormente, preferindo as baladas românticas, talvez por medo de represálias do governo estadunidense ou do próprio público consumidor de músicas, já que aquela era uma época de graves perturbações políticas e sociais no país. Contudo, por pressão de Marvin Gaye, que lutava por seu próprio desejo de liberdade criativa e pelo de outros artistas do selo, o presidente da gravadora cedeu e permitiu que uma canção, que fazia referência a assuntos menos triviais, fosse lançada no mercado fonográfico: essa canção pioneira foi *What's Going On*, do álbum homônimo.

A inovação, porém, não se deu somente com relação à letra; a ambientação da canção também foi revolucionária, reproduzindo um ambiente de confraternização, como se o intérprete conversasse sobre coisas relevantes em um grupo de amigos. Para tanto, Gaye levou para o estúdio dois amigos do *Detroit Lions Football Team*, para dar o toque de batepapo informal, além de vários membros da *Detroit Symphony Orchestra*. Tal recurso foi utilizado novamente na canção *Got To Give It Up*, posteriormente¹⁶⁶.

Com forte apelo religioso e de inconformidade generalizada por parte de seu idealizador, as músicas do álbum *What's Going On* foram revolucionárias também em termos de estilo musical, ao misturar *soul*, *jazz* e *funk*.

Vale lembrar que o uso de letras maiúsculas na transcrição das letras de canções que constam deste trabalho, em ambas as línguas, indica trechos cantados pelos *backing vocals*.

Passemos à análise das três camadas da cantabilidade segundo Johan Franzon (2008).

A combinação prosódica de Franzon diz respeito à melodia de uma canção e é alcançada quando a letra respeita a melodia da música, através do uso de elementos de prosódia, tais como ritmo, stress ou ênfase e entonação. É a necessidade de fazer a letra se ajustar silabicamente às notas da melodia, isto é, o número de sílabas da letra se igualar ao número de notas da melodia, o que torna a combinação prosódica o requisito mais básico da cantabilidade, já que na sua ausência torna-se tecnicamente impossível cantar a letra de música, original ou traduzida.

¹⁶⁶ Disponível em http://performingsongwriter.com/marvin-gaye-whats-going-on Acesso em 17/12/2016.

No que diz respeito a esta camada da cantabilidade, o ritmo é preservado na canção de chegada, já que a letra em português se integra à melodia da canção original, sem qualquer tipo de divergência entre letra traduzida e melodia original. Por sua vez, a própria melodia é preservada na canção de chegada, já que não sofreu modificações na sua estrutura e na sua sequência de notas musicais. Sendo assim, podemos dizer que a versão preservou a melodia e o ritmo originais. Em termos de contagem silábica, a letra original varia de quatro ("Mother, mother"; primeira estrofe) a nove sílabas ("Bring some understanding here today"; quarta estrofe). Já a letra traduzida varia de quatro ("Medo, medo"; primeira estrofe) a oito sílabas ("Matando e morrendo à toa"; primeira estrofe). Desse modo, pode-se dizer que, de forma geral, o esquema do número de sílabas da letra-alvo é muito semelhante àquele da letra-fonte, podendo-se afirmar que o versionista procurou adequar-se ao número de sílabas de cada verso da canção original.

Em virtude da preservação da melodia e da contagem silábica em ambas as canções, a adequação prosódica, ou o ajuste entre palavras e notas musicais, e a adequação entre ritmo e tonicidade da letra e da melodia, decorrentes da combinação prosódica, foram mantidas, na versão em português *Qual é?*. Sendo assim, pode-se afirmar que a combinação prosódica foi mantida na versão em português de *What's Going On*.

A combinação poética, a segunda camada da cantabilidade de acordo com Johan Franzon, diz respeito à estrutura musical e à adequação da letra à música, de modo que letra e propriedades musicais estejam em harmonia, com vistas a alcançar a cantabilidade da letra traduzida.

A versão em português manteve o mesmo número de estrofes da letra original; ambas contendo cinco estrofes cada. Contudo, observa-se que a primeira e a quarta estrofes da letra de chegada são iguais, enquanto as estrofes correspondentes, na letra de partida, são diferentes entre si. Já o refrão é repetido, na letra traduzida, nos mesmos lugares onde ocorrem os refrões correspondentes na letra original: na terceira e na quinta estrofes de ambas as músicas. Ambas as canções apresentam 38 versos cada uma.

Com relação às rimas, na letra original tem-se as rimas "mother/brother", "crying/dying" e "way/today" na primeira estrofe; na letra traduzida tem-se apenas a repetição de "medo/medo". Na segunda estrofe, "father/answer", "escalate/hate" e "way/today" na letra original e "vão/voltarão" e "viver/amanhecer" na letra traduzida. Na terceira estrofe, no refrão, temos "me/me" na letra original, e "ficar/matar" na letra traduzida. Na quarta estrofe, temos "wrong/long" e "way/today" na letra original e a repetição de "medo/medo" na letra

traduzida. Percebe-se que a primeira estrofe da letra-fonte apresenta três pares de rimas, nos seus seis versos ("mother/brother"; "crying/dying"; "way/today"), enquanto a mesma estrofe da letra-alvo apresenta apenas um par de rimas ("medo/medo"). A quarta estrofe da letra de partida apresenta apenas dois pares de rimas ("wrong/long"; "way/today") e corresponde, na letra de chegada, à repetição da sua primeira estrofe, de modo que o único par de rimas é a repetição da palavra "medo". Contudo, as rimas existentes na letra traduzida localizam-se nas mesmas posições daquelas correspondentes na letra original. As rimas não coincidem em número, mas sim em posição, em ambas as letras, original e traduzida.

Ligaduras 167 são fenômenos que, na melodia, promovem a união de duas notas musicais adjacentes (ligadura de união ou de valor), ou de várias notas adjacentes (ligadura de expressão ou de fraseado). No canto, as ligaduras dizem respeito a palavras adjacentes que são unidas durante a performance vocal do intérprete da canção, sem interrupção vocal entre ambas. Ligaduras evidentes entre palavras da letra de partida são, por exemplo, "ofyou" e "findaway", na primeira estrofe; "waris", "theanswer", "foronly", na segunda estrofe; "goin(n)on", na terceira estrofe; e "caus(e)our" e "hairis", na quarta estrofe. O mesmo ocorre, na letra de chegada, em "gentestá" e "vera (rua)", na primeira e quarta estrofes; "noitem (vão)" e "vero (dia)", na segunda estrofe; e "cadaum", na terceira estrofe.

Em termos de palavras-chave que se repetem em ambas as letras, tem-se "Mother/mães"; "crying/Choram"; "Brother/brother, mano"; e "dying/morrendo". Palavraschave da letra-fonte são lovin' e understandin', war e love, punish, brutality e talk. Já na letraalvo, tem-se "filhos", "amigos", "morrer", "matar" e o jogo de oposições "Fica!" e "Foge!".

A letra traduzida produzida pelo versionista se adequa à melodia da canção; mais especificamente, se adequa à estrutura harmônica desta, de modo que garante o efeito poético desejado e contribui para a cantabilidade da letra traduzida, contribuindo então, em última instância, para a cantabilidade da canção traduzida e para atrair a atenção do público ouvinte. Nesse sentido, a combinação poética também foi preservada, em função da coincidência de números de estrofes e de versos, e das posições dos refrões, e apesar do menor número de rimas, que exibem a mesma localização em ambas as letras.

A terceira camada da cantabilidade de Franzon diz respeito à combinação semântico-reflexiva entre a letra original e a letra traduzida, e entre a letra e a sua respectiva

Disponível em http://teoriadescomplicada.blogspot.com.br/p/blog-page 30.html Acesso em 17/12/2016.

¹⁶⁷ Ligadura de Valor – Indica a união de duas figuras da mesma altura, somando seus valores e, obviamente, aumentando sua duração. Ligadura de Fraseado – Indica a união de dois ou mais compassos dentro de um trecho musical, advertindo para que não haja interrupção na execução do som até o fim da ligadura.

música/melodia. É possível dizermos que tal categoria da cantabilidade analisa se a letra traduzida reflete não só a semântica da letra original, mas também a expressão ou o sentido da música, o chamado *word-painting*. O OnMusic Dictionary define o *word painting*¹⁶⁸ como a "representação musical das palavras do texto. Ao usar o recurso do *word painting*, a música tenta imitar a emoção, ação ou os sons naturais conforme descritos na letra. Por exemplo, se a letra descreve um evento triste, a música deveria ser em um tom menor. Reciprocamente, se a letra é alegre, a música deve ser estabelecida em um tom maior" (ONMUSIC DICTIONARY; tradução nossa).

O word-painting também é conhecido como tone painting ou text painting e pode ser explicado como a técnica musical de escrever música que reflita o sentido literal de uma canção. No caso de Qual é?, a temática, ou o teor semântico da letra original foi mantido na versão para o português, de modo que a versão aborda o mesmo tema da letra original: mortes, especialmente aquelas de jovens; sofrimento; choro; violência urbana. Em ambas as letras, pode-se dizer que há uma crítica do eu lírico para com o estado de coisas da sociedade em que vive: na canção original, especialmente com relação à guerra urbana e na selva, nas quais os jovens estão morrendo, no final da década de 1960 e início da de 1970; na versão, a guerra urbana, decorrente da pobreza moral ou financeira ("pobre brother, mano"), da criminalidade ("matando e morrendo à toa") e do tráfico de drogas, que ceifa as vidas de muitos jovens, dura realidade no Brasil há décadas e por isso mesmo, presentes no início dos anos 2000, nas principais cidades brasileiras e especialmente nas favelas e comunidades das grandes cidades do país. A versão afasta-se muito pouco da letra original, apesar desta ser muito mais específica quanto a elementos da cultura estadunidense na época, se levarmos em conta que parte dos piquetes aos quais a letra original se refere podem ser atribuídos aos movimentos de resistência negra nos EUA, como por exemplo os Panteras Negras e aqueles associados a Malcolm X, e não apenas às manifestações contrárias à Guerra do Vietnã. Já a referência aos cabelos longos, na letra original, diz respeito aos hippies, movimento jovem de contestação social cujos integrantes caracterizavam-se por usar cabelos longos e soltos, ou em estilo black-power, no caso dos afrodescendentes. Em virtude de tudo o que foi dito, a versão em português reflete (em parte; guardadas as devidas ressalvas) a semântica da letra original; ou seja, a história contada na versão assemelha-se em muito àquela da letra original, sendo as

-

[&]quot;Musical depiction of words in text. Using the device of word painting, the music tries to imitate the emotion, action, or natural sounds as described in the text. For example, if the text describes a sad event, the music might be in a minor key. Conversely, if the text is joyful, the music may be set in a major key." Acessado 17/12/2016. Disponível em http://dictionary.onmusic.org/terms/3957-word-painting

diferenças reflexos dos diferentes contextos nacionais e de época. Nesse sentido, pode-se dizer que ocorreu a correspondência parcial entre a semântica da letra-fonte e aquela da letra-alvo.

No que diz respeito aos conceitos de estrangeirização e de domesticação de Lawrence Venuti (1995), o uso do refrão da canção original em língua inglesa, no texto da versão em português, caracteriza o uso do recurso da estrangeirização pelo tradutor, já que este manteve o texto em língua estrangeira em meio ao texto em língua doméstica, o português. O termo *brother* na letra traduzida se explica por ser um termo de uso corrente na cultura brasileira, não chegando, portanto, a ser um fator caracterizante do fenômeno da estrangeirização da letra traduzida, e sim mais uma característica da estrangeirização como um fenômeno mais amplo da cultura brasileira. Por outro lado, pode-se verificar o fenômeno da domesticação, na versão produzida por Nelson Motta, no uso da palavra "mano" e da expressão "Cada um por si; Ninguém por nós", uma variação da expressão usual "cada um por si e Deus por todos". Em virtude de tais evidências escassas do fenômeno da domesticação na versão da letra de *What's Going On*, já que não foram usados elementos outros de brasilidade e de proximidade com a cultura de chegada brasileira no texto da letra traduzida, pode-se afirmar que nessa versão predominou o fenômeno da estrangeirização, nos termos de Venuti (1995).

O clímax de ambas as canções ocorre nos seus respectivos refrões e especialmente, nos três últimos versos do refrão, quando o autor original pergunta *What's going on*, o que dá a tônica da canção: a incredulidade com as coisas que estavam acontecendo na sociedade estadunidense, naquela época, e que se repetem, com suas particularidades, na sociedade brasileira do início dos anos 2000.

Em virtude dos fatores acima apontados, a correspondência semântica foi preservada na letra traduzida, não só entre letra e melodia, ambas de chegada, em virtude de ser a letra-alvo cantável, significativa e adequada à expressão da música original, mas também entre as letras de partida e de chegada, cuja temática foi preservada pela canção-alvo, apesar das discretas especificidades existentes entre ambas.

Com relação à escolha tradutória do versionista, nos termos de Franzon (2008), observa-se a decisão de preservar a melodia e de adaptar a letra (traduzida) a essa melodia, a quinta das cinco opções tradutórias à disposição do tradutor de letras de canções. Chega-se a essa conclusão pelo fato de a melodia ter sido mantida e a letra ter sido traduzida; ou seja, não foi escrita uma nova letra, com temática diferente daquela original, em língua portuguesa, para ser acrescida à melodia original: o tradutor-versionista fez essa adaptação a partir de uma

letra de chegada semelhante à original, que preserva e respeita tanto a melodia original quanto a própria letra original.

4.3.2. Stop, Look, Listen (To Your Heart) / Pare, Olhe, Escute

A versão para o português da canção *Stop, Look, Listen (To Your Heart)* foi realizada por Sandra de Sá e Theddy Corrêa, e a canção foi escolhida para dar nome ao CD de Sandra de Sá *Pare, Olhe, Escute.* A canção original foi lançada em 1973, como parte do álbum *Diana &Marvin*, eé cantada em dueto por Marvin Gaye e Diana Ross; na versão em português, o dueto ocorre entre Sandra de Sá e Ed Motta.

STOP, LOOK, LISTEN (TO YOUR HEART)	PARE, OLHE, ESCUTE
You're alone, all the time 1	Sempre só você está 1
Does it ever puzzle you?	No escuro dessa solidão
Have you asked why?	Sua vida é mais
You seem to fall in love	Um dia e outra noite
And out again	Lembrando alguém
Do you really ever love	Que você um dia amou
Or just pretend?	Ou só fingiu
Oh baby! Why fool yourself?	Quem sabe Pra que mentir?
Don't be afraid to help yourself	Por que temer seu coração?
It's never too late, too late to	Se é pra viver, que seja
Stop, look, yes, listen to your heart.	Só. Um. Único
Hear whatit's saying!	E verdadeiro amor
Stop, look, listen to your heart.	Só. Um. Único
Hear what it's saying!	E verdadeiro amor
Love, oh love, love	Só, amor, nós
Though you try, you can't hide 2	Se fugir, se negar 2
All the things you really feel	Tudo o que você sentir
This time decide	Vai se culpar
That you will open up	De um dia, não perceber
Let it in	Se perder
There's no shame in sharing love	Sem saber que era amor!

You feel within

So jump right in

Head over heels, and fall right in

It's never too late, too late to

Stop, look, listen to your heart.

Hear what it's saying!

Stop, look, oh listen to your heart.

Hear what's it's saying!

Love, love, love

Darlin', darlin'

Stop right now and listen to your heart

Oh, listen to your heart. Hear what it's saying!

Can't you see that it's not too late?

Stop and look and listen to your heart.

Hear what it's saying!

Stop and listen to your heart right now

Stop, look, listen to your heart.

Hear what it's saying!

Oh, can't you see that it's not too late?

Stop, look, listen to your heart.

Hear what it's saying!

Stop and look and listen to your heart.

Hear what it's saying!

Stop right now and listen to your heart

(Repeat until the end)

Sem dizer sim!

Não faz assim

Fica comigo vem ser feliz

Se é pra viver, que seja

Só. Um. Único

E verdadeiro amor

Só. Um. Único

E verdadeiro amor

Só [AMOR], amor, só...

[SÓ UM ÚNICO E VERDADEIRO AMOR]

(Repete até o final)

Em termos de combinação prosódica, observa-se novamente que o ritmo da melodia da canção original é mantido na melodia da canção traduzida, ou seja, as melodias correspondem a uma única melodia, aquela original, sem que haja variações rítmicas entre uma e outra.

No que diz respeito à contagem silábica, nota-se que, de forma geral, há mais sílabas nos versos em português do que naqueles correspondentes em inglês. Isso se explica também porque traduções para o português, por mais literais que sejam, implicam em palavras maiores e em maior quantidade, inclusive quanto ao número de sílabas, do que em inglês.

