

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
Bacharel em Letras Inglês - Estudos Literários

***THE BOOK IS ON THE TABLE:* LETRAS DE MÚSICAS
ESCRITAS EM INGLÊS POR BRASILEIROS**

CURITIBA

2011

LUIZ ROBERTO SEMAN CUFLAT

THE BOOK IS ON THE TABLE: LETRAS DE MÚSICAS
ESCRITAS EM INGLÊS POR BRASILEIROS

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Letras Inglês com Ênfase em Estudos Literários, ao Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Prof^a. Orientadora: Dr^a. Luci Collin

CURITIBA

2011

Dedicado a Mel Tormé, Glenn Hughes, Elton John, Greg Lake, B. J. Thomas, Klaus Meine, Stevie Wonder, Orlando Silva, Jamelão e Carlos Gardel, meus ídolos vocais.

A Harold Arlen, Hoagy Carmichael, Bernie Taupin, Assis Valente, Lúcio Cardim, Alfredo Le Pera e muitos outros – que escreveram letras que meus ídolos vocais cantaram, e que eu canto.

A João Motta, Maurício Leite, Ney Haddad, Paulo “P.A.” Pagni, Fernando Costa, Tuco Marcondes, Hugo Hori, Paulo Zinner, Valdir Ribeiro, Mauro Braga, Ruba Pasinato, Lourival Sartori, Johnny Dionysio, Toni Rocha, Gustavo de Castro, Juliano de Castro, aos bateristas Ricarjones, Tiquinho e Juca (todos *in memoriam* – *o céu de Curitiba está cheio de estrelas barulhentas...*), Beto Blues, Fabietz, Fábio Hess, Reamir Scarante, Fernando Montanari, José Boldrini, Rogério Leitum e demais músicos com os quais tive a honra de dividir algum palco, em algum lugar, em algum momento mágico.

A Thiago Seman e Lucas Seman, meus filhos, músicos a quem dedico (e transmito) meu amor à música e um amor maior que a vida.

A handwritten signature in cursive script, reading "Luiz Seman". The ink is dark and the signature is fluid, with a long, sweeping tail on the final letter.

Agradecimentos

Olga Klukevicz Seman e Pedro Seman, pela vida.

Monica de Castro, pelo amor.

Thiago Seman e Lucas Seman, pela ajuda no 4º Movimento desta pesquisa.

Selma Baptista, *chanteuse extraordinaire*, pela ajuda com a angústia da influência.

Prof.^a Dr.^a Luci Collin, pelo apoio e entusiasmo.

A todos os mestres do Curso de Letras da UFPR, e especialmente: Prof.^a Dr.^a Lígia Negri, Prof. Dr. Márcio Renato Guimarães, Prof.^a Dr.^a Eva Cristina Dalmolin, Prof.^a Dr.^a Maria José Gnatta Dalcuche Foltran, Prof.^a Dr.^a Milena Ribeiro Martins, Prof.^a Renata Praça de Souza Telles, Prof. Dr. Max Guimarães, Prof. Dr. Valtencir Oliveira e Prof. Otto Winck, pelas aulas, correspondências, papos, cobranças e inspirações.

Aos colegas de turma de 2006 do Curso de Letras da UFPR, pela “injeção” de juventude e pelo respeito ao colega ancião.

RESUMO

As músicas com letras em inglês, compostas por brasileiros, e publicadas pela indústria fonográfica nacional, tiveram seu *boom* produtivo no início da década de 1970, até alcançar, no final dos anos de 1980, sucesso mundial com as bandas do estilo *thrash metal*.

Nesta pesquisa, serão abordados os aspectos contextuais dessa produção, situando-a no panorama social e político do Brasil nas décadas de 1970 e 1990.

A partir da tradução de todas as letras comentadas, além da análise de aspectos poéticos (ritmo, voz, entoação, figuras poéticas, etc.), temáticos e fonéticos, procura-se demonstrar que essa produção foi e é feita baseada principalmente em uma reprodução artificial da língua na consulta a dicionários e na apropriação estilística de compositores estrangeiros.

Palavras-chave: Literatura e Música, MPB, letras de músicas, tradução, inglês traduzido.

Music is your own experience, your own thoughts, your wisdom. If you don't live it, it won't come out of your horn. They teach you there's a boundary line to music. But, man, there's no boundary line to art.

Música é sua própria experiência, seus próprios pensamentos, sua sabedoria. Se você não a vive, ela não sairá de seu instrumento. Eles te ensinam que há uma fronteira que limita a música. Mas, cara, não há fronteira para a arte.

Charlie Parker

Without music life would be a mistake.

Sem música a vida seria um erro.

Friedrich Nietzsche

Music expresses that which cannot be put into words, but that cannot remain silent.

Música expressa aquilo que não pode ser colocado em palavras, mas que não pode ser mantido em silêncio.

Victor Hugo

Where words fail, music speaks.

Onde palavras falham, a música fala.

Hans Christian Andersen

*"I sing my heart out
to the wide open spaces
I sing my heart out
to the infinite sea
I sing my vision
to the sky-high mountains
I sing my song to the free."*

Song is Over

"Eu canto com todo o coração
à imensidão dos espaços abertos
Eu canto com todo o coração
ao mar infinito
Canto minha visão
às montanhas altas como o céu
Canto minha canção aos livres."

Acabou a música

Pete Townshend

SUMÁRIO

Resumo	V
1º Movimento – Let me sing... ..	8
2º Movimento – Nothing more than feelings	27
3º Movimento – Assaltaram a gramática	31
4º Movimento – Roots, bloody roots... ..	33
5º Movimento – Right now	43
Conclusão	47
Anexos	51
Referências bibliográficas	71

1º Movimento – Let me sing...

No início da década de 1970, acontece a fancaria do "milagre econômico". Tomando empréstimos e recebendo grandes investimentos estrangeiros, a economia brasileira experimenta um período de enorme crescimento, com a geração de empregos em massa e controle absoluto da inflação. Na política, a sociedade vive com a imprensa sob controle absoluto e atos absolutamente violentos sendo cometidos contra quaisquer opositores do regime. O general Garrastazu chefia, em seu plantão, uma força com poderes de polícia e justiça que se coloca acima do Estado, determinada a detonar os grupos de esquerda – os DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna). Paralelamente surge a famigerada Oban (Operação Bandeirantes), grupo patrocinado por empresários e composto por integrantes das Forças Armadas (especialmente Exército) e das Polícias Federal e Civil voltado à prisão, tortura e morte de ativistas de esquerda.

Enquanto Carlos Alberto Torres – o craque capitão da melhor seleção brasileira (quicá mundial) de futebol de todos os tempos – entortava os adversários e levantava a Taça Jules Rimet no México, um certo Capitão Carlos Lamarca entorta os ferrolhos do portão de um quartel do Exército na Rua Tutóia, em São Paulo, rouba armas e bombas, se refugia no Vale do Ribeira e articula uma guerrilha contra o governo militar. Neste mesmo ano de 1970 são seqüestrados o cônsul japonês Nobuo Okuchi, o embaixador alemão Ehrenfried von Holleben e o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher. Os três foram ‘trocados’ por militantes esquerdistas que eram mantidos presos pelo regime ditatorial – os diplomatas voltaram para casa, enquanto os guerrilheiros iam para o exílio.¹

O clima da época estava retratado nos versos – proibidíssimos - de Chico Buarque de Holanda na música “Apesar de você”:

*A minha gente hoje anda
falando de lado
e olhando pro chão, viu...*

¹ http://veja.abril.com.br/idade/Copa70/imagens/painel_bpolitica.htm

(...) enquanto isso, a dupla Don e Ravel cantava aquela música² que tocava em todo canto, bem ao gosto do ufanismo verde-amarelo do regime militar:

*Eu te amo, meu Brasil, eu te amo,
meu coração é verde, amarelo, branco, azul, anil
eu te amo, meu Brasil, eu te amo,
ninguém segura a juventude do Brasil.*

A retórica de então, autoritária e militarista, estava estampada na frase (copiada dos EUA) que os outdoors exibiam em letras garrafais: “Brasil, ame-o ou deixe-o (no original, USA, love it or leave it). A que o deboche popular acrescentara: “...o último a sair apague a luz”.³

Em 1971, o ‘Capitão do Tri’ Carlos Alberto é transferido do Santos Futebol Clube para o Botafogo do Rio de Janeiro; no mesmo ano, o Capitão Lamarca vai desta para a melhor no sertão da Bahia. Esse era o panorama, resumido, do contexto histórico da primeira época de foco deste trabalho. Para iniciarmos uma análise do fato de que músicos brasileiros compuseram (na década de 1970) e continuaram compondo (na década de 1990 e nos dias atuais) letras de música na língua inglesa, faremos um breve resgate da trajetória da influência estrangeira (principalmente norte-americana) na cultura popular brasileira.

Tal influência iniciou-se de forma mais intensa a partir da entrada do Brasil na IIª Guerra Mundial (em apoio aos países então denominados “Aliados”). A partir dos interesses estratégicos dos EUA na não proliferação do comunismo no continente, a cultura norte-americana (e também dos países Aliados) foi-se “infiltrando” em nosso imaginário, tornando-se matéria de consumo em larga escala. Não cabe aqui detalhar outras áreas de influência do *American way of life* (indústria, comércio, bens de consumo, tecnologia, etc.) na vida brasileira, por todos sabida como vasta e profunda. Mas o conhecimento da existência de um programa em particular nos ajuda a elaborar sobre a força dessa influência.

² Também gravada pelo grupo “Os Incríveis”.

³ HABERT, pp. 7 e 8.

Durante a década de 1960, foi criado pelo governo dos EUA um programa com o objetivo de promover o desenvolvimento econômico mediante a colaboração financeira e técnica em toda a América Latina, a fim de evitar o surgimento de outro país com tendências aos ideais comunistas, como Cuba. Este plano ficou conhecido como “Aliança para o Progresso” (Alianza para el Progreso), e foi posto em prática entre 1961 e 1970.

A Aliança para o Progresso duraria dez anos, projetando-se um investimento de 20 bilhões de dólares, principalmente da responsabilidade dos EUA mas também de diversas organizações internacionais, países europeus e empresas privadas. A proposta foi depois pormenorizada na reunião ocorrida em Punta del Este, Uruguai, de 5 a 17 de Agosto de 1961, no Conselho Interamericano Econômico e Social (CIES) da OEA. A Declaração e Carta de Punta del Este foram aprovadas por todos os países presentes.

No Brasil, várias missões americanas aportaram no litoral brasileiro na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte, que recebeu visitas do navio *Hope*, que distribuía leite em pó para a população local. Na mesma cidade, foi fundado um bairro chamado “Cidade da Esperança”, além da Escola Estadual Presidente Kennedy, inaugurada na ocasião de visita do senador americano Robert Kennedy à Natal.

Destaca-se, neste período, o acordo do grupo norte-americano Time/Life com a Rede Globo (destacado nos Anexos I e II), que parece ter sido feito não apenas para melhorar a qualidade técnica da televisão brasileira, mas também, para impor na grade de programação de uma empresa brasileira os produtos genuinamente americanos.

Que outra razão tem-se para explicar a presença, na programação televisiva brasileira – desde a segunda metade da década de 1960, coincidentemente ao início

da transformação da TV Rio na poderosa Rede Globo – de sanduíches de manteiga de amendoim com geléia sendo consumidos por famílias anglo-saxãs; empregadas domésticas assistindo televisores coloridos (cenas que assistíamos em aparelhos “preto e branco”); enfermeiras negras e divorciadas (lembramos que não havia divórcio no Brasil dessa época) indo para o trabalho em carros luxuosos; meninos criando ursos em seus quintais, cavalos falantes, carros de câmbio automático, astronautas, fugitivos... As séries ‘enlatadas’ dominavam a grade da programação de TV. Apesar de algumas produções nacionais terem feito sucesso na TV desde a década de 1950 (Falcão Negro, Vigilante Rodoviário, Capitão 7, entre outros), nosso rico imaginário cultural, povoado com tipos locais e com personagens ricas, contava ‘apenas’ com a literatura para sobreviver. Por mais que, através da literatura, nossa identidade cultural teimosamente sobrevivesse, as crianças eram “bombardeadas” incessantemente pelos raios catódicos dos tubos de imagem dos aparelhos de TV. Desde a década de 1960 e nesse início da década de 1970 no Brasil, meninos e meninas da classe média emergente giravam freneticamente os seletores manuais de canais com seus “plec-plec” característicos, e somente desviavam seu olhar da “telinha” pela obrigação na vigilância do nível dos reguladores de voltagem dos televisores. Conforme Featherstone⁴:

O processo de homogeneização da cultura, o projeto de criação de uma cultura comum, deve ser entendido como um processo [...] da necessidade de ignorar ou, na melhor das hipóteses, de refinar, sintetizar e misturar diferentes locais. [...] O fundamento não é a eliminação das diferenças, os vestígios do regional e das afiliações étnicas locais, mas a percepção do direito do Estado agir assim, o fato de que tais laços são retrógrados, desviantes e precisam ser neutralizados através da educação e dos processos civilizatórios.

No caso da produção cinematográfica, o Brasil já tivera uma indústria poderosa. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz nasceu em Novembro de 1949, na cidade de São Bernardo do Campo – SP, numa área de mais de cem mil metros quadrados, com estúdio próprio, material técnico do mais avançado à época, e com profissionais brasileiros e estrangeiros da melhor qualidade. Nessa empresa

⁴ FEATHERSTONE, Mike. "Cultura global". In: Mike Featherstone (org.). op. cit., p. 142.

brasileira foram produzidos filmes como “O Cangaceiro” de 1953, que representou o Brasil no Festival de Cinema de Cannes; “Sinhá Moça”, que faturou o Leão de Bronze em Veneza, além de outros. Em 1954, a Companhia entrou em declínio, tendo que repassar seu acervo a outros distribuidores. A Companhia perdeu quase de 60% de sua arrecadação⁵; além disso, havia muita dificuldade de colocação dos filmes brasileiros no mercado internacional. Mesmo dentro do próprio território brasileiro a concorrência era bastante desigual em relação aos filmes estrangeiros.

Outro grande salto de desenvolvimento do cinema brasileiro ocorreu na década de 1960. Com o conhecido “Cinema Novo”, vários filmes ganharam destaque nos cenários nacional e internacional. O filme “O Pagador de Promessas”, escrito e dirigido por Anselmo Duarte, foi premiado com a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes.

Com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, outros diretores impulsionam o Cinema Novo. Os filmes deste período começam a retratar a vida real, mostrando a pobreza, a miséria e os problemas sociais, dentro de uma perspectiva crítica, contestadora e cultural. Neste contexto, aparecerem filmes como “Deus e o diabo na terra do Sol” e “Terra em transe”, ambos do diretor Glauber Rocha. Outro cineasta que também merece destaque neste período é Carlos Diegues, autor de “Ganga Zumba”.

As décadas de 1970 e 1980 representam um período de crise para o cinema nacional. A crítica e os grandes problemas nacionais saem de cena para dar espaço para filmes de consumo fácil, com temáticas simples e de caráter sexual, muitas vezes de mau gosto – as “pornoanchadas”.

⁵ Na década de 1980, os irmãos Walter Hugo e William Khouri conseguiram adquirir as ações remanescentes da Cia. Vera Cruz, o que possibilitou manter o acervo de filmes da empresa.

A partir desse contexto de nossa história, o cinema nacional minguava. Uma indústria que havia sido artística e comercialmente poderosa, rica, com autores, diretores e atores brilhantes, havia sido anulada e substituída por obras de apelo fácil, e pelas latas dos filmes estrangeiros que chegavam em malotes de aviões, direto de Hollywood para as “cinelândias” brasileiras.

A Aliança para o Progresso foi extinta em 1969 por Richard Nixon, e o acordo Time/Life com a Rede Globo acabou em 1971. Mas, já era tarde demais; a influência estrangeira grassava.

Na década de 1960, a música jovem (leia-se, para adequação ao recorte, *rock*) brasileira era composta no início por canções estrangeiras com versões para a língua portuguesa (principalmente no fenômeno Jovem Guarda), sendo depois substituídas por canções com letras originais em português, mas com ritmo e instrumentação típicas do rock inglês e norte-americano. É nítida a presença de blocos de pensamento “estrangeiro” nas versões, e algumas tentativas de “nacionalização” desses mesmos blocos (v. versão da música “Splish Splash” no Anexo III desta pesquisa).⁶

Paralelo a isso, o regime político vigente estabelecia pesada censura no âmbito criativo musical. Conforme destaca CAROCHA em seu ensaio A CENSURA MUSICAL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985):

A popularização da televisão levou consigo a música, ao lado das telenovelas, um de seus principais produtos. Este fenômeno atingiu diretamente o mercado fonográfico brasileiro. Paralelamente, o panorama fonográfico brasileiro sofreu uma grande mudança institucional e de mercado, ao longo dos anos 1960.

⁶ Enquanto isso, a MPB reagia. Cita-se a canção “Baby”, de Caetano Veloso, gravada por Gal Costa: “Você / precisa aprender inglês / precisa aprender o que eu sei / e o que eu não sei mais ... Não sei / leia na minha camisa / Baby, baby / I love you”.

Em 1965, as gravadoras formaram a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), visando uma atuação corporativa junto ao poder público. As duas consequências imediatas foram: a Lei de incentivos fiscais de 1967 (que permitiu aplicar o ICM devido pelos discos internacionais em discos nacionais) e a nova Lei de Direitos Autorais (em 1979), que permitiu, por exemplo, a não numeração de discos produzidos. Paralelamente a estas mudanças institucionais, ocorreu uma profunda mudança na estrutura do mercado: em 1959, em cada 10 títulos comprados 7 eram estrangeiros. Em 1969, esta relação se inverte nas mesmas proporções. Como podemos verificar pela relação de títulos comprados na década de 1959 e 1969, houve um nítido processo de “substituição de importações”, o mercado brasileiro passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas no próprio país. Se o LP foi o suporte técnico que permitiu consolidar um elenco fixo de compositores e intérpretes (cuja realização comercial era mais garantida do que a antiga fragmentação de intérpretes dependentes de compositores), os programas musicais da TV e, sobretudo, os festivais da canção veiculados pela TV foram os veículos apropriados para apresentar novos artistas e obras perante um público amplo e heterogêneo. No final de 1968 e início de 1969 esse panorama sofreu uma nova transformação, quando a indústria do disco já possuía capital institucional suficientemente grande para iniciar um processo de ocupação do lugar da televisão na definição dos rumos do panorama de consumo musical. A indústria do disco caminhava para uma nova racionalidade produtiva, em direção a um maior planejamento e standardização de seus produtos, características de uma indústria cultural já consolidada, processo que só em meados dos anos 1970 seria acompanhado pela televisão.

Nesse período, anterior ao nosso recorte, o público – que seria o consumidor na década posterior de 1970 das canções compostas em língua inglesa por brasileiros – nascia e passava a infância.

Conforme “adolesciam”, os (agora) jovens brasileiros da década de 1970 passavam a ter outro tipo de interesse, inerente a essa fase de crescimento humano. Os “bailinhos” substituíam o acompanhar das séries “enlatadas” da televisão. Da trilha hipnotizante dos raios catódicos do aparelho de TV, o jovem voltava sua atenção para a trilha sonora, através das ondas do rádio.

As estações de rádio já transmitiam música estrangeira desde a década de 1930; porém, neste recorte (início da década de 1970) iniciaram a transmissão de programas dedicados exclusivamente à música para jovens, em modelo inspirado nas rádios norte-americanas que transmitiam sucessos das paradas musicais listados em edições impressas, como a revista “Billboard” nos EUA. Em São Paulo, as rádios Difusora e Excelsior, e no Rio de Janeiro a Rádio Mundial (todas transmitindo então na frequência AM), desfilavam durante sua programação os sucessos da música pop, numa proporção de 90% para música estrangeira e 10% de música popular brasileira (geralmente transmitidas durante a madrugada). Na música estrangeira, a proporção era de 70% de músicas cantadas em inglês e os 30% restantes dividiam-se, basicamente, entre músicas italianas e francesas.

Aquecido pelo ‘milagre econômico’, o mercado publicitário estava fervilhando, dirigindo verbas cada vez maiores aos veículos de comunicação (rádio e televisão). O som do rádio fica muito melhor, equalizável e estereofônico, com o início das transmissões em FM; logo, a publicidade podia veicular seus anúncios com melhor qualidade de áudio. A televisão a cores chega ao Brasil em 1972: nós agora assistíamos os enlatados americanos ‘igualzinho’ a qualquer caipira dos mais longínquos grotões do Kentucky! Começam a surgir vários programas musicais na TV, aumentando espaço na programação para a música. O mercado fonográfico brasileiro, cuja maioria das gravadoras era composta por filiais de empresas estrangeiras (leiam-se EUA e Inglaterra), no rastro dessa ‘onda’ de consumo – causada pelo aquecimento da economia – provocou enorme demanda por materiais inéditos. Como a aquisição de direitos de músicas estrangeiras era muito onerosa, ficaria ‘mais barato’ comprar, aqui no Brasil, músicas originais compostas na língua inglesa. Consequentemente, intérpretes e autores brasileiros optaram pela composição de letras de músicas em inglês, que era a língua cantada nas grandes campeãs das paradas de sucesso. Os artistas brasileiros que, então, pretendiam alcançar sucesso viam-se frente a novo paradigma: música em inglês, que “estourava” nas paradas.

Esse encadeamento de fatos acabou por criar uma nova “entidade artística”: **músicos brasileiros, falantes nativos do português, compondo e cantando na língua inglesa.** A maioria desses músicos não era falante fluente da língua inglesa, sabendo (ou quase sabendo; ou não sabendo) apenas o suficiente para decorar as letras das canções e interpretá-las com sotaque escalafobético.

Listamos, agora, alguns artistas brasileiros que utilizaram o inglês em suas composições. Daremos destaque a dois exemplos: o grupo Os Pholhas, que foi o primeiro a alcançar sucesso nacional, e o cantor Morris Albert, que foi o primeiro autor/intérprete a alcançar sucesso mundial em grande escala. Desses dois exemplos, faremos a análise de uma letra de canção, bem como traçaremos um panorama mais detalhado da carreira artística e história dentro do recorte desta pesquisa.

A maioria dos músicos brasileiros que compuseram (e tocaram) em inglês era oriunda das bandas que animavam os bailes e “domingueiras” de clubes nas décadas de 1960 e 1970, interpretando sucessos internacionais.

Passa então a predominar nomes de artistas em inglês nas paradas de sucesso do Brasil. Citaremos aqui os mais conhecidos. Com certeza há muitos mais; porém, procuramos abranger a maior quantidade daqueles que fizeram sucesso em algum momento desse período, gravando álbuns ou compactos simples e duplos.

As “domingueiras” eram o nome dos bailes vespertinos promovidos em clubes da capital de São Paulo (e em todo Brasil, com esse e outros nomes) no final da década de 1960 até a metade da década de 1970. Na capital paulista, o circuito de “bubucas” (aos sábados) e “domingueiras” mais concorridas acontecia nos clubes Banespa, Espéria, Harmonia, Monte Líbano, Paulistano, Sírío, Ypê, Ypiranga e muitos outros. A ‘meca’ das domingueiras era o Clube Círculo Militar, no Ibirapuera.

O fenômeno se espalhou por todo país; a juventude curti os bailes com músicas cantadas em spikinglich por brasileiros.

As bandas

A banda Colt 45 foi o embrião que posteriormente ‘gerou’ outras formações: Memphis, Lee Jackson e Sunday.

A banda Memphis (que gravou com outros nomes: Beach Band, Baby Joe, Kris Kringle, The Clocks, Billbox Group, Moon & Stars e Sodom) era formada por Dudu França (do sucesso “Grilo na cuca”, também conhecido como Joe Bridges, na voz e bateria), Marcos Maynard (guitarra, depois teclado), Xilo (guitarra), Nescau (baixo), Cláudio Callia (teclado) e Niccoli (bateria). Também fizeram parte Otavinho (guitarra depois teclado), Osvaldo Rizzo Filho (ou Oswald Smiles, percussão), o maravilhoso guitarrista Wander Taffo (R.I.P.) e o grande baterista Gel Fernandes (que formariam no Rádio Táxi), Hélio Eduardo Costa Manso (ou Steve MacLean, ou ainda Terence Stample, que tocava no grupo Sunday, no teclado e vocais) e Carlos Alberto Marques, o Carlinhos (a.k.a. Charlie, Charles Marx ou Mr. Charlie; guitarra, vocal, flauta e sax). Um grande sucesso do Memphis foi a canção “Sweet Daisy”.

O ‘racha’ da banda Colt 45 gerou outra banda brasileira, que gravou em spikinglich: o Lee Jackson, que entre os músicos de sua formação, teve Cláudio Conde, Luiz Carlos Maluly, Marco Bissi, Marcos Maynard e Sérgio Lopes, que exerceram e exercem cargos importantes em grandes gravadoras multinacionais. Em 1972 o grupo obteve grande sucesso com a empolgante “Hey girl”.

Outra banda famosa na primeira metade da década de 1970 surgida a partir do Colt 45 foi o Sunday, formado por Hélio Eduardo “Steve MacLean/Terence Stample” Costa Manso (vocal, teclados), Marcelo Caggiano (guitarra), Fábio Gasparini (guitarra, que viria ser o Ted Gaz, da banda Magazine), Vivian Costa

Manso (vocal, que depois seria integrante das Harmony Cats), Carlinhos Marques (baixo, vocal) Fernando d'Ávila e Gel Fernandes (bateria - Rádio Táxi); entre suas composições, Oh, oh, la e Hand By Hand (Side By Side).

Em abril de 1972, a gravadora Copacabana lançou o disco "Tell Me Once Again" com um novo grupo chamado Light Reflections, que tinha a seguinte formação: B. Anderson (Guitarras e Vocaís), Marc Mane (Órgão e Guitarra), Billy Rogers (Bateria) e Ricky Taylor (Baixo, Piano, Sintetizador Moog) - todos brasileiros. "Tell Me Once Again" (traduzida no Anexo IV desta pesquisa) estourou dentro e fora do país, e a banda gravou oito compactos e dois LPs em apenas cinco meses no ano de 1972. Vendeu 1 milhão de cópias e fez shows em toda a América Latina.

Os cantores

Thomas William Standen (8 de maio de 1947 — 23 de setembro de 1998), filho de ingleses nascido em São Paulo, começou a cantar ainda nos anos 60 em português. Em 1972 adotou o pseudônimo Terry Winter. Fez grande sucesso interpretando "Summer Holiday" (traduzida no Anexo V desta pesquisa).

Dave Maclean é José Carlos Gonsales, paulistano do bairro do Ipiranga, que começou sua carreira em 1965 no conjunto The Snakes, que mais tarde passaria a se chamar The Buttons.⁷ "Dave" emplacou vários hits como "Me and you", tema da novela "Os Ossos do Barão", e "We said goodbye", que recebeu disco de ouro no Brasil e no México.

Mark Davis começou na música tocando com os irmãos em grupos como Os Colegiais, Os Namorados, Bossa 4 e Arco-Íris e, mais tarde (em 1971), se lançou em

⁷ O grupo tocou em minha formatura no então Curso Ginásial, em 1973.

carreira solo gravando canções em inglês (com pseudônimos como Uncle Jack e Mark Davis), sendo que como o último obteve um hit com a música "Don't Let Me Cry", em 1973. Mark Davis voltou, posteriormente, a adotar seu nome artístico original: Fábio Júnior.

Em 1973, quando Tarcísio Meira aparecia nas cenas românticas da novela "Cavalo de Aço" ao lado de Glória Menezes, uma canção com letra em inglês servia como fundo para os diálogos: "Don't Say Goodbye" (traduzida no Anexo VI desta pesquisa). A música ficou 19 semanas em 1.º lugar nas paradas mas, apesar desse enorme sucesso, Chrystian ainda passava dificuldades na casa humilde da Vila Gustavo em São Paulo. Hoje, divide os palcos dos shows de música sertaneja com seu irmão, formando a dupla Chrystian e Ralf (que também gravou em inglês usando o pseudônimo Don Elliot).

Em geral, os artistas aprendiam a pronunciar palavra por palavra das letras em sessões de gravação que duravam até quinze horas. "As letras eram compostas por quem não sabia nada de inglês e corrigidas por quem tinha alguma noção", diz Hélio Costa Manso, ou melhor, Steve MacLean, que fez sucesso numa carreira-solo e como integrante do conjunto Sunday.⁸

Ivanílton de Souza Lima compôs uma balada em inglês chamada "My Life" (traduzida no Anexo VII desta pesquisa). Na hora de lançar o álbum pela gravadora Top Tape, teve de escolher um nome internacional. Abriu a lista telefônica de Nova Iorque e escolheu Michael Sullivan.

"If you could remember" foi outro grande sucesso dessa época, na voz de Tony Stevens, pseudônimo do cantor brasileiro Jessé, eleito, em 1980, melhor intérprete no Festival MPB Shell da Rede Globo com a música "Porto Solidão" (Zeca Bahia/ Ginko).

⁸ MARTINS, Sérgio. Revista Veja. Matéria 'Os falsos gringos'. Edição 1.621 - 27/10/1999, pp. 186/187

Daremos destaque agora ao primeiro grupo brasileiro a fazer sucesso significativo na década de 1970, com canções gravadas em inglês: o conjunto musical paulistano “Os Pholhas”. Na página da banda na Internet, a história resumida desse grupo é contada assim:

No final de 1968 na cidade de São Paulo, três rapazes: Paulo Fernandes, Oswaldo Malagutti e Helio Santisteban, haviam acabado de deixar a banda “Wander Mass Group” e pretendiam montar outro grupo que tivesse mais a ver com sua personalidade musical...

Pouco tempo depois um grande amigo dos rapazes que estava sempre presente aos ensaios - Marco Aurélio o “Lelo”, sugeriu o nome PHOLHAS, que grafado com “PH” ficava bem original e foi logo aceito com entusiasmo por todos sem restrições.

Em maio daquele mesmo ano a banda fez sua estréia tocando em bailes e rapidamente fixou-se como uma das melhores de São Paulo conquistando cada vez mais seguidores fiéis nas suas apresentações.

Com essa crescente popularidade era inevitável que o caminho natural das coisas fosse a gravação do 1o disco, o que tornou-se realidade em 1972 quando dois diretores da gravadora RCA Victor foram a um ensaio dos rapazes ficando impressionados com a qualidade instrumental-vocal e as composições da própria banda, que havia optado por cantar e compor em inglês, até porque na época a maioria da programação das rádios e TVs era de sucessos internacionais e a MPB não tinha a mesma força como atualmente.

Em setembro de 1972 os PHOLHAS lançam seu 1º LP: Dead Faces do qual foi extraído um compacto duplo com as canções My Mistake, Pope, Shadow of love e My first girl, que chegou ao 1o lugar das paradas em apenas 3 meses após o lançamento, vendendo a fabulosa quantia de 450.000 cópias! Isso lhes rendeu o primeiro disco de ouro da carreira. O grande público chegou até a pensar que os PHOLHAS fossem um grupo estrangeiro, mas sempre fizeram questão de explicar que eram apenas 4 músicos brasileiros cantando em inglês com o objetivo de internacionalizar seu trabalho. A seguir vieram as canções She Made Me Cry, I Never Did Before e Forever, todas com vendagem superior a 300.000 cópias, firmando

os PHOLHAS como um dos maiores fenômenos musicais brasileiros o que levou a RCA em 1975 a lançar o LP *Dead Faces* na Espanha e em toda América do Sul com o título “HOJAS” dando mais um disco de ouro ao grupo.⁹

Conforme verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:

O grupo surgiu em 1968 com três componentes. Em 1969, com a entrada de um quarto integrante, passou a adotar o nome "Pholhas". O primeiro nome do grupo foi Atlântico, logo mudado para o definitivo. Seu repertório consistia basicamente em baladas de rock cantadas em inglês. Assinaram, em 1972, com a RCA Victor, permanecendo no selo por dez anos. Nesse período lançaram apenas um disco em português: o LP "Pholhas", de 1976. Seu último LP foi editado pela PolyGram em 1985. Os maiores sucessos do grupo foram "My mistake", "She made me cry" e "Forever". Em 2001, participou de show no Boulevard em Nova Parnamirim no Rio Grande do Norte juntamente com as bandas The Fevers, Renato e Seus Blue Caps e Os Incríveis relembrando antigos sucesso da jovem Guarda.¹⁰

Em entrevista ao site www.whiplash.net, o fundador do grupo, Oswaldo Malagutti, conta a passagem do grupo de banda *cover* (intérprete de canções alheias) a grupo autoral:

A proposta inicial era fazer covers de grupos ingleses e norte-americanos, mantendo as letras em inglês, certo? A cena da época privilegiava os vocais em inglês? Parece que o público chegava a pensar que a banda era estrangeira...

Oswaldo: Formamos a banda com a intenção de tocar o que a gente gostava na época que era Beatles, Stones, The Who, mas para poder sobreviver tínhamos que fazer os "bailes", e daí tinha que tocar de tudo, inclusive samba e às vezes no final "Carnaval". Ficamos nessa de 1968 até 1972, quando fomos convidados para gravar um disco na RCA.