A tonicidade, assim como o número de sílabas, difere em versos como "STOP, LOOK, LISten to your HEART" (primeira estrofe) e "Só. Um. Único e verdadeiro amor" (primeira estrofe). Tal acontece porque as palavras "Só" e "Um " são cantadas em *stacatto*, separadas uma da outra e da próxima palavra, de modo que o tempo de execução do verso em português se iguala àquele do verso em inglês, como será visto a seguir, na combinação poética. O Oxford Dictionary define o adjetivo ou o advérbio *staccato*¹⁶⁹ em música como "com cada som ou nota claramente destacada ou separada das demais" (tradução nossa). Por outro lado, a tonicidade se iguala em versos tais como "Oh BAby, WHY FOOL YOURself?" e "Quem SAbe, PRA QUE MENtir?", e "DON'T be aFRAID to HELP yourSELF" e "POR que teMER SEU coraÇÃO?".

A respeito da combinação prosódica, pode-se depreender, então, que esta foi mantida na canção de chegada, em virtude da melodia e do ritmo serem os mesmos, a despeito das variações de tonicidade e de número de sílabas, consideradas inevitáveis, quando da tradução do inglês para o português, mas compensadas por recursos como notas cantadas em *stacatto*.

A análise da combinação poética das letras de partida e de chegada revela a existência de três estrofes na letra-fonte e duas estrofes na letra-alvo, já que o que seria a terceira estrofe da letra-alvo corresponde somente à repetição de um único verso, "Só um único e verdadeiro amor", até o final da letra traduzida. Já a análise das rimas revela os seguintes esquemas rímicos: na letra original tem-se as repetições *yourself/yourself* na primeira estrofe; *saying/saying* e *love/love/love* na segunda estrofe, a qual corresponde ao refrão; e as rimas finais *hide/decide*; *in/within* e *in/in*, na terceira estrofe. Na letra traduzida, as rimas são "amor/amor", no refrão, e "negar/culpar"; "perceber/perder/saber"; e "sim/assim", na terceira estrofe. Em termos de rimas reproduzidas no mesmo ponto, em ambas as canções, tem-se "*again*/alguém", na primeira estrofe, além de "*within*/sim" e de"*in*/assim", na terceira estrofe de ambas as letras.

No que diz respeito aos melismas, eles são pouco frequentes na letra de partida, ocorrendo em geral nas palavras "love" dos versos finais de ambas as estrofes e discretamente aparentes no canto de Diana Ross, na segunda estrofe, nas palavras "try", "HIde", "feel", "you", "wiTHIN", "in" e "in". Já na letra de chegada os melismas são também pouco frequentes e discretos, tornando-se aparentes e mais longos apenas nas palavras "mentir", "teMER", "coraÇÃO", "só", "aMOR", "nós" e novamente em "amor", no último verso da segunda estrofe.

--

¹⁶⁹ "With each sound or note sharply detached or separated from the others". Acesso em 17/12/2016. Disponível em https://en.oxforddictionaries.com/definition/staccato

Ligaduras entre palavras, bastante evidentes, acontecem em "You'realone", "andoutagain" e "whatit's", na primeira estrofe da letra-fonte, e "openup", "shamein", "rightin" e "Headover", na segunda estrofe. Já na letra-alvo, tem-se "Noescuro", "Seé" e "verdadeiroamor", na primeira estrofe, e "eraamor" e "fazassim", na segunda estrofe. Palavras-chave presentes em ambas as letras são "alone/só" (adjetivo para solidão); "love/amou"; "pretend/fingiu" e "afraid/temer".

Conclui-se então que a camada poética da cantabilidade foi significativamente preservada na canção de chegada, já que a letra traduzida se adequou à estrutura da melodia, a mesma em ambas as canções, de partida e de chegada, produzindo uma letra cantável e um efeito poético musical (letra mais melodia) agradável para o público ouvinte e que atrai a sua atenção. Por outro lado, no que diz respeito ao aspecto formal, a diferença estrutural entre ambas as letras, já que a letra-fonte tem versos a mais do que a letra-alvo, e a tradução de somente duas estrofes, permite dizer que a camada poética da cantabilidade foi ligeiramente modificada na versão da letra original para o português, apesar da preocupação dos versionistas em preservar e reproduzir rimas da letra-fonte na letra-alvo. Apesar deste fato, optamos por considerar que a camada poética da cantabilidade foi preservada, na produção da letra-alvo.

Em termos de combinação semântico-reflexiva, a correspondência semântica da letra traduzida reflete aquela da letra original. A temática geral da letra original foi mantida, pelos versionistas, na versão em português. Ambas as letras falam sobre os desencontros amorosos entre pessoas que amam, mas que ainda não se entregaram ao amor; sobre não desperdiçar a oportunidade da relação amorosa; sobre aproveitar o momento, ser feliz, se apaixonar; sobre entregar-se ao amor para não se culpar depois pela oportunidade perdida. Ambas as letras afirmam que nunca é tarde para amar, e que não se deve envergonhar-se em dar amor e em entregar-se completamente à relação amorosa, pois só assim se pode ser feliz. Alguns versos e sequências da letra-fonte chegaram a ser traduzidos de modo literal, ou próximo disso, para incorporação na letra-alvo, conforme visto anteriormente.

Em síntese, observa-se que as modificações produzidas pelos versionistas na letra traduzida são discretas e não concorrem para a perda da correspondência semântica nesta, inclusive porque o *mood* da canção original foi mantido. Esses fatos, aliados ao fato da letra traduzida refletir a expressão da música/melodia (*word-painting*), permitem afirmar-se que a camada semântico-reflexiva foi preservada na letra traduzida.

Finalmente, com relação aos modos pelos quais um versionista pode traduzir uma letra de canção original em língua estrangeira, nos termos de Johan Franzon (2008), verifica-se que os versionistas de *Stop, Look, Listen (To Your Heart)* optaram por adaptar a letra traduzida à música, ou mais propriamente à melodia, a quinta opção daquelas previstas por Franzon,já que não houve modificações na letra a ponto de considerar-se a letra de chegada uma nova letra, diferente daquela original; nem a melodia original precisou ser adaptada à letra traduzida; assim como não se desconsiderou a melodia original, a qual foi incorporada integralmente à canção traduzida.

Não se pode verificar, na letra traduzida para o português, quaisquer exemplos específicos de domesticação ou de estrangeirização conforme concebidos por Lawrence Venuti (1995), já que a tradução da letra de partida foi, por assim dizer, literal ou próxima disso, considerando-se as ressalvas já comentadas, pois produziu uma letra de chegada muito próxima daquela de partida, sem contudo manter itens lexicais da língua-fonte no texto em língua-alvo, nem acrescentar terminologia ou itens lexicais próprios do contexto cultural da língua-alvo. Por outro lado, se considerarmos que a simples tradução (quase) literal, que reproduz quase integralmente a letra de chegada, e que obedece ao texto de partida sem praticamente modificá-lo como um ato de estrangeirização, já que preserva o teor do texto estrangeiro, então torna-se lícito falar-se que houve estrangeirização na versão da letra-fonte para a letra-alvo.

4.3.3. Brick House / Fala Sério – Caos

A canção do gênero *funk music Brick House*, um dos grandes sucessos do grupo The Commodores, foi lançada em 1977, no álbum *Zoom* e foi composta por Lionel Richie, Milan Williams, Thomas McClary, Ronald LaPread, Walter Orange, William King e William King, Jr., os integrantes do grupo. A sua versão para o português foi realizada por Sandra de Sá, Max Viana e Ivo Meirelles, foi intitulada *Fala Sério – Caos* e é interpretada por Sandra de Sá.

BRICK HOUSE		FALA SÉRIO – CAOS	
Aw! She's a brick house	1	Fala sério! Caos?	1
She mighty, mighty just lettin' it all hang out		'Cê tá maluco? Qual é do seu astral?	
Aw! She's a brick house		Fala sério! Caos?	
I like lady's stacked and that's a fact		O povo tá no fim, o povo tá a fim	

Ain't holding nothing back	Se liga e você vai ver
Aw! She's a brick house	Fala sério! Caos?
Well We're together, everybody knows	Essa galera tá de orelha em pé
This is how the story goes	Pro que der e o que vier
She knows she's got everything 2	Sai do marasmo e vem 2
That a woman needs to get a man, yeah yeah	Quem só reclama nada tem
How can she lose with what she use	Ou você chega, ou você vai
Thirty-six, twenty-four, thirty-six	Se ficar na janela a banda passa
Aw! What a winning hand!	A casa cai!
She's a brick house 3	Fala sério! Caos? 3
She mighty, mighty just lettin' it all hang out	'Cê tá maluco? Qual é do seu astral?
Ya! She's a brick house	Fala sério! Caos?
Oh! A lady's stacked and that's a fact	O povo tá no fim, o povo tá a fim
Ain't holding nothing back	Se liga e você vai ver
Aw! She's a brick house, yeah!	Fala sério! Caos?
She's the one, the only one	Essa galera tá de orelha em pé
Built like an amazon	Pro que der e o que vier
	Fala sério! Caos? 4
	Ce tá maluco? Qual é do seu astral?
	Fala sério! Caos?
	O povo tá no fim, o povo tá a fim
	Se liga e você vai ver
The clothes she wears, her sexy ways 4	O que todo mundo quer a gente quer também 5
Make an old man wish for younger days yeah	Mas manter os pés no chão não faz mal a
yeah	ninguém
She knows she's built and knows how to please	Só você não vê que depois de subir
Sure enough to knock a strong man to his knees	Fica tudo mais pesado e o mundo pode cair
Aw! She's a brick house 5	Fala sério! Caos? 6
Yeah! She mighty, mighty just lettin' it all hang	'Cê tá maluco? Qual é do seu astral?
out	
Yeah! She's a brick house	Fala sério! Caos?

I like lady's stacked and that's a fact	O povo tá no fim, o povo tá a fim
Ain't holding nothing back! Yaw!	Se liga e você vai ver
Shake it down, shake it down now 6	Shake it down, shake it down now 7
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down	Shake it down, shake it down
,	,
Shake it down, shake it down now 7	Shake it down, shake it down now 8
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down	Chikitá, chikitá, chikitá
	Aí não vou te enganar não, <i>brother</i> 9
	É bem melhor tu chegar mais, aí
	A galera vai te dar um papo
	Vai te chamar na chincha
	Tá pra chegar
	'Cê tá maluco, moleque?
	Qual é?
	Sério! É caos?
	'Cê tá maluco? Qual é do seu astral?
	Sério!
	Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
	Aí, é Brazuca, brother
	Tá maluco, moleque?
	Tá maluco, moleque?
	Qual é?
Aw!	
Brick house 8	Fala sério! Caos?
Yeah! She mighty, mighty just lettin' it all hang	Cê tá maluco? Qual é do seu astral?
out	

Our brick house	Fala sério! Caos?
Yeah! She's the one, the only one	O povo tá no fim, o povo tá a fim
Built like an amazon Yeah!	Se liga e você vai ver
	Fala sério! Caos?
	Essa galera tá de orelha em pé
	Pro que der e o que vier
	Sério! Caos?
	Qual é do seu astral, moleque?
	Chega mais
Shake it down, shake it down now 9	Shake it down, shake it down now 11
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down now 10	Shake it down, shake it down now 12
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down now	Shake it down, shake it down now
Shake it down, shake it down	Shake it down, shake it down now
Our brick house	Qual é, brother?
	Caos!

Em termos de combinação prosódica, que avalia entre outros fatores a melodia de uma canção traduzida, a primeira coisa a se notar é que a melodia da versão em português *Fala Sério – Caos* é cerca de 50 por cento maior do que a melodia original, tendo sido modificada, ou mais especificamente alongada, para conter todas as estrofes excedentes, inserções e domesticações adicionadas à letra de chegada. Tais domesticações serão abordadas na análise da combinação semântico-reflexiva, adiante. A melodia original tem 3 minutos e 11 segundos, enquanto a melodia da versão tem 4 minutos e 53 segundos; ou seja, 1 minuto e 42 segundos mais.

Na estrofe de número 9 da letra-alvo, o andamento da melodia é interrompido para conter os versos dessa estrofe, sendo mantido apenas a batida. O andamento original é retomado logo após o término de tal estrofe, revelando uma alteração da melodia da canção original para conter essa estrofe excedente da letra traduzida. De fato, ocorre uma inserção de falas, que não são cantadas em harmonia com as notas da melodia, mas sim declamadas, lembrando vagamente o estilo declamativo do rap.

É possível notar, não só nessas três estrofes, mas também nas demais, que os versionistas não se preocuparam em fazer coincidir os números de sílabas de cada verso da letra traduzida com aqueles da letra original. De fato, toda a estrutura formal da letra-fonte foi modificada na produção da letra-alvo. Isso pode ser explicado pela total divergência entre os teores semânticos de cada letra, em que a mensagem a ser passada pela letra-alvo é mais importante, sob o ponto de vista dos versionistas, do que a mensagem da letra-fonte e do que a estrutura formal desta.

A coincidência entre as tônicas dos versos, por sua vez, é difícil de ser demonstrada devido às diferenças nos números de palavras nos versos de cada letra, mas a proximidade é grande nos seguintes versos: "SUre enough to KNOCK a strong MAN to his KNEES" e "FIca tudo mais peSAdo e o mundo POde caIR". De forma geral, pode-se dizer que a localização das sílabas tônicas varia de posição nos versos de ambas as letras.

Observa-se, portanto, que a adequação prosódica, ou seja, a articulação entre o texto e a melodia da versão em português, é satisfatória, já que a melodia de partida foi satisfatoriamente modificada para conter as modificações da letra de chegada. Por outro lado, as diferenças melódicas entre ambas as canções, em termos de extensão e de andamento, além das diferenças entre a localização das sílabas tônicas e do número de sílabas, permitem dizerse que a combinação prosódica foi bastante modificada na canção de chegada. Ainda assim, a despeito de tais modificações na melodia e na letra traduzida, a canção de chegada preservou a (sua) cantabilidade, nos termos de Franzon (2008).

A análise da combinação poética revela que a letra traduzida apresenta mais estrofes do que a canção original. Enquanto a letra de partida apresenta 51 versos distribuídos em 10 estrofes, incluindo-se as repetições dos refrões, a letra de chegada apresenta 12 estrofes propriamente ditas, incluindo os refrões, além de outras inserções, entendidas como versos, mas que não podem ser caracterizadas como estrofes (por serem cantados, em sua maioria, isoladamente).

Em termos de rimas, na letra original ocorrem as rimas house/out, house/house, fact/back e knows/goes, na primeira e terceira estrofes; man/hand e lose/use (esta como rima interna) na segunda estrofe; ways/days e please/knees na quarta estrofe; house/out, house/house e fact/back, na quinta estrofe; e house/out e house/house na oitava estrofe. Já na letra traduzida aparecem as rimas "(no) fim/(a) fim" e "der/vier", além das rimas finais "caos/caos" e "pé/vier" na primeira, terceira, quarta, sexta e décima estrofes; "vem/tem" e "vai/cai", na segunda estrofe; e "também/ninguém" e "subir/cair", na quinta estrofe. Rimas coincidentes nas canções de partida e de chegada são apenas aquelas dos refrões que se repetem, em língua inglesa, em ambas as letras: "now/now" e "down/down". É perceptível, na letra-fonte, a preocupação com a forma poética, concretizada sob a forma de grande número de rimas. Já na letra-alvo, percebe-se a preocupação dos versionistas em reproduzir parte dessas rimas nas estrofes propriamente ditas da letra de chegada. Contudo, na nona estrofe e nos versos livres, essa preocupação se perde, talvez devido à grande informalidade presente nesses segmentos e à intenção de reproduzir um discurso falado (e não cantado), informal e irreverente, conforme executado pelos versionistas.

Os melismas são poucos, mas bastante evidentes na canção de chegada e localizam-se nos finais dos versos, nas palavras "cai" (segunda estrofe); "ninguém", "subir", "cair" (quinta estrofe); "ver" (sexta estrofe); "chegar" (nona estrofe); "vier" (entre a nona e a décima estrofes); "ver" (décima estrofe); e "vier" (entre a décima e a décima-primeira estrofes). Contudo, não são melismas compensatórios, já que não se propõem a substituir/compensar sílabas de palavras dos versos correspondentes na letra de partida; dizem mais respeito ao estilo irreverente de cantar da intérprete, sendo, portanto, melhor classificados como ornamentais.