Quando e por que vocês decidiram compor material próprio?

⁹ MALAGUTTI, Oswaldo [página da Internet] www.pholhas.com.br/historia [24 Jul 2007; acessado em 20 de Abril de 2011]. Disponível em: <http://www.pholhas.com.br/>

¹⁰ ALBIN, Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <http://www.dicionariompb.com.br/pholhas/dados-artisticos>

Oswaldo: Tínhamos várias composições próprias na época, todas com influências dessas bandas. Quando fizemos o teste para gravar na RCA, eles escolheram as músicas nossas.

Você poderia nos falar um pouco sobre os LPs iniciais, cantados em inglês? As altas vendas chegaram a surpreender (positivamente)?

Oswaldo: Primeiro, foi lançado o LP “Dead Faces”, que gerou um compacto duplo; logo em seguida, saiu o compacto simples de “My Mistake”, que vendeu na época mais de 1 milhão de discos.¹¹

Sobre o processo de composição do grupo:

Os Pholhas tinham um método original de compor. Eles tiravam os versos de suas canções de um livro dos anos 30 chamado “Inglês Como Se Fala”. “A gente achava uma frase legal, copiava e depois tentava emendar com outras do mesmo livro”, confessa Oswaldo Malagutti, ex-baixista do grupo.¹²

Transcrevemos e traduzimos a seguir a letra da canção de maior sucesso do grupo, intitulada “My mistake”. A música foi lançada em setembro de 1972, primeiro como faixa do LP “Dead Faces” (RCA Victor), do qual foi extraído um compacto duplo com as canções “My Mistake”, “Pope”, “Shadow of love” e “My first girl”.

A descrição do processo de composição explica as principais características do poema. O uso de expressões idiomáticas inexistentes na língua inglesa, e da apropriação equivocada de termos no contexto da letra era devida em grande parte ao método de construção, que partia da concepção narrativa de agente falante da língua portuguesa traduzindo (quase que) literalmente sua expressão natural, mas utilizando um artifício que não domina. Além disso, observa-se no processo criativo o encontro intencional entre blocos de pensamento e blocos melódico-musicais, sem ‘filtros’ sintáticos ou gramaticais.

¹¹ Entrevista de Oswaldo Malagutti em <http://whiplash.net/materias/musicalbox/070914-casadasmaquinas.html>.

¹² MARTINS, Sérgio. Revista Veja. Matéria ‘Os falsos gringos’. Edição 1.621 - 27/10/1999, pp. 186/187.

Iniciamos com a análise da letra e, na sequência, discutiremos aspectos e implicações ideológicas no conteúdo da letra.

MY MISTAKE (H. Santisteban / O. Malagutti)	Meu erro (Tradução: Luiz Seman)
THERE WAS A PLACE THAT I LIVED AND A GIRL, SO YOUNG AND FAIR I HAVE SEEN MANY THINGS IN MY LIFE SOME OF THEM I'LL NEVER FORGET EVERYWHERE...	Havia um lugar em que eu vivi e uma garota, tão jovem e <i>linda</i> eu vi tantas coisas em minha vida algumas delas eu jamais esquecerei <i>em todo lugar...</i>
I WAS SENT TO PRISON FOR HAVING MURDERED MY WIFE BECAUSE SHE WAS LIVING WITH HIM I LOST MY HEAD AND SHOT HER	Fui mandado para a prisão por ter assassinado minha esposa porque ela estava vivendo com ele <i>eu perdi minha cabeça</i> e atirei nela
THIS WAS MY STORY IN THE PAST AND I'LL GO TO REFORM MYSELF I AM PAYING FOR MY MISTAKE I WILL NEVER BE THE SAME MAN AGAIN ANYWAY	<i>Essa</i> foi minha história no passado e eu <i>irei melhorar</i> estou pagando por meu erro eu nunca mais serei o mesmo homem outra vez <i>de jeito nenhum</i>

A letra é formada por três estrofes de quatro versos cada uma, sendo que a primeira e a terceira estrofes têm uma palavra final que deveria servir como fechamento, mas que pelo uso inadequado ao contexto (principalmente ao final da 1ª estrofe), soa mais como um preenchimento melódico de uma “ponte” musical. A acentuação silábica se impõe muito mais pela estrutura harmônica e melódica da canção; a divisão silábica é irregular, pois a maioria dos versos conta com sete sílabas poéticas, mas há uma variação deste número no decorrer da letra. Escansão: *There / was / a / place / that I / li / ved* (sete sílabas poéticas).

No aspecto sintático, há, neste verso, uma impropriedade da língua inglesa. Quando praticada apenas a audição da música, sugere-se um movimento (*to leave*, deixar); mas ao tomar contato com a letra escrita, vê-se que o verbo utilizado foi *to live* (morar). Logo, percebe-se que é um lugar onde o eu-lírico viveu, ou seja, o correto seria a troca do pronome *that* pelo indicativo *where*, ficando a frase da seguinte forma: *There was a place where I lived*.

Não há um esquema rímico definido, nem assonâncias que poderiam auxiliar na ligação dos versos e na fluência rítmica. No segundo verso, a palavra *fair* foi traduzida como “linda”, pois a pesquisa pelo termo feita em dicionário da década de 1970 (LAMB) encontrou a seguinte descrição em verbete: *fair: old use (for a woman) beautiful*.

A última palavra da primeira estrofe, *everywhere*, aparece completamente deslocada da coesão da letra. Com muito boa vontade, pode-se elaborar que o eu-lírico jamais se esqueceria das coisas que viu na vida, não importa para onde fosse; mesmo assim, sugere-se como mais efetivo o uso do termo *anywhere* (qualquer lugar). No último verso da segunda estrofe (refrão), o eu-lírico perde a cabeça e atira na mulher que o traiu; no caso, a perda da consciência em situação de extrema emoção deveria ser descrita como *I lost my mind*. Alguém somente poderia ‘*lost the head*’ quando tem a cabeça decepada; o verso traduzido “Eu perdi minha cabeça e atirei nela” só faz sentido em inglês contando com a boa vontade (ou ignorância da língua inglesa) do ouvinte/leitor.

A forma correta – *I lost my mind* – não ‘serve’ para o autor brasileiro; traduzida, ela significa outra coisa em português. Há uma lexicofagia (*fagos*), uma apropriação avassaladora da língua, canibalismo estético que transgredir os preceitos da língua e transforma a letra num outro objeto, uma tradução literal resulta em significante audível (até para quem não tem domínio da língua inglesa).

Da mesma forma, o termo *reform* utilizado no segundo verso serve para explicitar a intenção do eu-lírico em corrigir-se após o crime cometido. A língua inglesa propõe: *And I will reform myself*.

O uso de expressões idiomáticas inexistentes na língua inglesa, e da apropriação equivocada de termos no contexto da letra era devida em grande parte ao método de construção, que partia da concepção narrativa de agente falante da língua portuguesa traduzindo (quase que) literalmente sua expressão natural, mas utilizando um artifício que não domina. Além disso, observa-se no processo criativo o encontro intencional entre blocos de pensamento e blocos melódico-musicais, sem ‘filtros’ sintáticos ou gramaticais.

No aspecto temático, “My mistake” seguia a tradição do samba-canção, produzido em época propícia aos questionamentos existencialistas, de forte desencanto com o mundo. Os aspectos trágicos encontrados em vários exemplares de sambas-canção repetem-se aqui, inclusive no arrependimento final do autor do crime e sua promessa de redenção. A linguagem utilizada tanto em “My Mistake” quanto nos sambas-canção caracteriza-se pela presença exacerbada da sentimentalidade, contando em forma de canção dramas, flagrantes amorosos e cenas do cotidiano.

A influência estrangeira é absorvida, nessa produção, de forma a criar um novo meio de expressão linguística – o ***spikinglych*** – na qual nem os ouvintes nem os músicos estavam preocupados com as arbitrariedades, sejam da língua ou da música – e no aspecto conceitual e temático, as arbitrariedades do contexto político e social então vigente.

Para ilustrar o contexto ideológico relativo a toda produção de letras em inglês aqui pesquisada, vale citar um caso narrado por CAROCHA in “A censura musical durante o regime militar (1964-1985)”:

Antonio Lauro, repentista cearense, enviou duas letras de sua autoria para a DCDP porque, segundo ele, “queria cantá-las na Feira de Santana”. Mas os censores foram unânimes em declarar suas músicas “de péssima qualidade musical e repletas de erros gramaticais crassos e por isso opinamos pela sua não liberação”. Em casos como este, os censores acabaram atuando como críticos musicais, além de sua função primeira, que era a de censurar. (CAROCHA, p. 207)

As músicas compostas por brasileiros no idioma de Shakespeare na década de 1970 não contaram com a vigilância sintático/gramatical dos censores de plantão, nem com a censura temática, já que eram, em sua quase que absoluta maioria (conforme poderemos observar ao longo desta pesquisa), canções que tratavam de amores perdidos ou conquistados. Eram trabalhos produzidos por artistas que ansiavam sua inserção no mercado fonográfico de larga escala e que, portanto, não arriscavam nenhuma linha de protesto ou crítica ao regime ditatorial então vigente, além de cumprir uma função alienante que era cara ao mecanismo de repressão.

Os compositores populares de língua portuguesa, e de reconhecido sucesso de público e crítica, também produziram canções em inglês, mas sem deixar de registrar seu protesto contra o estado de coisas da época.

Como exemplo, nos Anexos VIII e IX desta pesquisa, traduzimos para a língua portuguesa a canção “London, London”, escrita e gravada no exílio por Caetano Veloso em 1969. Vagando, sem ter aonde ir, resta ao eu-lírico procurar discos voadores nos céus de Londres... No Anexo VIII apresentamos a tradução da letra, e no Anexo IX propomos uma versão, que respeita a divisão musical e, também, o esquema rímico da letra original.

No aspecto técnico, em alguns exemplos dessa produção brasileira em inglês, deve-se levar em conta, também, a limitação de recursos da maioria dos equipamentos de gravação utilizados (mesmo nos melhores estúdios de gravação da época), aliados ao desconhecimento das equipes técnicas dos estúdios fonográficos quanto às particularidades da música pop (especialmente o rock), como distorção (neste caso, característica positiva) das guitarras, afinação dos tambores das baterias, equalização dos timbres dos teclados eletrônicos, etc. Isso trazia na época resultados técnicos geralmente pífios se analisados hoje; naqueles tempos, eram considerados ótimos e serviam inclusive como paradigma.

Excetuam-se resultados obtidos por alguns músicos que tiveram acesso à compra de instrumentos importados – o que na época demandava viagens ao exterior – bem mais inacessíveis na época. Mesmo neste caso, as condições de gravação permaneciam conforme descrito acima, principalmente no que diz respeito à captação do som de guitarras distorcidas.

A timbragem dos instrumentos era baseada na imitação das bandas internacionais, assim como o timbre de voz de alguns cantores, que em muitos casos tentavam emular os cantores estrangeiros. No caso de “My mistake”, por exemplo, o vocalista tentava reproduzir o timbre de voz de Robin Gibb, cantor da banda australiana Bee Gees, que gravara em setembro de 1968 a canção “I started a joke”. Por sinal, “My mistake” é claramente baseada nessa canção do grupo australiano.

Vale aqui citar um artigo que trata sobre a angústia da influência que, mesmo tratando-se de uma análise da música clássica, deve servir para contextualizar o uso de influências sobre os autores presentes neste trabalho:

O uso partilhado ou comum de materiais musicais era permitido, até mesmo encorajado, e correspondia a muitas atitudes contemporâneas em relação à composição musical. (.) Estas práticas [imitação do estilo de outro compositor, uso ou recomposição de melodias ou estruturas musicais já existentes] eram uma maneira aceite de modelar a própria música a partir da música de um mestre do passado. Corelli adaptou para as suas sonatas temas das óperas de Lully; Bach usou temas de Vivaldi, Albinoni, Corelli e Legrenzi. Estes casos não eram excepcionais.

Este uso pragmático de material musical alheio mostra que, o conceito de originalidade tal como o concebemos hoje, não existia da mesma forma. Ele próprio é histórico, só se tornou operativo num dado momento.¹³

A originalidade não se fazia presente nas obras analisadas neste trabalho, quer seja nos temas, no estilo e na linguagem. As obras eram uma tentativa contrária ao confronto, ao combate criativo no qual o compositor posterior realiza em obra uma resposta ao seu antecessor influente. Citando VARGAS: *“Nesta perspectiva entre os artistas criadores e os seus antecessores seria estabelecida, antes de mais nada – esta é a posição de T.S. Elliot – uma relação de admiração. O que será muitas vezes o caso.”*¹⁴

No final da década de 1970, passada a onda de sucesso, Os Pholhas voltaram à sua condição de banda “de baile”, interpretando seus antigos sucessos em shows bastante solicitados, o que continua ocorrendo até os dias de hoje.

¹³ in GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works, an essay in the philosophy of music*, 1992, citado em: VARGAS, A. Pinho. *A angústia da influência. Artigos Meloteca*, pp. 4 e 5. Portugal, 2009.

¹⁴ VARGAS, op. cit., p. 2).

2º Movimento – Nothing more than feelings

O governo militar do General Geisel enfrenta a crise mundial do petróleo, grande recessão multinacional e consequente diminuição de créditos e empréstimos internacionais. No Brasil, a insatisfação popular é traduzida nas eleições legislativas de novembro de 1974, com uma avalanche de votos a favor da oposição. A caserna, empresariado e banqueiros fundam os CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e promovem ataques clandestinos a organizações e pessoas contrárias ao regime vigente. Em 1975, o jornalista Vladimir Herzog é assassinado no DOI-Codi em São Paulo; em janeiro de 1976, o operário Manuel Fiel Filho é encontrado morto em circunstâncias (in)suspeitas. Em 1978, Geisel acaba com o AI-5, restaura alguns direitos constitucionais e abre caminho para outro governo militar.

No ano de 1978 opera-se outro milagre brasileiro, este musical: Maurício Alberto Kaiserman, produtor e arranjador de vários álbuns gravados em inglês por brasileiros na década de 1970, escreveu e gravou – com o pseudônimo Morris Albert – o maior sucesso brasileiro composto na língua inglesa: a balada romântica “Feelings”, que está entre as músicas mais executadas e regravadas em todos os tempos. Vendeu discos em mais de cinquenta países, totalizando cifras milionárias (numéricas e financeiras).

A musa da canção seria uma figura pública que despertou paixão em Maurício, nunca declarada senão através da música. Essa paixão platônica fez parte de trilha sonora de novela de TV, vendeu mais de trezentas mil cópias não apenas no Brasil mas também na América Latina e foi regravada nos Estados Unidos por Andy Williams, Dionne Warwick, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Johnny Mathis, Sarah Vaughan, e recebeu arranjos melosos das orquestras de Paul Mauriat, Percy Faith e Ray Conniff. Ficou durante trinta e duas semanas na parada de sucessos norte americana e dez semanas na inglesa, tendo recebido disco de ouro nos Estados Unidos e disco de prata na Inglaterra. “Sentimientos”, versão em espanhol da música, recebeu Disco de Ouro pela vendagem de vinte mil cópias.

Transcrevemos e traduzimos a seguir a letra da canção. A música foi lançada como faixa do LP “Feelings” (Gravadora Copacabana / Beverly. R. de Janeiro, 1973).

FEELINGS (Morris Albert / Louis Gaste)	Sentimentos (Tradução: Luiz Seman)
FEELINGS, NOTHING MORE THAN FEELINGS, TRYING TO FORGET MY FEELINGS OF LOVE.	Sentimentos, nada mais que sentimentos tentando esquecer meus sentimentos de amor
TEARDROPS ROLLING DOWN ON MY FACE, TRYING TO FORGET MY FEELINGS OF LOVE.	Lágrimas rolam pela minha face tentando esquecer meus sentimentos de amor
FEELINGS, FOR ALL MY LIFE I'LL FEEL IT. I WISH I'VE NEVER MET YOU, GIRL; YOU'LL NEVER COME AGAIN.	Sentimentos por toda minha vida vou senti-los preferia nunca ter te conhecido, garota você nunca voltará
FEELINGS, WO-O-O FEELINGS, WO-O-O, FEEL YOU AGAIN IN MY ARMS.	Sentimentos sentimentos sinto você novamente em meus braços
FEELINGS, FEELINGS LIKE I'VE NEVER LOST YOU AND FEELINGS LIKE I'LL NEVER HAVE YOU AGAIN IN MY HEART.	Sentimentos sentimentos como se nunca tivesse te perdido sentimentos como se nunca a tivesse de volta em meu coração.