Ligaduras entre palavras podem ser vistas, na canção-fonte, em "*She'sa*", "*itall*" e "*thisis*", na primeira estrofe; "*goteverything*", "*geta*" e "*Whata*", na segunda estrofe, "*theonlyone*" e "*anamazon*", na terceira estrofe; e "*anold*", na quarta estrofe. Já na canção-alvo, elas ocorrem em "Qualé", "táa", "ligae", "deorelhaem" e "Eo", na primeira estrofe; "janelaa", na segunda estrofe; e "doIpirangaas", na nona estrofe.

Em virtude do que foi visto acima, o efeito poético, ou a adequação de uma letra a uma música, assim como a harmonia entre ambas, de modo a produzir uma letra cantável e que atraia a atenção do público, foi alcançado no trabalho de tradução dos versionistas. Com relação à combinação poética, é lícito dizer que esta foi desrespeitada pelos versionistas, em função das diferenças nos números de estrofes e de versos, o aspecto mais chamativo na letra

de chegada, e da reprodução apenas parcial das rimas, ainda que tenha havido a tentativa de reprodução parcial das mesmas.

No que diz respeito à combinação semântico-reflexiva, o título em português da canção traduzida, *Fala Sério – Caos*, difere totalmente daquele da canção original, *Brick House*, que pode ser traduzido tanto como "casa de tijolos", quanto como "casa de alvenaria", indicando que a mulher personagem da canção é *sexy*, forte e determinada.

O conteúdo semântico da letra original foi totalmente modificado, produzindo uma letra traduzida totalmente distinta daquela original e que não reflete a semântica da letra de partida. A letra-fonte fala de uma mulher sexy, forte, determinada, que pode ter tudo o que quiser e conquistar o homem que quiser, devido à sua personalidade, à sua força de vontade e ao seu físico considerado "perfeito", que os brasileiros chamariam de "medidas de miss": noventa centímetros de busto, sessenta de cintura e noventa de quadril (Thirty-six, twentyfour, thirty-six; 36, 24 e 36 polegadas, respectivamente). A mulher da letra original também sabe dar prazer a um homem (She knows [...] how to please) e é capaz de fazer um homem forte cair de joelhos por ela (Sure enought to knock a strong man to his knees). O eu lírico da canção original faz questão de anunciar ao mundo, e a aqueles que porventura ainda não saibam, que ele e ela estão juntos (Well, we're together, everybody knows; Bem, nós estamos juntos, todos sabem). A letra traduzida, por sua vez, fala sobre o caos prevalente na vida atual, em que as pessoas estão meio perdidas, precisando "se ligar" no que anda acontecendo nas ruas e "manter os pés no chão", algo que "não faz mal a ninguém"; parar de reclamar da vida e se preparar "pro que der e o que vier". Outra sugestão da letra-alvo é o "brother" mudar a sua conduta, considerada repreensível pelo eu lírico da letra traduzida; para o "brother" "chegar mais" e não precisar que a "galera" lhe dê "um papo" nem lhe chame "na chincha". "Dar um papo" e "chamar na chincha" são expressões cariocas que significam "advertir alguém" ou "enquadrar uma pessoa, mesmo contra a sua vontade, e resolver o seu problema com ela", segundo o Dicionário Informal (chamar na chincha¹⁷⁰); significam solucionar de uma vez por todas os desentendimentos entre duas pessoas. Em virtude desse teor divergente da letra-alvo, pode-se afirmar que também por esse motivo, aliado àquele anterior, a correspondência semântica entre ambas as letras não foi preservada.

Por sua vez, os personagens expressos em ambas as letras diferem totalmente, pois a letra original personifica uma mulher sexy e os homens que a desejam, enquanto a letra traduzida é mais indistinta e generalista, em termos dos personagens aos quais se dirige;

⁻

Disponível em http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/chamar+na+chincha/8349/ Acesso em 16/12/2016.

aparentemente, o eu lírico da letra-alvo parece pretender dirigir-se a toda uma coletividade, aquela brasileira.

Em virtude de tudo que foi dito com relação à camada semântico-reflexiva da canção de chegada, pode-se afirmar que, comparando-se as letras de partida e de chegada, a correspondência semântica entre ambas não foi preservada. No entanto, como afirma o próprio teórico sobre a questão da cantabilidade, Johan Franzon, a respeito da camada semântico-reflexiva, a correspondência semântico-reflexiva pode ocasionalmente (FRANZON, 2008; p. 396). Ainda assim, é lícito afirmar que a correspondência semântica entre letra e melodia, ambas de chegada, a chamada wordpainting, foi preservada, já que a letra traduzida e a expressão musical da melodia de chegada, a despeito das alterações efetuadas pelos versionistas na letra e na melodia, produziram uma letra cantável e condizente com a significação da música, ou da melodia, de chegada. Portanto, tem-se uma dualidade, em termos da camada semântico-reflexiva da letra de Fala Sério – Caos?: a sua preservação em termos de letra e melodia, ambas de chegada, e a sua não preservação, em termos de letras de partida e de chegada. Entendendo que em tradução de canções a prática tradutória se dá em termos de letra, considera-se então que a camada semântico-reflexiva não foi preservada na tradução da letra de *Brick House*.

Em termos de domesticação e de estrangeirização, nos termos de Lawrence Venuti (1995), a letra traduzida apresenta ambas as estratégias. Ocorre a inserção de aspectos de brasilidade e, portanto, de domesticação, assim como a manutenção de aspectos estrangeiros presentes na letra original. No entanto, pode-se afirmar, de antemão, o predomínio do primeiro fenômeno, a domesticação. Verifica-se a estrangeirização, na letra-alvo, com o refrão mantido em inglês, Shake it down, shake it down now, e com a palavra brother, apesar de ser esta de uso já corrente nos segmentos mais populares do contexto brasileiro, em particular nas grandes cidades e, em especial, em grupos ligados às culturas negras, nacionais e internacionais. Por outro lado, observa-se na letra-alvo a prevalência do fenômeno da domesticação, além da presença de grande número de expressões comuns no contexto brasileiro, tais como "fala sério"; "cê tá maluco?"; "se liga" (fique esperto); "galera" (grupo de pessoas, em geral com algum interesse em comum); "a casa cai" (quando algo dá errado); "não vou te enganar não, brother" (não vou mentir para você, "mermão"); "chega mais" (aproxime-se; "chegue junto"); "tá de orelha em pé" (estar na expectativa de algo); "pro que der e o que vier" (estar preparado para todo tipo de coisas); "te dar um papo e chamar na chincha" (chamar a atenção de alguém); "Brazuca" (brasileiro/a; adjetivo relacionado ao Brasil); "astral" (estado de espírito); "moleque" (rapaz jovem, garoto). Outro indicativo da domesticação promovida não só pelos versionistas, mas também pela própria intérprete da canção em português é o fato da artista cantar, por ocasião do final do primeiro refrão *Shake down, shake down now*, a sequência modificada "Chikitá, chikitá now" na canção de chegada, perfeitamente perceptível pelos ouvintes. Tal "abrasileiramento" da pronúncia em inglês revela a aproximação desta com a sonoridade da pronúncia brasileira, reproduzindo o modo como um falante do português leria o refrão com a pronúncia "abrasileirada".

Pode-se verificar também, na letra traduzida, uma intertextualidade com a canção *A Banda*, de Chico Buarque: "se ficar na janela a banda passa"; ou seja, o eu lírico da canção de chegada exorta o ouvinte da canção a não ser um mero expectador da vida, olhando da janela o mundo e a vida passarem lá fora. A intertextualidade da letra-fonte também se verifica com a letra do Hino Nacional Brasileiro: "Ouviram do Ipiranga as margens plácidas", o mais alto grau de brasilidade e de domesticação na letra traduzida, pois incorpora nesta um segmento do Hino Nacional Brasileiro, um dos quatro símbolos máximos da Nação brasileira, ao lado da Bandeira, das Armas e do Selo Nacionais. Por sua vez, a continuação ao verso do Hino Nacional é também bastante reveladora da brasilidade que os versionistas pretendem promover na letra de chegada: "é Brazuca, *brother*" significa que por mais que uma pessoa (o *brother* citado) possa ser considerada "do mundo", ou globalizada, em termos da realidade atual, ela é antes de tudo e de mais nada "brasileira" (adjetivo); cidadã da nação chamada Brasil, fato que deveria ser motivo de orgulho para todos os brasileiros, a despeito de todos os problemas internos ao país.

Com relação aos tipos de escolhas que um tradutor tem à sua disposição para traduzir uma letra de canção, conforme Johan Franzon, observa-se que os versionistas da canção original para o português escreveram não só uma letra totalmente nova para a canção original, conforme dito anteriormente na análise da combinação semântico-reflexiva, mas também modificaram a melodia da canção original, produzindo uma melodia bem diferente do que aquela original. Em virtude desses dois fatores, pode-se dizer que a versão da canção *Brick House* para o português implicou na escrita de uma nova letra, a terceira opção prevista por Johan Franzon, e em adaptar a música à letra traduzida, a quarta opção de Franzon, já que a partir da letra traduzida maior, contendo todos os acréscimos e domesticações desejados pelos versionistas, a música foi adaptada, ou alongada, para conter a nova letra de chegada.

4.3.4. Cruisin' / Eu E Você

A versão de *Crusin'*, canção composta por William "Smokey" Robinson e Marvin Tarplin, foi realizada por Sandra de Sá e Carlos Rennó. Lançada em 22 de maio de 1979, a canção original pertence ao álbum de Robinson *Where There's Smoke* e é interpretada pelo grupo Smokey Robinson & The Miracles. No álbum *Pare, Olhe, Escute*, a canção é cantada, em inglês e português, em dueto por Sandra de Sá e pelo coautor e intérprete original da canção, Smokey Robinson.

CRUISIN'		EU E VOCÊ	
Babe, let's cruise away from here	1	Vamos dançar, ficar por aqui	1
Don't be confused, the way is clear		Deixar rolar, eu e você	
And if you want it, you got it forever		Você querendo, será para sempre	
This is not a one night stand, babe yeah so		Não por essa noite apenas, baby, então	
Let the music take your mind		Deixa a música rolar	
Just release and you will find		E me deixa te levar	
X	2		2
You're gonna fly away	2	E a gente vai voar	2
glad you're going my way		Com este som no ar	
I love it when we're cruisin' together		É incrível como somos felizes	
Music is played for love		Música para amar	
Cruisin' is made for love		Juntos pra namorar	
I love it when we're cruisin' together		É incrível como somos felizes	
Babe, tonight belongs to us	3	Baby, tonight belongs to us	3
Everything's right, do what you must		Everything's right, do what you must	
And inch by inch we get closer and closer		And inch by inch we get closer and closer	
To every little part of each other, oh babe,		Every little part of you, child, ooh babe, ooool	1
yes so		babe	
Let the music take your mind		Let the music take you mind	
Just release and you will find		Just release and you will find	
You're gonna fly away	4	You're gonna fly away	4
Glad you're going my way		Glad you're going my way	
I love it when we're cruisin' together		I love it when we're cruising together	
Music is played for love		You knowthat music is played for love	

Cruisin' is made for love		Cruising is made for love	
I love it when we're cruisin' together		I love it when we're cruising together	
Cruise with me, baby	5	Cruise with me, baby	5
Cruise with me, baby			
So good to cruise with you, baby			
So good to cruise with you, baby			
You and me			
Yeah, you and me, baby			
Oh! Baby, let's cruise 6			
Let's flow, let's glide			
Ooh, let's open up and go inside			
And if you want it, you got it forever			
I can just stay there inside you			
And love you baby, ah			
Let the music take your mind		Deixa a música rolar	
Just release, and you will find		E me deixa te levar. Yeah	
You're gonna fly away	7	You're gonna fly away	6
I'm glad you're going my way		Glad you're going my way	
I love it when we're cruisin' together		I love it when we're cruising together.	
The music is played for love		You know music is played for love	
Cruisin' is made for love		Cruising is made for love	
I love it when we're cruisin' together		É incrível como somos felizes	
Oh, baby, we gonna fly away	8		
Plan to go my way			
I love it when we're cruisin' together			
The music is played for love			
Cruisin' is made for love			
I love it when we're cruisin' together			
I love you, I love you		I love you, I love you	

[]	
I love when we're cruisin' together	I love when we're cruising together
[]	
I love you, I love you	É incrível como somos felizes

Na análise da combinação prosódica da canção traduzida, observa-se a princípio que a melodia de chegada corresponde integralmente à melodia de partida em termos de notação musical, ou seja, não foram feitas modificações na notação musical da melodia original. Também foi preservado, na melodia de chegada, o ritmo da melodia de partida.

Contudo, o fato que mais chama atenção nessa camada da cantabilidade é duração da melodia de chegada, e consequentemente da canção de chegada, menores que aquelas da melodia e da canção de partida. De fato, a melodia original foi encurtada em um minuto e trinta e quatro segundos: a melodia de partida dura 5 minutos e 51 segundos, enquanto a melodia de chegada dura 4 minutos e 17 segundos. Esse encurtamento da canção de partida produziu consequências para a classificação do tipo de opção tradutória dos versionistas, nos termos de Franzon (2008), como será visto adiante.

Tonicidades coincidentes entre os versos em inglês e em português são, apesar da variação do número de palavras em cada verso, "CRUsin' is MAde for LOve" e "JUNtos PRÁ NAmorar" e "THIS is NOT a one night STAND, BAbe" e "NÃO por ESsa noite aPEnas, BAby". Por outro lado, tonicidades divergentes podem ser vistas em "LET the MUsic TAke your MIND" e "DEIxa a MÚsica roLAR", e em "JUST reLEAse and YOU will FIND" e "E me DEIxa te leVAR", já que os versos em inglês apresentam quatro sílabas tônicas, enquanto aqueles em português apresentam somente três sílabas tônicas.

Em virtude do que foi dito, pode-se considerar que a correspondência prosódica foi preservada entre as melodias de partida e de chegada, em que pese a diminuição da duração da melodia de chegada, já que esta mantém a mesma estrutura musical daquela de partida. Já em termos de adequabilidade fonética, isto é, da capacidade de vocalização da letra da canção traduzida, esta foi preservada, assim como foi preservada a adequação prosódica entre a música/melodia e a letra da canção de chegada, ou seja, a perfeita articulação entre texto e melodia (no caso, ambos de chegada), a despeito das modificações estruturais promovidas pelos versionistas nas estruturas da letra e da melodia da canção de partida, observáveis na canção de chegada, a serem analisadas na camada poética.

No que diz respeito à combinação poética, o que chama atenção logo de início é a diferença no número de estrofes: a letra de partida apresenta oito estrofes, enquanto a letra de chegada apenas seis estrofes. Esse fato está de acordo com a menor duração da canção de chegada, como foi dito anteriormente, na análise prosódica. Sendo assim, a letra-fonte apresenta 50 versos, e a letra-alvo, apenas 33 versos.

No que diz respeito às rimas da letra original, tem-se na primeira estrofe here/clear e mind/find; na segunda, quarta, sétima e oitava estrofes, away/way, together/together e love/love; na terceira estrofe as rimas internas closer/closer e as finais mind/find e us/must; na quinta estrofe baby, que se repete por cinco vezes; na sexta estrofe glide/inside e mind/find. Na letra traduzida, tem-se na primeira estrofe a rima "rolar/levar"; na segunda estrofe, que corresponde ao refrão em português, "voar/ar/amar/namorar" e "felizes/felizes"; na terceira estrofe, cantada somente em inglês, as rimas internas closer/closer e externas mind/find e us/must; na quarta estrofe, também cantada exclusivamente em inglês, away/way, together/together e love/love; na quinta estrofe, "rolar/levar"; e na sexta estrofe, "away/way" e "love/love". Nestas duas últimas estrofes, a letra traduzida une o inglês e o português. Já em termos de rimas coincidentes em ambas as letras, tem-se somente aquelas presentes nas estrofes em inglês que se repetem em ambas as letras, e que correspondem à terceira, à quarta e à quinta estrofes da letra de chegada, e nos três versos isolados que, de mesmo modo, se repetem em ambas as letras.

A respeito das quantidades de estrofes de ambas as letras, observa-se uma diminuição do número de estrofes em relação à letra de partida, de oito para seis na letra de chegada. Desse número de estrofes, tem-se que quatro das oito estrofes da letra-fonte correspondem ao refrão. Das seis estrofes da letra-alvo, duas são cantadas em inglês (terceira e quarta) e duas (quinta e sexta) são cantadas em inglês e em português. Observe-se também que a quarta estrofe apresenta somente cinco versos.

Os melismas são frequentes em ambas as canções. O intérprete da canção original usa os melismas como estilo pessoal, ou ornamento vocal¹⁷¹, não apenas nas palavras finais dos versos, mas também em palavras internas a estes. Tomou-se como exemplo os mais evidentes: "*HEre*", "way", "*CLEar*", "foreVER" e "BAbe"na primeira estrofe; "us", na terceira estrofe; e "cruise", "glide" e "inSIde" na sexta estrofe. O mesmo ocorre na canção de chegada: os melismas não são compensatórios mas sim meramente ornamentais, de modo a

_

Disponível em http://canone.com.br/tecnica-vocal/187-melismas-enfeite-ornamento-vocal Acesso em 17/12/2016.

refletir aqueles da canção de partida, e ocorrem nos mesmos locais, em ambas as canções. Isso porque o estilo de canto na canção de chegada é praticamente igual àquele da canção de partida, especialmente devido à presença do mesmo intérprete, Smokey Robinson, em ambas as canções, como participação especial cantando ao lado de Sandra de Sá em *Eu E Você*. Nas estrofes em português da canção de chegada, tem-se melismas evidentes nas palavras "aQUI", "roLAR" e "você", na primeira estrofe, e "feLIzes", a última palavra da sexta estrofe.

Ligaduras que unem palavras adjacentes podem ser vistas, na letra original, em "Andif", "wantit", "gotit", "Thisis", "notaone" e "releaseand", na primeira estrofe; "Musicis" e "cruisin'in", na segunda estrofe; e "tous", "Andinch", "closerand", "partofeachother", na terceira estrofe. Por sua vez, na letra traduzida, elas ocorrem em "poressa" e "Deixaa", na primeira estrofe; e "Ea", "noar" e "paraamar", na segunda estrofe.

No que tange às palavras-chave, na letra de partida sem dúvida nenhuma estas são o termo *cruisin'* e sua variação, *cruise*, repetidos em um total de dezenove vezes, computandose o título, na canção original. Já na letra de chegada tais termos aparecem apenas sete vezes, o que se explica pelo fato da letra-alvo ter menos estrofes em inglês do que a original, em virtude da sua redação bilíngue e da sua menor extensão textual.

Em termos de combinação poética, é lícito afirmar que esta foi observada na confecção da letra traduzida, já que no aspecto qualitativo a letra de chegada manteve-se fiel à estrutura formal da letra de partida e à estrutura harmônica da melodia de partida, ainda que tenham acontecido modificações quantitativas na letra e na melodia de chegada. Pode-se afirmar também que o efeito poético, ou a adequação da letra à música/melodia, foi preservado, produzindo não só uma letra-alvo cantável, mas também uma canção-alvo que agrada e atrai a atenção dos ouvintes.

Em termos de combinação semântico-reflexiva, tem-se como título original em inglês *Cruisin'*, que pode ser traduzido como "viajar", "viajando", "fazer um cruzeiro" ou mesmo "cruzar" ou "cruzando", o que inclui uma conotação sexual implícita na letra original. A sua tradução para *Eu e Você*, o título em português, foi uma tradução não literal. A própria expressão "eu e você" faz parte da letra de chegada, no final do segundo verso da primeira estrofe.

Em termos semânticos propriamente ditos, a letra traduzida reflete o conteúdo semântico da letra original: a temática de amor, de paixão e de desejo sexual e de contato físico; da relação amorosa entre duas pessoas que querem se entregar uma à outra e viver o amor e a paixão recíprocos, dançando, viajando e fazendo amor juntas, ao som de música, em

uma relação duradora, não ocasional: "This is not a one night stand, babe", que pode ser traduzida literalmente como "Esta não é uma transa de uma única noite, querida", mas traduzida como "Não por essa noite apenas" na letra de chegada. Tal correspondência semântica ocorre, em grande parte, devido à incorporação de estrofes inteiras da letra original, na língua de partida, na letra de chegada, a qual se torna então uma letra de chegada bilíngue, em português e inglês, assim como devido à proximidade semântica entre as estrofes originais e aquelas traduzidas para o português. Observe-se, porém, que a correspondência semântica não é exata, já que a tradução das estrofes vertidas para o português não é literal. Por exemplo: o verso "Babe, let's cruise away from here" (Querida, vamos viajar/fazer um cruzeiro para longe daqui) foi traduzido como "Vamos dançar, ficar por aqui", demonstrando uma divergência em termos de literalidade entre ambas as propostas do eu lírico: uma propõe ir; a outra propõe ficar. O verso "Don't be confused, the way is clear" (Não fique confusa, o caminho é claro) foi traduzido como "Deixa rolar, eu e você", que também não corresponde a uma tradução literal daquele original. Por sua vez, a sequência de versos "And if you want it, you got it forever; This is not a one night stand, babe" (E se você quiser, você o tem para sempre; Esta não é uma transa de uma noite só) teve uma tradução mais próxima do sentido do verso, como "Você querendo será para sempre; Não por essa noite apenas, baby".

Em consequência desses fatores, reitera-se a afirmação de que a correspondência semântica entre as letras original e traduzida, apesar de não ser exata, foi fortemente preservada e que o teor semântico da letra traduzida ficou muito próxima daquela da letra original.

Também em virtude da manutenção de estrofes e versos inteiros, em língua-fonte, na letra-alvo, constata-se o predomínio do fenômeno da estrangeirização, nos termos de Lawrence Venuti (1995). Em outras palavras, ocorreu a inserção de segmentos completos da letra de partida, em inglês, na letra de chegada, em português, tornando-a uma letra bilíngue. Já no que diz respeito ao fenômeno da domesticação, pode-se afirmar que esta foi mínima na versão produzida para a letra original, até mesmo em virtude da tradução bastante literal praticada pelos versionistas, já que o único elemento característico da cultura de chegada, a brasileira, utilizado na versão em português foi a forma verbal "rolar" (acontecer), típica do discurso informal (primeira estrofe da letra de chegada).

Por fim, no que tange aos modos de tradução à disposição do versionista de letras de canções, conforme teorizados por Johan Franzon (2008), a diminuição da duração da canção original em um minuto e 34 segundos já indica que a melodia original foi alterada pelos

versionistas. Como o teor semântico da letra de partida foi pouquíssimo alterado, inclusive pelo fato de parte das estrofes da canção de chegada ter sido mantida em inglês, não houve a criação de uma nova letra; contudo, o número de estrofes foi diminuído, de sete para cinco. Em virtude desses fatores, a não criação de uma nova letra e a produção de uma letra-alvo de menor extensão, aliada à diminuição da melodia original, pode-se argumentar que os versionistas optaram por adaptar a melodia de chegada à letra traduzida, a quarta opção daquelas previstas por Franzon (2008) para a tradução de canções: uma vez tomada a decisão pela diminuição da extensão da letra de partida para se produzir uma letra de chegada estrutural e quantitativamente menor, tornou-se necessária a diminuição compensatória da duração da melodia de partida, produzindo-se consequentemente uma melodia de chegada de menor duração e, em última instância, uma canção de chegada de menor duração.

4.3.5. Got To Give It Up / Fuzuê

A canção *Got To Give It Up* foi composta por Marvin Gaye. Lançada em março de 1977, como uma das faixas do álbum Live At The London Palladium, alcançou o topo das paradas de sucesso da Billboard e tornou-se sucesso mundial. Por sua vez, a sua versão para o português, intitulada *Fuzuê*, foi realizada por Sandra de Sá e Adriana Milagres.

GOT TO GIVE IT UP	FUZUÊ
	Bora lá, bora lá, bora lá 1
	[]
	Aí, joga nas ancas e deixa fluir
	É swing brazuca
I used to go out to parties 1	Hoje não há o que me pare 2
And stand around	É nessa que eu vou
'Cause I was too nervous	Tá rolando um baile
To really get down	Funk, soul
But my body	Fuzuê bom
Yearned to be free	Som pra se divertir
I got up on the floor and thought	Dá um refresco na mente
Somebody could choose me	Dançar, suar, sorrir

No more standin'	2	Solto o corpo 3
There beside the wall		Sinto a pulsação
Finally I got myself together baby		O groove tá rolando à vera
I'm havin' a ball		Dançam com a multidão
As long as you're groovin'		Ésom da periferia
There's always a chance		Baixada, ZN, afins
Somebody's watchin'		A negraiada brazuca
Might wanna make romance		Sarará criolo, sim
Move your body, oooh, baby	3	Rola charme, soul, nego 4
You can dance all night		Swing, samba-rock
To the groove and feel alright		MPB altamente pop
Everybody's groovin' on like a fool		Fuzuê bom
But if you see me		Eu vou dançar
Spread out and let me in		
Baby just party high and low		
Let me step into		
Your erotic zone		
Move it up	4	É sem parar, sem parar 5
Turn it 'round		Alô Dom Salvador, alô Erlon Chaves, Simona
Shake it down		Nossa Senhora, só no swing, né?
		Bora lá, gente, bora lá
		Oberdan Magalhães, cadê você?
		Monsieur Limá
		Alô Denny, alô Big Boy, alô Paulão
		Joga nas ancas e vai
		Joga nas ancas e vai, isso
		Diga lá Tony Tornado
		Alô alô, alô alô, alô alô
		Gerson King Combo
		A postos Tim Maia do Brasil
Yeah		É
You can love me	5	Solto o corpo 6

When you want to, babe		Sinto a pulsação	
This is such a groovy party, babe		O groove tá rolando à vera	
We're here face to face		Dançam com a multidão	
Everybody's swingin'		É Som da periferia	
This is such a groovy place		Baixada, ZN e afins	
All the young ladies		A negraiada brazuca	
Are so fine		Sarará criolo, sim	
You're movin' your body	6	Rola charme, soul, nego	7
Easy with no doubt		Swing, samba-rock	
I know what you thinkin' babe		MPB	
You wanna turn me out		Altamente pop	
Think I'm gonna let you do it babe		Música Preta Brasileira na parada, aí gente!	
		Quero ver, quero ver	8
		Quem vai swingar, quem vai swingar	
		O Brasil swingando	
Keep on dancin'	7	Funk, soul	9
Got to give it up		Funk, soul	
(Repeat until the end)		(Repete até o final)	

A análise da combinação prosódica da versão para o português, intitulada *Fuzuê*, comparada à canção original, evidencia logo de saída a divergência estrutural não só entre as melodias, mas também entre ambas as letras. Pelo fato dessas modificações em nível de melodia e de estrutura da letra estarem intimamente ligadas entre si, as modificações realizadas em termos de melodia serão vistas na combinação poética, em conjunto com a análise das alterações da letra de partida.

É fácil perceber a dificuldade de comparar os números de sílabas dos versos de cada letra, devido à grande variação de números de versos e de estrofes, além de versos presentes em uma letra e ausentes na outra. Apenas 7 versos apresentam o mesmo número de sílabas em cada letra, de modo que fica patente a inobservância, por parte das versionistas, em preservar os números de sílabas, de versos e de estrofes da letra de partida. Tal fato pode ser explicado pela variação no conteúdo semântico de cada letra, além do alto grau de

domesticação praticada pelas versionistas, que incluíram, na letra de chegada, um extenso número de versos de conteúdo exclusivamente brasileiro, como, por exemplo, aqueles da quinta estrofe.

Aproximações entre sílabas tônicas nos versos de ambas as letras são "CAUse I was too NERvous" (primeira estrofe) e "TÁ roLANdo um BAIle" (segunda estrofe); e "SomeBOdy could CHOOse ME" (primeira estrofe) e "DanÇAR, suAR, sorRIR" (segunda estrofe). Exemplos de sílabas tônicas localizadas em pontos diversos podem ser "FInally GOT mySELF toGEther, baby" (segunda estrofe) e "o GROOve TÁ rolando À VEra" (terceira estrofe). Não é possível comparar-se as letras de partida e de chegada, em termos de coincidência ou não de tonicidade de sílabas dos versos, por ocasião da quinta estrofe da letrafonte, já que esta apresenta melodia modificada. O mesmo ocorre com a comparação ao longo da quinta estrofe da letra-alvo, por ser falada, e não cantada, além do andamento da melodia ser também diferente.

No que diz respeito à combinação prosódica, constata-se a alteração da melodia-fonte, produzindo uma melodia de chegada diferente daquela de partida, além das divergências em termos de números de sílabas e de tonicidade entre as canções. Sendo assim, é possível argumentar que a combinação prosódica foi alterada, quando da confecção da canção de chegada. Contudo, em que pesem as alterações em termos de letra e de melodia da canção de chegada, a serem explicadas a seguir, pode-se dizer que a adequação prosódica, ou seja, a articulação entre texto e melodia foi conservada na canção de chegada, já que a letra traduzida e a melodia-alvo modificada produzem uma canção de chegada perfeitamente cantável, indicando que a cantabilidade da letra traduzida foi alcançada.

Em termos de combinação poética, procederemos à análise não só das letras de chegada e de partida, mas também das melodias, como explicado anteriormente, por propósitos expositivos. Apesar de ambas as canções terem durações semelhantes, a original 4 minutos e 15 segundos, e a versão 4 minutos e 25 segundos, a letra traduzida é bem maior do que a letra original, devido à inserção de diversos versos inexistentes nesta, versos esses de caráter domesticante, como será visto a seguir, resultando em duas estrofes a mais: a primeira correspondendo ao que seriam quatro versos; uma espécie de introdução feita pelas versionistas e a segunda com 13 versos (quinta estrofe). A título de esclarecimento, convencionou-se numerar como estrofes todos os grupos de versos de cada uma das letras, independentemente de formarem estrofes propriamente ditas ou não, objetivando-se facilitar a análise das letras por parte do leitor. A letra original não apresenta estrofes repetidas, de

modo que também não apresenta refrão. A terceira e sexta estrofes coincidem, na letra traduzida. Em termos de número de versos, a canção-fonte apresenta 43 versos e a canção-alvo, 56 versos.

A letra original apresenta sete estrofes, enquanto a letra traduzida apresenta nove estrofes. A letra traduzida começa a ser cantada antes do início da letra original. As versionistas inserem o que seria uma estrofe de quatro versos, a primeira da letra traduzida. Contudo, só é possível entender três desses quatro versos: o primeiro ("Bora lá, bora lá, bora lá, bora lá"), o terceiro ("Aí, joga nas ancas e deixa fluir") e o quarto ("É swing brazuca"; swing brasileiro). A segunda estrofe da letra traduzida corresponde à primeira estrofe da letra original, a terceira da letra traduzida, à segunda da letra original, e a quarta da letra traduzida, à terceira da letra original. No entanto, antes do final da terceira estrofe da letra original, mais especificamente no antepenúltimo verso dessa terceira estrofe ("Baby just party high and low"), a letra traduzida e a melodia de chegada modificam-se. O último verso da quarta estrofe da letra traduzida ("Eu vou dançar") corresponde ao quinto e sexto versos da terceira estrofe da letra original ("But if you see me"). O sexto verso da terceira estrofe da letra original ("Spread out and let me in") não é cantado na letra traduzida e a partir desse ponto a letra traduzida inicia uma longa sequência de 13 versos falados (a quinta estrofe), ao invés de cantados, cujo andamento musical corresponde à quarta estrofe da letra original. A sequência final da terceira estrofe da melodia original é perdida neste momento: os versos de números 7, 8 e 9 (de "Baby just party high and low" a "Your erotic zone"), assim como a sua sequência melódica, não encontram correspondência na letra traduzida nem na melodia de chegada, a partir deste momento. Adicionalmente, a estrofe de número cinco da canção de partida também é tocada em andamento diferente daquele anterior, acentuando a dificuldade de correspondência entre os versos e estrofes de ambas as letras. As melodias só voltam a coincidir novamente a partir das estrofes de número seis da canção-fonte e sete da cançãoalvo e ao longo destas, mas por pouco tempo, porque a seguir ocorre a oitava estrofe da letra traduzida, de três versos, que compensa a perda dos três últimos versos da terceira estrofe da letra original; ao longo desta, as melodias de partida e de chegada voltam a diferir. Após essa oitava estrofe da letra traduzida, as letras e melodias voltam a coincidir, no que seriam a sétima estrofe da letra original e a nona da letra traduzida, mantendo a correspondência melódica até o final de ambas as canções.