A letra é formada por três estrofes de quatro versos cada uma (e um refrão com três versos), sendo que no primeiro verso de todas as estrofes repete-se o título da canção, (exceto na segunda estrofe, na qual o título é substituído pela palavra

teardrops. A divisão silábica é irregular, pois a maioria dos versos conta com cinco sílabas poéticas (acento na 5ª sílaba), mas há uma variação deste número no decorrer da letra. No / thing / more / than / fee / lings.

A presença majoritária de versos com cinco sílabas poéticas deve-se à divisão musical do tema (4/4); essa divisão se encaixa bem em termos de harmonia neste tipo de divisão musical, demonstrando de que, neste caso, o autor tem maior conhecimento musical. Observa-se, também neste exemplar (recurso muito utilizado em letras de músicas), a harmonização entre blocos de pensamento e trechos melódico-musicais; em *Feelings* (como em *My mistake*), também, a acentuação silábica se impõe muito mais pela estrutura melódica da canção. Não há um esquema rítmico definido, mas é farto o uso de assonâncias que auxiliam na ligação dos versos e na fluência rítmica. O som da fricativa “f”, presente no título, é fartamente utilizado.

O uso da onomatopéia *wo-wo* (em português, “uou uou”), tão comumente utilizada em composições de diversos estilos, preenche um “hiato” melódico e facilita a cantabilidade da canção pelo não falante da língua inglesa. Citando:

A letra de música pede muitas vezes essas onomatopéias musicais, esses sons que nada querem dizer e que em contrapartida nos dizem tanta coisa. Dizem pela nudez sonora desses fonemas, despidos do seu verniz dicionário, que retornam à função primitiva de sons que são apenas sons. Quem lhes confere sentido não é uma carga simbólica consensualmente prefixada, mas a emoção nua e crua da voz que os entoia. Coloquei a palavra “primitiva” de propósito, com seu duplo sentido de rudimentar e de essencial, básico, comum a todos.¹⁵

¹⁵ TAVARES, Bráulio <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=504>

O termo “onomatopéia musical” aqui é utilizado com licença, pois a verdadeira onomatopéia musical trata da imitação de sons da natureza por instrumentos musicais, conforme definição de Raymond Monelle.¹⁶

Como já observado no decorrer desta pesquisa, a temática escolhida pelo autor da canção é o amor perdido, com o forte acento romântico traduzido pelo amor que, além de perdido, jamais será reconquistado (como explicita o terceiro verso da quarta estrofe), que mesmo assim será sentido por toda a vida do eu-lírico, e que ainda é reforçado pela negação ao reconhecimento da perda:

Feelings,

Feelings like I've never lost you

And feelings like I'll never have you

Again in my heart.

Em 1988, “Feelings” foi oficialmente declarada pela Suprema Corte do Califórnia (EUA) como plágio da música “Por Toi”, composta em 1956 pelo francês Loulou Gasté para o cantor Line Renaud. Ou seja, um processo de globalização: música francesa da década de 1950, apropriada por um brasileiro, faz sucesso mundial na década de 1970. Depois do sucesso de “Feelings” e do processo por plágio, Maurício vira produtor musical nos EUA.

¹⁶ MONELLE, Raymond. “Musical uniqueness as a function of the text”. in Applied Semiotics/Sémiotique appliquée, ed. Pascal G. Michelucci & Peter G. Martenson; no. 4: 'Semiotics of Music/Sémiotique musicale', University of Toronto, 2005, pp. 49–68

3º Movimento – Assaltaram a gramática

O próximo movimento musical abordado em nosso recorte reconhece o estabelecimento de um fortíssimo e rico repertório de canções compostas e interpretadas em português, com elementos da musicalidade brasileira, ainda que com temáticas e ritmos importados. O *rock* brasileiro começava a parir, finalmente, seus filhos (quase) legítimos. A seguir, destacamos um breve relato da produção musical popular brasileira (leia-se *rock*) na década de 1980.

O começo dos anos 80 não foi nada propício para o rock. O que dominava era a “MPB de FM”, e apesar da relativa abertura política, a sombra da repressão e a censura desanimavam os que tentavam ser mais ousados. A rapaziada queria que temas como amor, diversão, trabalho e família fossem tratados de forma mais clara. Com o rock básico e os cabelos curtos e espetados da new wave, o rock brasileiro começa a se renovar no início da década. Ligado nas novidades, o jornalista e discotecário Júlio Barroso fundou a Gang 90 & As Absurdetes, no Rio de Janeiro. O estouro aconteceu no Festival Shell de MPB de 1981, quando tocaram “Perdidos na Selva”, um reggae que fala de um acidente de avião com final feliz. Era só uma mostra do que estaria por vir nos próximos anos. Seguindo os mesmos passos da Gang 90, o integrante do grupo de teatro carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone (e a irreverência), Evandro Mesquita, junto com o baterista Lobão, tiveram a idéia de montar uma banda de rock teatral. O nome da banda foi dado por Lobão: Blitz, já que eles sempre eram parados pelas batidas policiais. A banda trouxe junto ao humor praieiro do grupo Asdrúbal um rock básico e uma dupla de belas vocalistas, Márcia Bulcão e Fernanda Abreu. No verão de 1982 abriu na praia do Arpoador um espaço para shows: o Circo Voador, aonde a banda se apresentou inúmeras vezes. Em junho do mesmo ano, a Blitz gravou um compacto com a música “Você Não Soube Me Amar”, que vendeu 100 mil cópias em 3 meses. Em setembro foi lançado o disco “As Aventuras da Blitz”, o que transformou a banda em fenômeno nacional, mas um pouco depois do lançamento do disco, Lobão deixa a banda para lançar seu primeiro disco solo, “Cena de Cinema”, com o qual começou uma das mais importantes carreiras do rock brasileiro. Ainda em 1982 apareceriam outros artistas de relevância, como Eduardo Dusek com seu disco “Cantando no Banheiro”.

No mesmo ano ainda surgiria Lulu Santos, Barão Vermelho (que não foi tão bem acolhido na época) e a Rádio Fluminense, grande divulgadora das fitas K-7 e dos discos dos artistas do rock nacional. Paralelamente, em São Paulo, ocorria o festival "O Começo do Fim do Mundo", com bandas punk como Inocentes, Ratos de Porão, Cólera e Olho Seco.¹⁷

A partir de 1983, o rock ganha seu espaço na Música Popular Brasileira, fazendo com que as gravadoras perdessem o “medo” de contratar bandas deste gênero.¹⁸ Surgiram, então, no mercado, bandas como Kid Abelha e Seus Abóboras Selvagens, Os Paralamas do Sucesso, Ritchie, Titãs, Magazine, Ultraje a Rigor, Lobão e outros. No final da década de 1980, o clima era de luto: em 7 julho de 1989, Cazuza havia morrido, e em 21 de agosto do mesmo ano, morreria Raul Seixas. Era o fim de uma rica, farta e monumental era do rock brasileiro.

Paralelo a todo esse movimento da produção lítero-musical em língua portuguesa, foi-se desenvolvendo um novo estilo musical e de expressão que, por sua vez, determinou importante recorte na produção citada: o *thrash metal*.

Neste mesmo ano de 1989, em que fechou-se um ciclo na música jovem nacional, uma banda de brasileiros, residentes em Minas Gerais, de um estilo musical completamente fora do *mainstream* do rock brasileiro assinaria um contrato com uma gravadora multinacional para distribuição de seus álbuns, com músicas compostas na língua inglesa.

¹⁷ Texto extraído de <http://www.bandas80.hpg.ig.com.br/corp.htm>, com adaptações necessárias à fluência da narrativa.

¹⁸ Na segunda metade da década de 1970 até o começo da década de 1980, a maioria das grandes gravadoras brasileiras não contratava bandas de *rock* por não acreditar que houvesse procura para este estilo musical com letras em português no mercado; além disso, sofriam pressão de suas matrizes multinacionais para divulgar e comercializar álbuns de bandas estrangeiras do estilo. Somente gravadoras independentes publicavam e distribuíam álbuns de bandas de *rock* brasileiras, com letras tanto em português quanto em inglês.

4º Movimento – Roots, bloody roots

Surgida em Belo Horizonte, no ano de 1983, a banda Sepultura nasceu quando os irmãos Max e Igor Cavalera decidiram chamar seus amigos de colégio Paulo Junior e Jairo Guedz para montar uma banda. Um ano depois, num festival de bandas em Belo Horizonte, a gravadora brasileira Cogumelo Records contrata a banda. O grupo grava o álbum “Bestial Devastation”, gravado em apenas dois dias, e que seria lançado apenas em 1985. Já em 1986, é gravado o LP “Morbid Visions”, ainda pela Cogumelo Records. Pouco depois, o guitarrista Jairo Guedz sai da banda, sendo substituído por Andreas Kisser. No ano seguinte, é lançado o álbum “Schizophrenia”.

Em 1989, a Sepultura assinou um contrato de sete anos com a gravadora holandesa Roadrunner Records. É lançado o álbum “Beneath the Remains”, que foi gravado em nove dias. Este LP é comparado aos melhores álbuns do gênero *thrash metal* gravados até então. Em 1991, a banda se apresenta no festival *Rock in Rio II* diante de um público de mais de 50 mil pessoas. São lançados ainda os álbuns “Arise” (1991), o EP¹⁹ “Third World Posse” (1992), “Chaos AD” (1993) e o EP “Refuse/Resist” (1994). Neste ano, a banda é a primeira atração do “terceiro mundo” a apresentar-se no prestigiado festival itinerário *Donington Monsters of Rock*, mais uma vez para um público de mais de 50 mil pessoas. Em 1996, é lançado o *single* “Roots Bloody Roots”. Mais tarde, no mesmo ano, a banda lança o álbum intitulado “Roots”.

Como grandes influências no som da banda mineira, citamos as bandas Metallica, Exodus e Slayer. Por ser esta última uma grande influência no som do Sepultura, incluímos a tradução da letra da música “The antichrist” no Anexo X desta

¹⁹ *Extended play* (EP) é uma gravação em vinil ou CD que é longa demais para ser considerada um compacto (*single*), e muito curta para ser classificada como álbum. Um EP tem entre duas e oito faixas e duração de 03 a 40 minutos.

pesquisa. Essas bandas que influenciaram o Sepultura nasceram nos arredores de San Francisco (Califórnia, EUA), numa região chamada *Bay Area*, que se tornou berço das grandes referências da música *thrash metal*.

No início dos anos 80, a atitude urbana e a não preocupação com o visual eram diferentes em relação a tudo que acontecia em Los Angeles. As bandas de *thrash metal* da Bay Area subiam ao palco com roupas que não diferenciavam músicos de fãs. (...) Musicalmente, a área da baía de São Francisco e o estilo único com que tocavam os grupos locais originaram o fenômeno do Thrash Metal da Bay Area. Andamento acelerado, agressividade e riffs para “bater a cabeça” serviam de base para letras que vinham com tópicos tipicamente urbanos, (...) as bandas da Bay Area cantavam sobre a violência, a vida na estrada (...) A primeira composição do Metallica, “Hit the lights”, exprime um pouco este costume: “Não há vida antes do couro / Vamos chutar alguns traseiros essa noite / Ficamos com a loucura do metal / Quando nossos fãs começam a gritar / Está claro, bem claro / Quando começamos a agitar / Não queremos nunca mais parar”. (No original, em inglês: *No life till leather / We are gonna kick some ass tonight / We got the metal madness / When our fans start screaming / It's right well alright / When we start to rock / We never want to stop again*).²⁰

Transcrevemos e traduzimos a seguir a letra da canção “Beneath the remains”, faixa do álbum homônimo do Sepultura, gravado e lançado em 1989.

²⁰ BATALHA, Ricardo, p. 10.

BENEATH THE REMAINS

(A. Kisser, I. Cavallera, M. Cavallera, Paulo Jr.)

IN THE MIDDLE OF A WAR
THAT WAS NOT STARTED BY ME
DEEP DEPRESSION OF THE NUCLEAR REMAINS
I'VE NEVER THOUGHT OF,
I'VE NEVER THOUGHT ABOUT
THIS HAPPENING TO ME

PROLIFERATIONS OF IGNORANCE
ORDERS THAT STAND TO DESTROY
BATTLEFIELDS AND SLAUGHTER
NOW THEY MEAN MY HOME AND MY WORK

WHO... HAS WON?
WHO... HAS DIED?

BENEATH THE REMAINS

CITIES IN RUINS
BODIES PACKED ON MINEFIELDS
NEUROTIC GAME OF LIFE AND DEATH
NOW I CAN FEEL THE END

PREMONITION ABOUT MY FINAL HOUR
A SAD IMAGE OF EVERYTHING
EVERYTHING'S SO REAL

WHO... HAS WON?
WHO... HAS DIED?

EVERYTHING HAPPENED SO QUICKLY
I FELT I WAS ABOUT TO LEAVE HELL
I'LL FIGHT FOR MYSELF,
FOR YOU, BUT SO WHAT?

TO FEEL A DEEP HATE, TO FEEL SCARED
BUT BEYOND THAT, TO WISH BEING AT AN END
CLOTTED BLOOD, MASS MUTILATION
HOPE FOR THE FUTURE IS ONLY UTOPIA

MORTALITY, INSANITY, FATALITY
YOU'LL NEVER WANT TO FEEL WHAT I'VE FELT
MEDIOCRITY, BRUTALITY, AND FALSITY
IT'S JUST A WORLD AGAINST ME

Debaixo dos destroços

(Tradução: Luiz Seman)

No meio de uma guerra
que não foi iniciada por mim
depressão profunda dos destroços nucleares
eu nunca pensei nisso,
eu nunca pensei
nisso acontecendo comigo

Proliferações da ignorância
ordens para destruição
campos de batalha e massacre
agora são minha casa e meu trabalho

Quem... venceu?
quem... morreu?

Debaixo dos destroços

Cidades em ruínas
corpos empilhados em campos minados
jogo neurótico de vida e morte
agora posso sentir o fim

Premonição sobre minha hora final
uma triste imagem de tudo
tudo é tão real

Quem... venceu?
quem... morreu?

Tudo aconteceu tão rapidamente
senti que estava prestes a abandonar o inferno
lutarei por mim
por você, mas, e daí?

Sentir ódio profundo, sentir-se amedrontado
mas além disso, querer estar no fim
sangue coagulado, mutilação em massa
esperança no futuro é apenas utopia

Mortalidade, insanidade, fatalidade
você nunca vai querer sentir o que senti
mediocridade, brutalidade e falsidade
é apenas um mundo contra mim

Conforme definição dos próprios “adeptos” do estilo, o *thrash metal* é “porrada”. Os maiores sucessos dos grupos do estilo são definidos como “petardos”. À época do lançamento de “Beneath the remains”, um dos elogios mais frequentes estava no uso da expressão “tosco”. Uma banda com um som “tosco”, no jargão dos fãs do estilo na época, era uma banda original, autêntica. Com a evolução técnica (dos estúdios e dos músicos), esse termo caiu em desuso.

Mas, voltando à época do lançamento, o som do álbum “Beneath the remains” é, definitivamente, tosco (sem aspas). A mixagem é bem definida, porém incompleta: são audíveis apenas as guitarras (ou uma guitarra), a caixa da bateria e os vocais, estes praticamente ininteligíveis sem a leitura da letra; o som do baixo é ausente. As palavras são emitidas em som gutural, não havendo uma linha melódica definida. Tudo adequado ao estilo.

A letra tem dez estrofes, com diferentes quantidades de versos. A irregularidade do número de versos nas estrofes respeita quase que matematicamente a divisão musical.

Não há um esquema rímico definido. Aqui, também, a acentuação silábica se impõe muito mais pela estrutura harmônica e melódica da canção, não sendo digna de nota ao analisarmos isoladamente a letra como texto artístico.

A letra estudada apresenta uma característica gramatical comum a quase a totalidade da produção de letras do estilo *thrash metal*: a *parataxe*.²¹ Conforme destacado por MARTINS, esta qualidade gramática auxilia no desenvolvimento do “cantar” da letra *thrash metal*, pois nesta formatação, as frases podem ser emitidas

²¹ MARTINS, op. cit., pp. 7 e 8. “Podemos concluir, portanto, que parataxe separa aquilo que a subordinação e a coordenação unem, transformando as proposições, usando os termos de Morier, em construções paralelas, independentes ou justapostas. Enfim, esta construção consiste num processo de ligação que encadeia frases, termos, sem explicitar por meio de partículas coordenativas e subordinativas a relação de dependência ou independência existente entre elas.”

dentro das características melódicas do estilo: rapidez, simplicidade (no desenho melódico) e força de emissão vocal.