Em termos de rimas, tem-se que estas na letra original são *around/down* na primeira estrofe; *wall/ball*, *groovin'/watchin'* e *chance/romance* na segunda estrofe; *night/alright* na

terceira estrofe; babe/babe, face/place e face/face (internas) na quinta estrofe; doubt/out e babe/babe na sexta estrofe. Na letra traduzida as rimas são "divertir/sorrir" e "dançar/suar" (internas) na segunda estrofe; "pulsação/multidão" na terceira e sexta estrofes; e "parar/parar/parar" e "lá/lá", ambas repetições, na quinta estrofe. A rima que coincide nas letras de partida e de chegada é apenas a dupla "free/divertir", na primeira e segunda estrofes, respectivamente. A análise das rimas mostra que na letra de partida houve uma preocupação maior em promover rimas finais, enquanto as rimas da letra de chegada são predominantemente repetições de sentenças dentro de um único verso.

Palavras-chave na letra original são *groovin'*, *groove* e *groovy*, que se repetem por cinco vezes, enquanto a palavra *groove* é repetida por duas vezes na letra traduzida. Os termos *ball/*baile também ocorrem nas letras de partida e de chegada respectivamente, fazendo coincidir o contexto de festa e de diversão de ambas as canções.

No que diz respeito aos melismas, eles são mais frequentes na canção-alvo, o que também tem a ver com o estilo de canto da intérprete. Pode-se contabilizar melismas na canção de chegada em "PAre", "BAIle", "bom", "diverTIR" e "MENte", na segunda estrofe; "CORpo", "perifeRIA", "braZUca" na terceira estrofe; "MPB", "Bom" e "danÇAR", na quarta estrofe; "BraSIL", na quinta estrofe; "É" e "sim" na sexta estrofe; e "GENte", na sétima estrofe.

Ligaduras entre palavras podem ser facilmente observadas, na canção-fonte, em "Iused", "standaround", "'causeI" e "floorand", na primeira estrofe; "havin'a", "longas" e "alwaysa", na segunda estrofe; "Butif" e "stepinto", na terceira estrofe; "Moveitup" e "Turnit", na quarta estrofe; "Thisis" e "We'rehere", na quinta estofe; e "movin'your" e "meout", na sexta estrofe. Por sua vez, na canção-alvo, tem-se "nasancas", na primeira e quinta estrofes; "queeu", na segunda estrofe; e "Soltoo", "Sintoa", "rolandoà", "coma", "ZNafins", na terceira estrofe.

Em termos de combinação poética, percebe-se a importante modificação da estrutura original da letra de partida, especialmente devido à inserção de versos e estrofes extras na letra e, portanto, na canção de chegada, o que permite a afirmação de que a correspondência poética com a letra-fonte foi preterida em favor do (novo) conteúdo da letra-alvo. Ainda com relação à combinação poética, o efeito poético foi alcançado, a despeito das alterações resultantes das inserções domesticantes na letra traduzida, possíveis apenas em virtude da modificação promovida na melodia de partida, com vistas a produzir uma melodia de chegada adaptada à letra de chegada.

Por fim, na análise da combinação semântico-reflexiva percebe-se que a letra e a melodia de chegada são festivas, alegres, descontraídas e reproduzem o conteúdo semântico e a ambientação da canção original, como se estivessem sendo executadas em meio a uma festa, com várias pessoas conversando, rindo e confraternizando. Por sua vez, tal ambientação concorre, de certo modo, para o *word-painting* entre letra e melodia, de ambas as canções, de partida e de chegada, já que ambientação e melodia reproduzem o teor festivo semântico da letra de cada uma das canções.

O teor semântico da letra de partida é reproduzido em parte na letra de chegada. Ambas falam de pessoas se divertindo em um baile (*ball* na letra-fonte; "baile" na letra-alvo). Contudo, a letra original envolve paquera, sedução e até envolvimento sexual, perspectivas ausentes na letra traduzida, cujo eu lírico quer única e exclusivamente se divertir ao lado dos seus pares e desfrutar da música e dos variados estilos musicais. Em termos de personagens, existe um eu lírico, que na letra original se dirige a uma mulher, com quem ele quer dançar e se divertir. Já na letra traduzida, o eu lírico não se dirige a uma pessoa apenas, mas sim a uma coletividade de ouvintes da canção, a quem ela chama de "gente" e a quem dirige a sentença "quero ver quem vai swingar".

A análise da combinação semântico-reflexiva revela que as correspondências semânticas entre a letra original e traduzida e entre a letra traduzida e a melodia de chegada foram alcançadas: a letra traduzida reproduz em parte a carga semântica da letra original, salvas as particularidades já citadas, enquanto ao mesmo tempo reproduz integralmente a expressão da melodia de partida (o clima festivo, mas não a estrutura da melodia de partida). Sendo assim, ambos os fatos contribuíram para a manutenção da correspondência semântico-reflexiva como um todo e para a cantabilidade da letra-alvo e, consequentemente, da canção-alvo, em última instância.

Fuzuê é sem dúvida alguma a canção vertida para o português, do álbum *Pare, Olhe, Escute,* que apresenta o mais alto grau de domesticação dentre todas as doze canções, devido à inserção de diversos elementos de brasilidade e característicos da cultura e do contexto brasileiros. É possível identificar na letra traduzida as seguintes domesticações: "brazuca" (brasileiro); "fuzuê" (explicado anteriormente); "negraiada" (coletivo para negros); "sarará" (termo que designa pessoa branca com características de negros, tais como cabelo crespo e lábios grossos); "criolo" (crioulo; negro; quem descende de escravos nos países onde ocorreu a escravidão de negros africanos); "rola" (do verbo rolar; acontecer); "charme", um tipo de *soul music* que lembra a *rap music*, mais suave e dançante; "samba-rock" (gênero musical

derivado da fusão do samba e do *rock 'n roll*); "nego" (redução de negro); "swingar" (verbo; forma abrasileirada para "dançar o swing"); "swingando" (gerúndio do verbo swingar). Expressões típicas da cultura brasileira também aparecem na letra de *Fuzuê*: "é nessa que eu vou"; "tá rolando"; "dar um refresco"; "sarará criolo" (intertextualidade com a canção *Olhos Coloridos*, cantada pela própria Sandra de Sá; composição de Macau); "nossa senhora" (redução de "Minha Nossa Senhora"), "Bora lá" (correlato de "vamos nessa"); "Música Preta Brasileira" (expressão criada pela própria Sandra de Sá; já observada na biografia da artista); "na parada" (na situação); "aí gente".

Porém, o que mais chama atenção na letra em português é a inserção, promovida pelas versionistas, de personagens e personalidades do contexto musical e cultural brasileiros; da black music e da soul music brasileiras: Dom Salvador (maestro, pianista e compositor de soul music, com carreira internacional), Erlon Chaves (maestro, pianista e compositor de soul music), Simona (Wilson Simonal, cantor de vários estilos musicais e conhecido como o "Rei da Pilantragem"), Oberdan Magalhães (instrumentista, arranjador e fundador do grupo de soul music Banda Black Rio), Monsieur Limá (apresentador do pioneiro programa musical Som na Caixa, da extinta TV Corcovado), Denny (Denny King; compositor de funk music e parceiro de Cassiano, o soul man), Big Boy (DJ, radialista e apresentador de TV), Paulão (Mister Paulão, cantor e compositor produzido por Sandra de Sá), Tony Tornado (ao lado de Tim Maia, um dos precursores da soul music no Brasil), Gerson King Combo (cantor, astro do soul e do funk cariocas; o "James Brown brasileiro"; foi cantor da Banda Veneno, de Erlon Chaves e parceiro de Wilson Simonal), e Tim Maia (um dos precursores da soul music no Brasil; considerado o artista que trouxe para o Brasil a soul music estadunidense, conforme apresentado no capítulo 1 do presente trabalho). A menção de tais personalidades, por si só, colabora para o alto grau de domesticação da letra de Fuzuê, tornando-a a canção de maior grau de domesticação dentre todas as canções do álbum Pare, Olhe, Escute.

Restou demonstrado que as versionistas trouxeram a música original para o contexto cultural e musical brasileiro, incorporando a brasilidade na letra de chegada e, consequentemente, promovendo o fenômeno da domesticação, nos termos de Venuti (1995). Por outro lado, os termos que poderiam ser admitidos como estrangeiros na letra de chegada são de uso corrente no contexto brasileiro, tais como *funk, soul, swing, pop*; de modo que argumentamos que não cabe falar em estrangeirização na letra de *Fuzuê*, predominando, visivelmente, a domesticação.

Em virtude de tudo o que foi dito, na análise da opção tradutória das versionistas de *Fuzuê*, nos termos de Franzon (2008), deve-se levar em conta que: a) houve tradução da letra original, apesar de não ter sido uma tradução literal, e sim uma tradução livre; b) a tradução (livre) da letra desconsiderou a música original, ou mais especificamente, a melodia original; c) não foi escrita uma nova letra, já que a letra traduzida guarda certo grau de semelhança semântica com a letra original; d) a música/melodia foi adaptada à letra traduzida, contendo inserções inexistentes na letra original; e) não houve adaptação da letra traduzida à música/melodia, e sim o contrário: adaptação da música/melodia à letra traduzida. Portanto, pode-se classificar a conduta tradutória das versionistas, nos termos de Franzon (2008), como uma combinação entre a segunda opção (b), traduzir a letra desconsiderando a música original, e a quarta opção (d), adaptar a música à letra traduzida. Nesse caso, percebe-se claramente que as versionistas priorizaram a letra traduzida, contendo todas as características de brasilidade que desejavam incluir na canção de chegada, em detrimento da letra e da melodia originais.

Conclui-se, portanto, que houve tanto modificação na letra quanto na música/melodia, ambas de partida, produzindo uma canção de chegada que, a despeito de todas as modificações, é perfeitamente cantável, agradável e que atrai a atenção do público ouvinte.

4.3.6. I Want You Back / Se Liga, Brother

A canção *I Want You Back* foi composta por Freddie Perren, Alphonso Mizell, Barry Gordy, Jr. (o fundador e presidente da gravadora Motown Records) e Deke Richards, e foi gravada pelo grupo The Jackson Five. A canção foi lançada em 7 de outubro de 1969 no álbum *Diana Ross Presents The Jackson 5* e alcançou enorme sucesso, chegando ao primeiro lugar da Billboard Hot 100. A versão para o português, intitulada *Se Liga, Brother*, foi realizada por Sandra de Sá e Theddy Corrêa e é cantada por Sandra de Sá e pelo rapper brasileiro Happin Hood.

I WANT YOU BACK	SE LIGA, BROTHER			
When I had you to myself 1	Batuque explode no asfalto 1			
I didn't want you around	Show no carnaval			
Those pretty faces always made you stand out	Hip-hop, rap, é papo sério, é social			
in a crowd				

But someone wanna picked you from the bunch	E o sambrazuca tá na veia			
When glance was all it took	Balanço natural			
Now it's much too late for me	A crioleba tá ficando esperta			
To take a second look	Tá mandando som, tá geral			
Oh, baby, give me one more chance 2	Swing é a voz do meu Brasil	2		
[SHOW YOU THAT I LOVE YOU]	Se liga, meu brother			
Won't you please let me	O som que rola aqui			
[BACK IN YOUR HEART]	É de arregaçar			
Oh, darlin', I was blind to let you go	O Harlem e o mundo 'tão subindo o morro			
[LET YOU GO, BABY]				
But now since I see you in his arms	Pra celebrar o soul do samba, paz e amor!			
[I WANT YOU BACK]				
Yes, I do now 3	Qual qué mano?	3		
[I WANT YOU BACK]	Fala Dom			
Ooh, ooh, baby	Chega no baile			
[I WANT YOU BACK]	Chega mais, Dom			
Yeah, yeah, yeah	Papo sério			
[I WANT YOU BACK]	Papo sério			
Na, na, na, na	Na na na na na			
Tryin' to live without your love 4	Soul brazuca, África	4		
Is one long sleepless night	Black Rio, Berimbrown			
Let me show you girl	No funk da favela			
That I know wrong from right	Num swing sensual			
Every street you walk on	Vem de longe essa ponte			
I leave tearstains on the ground	Tim Maia racional			
Following the girl	Afroamérica			
I didn't even want around	Liberou geral			
Let me tell you now	É			
Oh, darlin', all I need is one more chance 5	Swing é a voz do meu Brasil	5		
[SHOW THAT I LOVE YOU]	Se liga, meu brother			
Won't you please let me	O som que rola aqui			
[BACK IN YOUR HEART]	É de arregaçar			

Oh, darlin', I was blind to let you go	O Harlem e o mundo 'tão subindo o morro
[LET YOU GO BABY]	o Harlem e o mando do submido o morio
But now since I see you in his arms	Pra celebrar o <i>soul</i> do samba, paz e amor
Uh-huh	Tra celebrar o sour do samoa, paz e amor
On-hun	
A buh buh buh 6	(É) Swing é a voz do meu Brasil 6
A buh buh buh	Se liga, meu <i>brother</i>
All I want	O som que rola aqui
A buh buh buh	É de arregaçar
All I need	O Harlem e o mundo 'tão subindo o morro
A buh buh buh	
All I want	Pra celebrar o <i>soul</i> do samba, paz e amor
A buh buh buh	
All I need	
Oh! Just one more chance 7	Swing é a voz do meu Brasil 7
Show you that I love you	O som que rola aqui
[BABY] Baby [BABY] Baby [BABY] Baby	É de arregaçar
[I WANT YOU BACK]	O Harlem e o mundo 'tão subindo o morro
Forget what happened then	[SUBINDO O MORRO]
[I WANT YOU BACK]	Pra celebrar o soul do samba, paz e amor
Let me live again	
Oh darling I was blind to let you go 8	É Muita paz e amor 8
But now since I see you in his arms	Deixa pra lá o terror
[I WANT YOU BACK]	Aí, é Rappin Hood quem comanda o vapor
Spare me of this cause	Lado a lado com a parceira Sandra de Sá
[I WANT YOU BACK]	Pra conscientizar
Gimme back what I lost	E pra você dançar
	Vamo lá
Oh darlin' I need one more chance 9	
I see that I love you	
Aw! Baby! Aw! Baby! Aw!	
[I WANT YOU BACK]	
[I WANT YOU BACK]	

No que diz respeito à combinação prosódica, tem-se que o ritmo difere ligeiramente em ambas as melodias, já que a melodia de chegada apresenta um andamento um pouco mais lento que aquele da melodia de partida; contudo, as melodias de partida e de chegada diferem entre si principalmente em termos de evolução e de duração. A canção de partida dura 2 minutos e 59 segundos, enquanto a canção de chegada dura 2 minutos e 43 segundos, ou seja, 16 segundos menos do que a original. Na canção original, a melodia sofre uma longa parada, de cerca de 20 segundos, no seu andamento por ocasião da sexta estrofe, coisa que não acontece na melodia da canção de chegada. Esse fato pode explicar a duração maior da melodia de partida, que apresenta uma estrofe (a oitava; vocal) que não foi reproduzida pelos versionistas na melodia de chegada. As diferenças entre as melodias serão melhor vistas na análise das estrofes a seguir, por propósitos expositivos, para explicar a dificuldade de comparação entre as letras de ambas as canções.

As contagens silábicas variaram bastante entre as letras de partida e de chegada, o que também pode ser explicado pela intenção dos versionistas de fazer uma letra de chegada totalmente diversa daquela de partida, dificultando a manutenção da aproximação silábica entre as letras original e traduzida.

Em termos de tonicidade ou de *stress*, sílabas tônicas quase coincidentes em termos de posição são encontradas somente em "WOnt You, PLEAse LEt ME" e "O SOM QUE ROla aQUI"; e em "NA, NA, NA, NA, NA" (sétimo verso da terceira estrofe de ambas as letras), na repetição do mesmo som. Versos com mesmo número de sílabas tônicas, em posições diferentes, são "YES I DO NOW" e "QUAL QUÉ MAno"; e "EVERY STREEt you WALK on" e "VEM de LONge Essa PONte" (3 sílabas tônicas).

A primeira coisa a se notar, em termos de combinação poética, é que a letra de chegada é cantada de dois modos diferentes na canção de chegada: na terceira e na oitava e última estrofes da canção-alvo, a letra é cantada em estilo de *rap* por Sandra de Sá e pelo rapper Rappin Hood (terceira estrofe), e pelo rapper sozinho (última estrofe) respectivamente, apesar de não haver modificação no andamento da melodia original por ocasião dessas estrofes citadas. O fato de o cantor convidado cantar sozinho uma estrofe inteira, na canção-alvo, em estilo (*rap*) diverso daquele da canção-fonte, assim como a inserção de grande número de versos cantados pelo *backing vocals* na canção original, o que não acontece na

canção-alvo, já constituem fatores para a diferenciação das performances cantadas em ambas as canções.