Para auxiliar na compreensão do conceito de “força de emissão vocal” acima apresentado, destacam-se os aspectos fonéticos na emissão dos sons pelo vocalista. É farto o uso de fricativas, mormente a partir das velares até as glotais. Nas vogais, o som do *schwa* não se evidencia (mesmo em palavras nas quais seu uso seria “natural”), devido ao provável posicionamento da língua do agente emissor, que poderia ser definido como “permanentemente glotal”, e também à sua condição de falante de língua com predomínio de vogais “abertas”; por aproximação (nesta emissão em particular), praticamente todas as vogais “soam” glotais. Os sons fricativos adquirem, também, essa “característica” glotal. O som do “*th*” não se evidencia, hora transformado em “*f*”, hora em “*t*”, dependendo da vogal sucessiva ou precedente – por aproximação. Pelo posicionamento lingual e, talvez (também) pela qualidade da gravação, o som das plosivas neste exemplo é tÍbio.

A emissão da voz é chamada de “gutural”, pois pretende imitar uma “voz demoníaca”, apesar do estilo *thrash metal* não tratar de temas demoníacos. Aqui, trata-se de herança dos movimentos *heavy metal*, que traziam temas satânicos em suas letras²².

Nos deteremos, agora, à análise da letra da canção. O tema segue os “canones” do estilo. Destruição da vida urbana (geralmente por desastres nucleares ou pelo fogo “purificador”), mortalidade, ignorância provocada pela segregação e descaso, guerras, devastação, deslocamento do eu-lírico (contra sua vontade) a um estado de solidão e violência. Destacam-se também aspectos premonitórios da degradação humana e urbana, mas com falta de poder para alterar um destino que não é traçado por nenhuma “entidade” superior, mas pela ignorância das consequências de atos coletivos.

²² Como exceção, citamos a letra de “The Antichrist”, traduzida no Anexo X desta pesquisa, que, apesar de pertencer ao estilo *thrash metal*, tem temática satânica.

Quanto ao conteúdo abordado na letra de “Beneath the remains”, há um interessante paralelo com outras produções textuais que tratam do mesmo tema – a guerra. Destacamos a abordagem deste tema proposta por Carlos Drummond de Andrade, cotejando a letra da música com o poema “Carta a Stalingrado” (*in* “A Rosa do Povo”):

Em “Carta a Stalingrado”:

Stalingrado...
Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!
O mundo não acabou, pois que entre as ruínas
outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora...

Em “Beneath the remains”:

Cidades em ruínas
corpos empilhados em campos minados
jogo neurótico de vida e morte
agora posso sentir o fim...

Na letra da canção, a guerra é um fato próximo, causado por outra pessoa que não o narrador/eu-lírico. Este, inserido na situação de conflito, narra uma história da qual pode ser o protagonista, mas não é o agente causador.

No poema de Drummond, o narrador está à distância, longe dos fatos narrados, mas inserido em um contexto de destruição ao qual não pode reagir senão através da lamentação, e do contraste – a vida continua para o indivíduo, apesar de estar acabando para o coletivo.

Em “Beneath the remains”:

No meio de uma guerra
que não foi iniciada por mim
depressão profunda dos destroços nucleares
eu nunca pensei nisso,
eu nunca pensei
nisso acontecendo comigo

Em “Carta a Stalingrado”:

Saber que resistes.
Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.

Enquanto a persona lírica de Drummond “trava” uma batalha entre o eu e o coletivo – uma guerra intelectual entre a paixão e o racional, numa tentativa de reconstrução da dignidade através da recusa a sucumbir à barbárie do conflito, transformando o “eu” em “nós – o narrador da canção se afasta do coletivo e não se insere no contexto. Seu protesto é exclusivo, pessoal e intransferível. Seu encontro com o conflito se dá no plano individual; ele se abstém de culpa:

Mortalidade, insanidade, fatalidade
você nunca vai querer sentir o que senti
mediocridade, brutalidade e falsidade
é apenas um mundo contra mim.

Como em T. S. Eliot, a *persona* lírica da canção narra um acontecimento inevitável, como que comparecendo a um encontro marcado por alguém que ele não conhece/reconhece:

A Note on War Poetry

T. S. Eliot

Not the expression of collective emotion
Imperfectly reflected in the daily papers.
Where is the point at which the merely individual
Explosion breaks

In the path of an action merely typical
To create the universal, originate a symbol
Out of the impact -- **This is a meeting**
On which we attend

Of forces beyond control by experiment --
Of Nature and the Spirit. Mostly the individual
Experience is too large, or too small. **Our emotions**
Are only “incidents”

In the effort to keep day and night together.
It seems just possible that a poem might happen

To a very young man : but a poem is not poetry --
That is a life.

War is not a life : it is a situation ;
One which may neither be ignored nor accepted,
A problem to be met with ambush and stratagem,
Enveloped or scattered.

Uma nota sobre poesia de guerra

Tradução: Luiz Seman

*Não a expressão de emoção coletiva
imperfeitamente refletida nos jornais diários,
onde está o ponto no qual a meramente individual
explosão se dá*

*No caminho da ação meramente típica
para criar o universal, originar um símbolo
fora do impacto – **este é um encontro
ao qual comparecemos***

*De forças além do controle por experimentação -
da Natureza e do Espírito. Na maioria das vezes a experiência
individual é muito grande, ou muito pequena. **Nossas emoções
são apenas “Incidentes”.***

*No esforço de manter dia e noite juntos
parece apenas possível que um poema possa acontecer
para um homem muito jovem: mas um poema não é poesia -
uma vida é.*

***A guerra não é uma vida: é uma situação;
daquelas que não podem ser ignoradas ou aceitas,
um problema a ser encarado com emboscadas e estratégias,
que nos cerca ou se espalha.***

Em dezembro de 1996 Max Cavalera deixa a banda, sendo substituído pelo vocalista norte-americano Derrick Leon Green. Mais tarde, sai da banda o baterista Igor Cavalera, sendo substituído por Jean Dolabela. A banda continua em atividade, apresentando-se ao redor do mundo. Várias bandas brasileiras seguiram, na esteira do Sepultura, uma trilha de sucesso internacional no cenário do estilo *thrash metal*.

No Anexo XI desta pesquisa, traduzimos a letra de uma delas, a competente banda gaúcha Krisiun²³.

O estilo *thrash metal* é, nos dias de hoje, a vertente musical que mais apresenta letras de músicas compostas na língua inglesa por nativos falantes do Português. Centenas de bandas compõem e interpretam canções exclusivamente em inglês, sendo que a produção de letras em língua portuguesa é de pequena monta. Como exemplo de produção de letras *thrash metal* em português destacamos aquele que foi o primeiro trabalho nacional deste estilo, que trazia composições na língua portuguesa escritas por brasileiros: o álbum “Stress I”, lançado em Agosto de 1982 pela banda pernambucana Stress. Outro exemplo é a banda Holocausto, que produziu letras exclusivamente em português seus primeiros álbuns, gravados na primeira metade da década de 1980.

Outra característica dessa produção é o fato de que a mesma recorre, via de regra, ao sistema produtivo tradicional (qual seja: gravação em estúdio profissional, assinatura de contrato com gravadora, gravação de mídia física [CD] e distribuição em lojas de discos), ao invés de seguir o caminho em direção ao núcleo produtivo virtual (produção em computadores e distribuição pela internet).

Houve também, na primeira metade da década de 1990, dois movimentos musicais em São Paulo que proporcionaram a produção de letras musicais em língua inglesa, compostas por brasileiros.

Primeiro, uma onda de obras do estilo *rock* progressivo, com bandas que haviam alcançado sucesso no Brasil e exterior, ainda que em pequena escala.

²³ Em muitas publicações musicais especializadas, a banda Krisiun é classificada dentro do estilo *death metal*. Porém a temática de suas canções se aproxima muito àquelas abordadas no estilo *thrash metal*. A principal diferença entre os estilos está, principalmente, na parte musical e não na temática das letras.

Um exemplo é a banda paulistana Quantum, que havia gravado um álbum instrumental em 1982 e que, em 1993, lançou um álbum com músicas cantadas e instrumentais.

No Anexo XII, inserimos uma letra de nossa autoria, “The sword”, que está presente no álbum “Quantum II”, de *rock progressivo*, lançado pela Record Runner em 1993. Este álbum foi distribuído no Brasil e em países da América Latina, Europa e Ásia, tendo repercutido positivamente, principalmente na Itália, França e Japão, países reconhecidamente consumidores do estilo.

Outra produção razoavelmente presente nessa mesma época foi no estilo musical *blues*. O mercado teve um boom de artistas estrangeiros (principalmente dos EUA) apresentando-se no país no começo da década de 1990. Vários festivais de *blues* foram patrocinados por grandes empresas e aconteceram em diversas cidades do Brasil, inclusive fora do eixo das capitais. Devido a isso, criou-se uma demanda por bandas que tocassem *blues* no Brasil.

Várias bandas brasileiras começaram, então, a compor seus próprios *blues*. Uma parte dessa produção foi feita em Português, destacando-se os artistas Blues Etílicos (do Rio de Janeiro) e André Christovam (de São Paulo). Mas mesmo estes “renderam-se” às demandas do público e às orientações artísticas das gravadoras, passando a produzir na língua inglesa. Outro destaque é o músico angolano Nuno Mindelis, que gravou no Brasil farta obra no estilo *blues* com letras em inglês, obtendo reconhecimento e sucesso internacionais.

No Anexo XIII, inserimos mais uma letra, de nossa autoria, que se insere neste recorte. A canção “Deep Blues” está presente no álbum “Deep Blue”, do estilo *blues fusion*, lançado pela Castle Records em 1994.

5º Movimento – Right now

O acesso ao conhecimento da língua inglesa por brasileiros é hoje um fator social. Isso se dá através da proliferação do uso dessa língua entre falantes nativos do português – seja por reflexos da influência cultural anteriormente citada (que por si já serviria para açambarcar a possibilidade de outras análises), seja pela necessidade de adaptação a um ambiente social que utiliza fartamente nomes grafados na língua inglesa, seja por fatores profissionais que impõem o conhecimento de uma segunda língua (e que essa seja, invariavelmente, a língua inglesa, o que contribui para que esta seja “formalizada” como segundo idioma nacional).

Atualmente, a produção de músicas na língua inglesa por falantes nativos brasileiros está presente, seja no *underground*, seja no mercado *mainstream*. Mas a pulverização deste mercado, devida principalmente aos novos meios de distribuição de material cultural (seja literário, musical, imagético, etc.), faz com que as gravadoras não tenham mais a mesma força notada nos Movimentos anteriores desta pesquisa.

Essa dispersão de núcleos produtivos (na produção, distribuição e consumo de obra fonográfica) marca a produção atual. As bandas não precisam mais “assinar” (contratos) com uma grande gravadora; basta publicar suas canções em algum *website* de relacionamento ou de música (Facebook, MySpace, etc.), e sua produção é instantaneamente distribuída para qualquer lugar do mundo, em tempo real.

Outro facilitador no processo de produção é a proliferação de selos independentes, que dispensam contratos longos com os artistas e barateiam a produção de CDs.

A grande surpresa dos últimos tempos foi em 2006 com a banda brasileira Cansei de Ser Sexy, que saiu dos porões paulistanos e foi parar na gravadora Sub Pop – a mesma que trouxe ao mundo o Nirvana.

Em 2006, o Cansei de Ser Sexy conseguiu conquistar toda a crítica inglesa especializada com seu álbum de estréias, além de ter feito aquilo que toda banda brasileira sonha: entrar na lista dos 10 melhores discos de 2006, segundo a revista *New Musical Express*. Na lista dos melhores álbuns, percebe-se que eles conseguiram ficar na frente dos Strokes, conquistando o quinto lugar.²⁴

Nos Anexo XIV, inserimos a tradução da letra da canção “AlaAla”, da banda Cansei de Ser Sexy.

Uma das letras da banda CSS é a sucessão, por 34 versos, da expressão: “CSS suxxx”, ou *CSS sucks* (trad.: Cansei de Ser Sexy é ruim).

Na contramão dos métodos alternativos de produção e distribuição, um músico brasileiro retoma, na atualidade, o movimento experimentado na década de 1970, e compõe em inglês para o mercado nacional através de uma gravadora *major*.

Tiago Iorc nasceu em Brasília, mas com apenas 10 meses, mudou-se com a família para a Inglaterra, e morou lá por quatro anos. Passou pelo Rio Grande do Sul e Estados Unidos, mas foi em Curitiba que participou de uma banda pela primeira vez, além de ter cursado Música na UFPR (que acabou trancando) e Publicidade e Propaganda na PUC/PR.

²⁴ VINIL. *op. cit.*, p. 238.

Minha música é reflexo da minha vida. Gosto de compor em inglês e não vejo problemas nisso. Na verdade, para mim soa mais natural, mais sincero.²⁵

Segue-se trecho de entrevista concedida pelo músico ao *website* Hagah:

As composições do álbum são todas em inglês. Por que a escolha da língua inglesa em suas músicas?

Tiago Iorc: Meu contato com a língua inglesa começou desde pequeno. Além de gostar da língua, descobri que consigo me expressar escrevendo em inglês. As letras fluem naturalmente e soam mais sinceras.

Quais temas são abordados em suas composições?

Quando componho, busco primeiro tentar absorver o que os elementos musicais estão querendo dizer, o que a música está querendo transmitir. A partir disso, começo a escrever a letra que melhor representa aquela música. Minhas letras refletem minhas próprias experiências e meus pontos de vista. Conceitualmente, gosto de fazer isso com um pouco de subjetividade para abrir espaço à interpretação e reflexão individual.

Como foi ter duas músicas escolhidas para trilhas de novelas? Como surgiu essa oportunidade?

No dia em que compus o primeiro esboço do que viria a ser a música “Nothing But a Song”, aproveitei para fazer uma gravação caseira do trecho que já estava pronto e enviar para alguns amigos para ver qual seria a reação deles. Com o tempo, a música foi sendo repassada para outras pessoas e em 2007, acabou chegando aos ouvidos do pessoal da “Som Livre”. A gravadora despertou interesse pela música e entrou em contato comigo. Na época, eles estavam esboçando um projeto para um novo selo, o “Som Livre Apresenta”, que teria como principal objetivo promover artistas novos. Como a seleção de trilhas para as novelas da Rede Globo é feita pela “Som Livre”, eles indicaram a minha música para entrar como tema de

²⁵ Depoimento de Tiago Iorc em <http://www.faclubetiagoiorc.com.br/iorc.html>

Malhação. Os produtores da novela gostaram e logo chegou a notícia de que minha música tinha sido aprovada para a trilha internacional e de que eles iriam precisar da música gravada em estúdio para “ontem”. A música ainda estava inacabada e, por isso, passei a noite toda terminando a letra e uma nova parte da melodia. No dia seguinte, fui para o estúdio e gravei a música em voz e violão e enviei para a gravadora. Em Novembro de 2007, a música estreou na novela como tema do casal protagonista, e a repercussão foi imediata no Brasil todo. Com o sucesso de “Nothing But a Song” em Malhação, percebi um grande interesse pelo meu trabalho, e no começo de 2008, a música “Scared” foi aprovada para a trilha internacional da novela Duas Caras. Duas músicas em novelas ajudaram muito a divulgar meu trabalho nacionalmente.

A primeira banda em que você participou como vocalista foi aqui em Curitiba. Como foi essa experiência? Como você considera a produção musical da cidade?

Curitiba possui um cenário musical muito interessante, com excelentes músicos e bandas de diversos estilos. Mas, ao mesmo tempo, existe uma forte resistência ao consumo da música local.²⁶

No Anexo XV, traduzimos a letra de “Nothing But a Song”, de Tiago Iorc.

Várias bandas brasileiras continuam produzindo letras na língua inglesa, principalmente no estilo *thrash metal*. Produções de vários estilos proliferam, inclusive de música eletrônica (esta, sem a presença de letra).

No Anexo XVI, inserimos a tradução de outra letra de nossa autoria, composta em 2011. A música “*You and me in CWB*” é inédita, mas vem sendo apresentada em *shows* que semanalmente faço em casas noturnas de Curitiba.

²⁶ Entrevista concedida por Tiago Iorc em <http://wp.hagah.com.br/meuhcuritiba/2008/07/11/tiago-iorc/>

Conclusão

O objetivo desta pesquisa foi analisar a produção musical feita por brasileiros em língua inglesa. O recorte do presente trabalho abrange essa produção a partir de uma “onda” criativa (e de sucesso) experimentada internamente no início da década de 1970, passando pelo êxito mundial dessa produção (já na mesma década e, posteriormente, na década de 1990), até o *status* atual dessa produção.