A letra-fonte apresenta 9 estrofes divididas em 58 versos, enquanto a letra-alvo apresenta 8 estrofes e 51 versos. Na letra-fonte, o refrão ocorre na segunda e na quinta estrofes, enquanto na letra-alvo o refrão corresponde às estrofes de números dois, cinco, seis e sete. A sexta estrofe da canção-fonte não é cantada na canção-alvo, assim como os três últimos versos da sétima e da oitava estrofes da letra-fonte. No início da sexta estrofe da canção original, a melodia se modifica, ao longo de toda a estrofe, coisa que não acontece com a melodia da canção traduzida, de modo que a cantora continua a cantar no mesmo andamento anterior à sexta estrofe. No início das sétimas estrofes as melodias se reencontram, mas divergem novamente nos três últimos versos da sétima estrofe da canção original. A seguir, no início das oitavas estrofes as melodias voltam a se reencontrar, sendo que mais uma vez a melodia original se altera nas suas últimas três estrofes, enquanto a oitava estrofe da canção de chegada é cantada em estilo rap.

Com relação às rimas, temos na letra de partida took/look na primeira estrofe; Na/na/na (repetições) na terceira estrofe; night/right, girl/girl e ground/around na quarta then/again na sétima estrofe. Na letra de chegada "carnaval/social/natural/geral" na primeira estrofe; "Dom/Dom", "sério/sério" e "Na/na/na/na" (repetições) na terceira estrofe; "sensual/racional/geral" na quarta estrofe; "amor/terror/vapor" e "Sá/conscientizar/dançar/lá" na oitava e última estrofe. Em termos de rimas coincidentes em ambas as letras, tem-se somente a repetição do verso "Na, na, na, na" em ambas as letras e nas mesmas posições: o último verso da terceira estrofe. Nota-se, nessa análise, um cuidado maior dos versionistas com relação à presença de rimas na letra de chegada, a qual parece mais trabalhada em termos poéticos do que a letra de partida. Tal cuidado, verificado especialmente na última estrofe da letra-alvo, se explica devido a esta ser cantada em estilo rap, que tem como uma de suas características as letras rimadas, com composição cuidadosamente poética.

Os melismas ocorrem em apenas três ocasiões, na canção de partida: nas palavras "girl", na quarta estrofe; "need", na sexta estrofe e "go", na oitava estrofe. Esse fato pode ser explicado devido à grande velocidade com que a letra é cantada pelo intérprete principal e pelo backing vocals, o que deixa pouco espaço para a realização de melismas. Da mesma forma, são em número de três os melismas na canção de chegada, em locais diversos daqueles da canção-fonte: nas palavras "carnaVAL" na primeira estrofe; "BraSIL", na segunda estrofe;

e "racioNAL", na quarta estrofe. Somente no caso do verso "Show no carnaVAL", pode-se considerar tal melisma compensatório, pois o verso correspondente, em língua de partida, "*I didn't want you around*" apresenta uma sílaba a mais. Os demais melismas são ornamentais, já que os números de sílabas dos versos se equivalem.

Ligaduras evidentes entre palavras adjacentes, na letra de partida, são ""WhenI", "wantyou", "facesalways", "madeyou", "standout", e "wasall", na primeira estrofe; "thatI" e "wantyou", na segunda estrofe; "streetyou", "walkon" e "tellyou", na quarta estrofe; "liveagain", na sétima estrofe; e "whatI", na oitava estrofe. Na letra de chegada, tem-se como única ligadura perceptível "Batuqueexplode", na primeira estrofe. Uma contração entre "que + é" resultou em "qué", já presente na letra, no primeiro verso da terceira estrofe.

As modificações estruturais inseridas na letra e na melodia de chegada permitem afirmar-se que a camada poética da canção de chegada foi bastante modificada em relação à canção de partida, do mesmo modo que a performance cantada foi modificada com relação àquela da canção original, devido à inserção da estrofe cantada no estilo *rap*. Ainda assim, a cantabilidade alcançada pela letra de chegada e, em última instância, pela canção de chegada, permite que se fale que ocorreu a perfeita adequação da letra à música, ou seja, que as propriedades musicais da música e da letra de chegada se harmonizaram.

Com relação à combinação semântico-reflexiva, inicialmente percebe-se que o título da canção original, *I Want You Back* (Eu quero você de volta) foi traduzido de modo não literal para *Se Liga, Brother*. Esse simples ato tradutório dos versionistas já indica que a tradução da letra original também seria não literal, conforme será visto a seguir.

A letra da canção original narra a história do eu lírico, que desprezou o amor de uma moça e se arrependeu depois, quando a viu com um outro rapaz. Ele pede então, repetidas vezes, que ela lhe dê uma nova chance, para mostrar que ele a ama e para ela esquecer o que ele lhe fez. Já a letra da canção traduzida não apresenta uma história definida, mas sim uma temática que fala sobre o carnaval e sobre os variados estilos musicais existentes no contexto músico-cultural brasileiro, como o *rap*, o *samba* e o *funk*, e que podem misturar-se em um contexto de festa, como, por exemplo, ocorre no carnaval. A letra também cita as origens desses ritmos presentes no Brasil, como o Harlem, a África, a favela e Tim Maia. Em resumo, a letra da canção *Se Liga, Brother* parece ter o objetivo maior de animar uma festa e de chamar as pessoas para se divertir, dançar e a curtir a música, além de pretender também exaltar a musicalidade brasileira, pagando uma espécie de "tributo" a todo o legado musical dos diferentes estilos que resultaram no que Sandra de Sá denomina a Música Preta Brasileira,

em especial sua alusão ao samba, ao *rap* e ao *funk*. Nesse aspecto, não existe correspondência semântica entre ambas as letras, original e traduzida, já que as temáticas são diversas, sem qualquer ponto de contato, assim como não existe correspondência entre os personagens de ambas as letras: os versionistas produziram uma letra de chegada com semântica diversa daquela da letra de partida.

Finalmente, a respeito da combinação semântico-reflexiva, pode-se afirmar que a correspondência semântica entre ambas as letras foi preterida pelos versionistas, quando se compara os teores semânticos de ambas as letras, os quais divergem entre si. Apesar disso, a cantabilidade foi preservada na camada semântico-reflexiva, já que as modificações inseridas na letra-alvo e na melodia-alvo mantiveram o *word-painting*, ou seja, a correspondência semântica entre letra e melodia da canção de chegada.

A respeito dos conceitos de domesticação e de estrangeirização elaborados por Venuti (1995), observa-se domesticação na letra de chegada devido a termos e expressões tais quais "sambrazuca" (samba brasileiro), "crioleba" (um neologismo criado por Sandra de Sá, que se refere aos crioulos; à coletividade destes), "samba", "mano", "chega mais", "na veia", "papo sério", "brazuca" (brasileiro), "Black Rio" (Banda Black Rio; grupo de soul music do Rio de Janeiro, da década de 1970), "Berimbrown" (grupo musical de Minas Gerais, que mistura elementos de soul music, funk, reggae, samba, congada, rap, R&B e outros ritmos regionais e da capoeira), "esperto", "rolar", "arregaçar", "subiro morro", "paz e amor", "qual qui é?" (qual é?), "favela", "Tim Maia Racional" (1 e 2; dois álbuns de Tim Maia, com letras esotéricas, lançados em 1975 e 1976 respectivamente, com canções nos estilos funk, soul e MPB), "Afroamérica" (composição de África e América, ou América negra, africana), "liberou geral", "deixa pra lá", "comanda o vapor" (termo do tráfico de drogas; vendedor de drogas; aquele que comanda a venda do tráfico de drogas), "Rappin Hood" (nome do rapper brasileiro que faz dueto com Sandra de Sá na música). Considerando-se também as marcas de oralidade da fala brasileira como sinais de domesticação, torna-se possível incluir as reduções "Tá ficando esperta; Tá mandando o som; Tá geral" (redução de está; primeira estrofe), "Tão subindo o morro" (estão; segunda estrofe), "Qual qué mano" (contração de que + é; terceira estrofe).

Em termos de estrangeirização, poderiam ser considerados termos estrangeiros as palavras *hip-hop*, *rap*, *swing*, *brother*, *Harlem*, *soul* e *funk*. Entretanto, tais termos são de uso tão prevalente no contexto cultural brasileiro que na prática não podem ser considerados

Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/traficonorio/girias.shtml Acesso em 17/12/2016.

estrangeirizações. Desse modo, conclui-se que ocorre predominantemente o fenômeno da domesticação na letra de chegada, conforme Venuti (1995).

Em síntese, no que tange aos modos à disposição do versionista para proceder à tradução de letras de canções, conforme apresentados por Johan Franzon (2008), pode-se dizer que no caso de *Se Liga, Brother* ocorreram a produção de uma nova letra, semanticamente distinta da letra-fonte, a terceira opção das cinco referidas por Franzon, e a adaptação da música, ou da melodia (de partida) às particularidades da letra traduzida, a quarta opção do especialista em tradução de canções.

4.4. Síntese do capítulo

Neste capítulo, apresentamos os conceitos que envolvem a tradução de música defendidos no artigo de Johan Franzon, de 2008, intitulado *Choices in Song Translation* — *Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*. Nele, o estudioso de traduções de canções introduz os conceitos de cantabilidade, considerada como a adequação de um texto, ou de uma letra de canção, à uma música ou melodia; de (três) camadas da cantabilidade, as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva, a serem preservadas em maior ou menor grau durante o processo tradutório; e de (cinco) opções de tradução à disposição do versionista de canções, no que diz respeito à preservação ou não da letra e/ou da melodia da canção original durante o ato tradutório.

Em seguida, analisamos as seis canções escolhidas para o presente trabalho, de um total de doze canções, pertencentes ao álbum *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá. Cada canção foi analisada em termos das combinações prosódica, que avalia a correspondência entre melodia e letra; poética, que avalia a correspondência entre a estrutura harmônica da melodia e a letra; e semântico-reflexiva, que avalia a correspondência entre a expressão musical e o teor semântico da letra. Além disso, cada canção foi também analisada quanto ao tipo de escolha tradutória à disposição do versionista de canções, nos termos de Franzon (2008): não traduzir a canção original; traduzir a letra sem levar em consideração a música original; escrever uma nova letra para a música original, sem relação evidente com a letra original; traduzir a letra e adaptar à música à nova letra; e adaptar a tradução à musica original. Finalmente, cada canção foi avaliada quanto aos fenômenos tradutórios da domesticação e da estrangeirização, conforme referenciados por Venuti (1995), buscando-se a introdução de características da língua e da cultura de chegada na letra original

(domesticação) ou a manutenção de tais características da cultura de partida na letra traduzida (estrangeirização), por parte dos versionistas das seis canções em estudo.

As análises das seis canções vertidas para o português, presentes no CD Pare, Olhe, Escute, de Sandra de Sá, levam às seguintes conclusões:

- i) em termos de combinação prosódica, houve um equilíbrio entre manutenção e modificação dessa camada da cantabilidade nas seis versões, a qual foi mantida em *Qual é?; Pare, Olhe, Escute;* e *Eu E Você*, o que demonstra que, nessas canções, as melodias de chegada foram mantidas iguais ou sofreram poucas modificações em relação às melodias de partida, assim como as modificações em termos do número de sílabas nos versos e de posição das tônicas foram de pequena monta. Por sua vez, a combinação prosódica foi preterida nas demais canções (*Fala Sério Caos; Fuzuê; Se Liga, Brother*), que apresentam melodias de chegada bastante diferentes daquelas de partida;
- ii) quanto à combinação poética, predominou a modificação dessa camada da cantabilidade: das seis canções traduzidas, quatro apresentam divergências poéticas em relação às canções originais Pare, Olhe, Escute; Fala Sério Caos?; Fuzuê; e Se Liga, Brother. Essas modificações incluem alterações nas estruturas das letras originais, tais quais variações nos números de versos e de estrofes, e de número e posição das rimas e dos refrões, além da presença de melismas compensatórios para o menor número de sílabas nos versos das letras de chegada. Sendo assim, duas canções (Qual é? e Eu E Você) apresentaram manutenção da combinação poética em relação às suas canções e letras de partida;
- iii) com relação à combinação semântico-reflexiva, quatro canções mantiveram a correspondência, ou correspondências muito próximas, com os teores semânticos das letras de partida: *Qual é?*; *Pare, Olhe, Escute*; *Eu E Você*; e *Fuzuê*. Nas demais (*Fala Sério Caos* e *Se Liga, Brother*), tal correspondência foi perdida, devido à produção de letras de chegada com teores semânticos muito divergentes daqueles das letras de partida;
- iv) no que diz respeito aos conceitos de domesticação e de estrangeirização, postulados por Venuti (1995), houve equilíbrio entre domesticação e estrangeirização, ocorrendo três canções de cada estratégia tradutória: sofreram domesticação *Fala Sério Caos; Fuzuê* e *SeLiga, Brother*. Quanto à estrangeirização, esta ocorreu em *Qual é?; Pare, Olhe, Escute* e *Eu E Você*. Em termos de domesticação, chama atenção a canção *Fuzuê*, que apresentou o mais alto grau dessa característica tradutória, com a inserção, por parte dos versionistas, de grande quantidade de referências à cultura brasileira. Em termos de estrangeirização, considerou-se que tal escolha tradutória se deu pela inserção, na letra de chegada, por parte do(s)

versionista(s), de palavras ou mesmo de versos inteiros em inglês das letras de partida, ou pela manutenção do teor semântico muito próximo, na letra-alvo, daquele constante na letra-fonte; v) finalmente, no que diz respeito às escolhas tradutórias dos versionistas, nos termos de Franzon (2008), não se alcançou um somatório de seis, e sim de nove, já que três músicas apresentaram mais de uma escolha tradutória por parte dos versionistas das seis canções em questão. Sendo assim, de um total de nove escolhas tradutórias, a mais prevalente é a quarta opção de Franzon: adaptar a música à letra traduzida, com quatro ocorrências (Fala Sério – Caos; Eu E Você; Fuzuê e Se Liga, Brother), seguindo-se, em ordem decrescente de frequência, empatadas com três ocorrências cada, a segunda opção: traduzir a letra desconsiderando a música original (Fuzuê e Se Liga, Brother) e a quinta opção: adaptar a letra traduzida à música (Qual é? e Pare, Olhe, Escute)e, por último, a terceira opção: escrever uma nova letra, mantendo-se a melodia original; uma ocorrência (Fala Sério - Caos). A primeira opção de tradução (não traduzir a letra), conforme Franzon (2008), ocorreu parcialmente na canção Eu E Você, já que somente parte da letra-fonte foi traduzida, de modo a ser cantada em inglês e em português, como uma letra bilíngue e, em última instância, uma canção bilíngue.

De posse das informações obtidas na análise das canções, passaremos, a seguir, às considerações finais, com as quais concluiremos o presente trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das seis canções traduzidas para o português e escolhidas para compor o presente trabalho, do álbum de Sandra de Sá *Pare, Olhe, Escute,* revela que em três canções, *Fala Sério – Caos, Fuzuê* e *Se Liga, Brother,* os versionistas, os quais incluem a própria cantora e compositora, procederam a uma forte domesticação das letras originais, nos moldes de Venuti (1995). A domesticação ocorre quando o tradutor insere o contexto da cultura de chegada na letra traduzida, de modo que o leitor ou ouvinte da canção traduzida reconheça nesta a sua própria cultura, revelada através de expressões corriqueiras e símbolos nacionais, entre outros meios. Franzon (2008) explica que é prerrogativa do tradutor de canções optar pelo método através do qual procederá a uma tradução de letra de canção, quando este tiver liberdade de escolha e, consequentemente, não dever respeito a forças externas, a chamada patronagem, que se concretiza por meio dos patronos, conforme Lefevere (1992), as quais impõem o tipo de tradução a ser feita pelo tradutor.

Tal domesticação se deu nas três versões das canções citadas: Fala Sério - Caos; Fuzuê e Se Liga, Brother. Com liberdade criativa, conforme revelado em entrevista pela própria Sandra de Sá, os versionistas procederam a fortes manipulações das letras de partida em inglês, também nos termos de Lefevere (1995) e de Hermans (1985), introduzindo nelas várias características de brasilidade, tais como expressões de uso corrente no Brasil, como por exemplo "A galera vai te dar um papo, vai te chamar na chincha" (Fala Sério - Caos), "Música Preta Brasileira na parada, aí gente" (Fuzuê), e "Sambrazuca" e "É de arregaçar" (Se Liga, Brother); personagens da cena de black music brasileira, tais como a extensa lista de nomes na canção Fuzuê (Dom Salvador, Erlon Chaves, Wilson Simonal, Oberdan Magalhães, Monsieur Limá, Big Boy, Toni Tornado, Gerson King Combo e Tim Maia, entre outros) e "Tim Maia racional" e "Berimbrown" (Se Liga, Brother); lugares tipicamente brasileiros, como o "asfalto", o "morro" e a "favela" (Se Liga, Brother), e "Baixada" (fluminense) e "ZN" (Zona Norte do Rio de Janeiro) (Fuzuê); além de festas tipicamente brasileiras, como o "Show no carnaval", "celebrar o soul do samba" e "No funk da favela" (Se Liga, Brother); dentre inúmeras outras referências brasileiras. Em Se Liga, Brother, há uma referência ao tráfico de drogas, quando o rapper diz "Aí, é Rappin Hood quem comanda o vapor", problema que assola as grandes cidades brasileiras e consome os jovens marginalizados, sem acesso à escolaridade e ao trabalho. Contudo, apesar da forte domesticação, tais canções apresentam alguns sinais de estrangeirização, aquela já em curso no país, que usa termos correntes como

"brother", em "Aí, é brazuca, brother" (Fala Sério – Caos) e "Se Liga, Brother"; "swing", em "É swing brazuca" (Fuzuê); Harlem, em "O Harlem e o mundo 'tão subindo o morro" (Se Liga, Brother).

Com relação às demais canções, *Qual É?*, *Pare*, *Olhe*, *Escute*, e *Eu E Você*, verificouse a ocorrência da estrangeirização nos moldes de Venuti (1995). A estrangeirização se revela, em tradução, quando o tradutor mantém, na letra de chegada, palavras, expressões ou características da língua e da cultura de partida, ou mesmo quando este procede a uma tradução mais literal à mensagem ou ao conteúdo da letra-fonte, o que demonstra respeito, por parte do versionista, ao autor da letra original. A manutenção de refrões em inglês em *Qual É?* ("What's going on"); de estrofes inteiras em inglês em *Eu E Você*, o que torna esta canção uma canção bilíngue; e de estreita semelhança com o conteúdo da canção original em *Pare*, *Olhe, Escute*, concorreram para a classificação de tais traduções como estrangeirizantes, nos termos de Venuti (1995).

A versão da canção *Cruisin'* para o português (*Eu E Você*), com a manutenção de estrofes em inglês, o que dá origem a uma letra-alvo bilíngue, pode ser justificada pelo fato da canção de chegada ser interpretada não só por Sandra de Sá, mas também pelo autor e intérprete da canção de partida, Smokey Robinson, o que demonstra respeito e homenagem ao trabalho deste.

A versão da canção *Qual É?*, a partir da original *What's Going On*, é um caso à parte. O contexto brasileiro dos anos 2000 difere daquele original, estadunidense, do início da década de 1970. Enquanto aqui se verifica predominantemente a criminalidade urbana e o tráfico de drogas, que matam jovens das camadas mais pobres da sociedade brasileira, lá ocorriam os confrontos raciais e as manifestações contrárias à Guerra do Vietnã. O versionista da letra em português domesticou a mensagem da canção original, ao trazer a letra para o contexto brasileiro atual. Por outro lado, manteve o refrão em inglês, o que levanta a hipótese de que ele não queria descaracterizar a canção original, um enorme sucesso mundial proveniente dos EUA, diante do público ouvinte brasileiro. Em virtude de tal manutenção do refrão em inglês, além da relativa semelhança de ambas as mensagens, original e traduzida, de ambas as letras, optou-se por classificar a tradução de *What's Going On* como estrangeirizante, nos moldes de Venuti (1995).

As escolhas tradutórias domesticantes e estrangeirizantes dos versionistas das seis canções traduzidas em estudo demonstram a intenção da artista principal em exaltar o contexto e a cultura brasileiros, no caso das três versões domesticantes, ou de revelar o

conteúdo das letras e, em última instância, o contexto cultural de partida das canções originais, o que colabora para o conhecimento e o entendimento do contexto musical estadunidense das décadas de 1960 e 1970 por parte dos ouvintes brasileiros do início dos anos 2000, exaltando uma fase extremamente participativa da comunidade negra no contexto sócio-político e cultural do país, na defesa dos seus direitos civis, e na expressão da qualidade e diversidade da produção musical dos afrodescendentes..

Por outro lado, as canções domesticantes *Fala Sério – Caos*, *Fuzuê* e *Se Liga, Brother* apresentam não apenas fortes manipulações em termos de letra traduzida, mas também de melodia, já que nas três as melodias foram modificadas para conter as inserções domesticantes desejadas. No caso de *Fala Sério – Caos*, a modificação foi quantitativa, já que a melodia de chegada é cerca de 50% mais longa do que aquela original; no caso das demais canções, as modificações são qualitativas, já que há modificações na sequência das notas musicais das melodias originais.

O presente trabalho também pretende referendar a ideia de que a tradução de letras de canções colabora para a compreensão de outras culturas e de outras épocas, permitindo que culturas diferentes, distantes geográfica e mesmo historicamente, possam conhecer e interagir umas com as outras, o que leva, em última instância, a que uma influencie e seja influenciada pela outra, propiciando conhecimento e respeito mútuos entre culturas diferentes.

Esperamos que o presente trabalho, somados a outros já desenvolvidos sobre estilos musicais distintos em épocas também distintas da cena musical brasileira, venha a colaborar para o entendimento das etapas e das possíveis manipulações que os versionistas de canções podem proceder e optar durante a prática tradutória de letras e/ou melodias de canções, além de referendar a importância da tradução de canções dentro dos Estudos da Tradução como uma das inúmeras atividades tradutórias às quais os tradutores podem dedicar-se, e que merece o respeito, o interesse e a atenção dos teóricos da tradução.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA EFE; Atlanta, EUA. Cantor James Brown, "pai do soul", morre aos 73 anos nos Estados Unidos. Música. Portal UOL. 25 dez. 2006. Disponível em http://musica.uol.com.br/ultnot/efe/2006/12/25/ult1819u753.jhtm Acesso em 09 jan. 2017.

AGÊNCIA REUTERS. Morre Deke Richards, compositor e produtor da Motown. Música. G1. 26 mar. 2013. Disponível em < http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/03/morre-deke-richards-compositor-e-produtor-da-motown.html Acesso em 09 jan. 2017.

ALVES, Amanda Palomo. *Do blues ao movimento pelos direitos civis*: o surgimento da "*blackmusic*" nos Estados Unidos. REVISTA DE HISTÓRIA DA UFBA. UFBA, 2011.

ARTSENTERTAINMENT.CC. O que é a Cappella. Disponível em http://pt.artsentertainment.cc/m%C3%BAsica/G%C3%AAneros-de-
M%C3%BAsica/1009036111.html> Acesso em 09 jan. 2017.

ASSESSORIA DE IMPRENSA. TJRJ reforma sentença que obrigava empresa a indenizar Sandra de Sá. PJERJ – Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro. 03 nov. 2016. Disponível em http://www.tjrj.jus.br/web/guest/home/-/noticias/visualizar/30414 Acesso em 09 jan. 2017.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs). *Bailes*: Soul, Samba-rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje, 2007.

BARBOSA, Marco Antonio. Espírito Motown baixa em Sandra de Sá. CliqueMusic UOL. 14 mai. 2002. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/espirito-motown-baixa-em-sandra-de-sa Acesso em 09 jan. 2017.

BBC MUSIC. The Corporation. Disponível em http://www.bbc.co.uk/music/artists/2c0a4632-6ff9-44d1-8932-adbd227d7bbb Acesso em 09 jan. 2017.

BEZAMAT, Manuela. "Stop in the name of love!": a história da gravadora Motown. Plataforma. 07 jun. 2015. Disponível em https://plataformablog.com/2015/06/07/stop-in-the-name-of-love-a-historia-da-gravadora-motown/ Acesso em 09 jan. 2017.

BILLBOARD STAFF. Alphonso 'Fonce' Mizell of the Mizell Brothers Dead at 68. Billboard. July 11, 2011. Disponível em http://www.billboard.com/biz/articles/news/1177146/alphonso-fonce-mizell-of-the-mizell-brothers-dead-at-68 Acesso em 09 jan. 2017.

BILLBOARD. How Thom Bell Rang Up The Hits For Philly International. June 16, 2006. Disponível em http://www.billboard.com/articles/news/58103/how-thom-bell-rang-up-the-hits-for-philly-international Acesso em 09 jan. 2017.

BILLBOARD. Producer Freddie Perren Dies. December 22, 2004. Disponível em http://www.billboard.com/articles/news/65207/motown-producer-freddie-perren-dies Acesso em 09 jan. 2017.

BIO. Marvin Gaye Biography. Disponível em < http://www.biography.com/people/marvin-gaye-9307988#early-life Acesso em 09 jan. 2017.

BIO. Malcolm X Biography. Disponível em < http://www.biography.com/people/malcolm-x-9396195#nation-of-islam Acesso em 09 jan. 2017.

BLOG DO MAX. Max Viana: um quadro de nós dois. Disponível em http://www.maxviana.com.br/#biografia Acesso em 09 jan. 2017.

BLOG DO TIM. Tim Maia. Biografia. 2012. Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia Acesso em 09 jan. 2017.

BLOG DO TIM. Tim Maia. Biografia. Anos 70. 2012. Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia/anos-70> Acesso em 09 jan. 2017.

BLOG DO TIM. Tim Maia. Biografia. Primeiros anos. 2012. Disponível em http://www.timmaia.com.br/biografia/primeiros-anos Acesso em 09 jan. 2017.

BORGES, Wanja. Lei de Cotas. Entenda como funciona. Supervestibular. Mundo Educação. BOL. Disponível em < http://vestibular.mundoeducacao.bol.uol.com.br/cotas/lei-cotas-entenda-como-funciona.htm> Acesso em 09 jan. 2017.

BRITANNICA ESCOLA ONLINE. Guerra de Secessão dos Estados Unidos. Disponível em http://escola.britannica.com.br/article/480589/Guerra-de-Secessao-dos-Estados-Unidos Acesso em 09 jan. 2017.

BRYAN, Guilherme. Referência para funk carioca, movimento Black Rio se renova aos 40 anos. Música. UOL. 26 jul. 2017. Disponível em http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/26/referencia-para-funk-carioca-movimento-black-rio-se-renova-aos-40-anos.htm Acesso em 09 jan. 2017.

CALÁBRIA, Claudio de Souza Álvares. *Tradução de letras de músicas:* a prática de três versionistas. Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, julho de 2009.

CÂNONE MUSICAL. Melismas – enfeito (ornamento) vocal. 2017. Disponível em http://canone.com.br/tecnica-vocal/187-melismas-enfeite-ornamento-vocal Acesso em 09 jan. 2017.

CHECCO, Guilherme Barbosa. *Negros Protagonistas:* Cinema e Música na Integração Racial Americana. Trabalho para a disciplina de História da América. Faculdade de Relações Internacionais da PUC/SP. São Paulo: PUC, 2010. Disponível em http://www.pucsp.br/polithicult/downloads/GEA_midiateca.pdf> Acesso em 09 jan. 2017.

CLASSIC MOTOWN. Marvin Gaye. 2015. Disponível em http://classic.motown.com/artist/marvin-gaye/ Acesso em 09 jan. 2017.

CLASSIC MOTOWN. Michael Jackson. 2015. Disponível em http://classic.motown.com/artist/michael-jackson/ Acesso em 09 jan. 2017.

CLASSIC MOTOWN. Motown: The Sound of Young America. 2015. Disponível em http://classic.motown.com/story/motown-the-sound-of-young-america/ Acesso em 09 jan. 2017.

CLASSIC MOTOWN. Smokey Robinson. 2015. Disponível em http://classic.motown.com/artist/smokey-robinson/ Acesso em 09 jan. 2017.

CLASSIC MOTOWN. The Commodores. 2015. Disponível em http://classic.motown.com/artist/the-commodores/http://classic.motown.com/artist/the-jackson-5/ Acesso em 09 jan. 2017.

CLASSIC MOTOWN. The History of Motown Records. 2015. Disponível em http://classic.motown.com/history/ Acesso em 09 jan. 2017.

CLIQUEMUSIC. Ivo Meirelles. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/ivo-meirelles Acesso em 09 jan. 2017.

CRUZ, Ricardo Franca. 9. Tim Maia. *RollingStone*. Ed. 25 out. 2008. Disponível em http://rollingstone.uol.com.br/edicao/25/9-tim-maia> Acesso em 09 jan. 2017.

CUNHA LACERDA, Patrícia Fabiane Amaral da. *Algumas considerações sobre a tradução e sua história*. Juiz de Fora: UFJF, 27 out. 2015.

A	Teoria do	os Polissistemas:	algumas	noções	basilares.	Juiz de Fora	: UFJF,	10
nov. 2015.								

_____. Reescritura e Patronagem. Juiz de Fora: UFJF, 21 jan. 2016.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Carlos Rennó. Disponível em http://dicionariompb.com.br/carlos-renno> Acesso em 09 jan. 2017.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Nelson Motta.

Disponível em < http://dicionariompb.com.br/nelson-motta> Acesso em 09 jan. 2017.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Nenhum de Nós. Disponível em http://dicionariompb.com.br/nenhum-de-nos/dados-artisticos> Acesso em 09 jan. 2017.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Sandra de Sá. Disponível em < http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa> Acesso em 09 jan. 2017.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Sandra de Sá. Dados artísticos. Disponível em http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artísticos Acesso em 09 jan. 2017.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Soul Brasileiro. Disponível em < http://dicionariompb.com.br/soul-brasileiro/dados-artisticos> Acesso em 09 jan. 2017.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Tim Maia. Dados artísticos. Disponível em http://dicionariompb.com.br/tim-maia/dados-artisticos> Acesso em 09 jan. 2017.

DICIONÁRIO INFORMAL. Chamar na chincha. 16 fev. 2011. Disponível em http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/chamar+na+chincha/8349/ Acesso em 09 jan. 2017.

DICTIONARY.COM. Riff. Disponível em < http://www.dictionary.com/browse/riff Acesso em 09 jan. 2017.

Doo-Wop. Disponível em <<u>http://www.shsu.edu/lis_fwh/book/roots_of_rock/Doo-Wop2.htm</u>> Acesso em 09 jan. 2017.

EDER, Bruce. *Norman Whitfield*. AllMusic. Disponível em http://www.allmusic.com/artist/norman-whitfield-mn0000957729/biography Acesso em

09 jan. 2017.

ENGLISH OXFORD LIVING DICTIONARIES. Staccato. Disponível em https://en.oxforddictionaries.com/definition/staccato Acesso em 09 jan. 2017.

ERASMO CARLOS. Bio. 2010. Disponível em http://www.erasmocarlos.com.br/bio.html Acesso em 09 jan. 2017.

ESSINGER, Silvio. *Soul Brasil*. CliqueMusic UOL. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/soul-brasil Acesso em 09 jan. 2017.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polyssystem. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000 [1978]. p. 192-197.

FALCOSKI, Patrícia; SANTOS, William. *Adolescentes usam droga e fazem sexo no meio da rua em baile funk*. Jornal da Globo; G1. 31 ago. 2015. Disponível em http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/09/adolescentes-usam-droga-e-fazem-sexo-no-meio-da-rua-em-baile-funk.html Acesso em 09 jan. 2017.

FERREIRA, Leonardo. *Lei que criminaliza o racismo completa 25 anos*. História. Universidade de Passo Fundo. 08 jan. 2014. Disponível em http://historiaupf.blogspot.com.br/2014/01/lei-que-criminaliza-o-racismo-completa.html Acesso em 09 jan. 2017.

FERREIRA, Mauro. Roupa Nova canta versão de Gaye com Pires no disco 'Todo amor do mundo'. Notas Musicais. 31 jan. 2016. Disponível em http://www.blognotasmusicais.com.br/2016/01/roupa-nova-canta-versao-de-gaye-com.html Acesso em 09 jan. 2017.

FLORES, Tarsila. *Genocídio da juventude negra no Brasil*: as novas formas de guerra, raça e colonialidade do poder. Disponível em <file:///C:/Users/claudia/Downloads/ARTIGO%20GENOC%C3%8DDIO%20FDH%20FINA

<u>L%20(4).pdf</u>> Acesso em 09 jan. 2017.

FOLHA ON LINE. Gírias: confira alguns termos usados no tráfico de drogas. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/traficonorio/girias.shtml Acesso em 09 jan. 2017.

FRANCISCO, Flávio Thales Ribeiro. *O racismo nos Estados Unidos*. Carta Educação. 11 jun. 2015. Disponível em http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/medio/o-racismo-nos-estados-unidos/ Acesso em 09 jan. 2017.