Baseamo-nos em depoimentos pessoais dos autores (quando disponíveis), e na percepção baseada em nosso próprio conhecimento da língua inglesa, para afirmar que essa produção foi gerada por falantes nativos do Português, com diferentes níveis de domínio da língua inglesa.²⁷ Não há registros confiáveis da participação e/ou auxílio de falantes nativos da língua inglesa nessa produção.

O estudo de aspectos pouco utilizados nos meios acadêmicos visa enriquecer a pesquisa com a experiência do autor desta pesquisa como compositor de canções na língua inglesa.

No presente estudo (a partir de uma análise de linguagem e estilo musicais, além de estudos nas áreas de Literatura e Linguística), encontram-se dois padrões distintos da produção (em todos os contextos cronológicos abordados).

Um padrão que chamaremos de *artificial*, que aproxima essa produção dos modelos importados incorporados, destes servindo-se:

- Das linhas harmônica e melódica das composições;
- Dos timbres e tipos de instrumentos utilizados nas gravações;

²⁷ Exceto como visto na p. 14 desta pesquisa. Thomas William Standen (vulgo Terry Winter) é filho de ingleses; logo, supõe-se que se expressava com fluência na língua inglesa.

- Da imitação da concepção e execução instrumentais;
- Da semelhança da entoação e vocalização das melodias;
- Da busca de emissão vocal semelhante ao “original”;
- Da temática da maioria das composições – amor e relações amorosas;
- Do modelo produtivo (gravadora/estúdio/distribuição).

Outro padrão que consideraremos *natural*, o qual afasta essa produção dos modelos importados:

- Na utilização de artifício desconhecido pelo agente (No caso, a língua inglesa), tanto na escrita quanto na fala (ou na reprodução vocálica das letras das canções – o *cantar*);
- Na qualidade dos instrumentos utilizados nas gravações;
- Nas deficiências da concepção e execução instrumentais;
- Na não familiaridade do processo de produção (no caso, dos estúdios de gravação) ao estilo proposto pelas obras.

Vale citar que, na década de 1990 e no contexto atual, os três últimos aspectos do padrão *natural* foram quase que totalmente incorporados pelos modelos produtivos. Mas persiste e predomina o primeiro aspecto do padrão citado, conforme análise e tradução de material escrito (apresentada nos anexos) – salvo em exceções produzidas por agentes que, segundo confirmações levantadas durante a pesquisa, dominam a língua inglesa.

A pesquisa confirma, conforme anteriormente citado²⁸, um claro “uso pragmático de material musical alheio” que revela não uma angústia da influência, mas sim uma profunda relação de admiração pelo objeto influenciador e de um contexto histórico e social favorável a essa influência.

²⁸ VARGAS (v. nota 11 deste trabalho)

Levando-se em consideração o que foi estudado ao longo do trabalho, e o resultado da análise, é pertinente afirmar que, além da ligação (e identificação) estética e estilística anteriormente descrita, o contexto do primeiro recorte dessa produção aqui analisada (o Brasil da década de 1970) é fator preponderante na análise, sobretudo, da quantidade dessa produção.

O momento vivido pelo país; as pressões sócio-culturais e políticas (de cunho estratégico) vividas no Brasil há, então, algumas décadas (leia-se desde a Segunda Guerra Mundial), emergem e se transformam em pressão mercadológica, o que se reflete na produção musical brasileira da década de 1950 (tendo a Bossa Nova como símbolo, que utilizava a influência musical norte-americana em suas harmonias – sobretudo do estilo *jazz*), da década de 1960 (no fenômeno “Jovem Guarda”, no qual destacavam-se versões de *rocks* norte-americanos) e culminam na década de 1970, levando uma parcela significativa da então força intelectual e musical a produzir em um idioma, na maioria dos casos, alheio ao conhecimento do agente produtor (músico/compositor) e ao agente receptor (público ouvinte e consumidor), mas comuns a ambos no imaginário e no aspecto de aceitação (para ser aceito, o músico compõe num estilo e numa linguagem que não é compreendida em sua plenitude, mas que é amplamente “aceita” no aspectos cultural e mercadológico, tanto pelas gravadoras quanto pelo público consumidor, através dos meios de comunicação).

Nesse sentido, o movimento musical seguinte, da década de 1980, pode ser visto (e ouvido) como representação de uma reação política e intelectual experimentada (e, em certo grau, provocada) pelo conjunto da sociedade brasileira (abertura política, volta dos exilados, movimento Diretas Já), explicitada na negação da influência estrangeira no campo artístico, apesar de ainda preservar a influência estrangeira no aspecto musical (estilos, linhas temáticas, ritmo, harmonias). Esta pode ser a causa do fato que, a produção em língua inglesa por brasileiros desta época, somente alcançou reconhecimento – tanto no Brasil como no exterior – ao final dessa década, e através da (nova) expressão em língua inglesa por brasileiros,

que utilizaram como veículo um estilo musical alternativo e mais afeito ao *underground* do mercado fonográfico – o *thrash metal* – para prosseguir na manutenção do inglês como “idioma musical oficial” do *rock*.

No que se trata da produção atual, esta é fundamentalmente marcada pela dispersão dos meios do processo produtivo e de distribuição. A facilidade de acesso, principalmente, a meios de divulgação de material artístico (*massmedia*), e a popularização dos meios produtivos digitais, tornam imediatas a gravação, divulgação e execução de peças musicais, ouvidas e distribuídas quase que em “tempo real”.

O uso, no passado, da língua inglesa na música popular brasileira, bem como a manutenção de seu uso nos dias de hoje, enquanto idioma “oficial” do *rock*, aponta para a continuação de seu uso no futuro.

ANEXO I

REDE GLOBO 1962 - 1971 - O caso Time-Life

Fonte: [página da Internet] www.globo.com [20; acessado em 21 de Abril de 2011]. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5270-p-21890,00.html>

A inauguração da TV Globo ocorreu em 26 de abril de 1965. Dois meses depois, Carlos Lacerda denunciaria como ilegais as relações da emissora com o grupo Time-Life. Segundo o então governador da Guanabara, os acordos firmados pela Globo com a empresa norte-americana feriam o Artigo 160 da Constituição Brasileira²⁹, que proibia a participação de capital estrangeiro na gestão ou propriedade de empresas de comunicação. Desencadeou-se, então, uma campanha contra a Globo, que contou com a adesão do deputado João Calmon, presidente da ABERT (Associação Brasileira de Empresas de Rádio e Televisão) e um dos condôminos-proprietários dos Diários e Emissoras Associados, um dos principais grupos de comunicação da época, do qual fazia parte a TV Tupi.

A questão foi levada ao conhecimento do Contel (Conselho Nacional de Telecomunicações), que em junho de 1965 abriu um processo para investigar o caso. Paralelamente, em outubro do mesmo ano, o deputado Eurico de Oliveira apresentou um requerimento à Câmara pedindo a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito.

No dia 20 de abril de 1966, o próprio Roberto Marinho depôs na CPI. Em seu depoimento, o presidente das Organizações Globo afirmou que sempre respeitou a proibição de que estrangeiros fossem proprietários ou participassem da gestão de meios de comunicação. Ele explicou aos congressistas que dois contratos haviam sido firmados com o Time-Life, um contrato de assistência técnica e uma conta de participação:

“Sr. Presidente, em meados de 1961 a TV Globo estava em seus primórdios, a TV Globo nesta época ainda pertencia à Rádio Globo, que obtivera a concessão. Nós já tínhamos um terreno, na Rua Von Martius, na Gávea, lugar considerado pelos técnicos como ideal para a instalação de um estúdio de televisão. Já tínhamos um projeto do eminente patricio Henrique Mindlin e já dávamos início às escavações para as fundações. Já tínhamos pago quase totalmente os equipamentos eletrônicos, bastantes para uma emissora de televisão. Já tínhamos começado a organizar os nossos planos de trabalho, já que nós tínhamos um pouco de experiência jornalística e de radiodifusão, mas nenhuma de televisão. Foi neste momento que duas organizações americanas, a NBC e a Time-Life, nos procuraram para participarem conosco do empreendimento que íamos levar a efeito. Embora os dois grupos tivessem chegado quase simultaneamente, as nossas preferências se voltaram para a organização do Time-Life, não só porque se tratava de uma grande organização jornalística como porque essa organização se lançara há alguns anos, com grande êxito, na televisão, passando o seu Departamento de Televisão a ser talvez o mais importante departamento daquela grande organização internacional. Estudamos o assunto detidamente com os nossos advogados, já que o Art. 160 da Constituição veda a propriedade e a direção das empresas jornalísticas e de radiodifusão, o que se pode entender, por analogia, à televisão, a estrangeiros. A propriedade e a direção das empresas jornalísticas, de rádio e televisão só podem ser exercidas por brasileiros natos. Estudamos, como

²⁹ V. nota 24

disse, detidamente, e chegamos à conclusão de que poderíamos assinar dois contratos com o Time Life. Um de assistência técnica, nos moldes de numerosos, de centenas, de milhares de contratos de assistência técnica que são estabelecidos com empresas brasileiras, até mesmo com empresas vedadas, como a Petrobrás, a qualquer capital estrangeiro. O outro contrato que achamos poder estabelecer foi uma conta de participação “joint venture”, que, como V. Ex.^{as} sabem, é um contrato de financiamento aleatório, uma vez que não dá nenhum direito de direção ou de propriedade a uma empresa, apenas participando o financiador dessa empresa dos seus lucros e prejuízos”.

Em sua definição jurídica, uma joint venture é uma associação de empresas não definitiva, criada para explorar determinado negócio. É um empreendimento conjunto, no qual nenhuma das partes perde sua personalidade jurídica. Difere da sociedade comercial porque se relaciona a um único projeto e porque a associação é dissolvida automaticamente após o seu término.

No seu depoimento à CPI, Roberto Marinho esclareceu que na ocasião da assinatura dos contratos entre TV Globo e Time-Life, em 24 de julho de 1962, o grupo norte-americano repassou, por adiantamento, a quantia de 300 milhões de cruzeiros mediante a assinatura de uma promissória. Mas o presidente das empresas Globo explicou que o contrato de participação nunca chegou a entrar em vigor: “com o vulto que tomou a TV Globo, com a ampliação dos nossos projetos iniciais e como consequência da inflação, nós tivemos de obter maiores recursos. O Time-Life exigiu que nós lhe vendêssemos o edifício de nossa propriedade, o edifício da TV Globo.”

Roberto Marinho leu a carta enviada pelo presidente da Time-Life, Weston C. Pullen Jr., em que ele reitera que, com a conclusão da venda do imóvel da TV Globo, o contrato de participação, chamado de contrato principal, embora nunca tenha entrado em vigor, ficava cancelado para efeito de registro. Roberto Marinho chamou atenção para o fato de que o contrato principal, por nunca ter entrado em vigor, desobrigava-o de apresentá-lo às autoridades brasileiras, mas acrescentou: “Dado o rumo tomado pelos acontecimentos em virtude dessa sucessão de denúncias ruidosas e escandalosas, eu resolvi fornecer aos órgãos que me pediram e, com muito maior razão, forneço neste momento à Câmara este contrato de conta de participação, que é muito importante, porque mostra desde logo em que condições foi iniciado este negócio.”

Em seguida, Roberto Marinho fez um resumo do contrato de participação e destacou o cuidado que a TV Globo teve em circunscrever o acordo realizado ao âmbito estritamente financeiro. A cláusula 5ª explicitava que “a contribuição financeira não dava ao Time-Life o direito de possuir ações de capital da TV Globo nem qualquer direitos que as leis brasileiras atribuíam às ações de capital”. Dizia mais esta cláusula que ficava também expressamente entendido “que Time não terá qualquer interferência direta ou indireta na direção ou administração da TV Globo”. Recorrendo à cláusula 11, Roberto Marinho enfatizou a questão: “As partes concordam em que a responsabilidade, conforme o disposto nesse contrato, pelas atividades de transmissão, bem como pelo procedimento intelectual e comercial da TV Globo, recairá exclusivamente sobre os acionistas da TV Globo e Marinho se compromete a assegurar que todas as ações da TV Globo serão sempre pertencentes a brasileiros natos.”

Quanto ao contrato de assistência técnica, que efetivamente vigorou, Roberto Marinho explicou que a empresa Time-Life se comprometia a enviar à TV Globo, na qualidade de assessor da diretoria, pessoa capacitada no campo da contabilidade. A empresa norte-americana assegurava também o treinamento da equipe da TV Globo nas especialidades necessárias para a operação técnica.

Um dos pontos mais polêmicos da CPI foi a análise das funções na TV Globo do assessor enviado pelo Time-Life, o Joe Wallach. Os parlamentares queriam saber se havia ingerência de Wallach – que era funcionário do grupo norte-americano – na emissora brasileira e se ele participava das decisões sobre questões financeiras. No seu depoimento, Joe Wallach afirmou que era apenas um consultor, que dava idéias gerais de promoção, de assistência técnica e de compra de mercadorias. Ele disse não ter nenhuma responsabilidade sobre a parte financeira e nem sobre a programação da emissora.

Os trabalhos da Comissão Parlamentar de Inquérito – que foi presidida pelo então deputado Roberto Saturnino Braga e teve como relator o deputado Djalma Marinho – terminaram em setembro de 1966, com um parecer desfavorável à Globo. Os parlamentares consideraram que os contratos firmados com o Time-Life feriam a Constituição, alegando que a empresa norte-americana estaria participando da orientação intelectual e administrativa da emissora.

Em fevereiro de 1967, o governo federal mudou a legislação sobre concessões de telecomunicações, criando efetivas restrições aos empréstimos de origem externa e à contratação de assistência técnica do exterior. Contudo, tratava-se de um dispositivo legal sem efeito retroativo, e os contratos do Time-Life com a TV Globo eram de 1962 e 1965.

Em outubro de 1967, o consultor-geral da República Adroaldo Mesquita da Costa emitiu um parecer sobre o caso Globo/Time-Life. Ele considerou que não havia uma sociedade entre as duas empresas. A modalidade jurídica adotada não atribuía ao grupo norte-americano qualquer interferência na gestão da emissora e era legal na época da sua assinatura.

Com o parecer, a situação da TV Globo ficou oficialmente legalizada. Mesmo assim, Roberto Marinho resolveu encerrar o contrato de assistência técnica com o Time-Life e ressarcir o grupo americano do dinheiro desembolsado. Através de empréstimos, tomados em bancos nacionais, e empenhando todos os seus bens pessoais, pôs fim ao acordo com o Time-Life em julho de 1971.

ANEXO II

Time-life/Globo/SIC: um caso de reexportação do modelo americano de televisão?

Helena Sousa - Universidade do Minho.

Este artigo é uma versão resumida e adaptada de uma comunicação apresentada na Conferência Científica da International Association for Mass Communication Research, Glasgow, 25-30 de Julho de 1998.