GAZETA DO POVO. Motown, a gravadora que ajudou a criar a black music, faz 50 anos. 10 jan. 2009. Disponível em http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/motown-a-gravadora-que-ajudou-a-criar-a-black-music-faz-50-anos-bd571p7pn9e1zdvrnt2qz6w5q Acesso em 09 jan. 2017.

GOLDBERG, Michael. *Homem-Problema*. *RollingStone*. Ed. 32; mai. 2009. Disponível em http://rollingstone.uol.com.br/edicao/32/homem-problema#imagem0> Acesso em 09 jan. 2017.

GOMES, Lyvia de Souza. *Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda*. Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, julho de 2008.

HAMILTON, Andrew. The Marquees. AllMusic. Disponível em http://www.allmusic.com/artist/the-marquees-mn0000051669> Acesso em 09 jan. 2017.

HERMANS, Theo. Translation Studies and a New Paradigm. In: *The Manipulation of Literature*. Studies in Literary Translation. London: Croom Helm, 1985. Disponível em http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781317637936_sample_666847.pdf Acesso em 09 jan. 2017.

HOMBACH, Jean-Pierre. *Bruno Mars*. Disponível em https://books.google.com.br/books?id=9m4a71xIWnMC&pg=PA35&lpg=PA35&dq#v=one

page&q&f=false> Acesso em 09 jan. 2017.

HUEY, Steve. The Funk Brothers. AllMusic. Disponível em http://www.allmusic.com/artist/the-funk-brothers-mn0000070175/biography Acesso em 09 jan. 2017.

HUTCHINSON, Lydia. Marvin Gaye's "What's Going On". Performing Songwriter. March 31, 2014. Disponível em http://performingsongwriter.com/marvin-gaye-whats-going-on Acesso em 09 jan. 2017.

JAMESBROWN.COM. James Brown Biography. Disponível em http://www.jamesbrown.com/bio/default.aspx Acesso em 09 jan. 2017.

JORNAL DO BRASIL. Tim Maia copletaria 70 anos nesta sexta-feira. Portal Terra. 28 set. 2012. Disponível em http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2012/09/28/tim-maia-completaria-70-anos-nesta-sexta-feira/ Acesso em 09 jan. 2017.

KNOPPER, Steve. Deke Richards, Motown Songsmith, dead at 68. *RollingStone*. March 26, 2013. Disponível em http://www.rollingstone.com/music/news/deke-richards-motown-songsmith-dead-at-68-20130326 Acesso em 09 jan. 2017.

LAING, Dave. Renaldo 'Obie' Benson. *The Guardian*. July 5, 2005. Disponível em https://www.theguardian.com/news/2005/jul/05/guardianobituaries.artsobituaries Acesso em 09 jan. 2017.

LARKIN, Amy. Changing the world: what Motown, Apple have in common. *The Guardian*. September 9, 2013. Disponível em https://www.theguardian.com/sustainable-business/motown-apple-social-impact Acesso em 09 jan. 2017.

LEFEVERE, André. Pré-escrever. In: *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Tradução de Cláudia Mattos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992]. p. 13-27.

______. O Sistema: Mecenato. In: *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Tradução de Cláudia Mattos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992]. p. 29-49.

LUSTIG, Jay. Freddie Perren (1943 – 2004). Spectropop remembers. Disponível em http://www.spectropop.com/remembers/FPobit.htm Acesso em 09 jan. 2017.

MACEDO, Márcio. Anotações para uma história dos bailes negros em São Paulo. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs). *Bailes*: Soul, Samba-rock, Hip-Hop e Identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje, 2007. p. 15-25.

MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Identidade Cultural na Música Negra*: o Exemplo do Soul e do Rap. In: Anais do III Congresso Internacional de História da UFG/Jataí: História e Diversidade Cultural. Jataí: UFG, 2012.

MALCOLM X. Biography. 2015. Disponível em < http://malcolmx.com/biography/> Acesso em 09/01/2017.

MARTINS, Raphael. Entre graduados, brancos ainda ganham 47% mais que negros. *Exame*. 21 out. 2015. Disponível em <<u>http://exame.abril.com.br/brasil/entre-graduados-brancos-ainda-ganham-47-mais-que-negros/</u>> Acesso em 09 jan. 2017.

MARVINGAYEPAGE.NET. Marvin Gaye Biography. Disponível em http://www.marvingayepage.net/biography/ Acesso em 09 jan. 2017.

MAXIMIANO, Marina Silva. *O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra:* um estudo sobre tradução, música e cultura. Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

MOTOWN MUSEUM. Motown: The Sound That Changed America. Disponível em https://www.motownmuseum.org/story/motown/ Acesso em 09 jan. 2017.

MOTTA, Nelson; CHEDIAK, Almir. *Songbook Nelson Motta*. Lumiar Editora. 2004. Disponível https://books.google.com.br/books?id=ZnkiYGkiC4QC&printsec=frontcover&dq=songbook
+nelson+motta&hl=pt-

BR&sa=X&ved=0ahUKEwi38Mydvq3PAhXJGZAKHS4EA4EQ6AEIMTAA#v=onepage&q=songbook%20nelson%20motta&f=false> Acesso em 09 jan. 2017.

MÚSICA. PORTAL TERRA. 30 anos de morte de Marvin Gaye: relembre e veja fotos. 01 abr. 2014. Disponível em https://musica.terra.com.br/30-anos-de-morte-de-marvin-gaye-relembre-e-veja-fotos,0932fc060dd15410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html Acesso em 09 jan. 2017.

MÚSICA. UOL. Revista elege Tim Maia e Elis Regina como maiores vozes da história da música brasileira. 11 oout. 2012. Disponível em http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/11/revista-elege-tim-maia-e-elis-regina-como-maiores-vozes-da-historia-da-musica-brasileira.htm Acesso em 09 jan. 2017.

NEAL, Tony: Motown Records Celebrates Its 50th Anniversary. CoreDJRadio. March 17, 2009. Disponível em < http://coredjradio.ning.com/profiles/blogs/motown-records-celebrates-its> Acesso em 09 jan. 2017.

NEW WORLD ENCYCLOPEDIA. Gospel Music. Disponível em http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Gospel_music Acesso em 09 jan. 2017.

NOBEL PRIZE. Martin Luther King Jr. Biography. The Nobel Peace Prize 1964. Disponível em http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1964/king-bio.html Acesso em 09 jan. 2017.

ONMUSIC DICTIONARY. Word painting. May 6, 2016. Disponível em http://dictionary.onmusic.org/terms/3957-word_painting Acesso em 09 jan. 2017.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Black Pau*: a *soul music* no Brasil nos anos 1970. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Araraquara: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015.

PINTO, Tales. Os Panteras Negras e o movimento racial nos EUA. História do Mundo. Portal UOL. Disponível em http://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/os-panteras-negras-e-o-movimento-racial-nos-eua.htm> Acesso em 09 jan. 2017.

PITILLI, Lawrence. *Doo-wop Acappella:* A Story of Street Corners, Echoes, and Three-Part Harmonies. 2016. Disponível em Acesso em 09 jan. 2017.

PORTAL BRASIL. Dia 20 de novembro é o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra. 08 nov. 2012. Disponível em http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/11/dia-nacional-de-zumbi-e-da-consciencia-negra-e-comemorado-em-20-de-novembro Acesso em 09 jan. 2017.

PORTAL BRASIL. Ministra apoia lei contra violência policial. 24 out. 2013. Disponível em http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2013/10/ministra-apoia-lei-contra-violencia-policial Acesso em 09 jan. 2017.

PORTAL TERRA. Homicídos no Brasil: 71,4% das vítimas são negras. 13 mai. 2014. Disponível em < https://noticias.terra.com.br/brasil/homicidios-no-brasil-714-das-vitimas-sao-negras,6e8009c39f0f5410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html Acesso em 09 jan. 2017.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Lonas e Areninhas. 02 dez. 2010. Disponível em http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/lonas-culturais> Acesso em 09 jan. 2017.

REDAÇÃO. Mais de 60% dos presos no Brasil são negros. *Carta Capital*. 26 abr. 2016. Disponível em http://www.cartacapital.com.br/sociedade/mais-de-60-dos-presos-no-brasil-sao-negros> Acesso em 09 jan. 2017.

ROBINSON, Smokey. Smokey Robinson Remembers Mary Tarplin, Collaborator Of Six

Decades. *RollingStone*. October 6, 2011. Disponível em http://www.rollingstone.com/music/news/smokey-robinson-remembers-marv-tarplin-his-collaborator-of-six-decades-20111006 Acesso em 09 jan. 2017.

ROCK & ROLL HALL OF FAME. Holland, Dozier and Holland. Disponível em https://www.rockhall.com/inductees/holland-dozier-and-holland Acesso em 09 jan. 2017.

ROLLINGSTONE. As 100 Maiores Vozes da Música Brasileira. Ed. 73; out. 2012. Disponível em http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-73/100-maiores-vozes-da-musica-brasileira#imagem0> Acesso em 09 jan. 2017.

ROLLINGSTONE; SERPICK, Evan. Marvin Gaye Bio. Disponível em http://www.rollingstone.com/music/artists/marvin-gaye/biography Acesso em 09 jan. 2017.

SALLES, Dahanne Vieira et al. *O Movimento Negro nos Estados Unidos*. LEMAD – Laboratório de Ensino e Material Didático da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo. Disponível em http://lemad.fflch.usp.br/node/228> Acesso em 09 jan. 2017.

Sandra de Sá. Biografia. Disponível em < http://sandradesa.com.br/#biografia/> Acesso em 09 jan. 2017.

SANTIAGO, Cleverlaine Conceição. A prática do versionista e autotradutor de música gospel a partir da análise das canções do grupo Diante do Trono. Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, 2016.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Tradução de Celso Braida. Natal: Princípios, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007 [1813]. p. 233-265.

SCHNEIDER, Marc. Marv Tarplin, Miracles Guitarist, Dies at 70. *Billboard*. October 5, 2011. Disponível em <http://www.billboard.com/articles/news/466811/marv-tarplin-miracles-guitarist-dies-at-70> Acesso em 09 jan. 2017.

SFETCU, Nicolae. *The Music Sound*. 2014. Disponível em https://books.google.co.uk/books?hl=pt-

BR&id=kXyFAwAAQBAJ&q=smokey+robinson#v=snippet&q=smokey%20robinson&f=fal se> Acesso em 09 jan. 2017.

SFETCU, Nicolae. *The Music Sound*. Smokey Robinson. 2014. Disponível em https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-

BR&id=kXyFAwAAQBAJ&q=SMOKEY+ROBINSON#v=snippet&q=SMOKEY%20ROBI NSON&f=false> Acesso em 09 jan. 2017.

Smokey Robinson. Bio. 2014. Disponível em <<u>http://www.smokeyrobinson.com/bio/</u>> Acesso em 09 jan. 2017.

SONGWRITERS HALL OF FAME. Linda Creed. 2002-2017. Disponível em http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/bio/C125 Acesso em 09 jan. 2017.

SOUZA, Beatriz. 8 dados que mostram o abismo social entre negros e brancos. *Exame*. 20 nov. 2014. Disponível em http://exame.abril.com.br/brasil/8-dados-que-mostram-o-abismo-social-entre-negros-e-brancos/ Acesso em 09 jan. 2017.

STAMBOROSKI JR., Amauri. Motown, a gravadora que ajudou a criar a black music, faz 50 anos. G1. O Globo. 10 jan. 2009. Disponível em http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL950263-7085,00-
MOTOWN+A+GRAVADORA+QUE+AJUDOU+A+CRIAR+A+BLACK+MUSIC+FAZ+A
NOS.html> Acesso em 09 jan. 2017.

SUPER INTERESSANTE. Nasce um rei, Roberto Carlos. Editora Abril. 30 set. 2004. Disponível em http://super.abril.com.br/cultura/nasce-um-rei-roberto-carlos/> Acesso em 09 jan. 2017.

TEORIA MUSICAL DESCOMPLICADA. 07. Ligadura. Disponível em http://teoriadescomplicada.blogspot.com.br/p/blog-page_30.html Acesso em 09 jan. 2017.

TURNER, Steve. An Illustrated History of Gospel. Oxford: Lion Hudson, 2010. p. 144-149.

UOL ECONOMIA. Negros representam 54% da população do páis, mas são só 17% dos mais ricos. 04 dez. 2015. Disponível em http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm Acesso em 09 jan. 2017.

VEJA NA HISTÓRIA. Três Séculos de Trevas. Abr. 1968. Disponível em http://veja.abril.com.br/historia/morte-martin-luther-king/historia-negros-escravidao-segregacao-igualdade.shtml Acesso em 09 jan. 2017.

VEJA.COM. Lei que mudou a história dos negros dos EUA faz 50 anos. 02 jul. 2014. Disponível em < http://veja.abril.com.br/mundo/lei-que-mudou-a-historia-dos-negros-dos-eua-faz-50-anos/ Acesso em 09 jan. 2017.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: *The Translator's Invisibility*: A History of Translation. 2 ed. London, New York: Routledge, 2008 [1995]. p. 1-34.

VICENTIN, Josi. Dama da 'música preta brasileira'. Folha da Região. 15 ago. 2002. Disponível em < http://www.folhadaregiao.com.br/Materia.php?id=21245> Acesso em 09 jan. 2017.

WANG, Oliver. The Strange Sound Of Motown's Early Hollywood Years. Radio Michigan. July 14, 2011. Disponível em hollywood-years Acesso em 09 jan. 2017.

ZENKER, Ana Luiza. *Negros são maioria nas favelas, segundo estudo do Ipea*. Agência Brasil. 16 dez. 2008. Disponível em <<u>http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2008-12-16/negros-sao-maioria-nas-favelas-segundo-estudo-do-ipea</u>> Acesso em 09 jan. 2017.

ANEXO

Como anexo, disponibilizamos uma cópia de CD contendo as seis canções originais,

gravadas em língua inglesa, que configuram sucessos da gravadora Motown Records das

décadas de 1960 e 1970, assim como as seis canções, em língua portuguesa, que constam do

álbum Pare, Olhe, Escute, de Sandra de Sá, e que foram escolhidas para análise no presente

trabalho.

As canções foram reproduzidas no CD da seguinte forma: inicialmente a canção

original, em inglês, seguida da sua versão, em português, observando-se a ordem das canções,

vertidas para o português, constantes do trabalho de Sandra de Sá.

Por fim, gostaríamos de reiterar o nosso agradecimento ao meu colega do Bacharelado

em Letras – Tradução de inglês, da UFJF, Mairon Morelli Samagaio, que gentilmente se

dispôs a gravar o CD contendo as doze músicas analisadas, e que o fez de modo competente e

brilhante. Novamente, muito obrigada, Mairon! Sua ajuda foi de inestimável valor para a

confecção e para o sucesso deste trabalho de conclusão de curso.

ÍNDICE DAS CANÇÕES:

Faixa 1: What's Going On

Intérprete: Marvin Gaye

Compositores: Marvin Gaye, Renaldo Benson, Al Cleveland

Faixa 2: Qual é?

Intérprete: Sandra de Sá

Versionista: Nelson Motta

Faixa 3: Stop, Look, Listen (To Your Heart)

Intérpretes: Marvin Gaye e Diana Ross

Compositores: Thom Bell, Linda Creed

Faixa 4: Pare, Olhe, Escute

Intérprete: Sandra de Sá e Ed Motta

Versionistas: Sandra de Sá e Theddy Corrêa

155

Faixa 5: Brick House

Intérprete: The Commodores

Compositores: M Williams, Walter Orange, T McClary, Lionel Richie, R Lapread, W King

Faixa 6: Fala Sério - Caos

Intérprete: Sandra de Sá

Versionistas: Sandra de Sá, Max Viana e Ivo Meirelles

Faixa 7: Cruisin'

Intérprete: William "Smokey" Robinson

Compositores: William "Smokey" Robinson, Marvin Tarplin

Faixa 8: Eu E Você

Intérprete: Sandra de Sá e Smokey Robinson

Versionistas: Sandra de Sá e Carlos Rennó

Faixa 9: Got To Give It Up

Intérprete: Marvin Gaye

Compositor: Marvin Gaye

Faixa 10: Fuzuê

Intérprete: Sandra de Sá

Versionistas: Sandra de Sá e Adriana Milagres

Faixa 11: I Want You Back

Intérprete: The Jackson Five

Compositores: Freddie Perren, Alphonso "Fonce" Mizell, Berry Gordy, Jr., Deke Richards

Faixa 12: Se Liga, Brother

Intérpretes: Sandra de Sá e Rappin Hood

Versionistas: Sandra de Sá e Theddy Corrêa