Capítulo 2 - A Time-Life na Globo

Sem o apoio, durante décadas, da elite económica e política, a rede Globo não se teria transformado numa verdadeira excepção, no contexto televisivo brasileiro. Mas, independentemente deste apoio, a Globo contou -desde a primeira hora - com um aliado crucial: o grupo multimedia americano Time-Life. Em apenas cinco anos, desde a fundação da Globo no dia 28 de Junho de 1962 até 1967 quando as acções da Time-Life foram compradas por Roberto Marinho, a Globo transformou-se numa empresa de televisão de grande capacidade técnica e profissional. Roberto Marinho conseguiu a primeira licença para operar uma estação de rádio, em 1957, durante a presidência de Juscelino Kubitscheck. No entanto, a televisão parecia merecer já a sua atenção e alguns factos sugerem que, nos finais dos anos 70, Roberto Marinho tinha já contactos com a Time-Life. De Fevereiro a Maio de 1959, o jornal O Globo deu grande atenção à carreira diplomática de Claire Luce, a esposa de Henry Luce, o presidente da Time-Life (v.Hertz,1991:97-100). A simpática cobertura da actividade diplomática de Claire Luce foi entendida como demonstrativa do interesse da Globo em desenvolver contactos e estreitar relações com grupo americano na área televisiva. A Time-Life havia já feito, no Brasil, alguns contactos no sentido de estabelecer parcerias. O Estado de São Paulo, por exemplo, não mostrou interesse em desenvolver esta relação. Efectivamente, a Constituição brasileira proibia grupos estrangeiros de comprar ou de participar na administração ou orientação intelectual de empresas de comunicação nacionais.³⁰ No entanto, tal não foi entrave para o desenvolvimento da parceria entre a Globo e o grupo Time-Life. Apesar do texto da Constituição, o governo entendeu que havia todo o interesse na criação de uma rede televisiva que pudesse ser utilizada para “unir” o país em volta das pretendidas reformas económicas e industriais. A Time-Life procurava uma forma de entrar no mercado e a Globo queria dinheiro e conhecimento prático: estes eram os ingredientes para um guião perfeito, escrito por um barão local e financiado por uma multinacional, sob o olhar dos militares que convenientemente ignoraram a natureza inconstitucional do acordo (Mader, 1993 citada em Mayblin, 1996:12). Assim, no dia 24 de Julho de 1962, a recentemente criada Globo TV Lda assinou, em Nova Iorque, dois contratos com a Time-Life. Os aspectos genéricos do acordo ficaram definidos no Contrato Principal e os aspectos técnicos e de carácter mais específicos foram apresentados no Acordo de Assistência Técnica. Estes dois acordos

³⁰ ‘É vedada a propriedade de empresas jornalísticas, sejam políticas ou simplesmente noticiosas, assim como a de radiodifusão, a sociedades anónimas por acções ao portador e aos estrangeiros. Nem esses, nem pessoas jurídicas, excetuados os partidos políticos nacionais, poderão ser acionistas de sociedades anónimas proprietárias dessas empresas. A brasileiros caberá, exclusivamente, a responsabilidade principal delas e a sua orientação intelectual e administrativa’. (Art.160 da Constituição Brasileira de 1946, então vigente).

foram preparados por Luis Gonzaga do Nascimento Silva, um acérrimo defensor dos interesses da Globo que tinha também uma relação privilegiada com o embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Roberto Campos. De acordo com Herz (1991), mesmo antes da assinatura destes contratos, a Globo recebeu 1,5 milhões de dólares da Time-Life, Inc.

ANEXO III

SPLISH SPLASH

(B. DARIN)

SPLISH SPLISH, I WAS TAKIN' A BATH
LONG ABOUT A SATURDAY NIGHT
A RUB-A-DUB, JUST RELAXIN' IN THE TUB
THINKIN' EVERYTHING WAS ALRIGHT

WELL, I STEPPED OUT THE TUB,
PUT MY FEET ON THE FLOOR
I WRAPPED THE TOWEL AROUND ME AND I
OPENED THE DOOR, AND THEN I

SPLISH, SPLASH... I JUMPED BACK IN THE BATH.
WELL HOW WAS I TO KNOW
THERE WAS A PARTY GOING ON?

THEY WAS A-SPLISHIN' AND A'SPLASHIN'
REELIN' WITH THE FEELIN',
MOVIN' AND A'GROOVIN'
ROCKIN' AND A'ROLLIN', YEAH

BING BANG, I SAW THE WHOLE GANG
DANCIN' ON MY LIVING ROOM RUG, YEAH!
FLIP FLOP, THEY WAS DONIN' THE BOP
ALL THE TEENS HAD THE DANCIN'

BUT THERE WAS LOLLIPOP WITH A PEGGY SUE
GOOD GOLLY, MISS MALLY
WAS-A EVEN THERE, TOO!

A- WELL-A, SPLISH SPLASH, I
FORGOT ABOUT THE BATH
I WENT AND PUT MY DANCIN' SHOES ON, YAY...

Splish Splash

(Versão: Erasmo Carlos)

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

Agora lá em casa
todo mundo vai saber
Que o beijo que eu dei nela
Fez barulho sem querer yeah!..

Splish Splash! Todo mundo olhou
Mas com água na boca
muita gente ficou

Splish Splash! Iê! Iê!
Splish Splash! Splish Splash!
Splish Splash! Splish Splash!
Ahan! Ahan! Ahan! Ahan!...

Splish Splash! Fez o tapa que eu levei
Dela dentro do cinema
Todo mundo olhou-me condenando
Só porque eu estava apalhando...

Agora lá em casa todo mundo vai saber
Que tapa que eu levei
fez barulho e fez doer Yeah!..

Splish Splash!
Todo mundo olhou
Mas com água na boca ninguém mais ficou

ANEXO IV

TELL ME ONCE AGAIN

Light Reflections

GIVE ME YOUR SMILE AGAIN
I'D LIKE TO BE WITH YOU
WITH THE THINGS I WOULD LIKE TO KNOW
DARLING, BE HAPPY WITH ME

AND TELL ME ONCE AGAIN
THAT YOU KNOW THAT I'D DIE
FOR YOUR LOVE TELL ME WHY
LIKE A DREAM

BE CARE WITH THE WORDS YOU SAY
MY HEART IS OPEN
BUT BELIEVE IN THE WAYS OF SORROW
AND TRY TO FIND SOMEBODY LIKE ME

AND TELL ME ONCE AGAIN
THAT YOU KNOW THAT I'D DIE
FOR YOUR LOVE TELL ME WHY
LIKE A DREAM

SIT ON A CHAIR NEAR ME
OR IN A PLACE YOU LIKE TO BE
I WILL TELL YOU SOMETHING NEW
ABOUT LIFE AND THE THINGS THAT WE WILL DO

AND TELL ME ONCE AGAIN
THAT YOU KNOW THAT I'D DIE
FOR YOUR LOVE TELL ME WHY
LIKE A DREAM

Diga-me mais uma vez

(Tradução: Luiz Seman)

Me dê teu sorriso outra vez
gostaria de estar com você
com as coisas que eu gostaria de saber
querida, seja feliz comigo

e diga-me mais uma vez
que você sabe que eu morreria
pelo seu amor me diga porque
como um sonho

Seja cuidadosa com as palavras que você diz
meu coração está aberto
mas acredite nos caminhos da tristeza
e tente achar alguém como eu

e diga-me mais uma vez
que você sabe que eu morreria
pelo seu amor me diga porque
como um sonho

Sente-se numa cadeira perto de mim
ou num lugar que você goste de estar
eu te contarei algo novo
sobre a vida e as coisas que faremos

e diga-me mais uma vez
que você sabe que eu morreria
pelo seu amor me diga porque
como um sonho

ANEXO V

SUMMER HOLIDAY

(Thomas William Standen, Nil Benardes)

ON A SUMMER DAY I MET YOU
SUMMER HOLLIDAY ONE OF FEW

ALL MY LIFE I WONDERED ALL LONELY
YOU WERE SO DUMB JUST LIKE ME
FOR WHEN WE MET
IT WAS ONLY MEANT TO BE JUST FOR ME
JUST FOR ME, YOU WERE JUST MEANT FOR ME

BY THE RIVER SIDE BY A SHADY TREE
YOU JUST LAUGHED AND CRIED LOVING ME

NOW THROUGH LIFE I'LL NEVER BE LONELY
LIFE HAS BEEN SO GOOD TO ME
FOR WHEN WE MET
IT WAS ONLY MEANT TO BE JUST FOR ME
JUST FOR ME, YOU WERE JUST MEANT FOR ME

Feriado de verão

(Tradução: Luiz Seman)

Num dia de verão te encontrei
feriado de verão um dos poucos

Por toda minha vida vaguei tão sozinho
você era tão idiota quanto eu
e quando nos encontramos
tinha que ser só para mim
só para mim, você foi feita só para mim

Ao lado do rio sob a sombra de uma árvore
você apenas sorriu e chorou me amando

Agora por toda vida eu nunca estarei sozinho
a vida foi tão boa para mim
pois quando nos encontramos
tinha que ser só para mim
só para mim, você foi feita só para mim

ANEXO VI

DON'T SAY GOODBYE

Intérprete: Chrystian

Não diga adeus

(Tradução: Luiz Seman)

PLEASE DON'T SAY GOODBYE
I NEED THE WARMTH YOU HAVE
I NEED THE SUN YOU BRING
SO DON'T GO AWAY

Por favor não diga adeus
eu preciso do teu calor
eu preciso do sol que você dá
então não vá embora

PLEASE DON'T SAY GOODBYE
NEVER IN MY LIFE
'CAUSE I NEED THE SONG YOU SING
THAT IS ALL I NEED

Por favor não diga adeus
nunca em minha vida
porque eu preciso da música que você canta
isso é tudo que eu preciso

I'M SO TIRED
OF WAITING AT HOME FOR YOU
BUT YOU DON'T SEEM TO CARE
WHAT'S GOING ON

Estou tão cansado
de esperar por você em casa
mas você parece nem ligar
para o que está acontecendo

PLEASE DON'T SAY GOODBYE...

Por favor não diga adeus...

ANEXO VII

MY LIFE

Michael Sullivan

Minha vida

(Tradução: Luiz Seman)

CAN'T YOU TELL ME WHY
YOU RAN AWAY,
BUT NO GOODBYE
AND LOVE IS DEAD INSIDE
BUT WILL REVIVE
IF YOU COME BACK

Você não pode me dizer porque
você fugiu
mas sem adeus
e o amor está morto por dentro
mas irá recobrar-se
se você voltar

IF YOU SEE MY LIFE
THEN YOU'LL KNOW
THAT I CAN'T GO ON ALONE
IN THIS LIFE I'M LIVING, ANYMORE

Se você ver a minha vida
então você saberá
que eu não posso continuar sozinho
nesta vida eu não estou mais vivendo

IF YOU SEE MY LIFE
THEN YOU'LL KNOW
THAT I JUST CAN'T LIVE
WITHOUT YOUR SWEET LOVE

Se você ver a minha vida
então você saberá
que eu simplesmente não posso viver
sem seu doce amor

YOU CAN BE SO FAR
BUT I CAME HERE
TO HANG AROUND
AND I START TO CRY
PLEASE COME TO ME
FOR ALL MY LIFE

Você pode estar longe
mas eu vim aqui
para dar uma volta
e eu começo a chorar
por favor venha para mim
para toda minha vida

ANEXO VIII

LONDON, LONDON (CAETANO VELOSO)

I'M WANDERING ROUND AND ROUND,
NOWHERE TO GO
I'M LONELY IN LONDON, LONDON IS LOVELY SO
I CROSS THE STREETS WITHOUT FEAR
EVERYBODY KEEPS THE WAY CLEAR
I KNOW I KNOW NO ONE HERE TO SAY HELLO

I KNOW THEY KEEP THE WAY CLEAR
I AM LONELY IN LONDON WITHOUT FEAR
I'M WANDERING ROUND AND ROUND,
NOWHERE TO GO

WHILE MY EYES
GO LOOKING FOR
FLYING SAUCERS IN THE SKY

OH SUNDAY, MONDAY, AUTUMN PASS BY ME
AND PEOPLE HURRY ON SO PEACEFULLY
A GROUP APPROACHES A POLICEMAN
HE SEEMS SO PLEASED TO PLEASE THEM
IT'S GOOD AT LEAST, TO LIVE AND I AGREE

HE SEEMS SO PLEASED, AT LEAST
AND IT'S SO GOOD TO LIVE IN PEACE
AND SUNDAY, MONDAY, YEARS, AND I AGREE

WHILE MY EYES
GO LOOKING FOR
FLYING SAUCERS IN THE SKY

I CHOOSE NO FACE TO LOOK AT,
CHOOSE NO WAY
I JUST HAPPEN TO BE HERE, AND IT'S OK

GREEN GRASS, BLUE EYES, GREY SKY
GOD BLESS SILENT PAIN AND HAPPINESS
I CAME AROUND TO SAY YES, AND I SAY

WHILE MY EYES
GO LOOKING FOR
FLYING SAUCERS IN THE SKY

Londres, Londres (Tradução: Luiz Seman)

Estou andando por aí,
sem ter aonde ir
Estou sozinho em Londres, Londres é tão adorável
Atravesso as ruas sem medo
Todos saem da frente
Eu sei não conheço ninguém aqui para dizer olá

Sei que todos saem da frente
Eu estou sozinho em Londres sem medo
Estou andando por aí,
sem ter aonde ir

Enquanto meus olhos
vão procurando
discos voadores no céu

Oh Domingo, Segunda, Outono passam por mim
E pessoas se apressam tão pacificamente
Um grupo se aproxima de um policial
Ele se sente bem em atendê-los
É bom, ao menos, viver, e eu concordo

Ele parece tão satisfeito, ao menos
E é tão bom viver em paz
E Domingo, Segunda, anos, e eu concordo

Enquanto meus olhos
vão procurando
discos voadores no céu

Não escolho nenhum rosto para olhar,
escolho nenhum caminho
Acontece de eu estar aqui, e tudo bem

Grama verde, olhos azuis, céu cinza
Deus abençoe dor silenciosa e felicidade
Eu vim aqui para dizer sim, e eu digo

Enquanto meus olhos
vão procurando
discos voadores no céu

ANEXO IX

LONDON, LONDON (CAETANO VELOSO)	Londres, Londres (Versão: Luiz Seman)
I'M WANDERING ROUND AND ROUND, NOWHERE TO GO I'M LONELY IN LONDON, LONDON IS LOVELY SO I CROSS THE STREETS WITHOUT FEAR EVERYBODY KEEPS THE WAY CLEAR I KNOW I KNOW NO ONE HERE TO SAY HELLO	Eu ando por aí, pra onde vou? Estou sozinho em Londres, só estou Aqui são muito boas as ruas e as pessoas tenho vontade de dizer 'hello'
I KNOW THEY KEEP THE WAY CLEAR I AM LONELY IN LONDON WITHOUT FEAR I'M WANDERING ROUND AND ROUND, NOWHERE TO GO	Sei que todos saem da frente e sem medo dessa gente eu ando por aí, pra onde vou?
WHILE MY EYES GO LOOKING FOR FLYING SAUCERS IN THE SKY	Procurar espaçonaves alienígenas
OH SUNDAY, MONDAY, AUTUMN PASS BY ME AND PEOPLE HURRY ON SO PEACEFULLY A GROUP APPROACHES A POLICEMAN HE SEEMS SO PLEASED TO PLEASE THEM IT'S GOOD AT LEAST, TO LIVE AND I AGREE	Domingo, Outono ou Terça, tanto faz pessoas se apressam, mas em paz as pessoas e a polícia vivem sem medo, que delícia tão bom viver aqui, eu quero mais
HE SEEMS SO PLEASED, AT LEAST AND IT'S SO GOOD TO LIVE IN PEACE AND SUNDAY, MONDAY, YEARS, AND I AGREE	A polícia mostra que é capaz e é tão bom viver em paz Domingo, Terça, anos, eu quero mais
WHILE MY EYES GO LOOKING FOR FLYING SAUCERS IN THE SKY	Procurar espaçonaves alienígenas
I CHOOSE NO FACE TO LOOK AT, CHOOSE NO WAY I JUST HAPPEN TO BE HERE, AND IT'S OK	Não olho pra ninguém, que vai ou vem eu hoje estou aqui, e tudo bem
GREEN GRASS, BLUE EYES, GREY SKY GOD BLESS SILENT PAIN AND HAPPINESS I CAME AROUND TO SAY YES, AND I SAY	Olhos azuis e o verde, céu cinza, Deus me alente vim aqui dizer sim; então, amém
WHILE MY EYES GO LOOKING FOR FLYING SAUCERS IN THE SKY	Procurar espaçonaves alienígenas

ANEXO X

The Antichrist

J. Hanneman, K. King

SCREAMS AND NIGHTMARES
OF A LIFE I WANT
CAN'T SEE LIVING THIS LIE NO
A WORLD I HAUNT
YOU'VE LOST ALL CONTROL
OF MY HEART AND SOUL
SATAN HOLDS MY FUTURE
WATCH IT UNFOLD

I AM THE ANTICHRIST
IT'S WHAT I WAS MEANT TO BE
YOUR GOD LEFT ME BEHIND
AND SET MY SOUL TO BE FREE

WATCHING DISCIPLES
OF THE SATANIC RULE
PENTAGRAM OF BLOOD
HOLDS THE JACKAL'S TRUTH
SEARCHING FOR THE ANSWER
CHRIST HASN'T COME
AWAITING THE FINAL MOMENT
THE BIRTH OF SATAN'S SON

SCREAMS, FROM A LIFE I LIVE
TORMENT, IS WHAT I GIVE
TORTURE, IS WHAT I LOVE
THE DOWN FALL, OF THE HEAVENS ABOVE

I AM THE ANTICHRIST
ALL LOVE IS LOST
INSANITY IS WHAT I AM
ETERNALLY MY SOUL WILL ROT
(ROT... ROT

O Anticristo

(Tradução: Luiz Seman)

Gritos e pesadelos
de uma vida que quero
não me vejo vivendo essa mentira não
um mundo que assombro
você perdeu todo controle
de minha alma e coração
Satã controla meu futuro
vejo isso claramente

Eu sou o anticristo
é isso o que eu deveria ser
seu deus me deixou para trás
e libertou minha alma

Vejo discípulos
da regra satânica
pentagrama de sangue
leva a verdade do chagal
procurando a resposta
Cristo não veio
esperar pelo momento final
o nascimento do filho de Satã

Gritos, de uma vida que vivo
tormento, é o que ofereço
tortura, é o que amo
a queda, do paraíso

Eu sou o anticristo
todo amor está perdido
insanidade é o que sou
minha alma apodrecerá para sempre
(apodrecerá... apodrecerá)

ANEXO XI

COMBUSTION INFERNO

(Krisiun)

AN OMINOUS, SCORCHING MAELSTROM SURGES
TO FEED AND BLOW THE DRY STORM
MULTIPLE LIGHTNING STRIKES VICIOUSLY HITTING
THE GROUND
TORNADIC WINDS AT GREAT SPEEDS
IGNITE THE FIRE FRONT

HOT GAS RISES UP TO THE CLOUDS
SUCKING THE AIR FROM THE ENTIRE PLANE
SCORCHING SURFACE, DEVASTATED SOIL
FORNICATION UNDER SMOKED SKIES

DECIMATION COMES WITH HOT WINDS
THROUGH FLOWING STREAMS OF
UNTAMED FLAMES
TONGUES OF FIRE SWIRLING AND DANCING
INCINERATION UNDER BURNING SKIES

COMBUSTION INFERNAL

COMBUSTION INFERNAL, EVERYTHING BURNS,
EVERYTHING MELTS
HEAT OF THOUSAND SUNS BURNS THE GROUND
TO THE CORE

CROWN FIRES BURNING UP HIGHER
AT THE TOP OF HOUSES AND HILLS
TREES AND CORPSES REDUCED TO DUST,
FORNICATION UNDER BURNING SKIES

Inferno em combustão

(Tradução: Luiz Seman)

Surge um redemoinho carbonizado em presságio
para alimentar e soprar a tempestade seca
ataque de múltiplos raios atingindo
o solo
ventos de tornado em alta velocidade
acendem a linha de frente em chamas

Gazes quentes sobem até as nuvens
sugando o ar do planeta inteiro
superfície carbonizada, solo devastado
fornicação sob um céu esfumaçado

Vem a destruição com ventos quentes
através de um fluxo contínuo de
chamas indomáveis
línguas de fogo rodam e dançam
incineração sob um céu em chamas

Combustão infernal

Combustão infernal, tudo queima,
tudo derrete
o calor de mil sóis queima o solo
até o núcleo

Coroas de fogo queimando mais alto
no topo das casas e montes
árvores e cadáveres reuzidos a pó
fornicação sob o céu em chamas

ANEXO XII

THE SWORD

(Luiz Seman, Fernando Costa)

IN A FLASH,
THE GUARDIANS OF A NEW HORIZON
CAME ABOARD, TO KILL OR DIE
MEETING FIGHTING SHIPS
AND TROOPS OF BLOOD
ALONG THEIR WAY BACK HOME,
FOUND THEMSELVES ALONE

STRENGTH TO CLASHING THE FORCES
AVOIDING TO FEAR THEY HAD EYES OF REVENGE,
INCREASE TO SPEED OF LIGHT AHEAD
AND TAKE THE SWORD NOW, AND GO!

GIVE SOME MEANING TO FIGHTING FOR
THE SWORD!
THERE'S A HOPE, GONNA SAVE YOUR SOUL
THE SWORD!
GRAB THE SWORD MADE OF BLOOD AND GO

SKIES ABOVE,
BUT IN THE AIR A CONSTERNATION, OBSTINATION;
WHAT IT'S WORTH, WHEN A WAR BEGINS?
THE PICTURE OF THE HEROES IN THEIR GRAVES
ARE THEIR ONLY AWARD
WHEN THEY LOSE THE WAR.

(SPOKEN)
AN ELECTRIC MIST OF PURPLE DUST
OBSCURES THE READING OF THE INSTRUMENTS,
BARELY SEE THE WINGS OF THE CRAFT.
THUNDERS AND FLASHING BEAMS
OF DESTRUCTION ALL AROUND,
NO SOUND, NO REMAINS.
REFUSE THE ORDER TO RETURN,
BETTER GO STRAIGHT AHEAD
IN THE NAME OF THE SWORD.

OVER.

WHAT IS CALLED OF FEAR IS
JUST ANOTHER NAME FOR
LONELINESS, IT'S OBEDIENCE
HANDLING WAPONS, LEAVING
SONS AND WIVES TO THEIR LUCK
IT'S A RULE THEY NEVER DARE DENY

A espada

(Tradução: Luiz Seman)

Num átimo,
guardiões de um novo horizonte
vieram à bordo, para matar ou morrer
encontrando naves de guerra
e tropas sanguinárias
no seu caminho de volta para casa,
viram-se sozinhos

Força para enfrentar os poderes
evitando ter medo tinham olhos de vingança
aumente para velocidade da luz à frente
e pegue a espada agora e vá!

Dê algum motivo para lutar
A espada!
Há uma esperança, vai salvar sua alma
A espada!
Pegue a espada feita de sangue e vá

Acima o céu
mas no ar uma consternação, obstinação;
de que vale, quando começa uma guerra?
As imagens dos heróis em seus túmulos
são seu único prêmio,
quando perdem a guerra

(Falado)
Uma bruma elétrica de pó púrpura
obscurece a leitura dos instrumentos,
mal se enxergam as asas da nave.
Trovões e raios cegantes
de destruição à toda volta,
nenhum som, nenhuma sobra.
Recuse a ordem de voltar,
é melhor seguir em frente
em nome da espada.
Câmbio.

O que se chama medo é
somente outro nome para
solidão, é obediência
maneja armas, deixar
filhos e esposas à própria sorte
é uma regra que eles nunca ousam negar

BEYOND THE ORDER AND PEACE
A RACE NEEDS THE POWER TO
CARRY THE WEIGHT OF LIVING
FORGET HOW WEAK YOU ARE
REMOVE THE STONE OF THE LOST
TAKE THE SWORD AND GO!

'CAUSE THE FUTURE IS ON YOUR OWN
THE SWORD!
PRAISE THE LORD, RAISE YOUR HANDS
AND STROKE THE SWORD!
GRAB THE SWORD MADE OF BLOOD AND GO!
GRAB THE SWORD AND GO!
THE SWORD OF THE WARRIOR
SHALL STAND LIKE A STATUE
OF GOLD

Além da paz e ordem
uma raça precisa do poder para
carregar o peso da existência
esqueçam como vocês são fracos,
removam a pedra da perda
peguem a espada e vão!

Pois o futuro é por sua conta
A espada!
dê graças a Deus, levante suas mãos
e enterre a espada!
Empunhe a espada feita de sangue e vá!
Empunhe a espada e vá!
A espada do guerreiro
se erguerá qual estátua
de ouro!

ANEXO XIII

DEEP BLUES

(L. Seman)

IN THE DARK SIDE OF MY MIND
M' SOUL IS WEEPING, A SORT OF CRY

WHERE TO GO?

WHAT TO SAY?

I'VE GOT DEEP BLUES IN MY HEART

HOW I LONG TO SEE THE DAY
THAT YOU FINALLY DECIDE

WHAT TO KNOW?

WHY TO STAY?

I'VE GOT DEEP BLUES IN MY HEART

Tristeza profunda

(Tradução: Luiz Seman)

No lado escuro de minha mente
minh'alma chora, uma espécie de grito

onde ir?

o que dizer?

tenho uma profunda tristeza em meu coração

Como espero ver o dia
em que você finalmente decidirá

o que saber?

por que ficar?

tenho uma profunda tristeza em meu coração

ANEXO XIV

ALA ALA

(Cansei de Ser Sexy)

AH LA LA, AH LA LA
GIMME THREE WISHES

I WANNA BE THAT
DIRTYFINGER AND HIS SIX BITCHES

AH LA LA, AH LA LA
GIMME

MORE TOO
I WANNA BE IN THAT CRAZY BAND OR MEUKU

AH LA LA, AH LA LA
WOULD YOU BE KIND
GIMME ONE LITTLE MORE
AND I'LL BE SUPERFINE

AH LA LA, AH LA LA
YOU'RE SO COOL
CAN I BE YOUR FRIEND?
I'LL DRIVE YOU TILL THE END

CUZ YOU KNOW BUT YOU DON'TWANNA
CUZ YOU WANT BUT YOU CAN'T HAVE IT
CUZ YOUKNOW BUT YOU DON'T WANNA
CUZ YOU WANT BUT YOU CAN'T HAVE IT

AH LA LA, AH LA LA
I'M SO
WORRIED
I BOUGHT THAT POSH CLOTHING
BUT IT STILL LOOK UGLY

AH LA LA, AH LA LA
AM I STUPID?
I'M DOING THE TALKING
BUT I DON'T GET NOTHING

Ala ala

(Tradução: Luiz Seman)

Ah la la, Ah la, la
me conceda três desejos
eu quero ser aquele
dedo sujo e suas seis prostitutas

Ah la la, Ah la, la
me dê
mais também
eu quero estar naquela banda louca ou meuku

Ah la la, Ah la, la
você seria gentil
me dê mais umazinha
e eu ficarei superbem

Ah la la, Ah la, la
você é tão legal
posso ser seu amigo?
vou te levar até o fim

Pois você sabe mas não quer
Pois você quer mas não pode ter
Pois você sabe mas não quer
Pois você quer mas não pode ter

Ah la la, Ah la, la
estou tão
preocupado
comprei aquela roupa da moda
mas ainda pareço feio

Ah la la, Ah la, la
eu sou estúpido?
tô falando
mas não consigo nada

ANEXO XV

NOTHING BUT A SONG

Tiago Iorc

I READ YOUR MIND A THOUSAND TIMES
EXEMPT MYSELF FROM ALIBIS
SURRENDER TO ME SOFTLY
YOU'RE TRYING TO FIND
A DIFFERENT SIDE ON ME

YOU SEE THIS LIFE
AS NOTHING BUT A SONG WITHOUT NO RHYME

DEVOTE MYSELF WITH COMPROMISE
SELFISHLY LYING, GIVING BAD ADVICE
SURRENDER TO ME ONCE AGAIN
YOU'RE TRYING TO FIND A BOY
INSIDE A MAN
YOU ASK ME WHY
WE SUFFOCATE OUR LIVES BENEATH THE SKY

MAYBE WE'RE LOSING
ALL REASON IN OUR SILLY FIGHTS
MAYBE THIS TIME IT'LL SEEM RIGHT
I WANNA TELL YOU 'BOUT
THE DAY WE FIRST MET AND
HOW I FEEL WHEN YOU'RE HOLDING ME TIGHT
OH, AND HOW YOU'VE CHANGED MY LIFE

Nada mais que uma canção

(Tradução: Luiz Seman)

Eu li tua mente mil vezes
me isentei de álibis
renda-se a mim suavemente
você está tentando achar
um lado diferente em mim

Você vê essa vida
como nada mais que uma música sem rima

Me dediquei com compromisso
mentindo egoisticamente, dando maus conselhos
renda-se a mim mais uma vez
você está tentando achar um garoto
dentro de um homem
me pergunta porque
sufocamos nossas vidas sob o céu

Talvez estejamos perdendo
toda razão em nossas brigas estúpidas
talvez agora pareça certo
quero te contar sobre
o dia em que nos encontramos pela primeira vez e
como me sinto quando você me abraça forte
oh, e como você mudou minha vida

ANEXO XVI

YOU AND ME IN CWB

HOME. IS IT A PLACE OR A FEELING?
DO WE KNOW IT'S NAME OR IT'S MEANING?

IT'S WHERE YOU KEEP YOUR FRIENDS
AND SIMPLE PLEASURES
THE TINY LITTLE THINGS AND THE TREASURES

IT'S WHERE I CHOSE TO BE,
NOW I HAVE A HOME TO LIVE,
BABY, YOU AND ME IN CWB

A FUNNY PLACE WITH SERIOUS PEOPLE
YOU ONLY GET A SMILE IF YOU TICKLE

IT'S WHERE YOU LIVE YOUR DREAMS
AND YOUR STORIES
THE CRAZY, UGLY FAILS AND THE GLORIES

IF NOT YOUR HOME TOWN, THE PLACE YOU LIVE
BABY, YOU AND ME IN CWB

THE LAND OF PINE TREES AND OF GOOD TIMES
TO LIVE IN PEACE AND ALWAYS FEEL FINE

THE BEST PLACE THAT I KNOW,
AND NOW I CALL 'MY HOME'
BABY, YOU AND ME IN CWB

Eu e você em CWB

Lar. Um lugar ou sentimento?
sabemos seu nome ou significado?

É onde você guarda seus amigos
e prazeres simples
as pequenas coisas e os tesouros

É onde escolhi viver,
agora tenho um lar
meu bem, eu e você em CWB

Um lugar engraçado com pessoas sérias
você só ganha um sorriso com cócegas

É onde você vive seus sonhos
e suas histórias
as falhas feias e loucas e as glórias

Se não é sua terra natal, é o lugar onde você vive
meu bem, eu e você em CWB

A terra dos pinheirais e dos bons tempos
para viver em paz e sentir-s e sempre bem

O melhor lugar que conheço
e que agora chamo de lar
meu bem, eu e você em CWB

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [página da internet] www.dicionariompb.com.br [acessado em 20/04/2011]. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/pholhas/dados-artisticos>.

ANDRADE, C. Drummond de. A rosa do povo. Livro vira-vira 1, p. 143-145. Rio de Janeiro, 2010. Editora Bestbolso/Saraiva.

BATALHA, Ricardo. Bay Area: da psicodelia ao *thrash metal*. MONTEIRO, A. C. e LEITE, M., colaboradores. Revista Roadie Crew, Ano 13, nº 136, p. 10. RC Editora. S. Paulo, 2010

CAROCHA, M. L. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.

COSTA, Tathyane R. C. A mundialização da cultura e formação da cultura global. Universitas - Relações Int., Brasília, v. 2, n.1, p. 255-267, jan./jun. 2004.

FEATHERSTONE, Mike. "Cultura global". In: Mike Featherstone (org.). op. cit., p. 142. Citado em A MUNDIALIZAÇÃO DA CULTURA E OS PROCESSOS DE HOMOGENEIZAÇÃO E FORMAÇÃO DA CULTURA GLOBAL. Thatyane Roberta de Castro Costa. Universitas - Relações Int., Brasília, v. 2, n.1, p. 255, jan./jun. 2004.

HABERT, Nadine. A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. Editora Ática. São Paulo, 1992.

LAMB, N. J. Collins Portuguese Gem Dictionary. Londres, Ing: Collins London and Glasgow, 1972.

LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH New Edition. Londres, Ing: Longman, 1987.

MALAGUTTI, Oswaldo [página da Internet] www.pholhas.com.br/historia [24 Jul 2007; acessado em 20 de Abril de 2011]. Disponível em: <http://www.pholhas.com.br/>

MARTINS, S. [página da Internet] veja.abril.com.br [27 Out 1999; acessado em 17 de Dezembro de 2010]. Disponível em: http://veja.abril.com.br/271099/p_186.html

MARTINS, Paulo. Parataxe e Imagines. in Revista de E. F. e H. da Antigüidade, Cps/Bsb, nº 24/25, jul. 2007/jun. 2008

MENDONÇA, Marta [página da Internet] revistaepoca.globo.com [24 Jul 2009; acessado em 21 de Dezembro de 2010]. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT715317-1661,00.html>

MONELLE, Raymond. "Musical uniqueness as a function of the text". in Applied Semiotics/Sémiotique appliquée, ed. Pascal G. Michelucci & Peter G. Marteinson; no. 4: "Semiotics of Music/Sémiotique musicale", University of Toronto, 2005, pp. 49–68.

PACOLA, Gisele. A influência de Jack Kerouac na transição musical de Bob Dylan em 1965. Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Letras Português com Ênfase em Estudos Literários, ao Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Prof^a. Orientadora: Luci Collin Lavalle. UFPR. Curitiba, Paraná 2007.

RONQUILLO, U. [página da Internet] viagemusicaldiversos.wordpress.com [23 Ago 2006; acessado em 17 de Dezembro de 2010]. Disponível em: <http://viagemusicaldiversos.wordpress.com/category/brazilian-singers/>

TAVARES, Bráulio [página da Internet] www.cronopios.com.br [03 Set 2005; acessado em 23 de Abril de 2011]. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=504>

VINIL, Kid. Almanaque do Rock. Ediouro. São Paulo, 2008.

[página da Internet] www.bandas80.hpg.ig.com.br [acessado em 23 de Abril de 2011]. Disponível em: <http://www.bandas80.hpg.ig.com.br/corp.htm>